

ISSN 2222-8853



ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

№ 2(62)/2026

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 2(62)
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 12.06.2026. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 11,16. Уч.-изд. л. 9,96. Тираж 83 экз. Заказ 63.

Искусствоведение

<i>Лоллини А.Д.</i> Художественный опыт в системе междисциплинарного знания: интегративная модель нейроэстетики, феноменологии и психологии искусства	5
<i>Кругликова А.О.</i> Белорусское изобразительное искусство 1980–2000-х годов в коллекции Художественной галереи г. Полоцка	10
<i>Медвецкий С.В.</i> Иконография женского образа в белорусской живописи XX — начала XXI века»	16
<i>Сергеева А.А.</i> Изменение роли зрителя во взаимодействии произведение—реципиент в искусстве диорамы	22
<i>Ли Жуй.</i> Особенности сценического образа цирковых постановок Внутренней Монголии	27
<i>Прокопцов П.В.</i> «Черным и белым», «Тушью и кистью» — философское учение традиционной китайской живописи гохуа	32
<i>Медвецкий А.С.</i> Автопортрет в белорусской станковой живописи конца XIX — начала XX века	37
<i>Цюй Синь.</i> Отображение сюжетов сказок в искусстве Беларуси первой четверти XXI в.	42
<i>Романюк О.В.</i> Формирование инструментального театра в европейском и белорусском музыкальном искусстве	48
<i>Люй Янань.</i> Концептуальные особенности художественного образа в разных видах искусства. На примере работ китайских и японских авторов	54
<i>Солтан З.Ю.</i> Жизнь и творчество В.Е. Солтана в контексте белорусского музыкального искусства 1980–1990 гг.	60
<i>Чжан Ваньцин.</i> Воплощение пасторальных образов в музыке белорусских и китайских композиторов: компаративный анализ	64

Культурология

<i>Карнажицкая Т.В.</i> Женственность как эстетический образ культуры Беларуси	69
<i>Плытник Е.Г., Медведева В.А.</i> Компаративный анализ классических и игровых моделей актуализации историко-культурного наследия г. Витебска: на примере проекта «Таинственные миры Никифоровского»	74

Педагогика

<i>Мацевская С.В., Чернявская И.Ф.</i> Духовно-нравственное воспитание педагога-музыканта в процессе изучения произведений белорусских композиторов	79
<i>Сенько Д.С., Толкач З.А.</i> Методика преодоления боязни белого листа у учащихся на уроках изобразительного искусства	84

Хроника	90
----------------------	----

Сведения об авторах	92
----------------------------------	----

CONTENTS

Art Studies

<i>Lollini A.D.</i> Art Experience in the System of Interdisciplinary Knowledge: Integrated Model of Neuro Aesthetics, Phenomenology and Psychology	5
<i>Kruglikova A.O.</i> Belarusian Fine Art from the 1980s to 2000s in the Collection of the Polotsk Art Gallery	10
<i>Medvetski S.V.</i> Iconography of the Female Image in the 20th — Early 21st Century Belarusian Painting	16
<i>Sergeyeva A.A.</i> Transformation of the Role of the Viewer in the Interaction of the Work of Art — the Recipient in the Art of Diorama	22
<i>Li Rui.</i> Features of the Stage Image of Circus Performances in Inner Mongolia	27
<i>Prokoptsov P.V.</i> “Black and White”, “Ink and Brush” Philosophical Teaching of Traditional Chinese Painting Guohua	32
<i>Medvetski A.S.</i> Self-Portrait in the Late 19th — Early 20th Century Belarusian Easel Painting	37
<i>Qu Xin.</i> Displaying Fairy Tale Plots in the Art of Belarus in the First Quarter of the 21st Century	42
<i>Romaniuk O.V.</i> The Development of Instrumental Theater in European and Belarusian Musical Culture	48
<i>Lui Yanan.</i> Concept Features of the Art Image in Different Art Types. Based on Works by Chinese and Japanese Authors	54
<i>Soltan Z.Yu.</i> Life and Work of V.E. Soltan in the Context of Belarusian Musical Art of the 1980s–1990s	60
<i>Zhang Wanqing.</i> Embodiment of Pastoral Images in the Music of Belarusian and Chinese Composers: a Comparative Analysis	64

Cultural Studies

<i>Karnazhitskaya T.V.</i> Femininity as an Aesthetic Image of Belarusian Culture	69
<i>Plytnik E.G., Medvedeva V.A.</i> Comparative Analysis of Classical and Game-Based Models of Vitebsk Historical and Cultural Heritage Relevance: a Case Study of the Project “Mysterious worlds of Nikiforovsky”	74

Pedagogy

<i>Matsiyevskaya S.V., Cherniavskaya I.F.</i> Spiritual and Moral Education of Teacher Musician in the Course of Learning Works by Belarusian Composers	79
<i>Senko D.S., Tolkach Z.A.</i> Methods of Overcoming Student Fear of the Blank Sheet in Fine Art Classes	84

Chronicle	90
------------------------	----

Information About the Authors	92
--	----

УДК 7.01:159.93:130.2

Художественный опыт в системе междисциплинарного знания: интегративная модель нейроэстетики, феноменологии и психологии искусства

Лоллини А.Д.

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

Статья представляет собой комплексное междисциплинарное исследование, посвященное синтезу нейронаучных, феноменологических и психологических подходов к пониманию природы художественного опыта. В работе анализируются ключевые парадигмы современного искусствознания: нейроэстетика Семира Зеки и Вилаянура Рамачандрана, изучающая нейробиологические корреляты восприятия искусства; феноменологический подход, акцентирующий структуру и интернациональность эстетического переживания; психология искусства, рассматривающая творческий процесс, эмоциональные реакции и социальные контексты художественной деятельности. Особое внимание уделяется эволюции художественных практик в XX–XXI веках: переходу от статичных объектов к интерактивным и перформативным формам, которые определяются как наглядная реализация «событийной» теории искусства.

Автором предлагается оригинальная интегративная четырехуровневая модель художественного опыта, объединяющая нейрокогнитивный (механизмы), феноменологический (переживание), психологический (мотивация и личность) и социально-технологический (контекст) аспекты. Подчеркивается, что сила искусства состоит именно в его способности одновременно затрагивать все эти уровни, а будущие исследования должны развиваться в русле трансдисциплинарного диалога, сохраняющего целостность художественного феномена в эпоху нейронауки, перформативных практик и цифровой трансформации.

Ключевые слова: *нейроэстетика, феноменология восприятия, психология искусства, интерактивное искусство, перформанс, художественный опыт, междисциплинарный подход, цифровое искусство.*

(Искусство и культура. – 2026. – № 2(62). – С. 5–9)

Art Experience in the System of Interdisciplinary Knowledge: Integrated Model of Neuro Aesthetics, Phenomenology and Psychology

Lollini A.D.

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

The article is a comprehensive interdisciplinary study that focuses on the synthesis of neuroscientific, phenomenological, and psychological approaches to understanding the nature of art experience. It analyzes the key paradigms of contemporary art studies, including the neuroaesthetics of Semir Zeki and Vilayanur Ramachandran, which explores the neurobiological correlates of art perception; the phenomenological approach, which emphasizes the structure and international nature of aesthetic experience; and the psychology of art, which examines the creative

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

process, emotional responses, and social contexts of artistic activity. Special attention is paid to the evolution of artistic practices in the 20th and 21st centuries: the transition from static objects to interactive and performative forms, which are considered to be a visual realization of the “event” theory of art.

In conclusion, an original integrative four-level model of art experience is proposed, combining the neurocognitive (mechanisms), phenomenological (experience), psychological (motivation and personality), and social-technological (context) aspects. It is concluded that the power of art lies precisely in its ability to simultaneously affect all these levels, and future research should develop within the framework of a transdisciplinary dialogue that preserves the integrity of the art phenomenon in the era of neuroscience, performative practices, and digital transformation.

Key words: *neuro aesthetics, phenomenology of perception, psychology of art, interactive art, performance art, art experience, interdisciplinary approach, digital art.*

(Art and Cultur. – 2026. – № 2(62). – P. 5–9)

Искусство всегда было не только формой эстетического выражения, но и феноменом, привлекающим внимание ученых из различных областей знания. Философия, психология, нейронаука, социология — каждая из этих дисциплин предлагает свой взгляд на природу художественного творчества и восприятия. В последние десятилетия особую актуальность приобрел интегративный подход, сочетающий методы нейронауки, феноменологии и психологии для изучения искусства [1].

Цель статьи: проанализировать теории нейроэстетики и феноменологии в контексте изобразительного и музыкального восприятия; исследовать психологические аспекты художественного творчества и эстетического опыта; рассмотреть эволюцию взаимодействия искусства и психологии от классических теорий до современных интерактивных и перформативных практик; выявить роль искусства как инструмента психофизической рефлексии и социального взаимодействия.

Нейроэстетика С. Зеки. Нейроэстетика, разработанная Семиром Зеки, служит выявлению нейробиологических основ эстетического опыта [2]. Феноменология, в свою очередь, акцентирует внимание на структуре восприятия и субъективном переживании искусства. Психология искусства исследует творческий процесс, эмоциональные реакции и социальные контексты художественной деятельности [3].

Современное искусство, особенно в его интерактивных и перформативных формах, бросает вызов традиционным теоретическим моделям, требуя новых подходов к пониманию того, как искусство воздействует на психику и поведение человека.

Данная статья представляет собой попытку синтеза ключевых идей из области нейроэстетики, феноменологии и психологии искусства для построения целостной картины художественного опыта в его когнитивном, эмоциональном и социальном измерениях.

Нейроэстетика возникла как научное направление на стыке нейронауки и эстетики. Ее основоположник Семир Зеки утверждает,

что искусство и зрительное восприятие разделяют общую цель — поиск инвариантов, устойчивых свойств мира [2]. Мозг, по Зеки, активно извлекает существенные черты из потока сенсорной информации, и художник в своей работе неосознанно следует тем же принципам, что и зрительная система.

Основатель нейроэстетики выделяет «существенные узлы» — специализированные области мозга, каждая из которых ответственна за обработку определенных атрибутов (цвет, движение, форма). Активность этих узлов обеспечивает «микросознание» — осознание конкретного свойства зрительной сцены. Эстетический опыт, таким образом, может быть локализован в различных областях коры, соответствующих воспринимаемым свойствам произведения [2].

Однако этот редукционистский подход сталкивается с критикой. Как отмечает Кармело Кали, нейроэстетика Зеки зачастую игнорирует специфику изобразительного восприятия, в частности, его двойственную природу (duality) [1]. Восприятие изображения включает не только распознавание представленных объектов, но и осознание материальной основы — холста, краски, техники. Эта двойственность является неотъемлемой частью эстетического опыта и требует феноменологического анализа.

Вилаянур Рамачандран предлагает альтернативную нейроэстетическую теорию, исходящую из эволюционной психологии [4]. Он формулирует набор эвристик (гипербола, группировка, контраст, симметрия и др.), которые, по его мнению, лежат в основе универсальных законов искусства. Ключевым механизмом выступает эффект пикового сдвига (peak shift), объясняющий, почему преувеличенные или искаженные формы могут вызывать более интенсивную эстетическую реакцию. Теория Рамачандрана, однако, также критикуется за недооценку культурно-исторического контекста и материальной стороны искусства.

Феноменологический подход. Нейроэстетические теории, стремящиеся объяснить

искусство через универсальные мозговые механизмы, создают важный, но недостаточный фундамент. Они описывают «как» — каковы нейронные корреляты восприятия цвета или формы, но оставляют без ответа вопрос «что» — что именно переживается в акте восприятия искусства, какова структура этого переживания. Указанный пробел восполняет феноменологический подход.

Данный подход акцентирует субъективность и интенциональность восприятия искусства. В отличие от нейроэстетики, стремящейся редуцировать эстетический опыт к активности нейронов, феноменология исследует, как произведение искусства является сознанию, как структурируется наше переживание цвета, формы, пространства.

Применительно к изобразительному искусству феноменологи подчеркивают феномен двойственности (двуликости). Восприятие картины представляет собой одновременное осознание и изображенного мира (например, пейзажа), и материальной поверхности (холста, мазков краски). Эти два аспекта неразрывно связаны и составляют единый перцептивный гештальт. Понимание произведения невозможно без учета способа его изготовления, использованных материалов, техники — всего того, что создает уникальные условия его восприятия.

В сфере музыки феноменология изучает организацию музыкального пространства — отношений между высотами, ритмами, тембрами, которые образуют структуры, непосредственно переживаемые слушателем. Исследования показывают, что способность распознавать мелодические инварианты (например, при транспонировании) присутствует уже у младенцев и, по-видимому, имеет нейробиологическую основу [5; 6].

Таким образом, феноменология не противостоит нейронауке, но задает для нее содержательные рамки, определяя, какие именно аспекты опыта требуют объяснения. Она переводит вопрос с уровня нейронов на уровень смысла и переживания. Это подводит нас к необходимости третьего уровня анализа — психологического, который рассматривает искусство в контексте целостной психической жизни человека: его эмоций, мотивов, творческих процессов и социальных взаимодействий.

Художественная деятельность через призму психоанализа. Психология искусства как дисциплина стремится ответить на фундаментальные вопросы. Что такое искусство? Кто такой художник? Как происходит творческий процесс? Каковы механизмы эстетического переживания?

Серхио Ломбардо формулирует пять требований к научной психологии искусства:

1. Теория эстетического опыта.
2. Теория художественного творчества.
3. Теория художественного произведения.
4. Общая теория искусства, объединяющая предыдущие три.
5. Способность к производству, распознаванию и оценке художественных событий, проверяемая историей [5].

Исторически в психологии искусства сложилось несколько направлений, каждое из которых предлагает свое объяснение связи между психикой и художественной деятельностью:

– психоаналитическое: искусство как сублимация бессознательных влечений (З. Фрейд, О. Ранк, М. Кляйн) [7]. Творчество рассматривается как здоровый компромисс между влечениями «Оно» и запретами «Сверх-Я»;

– гештальт-психология: акцент на формальной организации произведения и восприятию «хороших форм». Эстетическое удовольствие объясняется через механизмы напряжения и разрядки при восприятии гармоничных или, наоборот, дисгармоничных конфигураций (Р. Арнхейм) [6];

– бихевиористское: творческое поведение как результат подкрепления. Художник создает работы, которые получают положительную реакцию среды (Б.Ф. Скиннер);

– когнитивное: эстетический опыт как эпистемический поиск, направленный на разрешение перцептивных конфликтов и увеличение знаний (Д. Берлайн) [8]. Удовольствие возникает при оптимальном уровне активации (возбуждения) нервной системы. Это направление напрямую пересекается с нейроэстетикой;

– эвентуалистическое (С. Ломбардо): искусство как событие, провоцирующее множество интерпретаций у аудитории. Ценность произведения определяется широтой и разнообразием вызываемых им реакций [9]. Эта теория оказывается особенно релевантной для понимания современных интерактивных практик.

Классические психологические теории искусства фокусировались преимущественно на статичном объекте и индивидуальном переживании. Однако во второй половине XX века искусство совершает «социальный поворот», а на рубеже тысячелетий — «интерактивный» и «перформативный» [10]. Это требует пересмотра и расширения психологических моделей. Как психология может объяснить искусство, которое не существует без активного участия зрителя? Ответ на подобный вопрос мы находим в анализе современных художественных практик.

Сегодня искусство всё чаще отказывается от создания статичных объектов в пользу интерактивных, перформативных и социально ориентированных практик. Этот поворот ставит новые вопросы перед психологией и нейронаукой, но одновременно и предлагает им уникальный материал для исследования.

Художники, такие как Тициана Контино, создают работы, где публика становится активным соучастником [8]. Ее проекты («Возмущение (Unheimlichkeit)», «Blow Out — концерт для ярости», «SENSE 1+1») направлены на восстановление физического и эмоционального контакта между людьми в эпоху цифровой опосредованности.

С точки зрения нейроэстетики, эти практики можно рассматривать как сложные мультисенсорные стимулы, активирующие не только зрительную и слуховую, но и соматосенсорную кору, а также лимбическую систему, ответственную за эмоции и социальное поведение [11].

С феноменологической позиции, ключевым становится понятие «интеркорпоральности» — совместного, разделенного телесного опыта. Перформанс создает общее феноменальное поле для художника и участников.

В психологическом ключе такие работы выступают как инструмент катарсиса (высвобождение подавленного гнева в «Blow Out»), эмпатического прорыва (преодоление страха перед Другим в «Возмущении») и формирования общности. Они реализуют на практике идеи эвентуалистической теории, где событие искусства рождается в реальном времени в диалоге с аудиторией.

Перформативная критика И. Фальбо. Перформативная критика, методология, разрабатываемая Изабеллой Фальбо, представляет собой еще один пример слияния искусства и рефлексии [9]. Критик не просто пишет текст о произведении, но воплощает его поэтику через собственное тело, одежду, действие. Этот подход можно сравнить с психоаналитической практикой: критик, подобно аналитику, пытается проникнуть в бессознательные слои произведения через глубокое эмпатическое взаимодействие. Перформативная критика переводит теоретическое знание на язык тела и визуальных образов, делая критический анализ доступным и воздействующим на эмоциональном уровне.

Интерактивное и перформативное искусство демонстрирует, что художественный опыт по своей природе процессуален, телесен и социально опосредован. Эти практики делают явными те аспекты восприятия искусства, которые в классических моделях часто

остаются на периферии. Но сама среда, в которой существует современное искусство, стремительно меняется под натиском цифровых технологий.

ИИ и цифровизация. Появление цифровых технологий и искусственного интеллекта радикально трансформирует художественную практику и восприятие. Это создает новую точку пересечения для нейронауки, психологии и философии искусства.

С одной стороны, такие инструменты, как нейросети, бросают вызов традиционным представлениям об авторстве, творческом акте и даже о том, что может считаться искусством (как в случае с Борисом Эльдагсенем и его AI-генерированной «фотографией») [12]. С другой стороны, цифровые медиа открывают новые возможности для доступа к искусству и его изучения.

Исследования подтверждают, что даже просмотр репродукций картин на экране компьютера может оказывать положительное психологическое воздействие: улучшать настроение, снижать тревогу [11]. Эффект особенно выражен у людей с высоким уровнем эстетической чувствительности. Следовательно, базовые нейрокогнитивные механизмы, ответственные за эстетический опыт (активация зрительных областей, систем вознаграждения), могут запускаться и при опосредованном, цифровом контакте с изображением.

Однако цифровой опыт зачастую лишен тех измерений, которые феноменология и психология считают *сacral* для полноценного художественного переживания:

- 1) тактильности материала и масштаба (феноменологический аспект);
- 2) ауры подлинности и уникальности встречи с артефактом;
- 3) социального контекста совместного переживания в музее или на выставке, который, как устанавливается, помогает бороться с чувством одиночества [12].

Таким образом, цифровая среда одновременно демократизирует доступ к искусству и ставит вопрос о целостности эстетического опыта. Это генерирует поле для дальнейших исследований: каким образом цифровые интерфейсы могут быть спроектированы, чтобы минимизировать потерю сенсорной и социальной полноты?

Заключение. Проведенный анализ позволяет утверждать, что ни один из рассмотренных подходов — нейроэстетический, феноменологический или психологический — не является самодостаточным для объяснения многомерного феномена искусства.

Их сила — в комплементарности. Можно предложить многоуровневую интегративную модель художественного опыта:

– нейрокогнитивный уровень (механизмов): задается вопросом «КАК?». Мозг выступает как активный интерпретатор, извлекающий инварианты и реагирующий на формальные особенности стимула. Специализированные нейронные системы обеспечивают базовые «кирпичики» восприятия, но эстетический опыт возникает как результат их скоординированной активности в распределенных сетях, включающих эмоциональные (миндалина, островковая доля) и оценочные (орбитофронтальная кора, вентральное полосатое тело) центры [11];

– феноменологический уровень (переживания): отвечает на вопрос «ЧТО?» переживается. Сознательный опыт искусства интенционален и структурирован. Он характеризуется двойственностью (в живописи), временной разверткой (в музыке), телесной вовлеченностью (в перформансе). Этот уровень описывает непосредственное «феноменальное поле» искусства;

– психологический уровень (личности и мотивации): рассматривает «ЗАЧЕМ?» и «ДЛЯ КОГО?». Восприятие и создание искусства встроено в контекст личности, эмоций, бессознательных мотивов, креативных процессов. Искусство выполняет адаптивные психологические функции: способствует переработке эмоций, стимулирует познание, укрепляет социальные связи, служит инструментом самопознания;

– социально-культурный и технологический уровень (контекста): исследует «ГДЕ?» и «КОГДА?». Значения произведений конструируются в процессе культурного взаимодействия и опосредуются доступными технологиями. Современные интерактивные практики делают этот процесс сотворчества явным, а цифровая среда создает новые условия для его протекания.

Искусство предстает как уникальное пространство встречи представленных уровней. Невозможно понять катарсис, переживаемый участником перформанса Контино, только как выброс дофамина, только как телесное освобождение или только как социальный ритуал. Это всегда всё вместе.

Дальнейшие исследования должны быть направлены не на редукцию одного уровня к другому, а на построение трансдисциплинарного диалога, который позволит удерживать целостность художественного феномена. Такой диалог особенно важен в эпоху, когда искусство, с одной стороны, становится объектом точных нейронаучных измерений, а с другой — всё больше уходит в область нематериальных, процессуальных и социально ангажированных практик. Понимание искусства как целостного преобразующего переживания, затрагивающего мозг, тело, психику и социальные связи, остается ключевой задачей для науки и философии XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кали, К. Нейроэстетика и феноменология изобразительного и музыкального восприятия / К. Кали // Журнал эстетики. — 2008. — № 37. — С. 21–42. — DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.1976>.
2. Зеки, С. Внутреннее зрение: исследование искусства и мозга / С. Зеки; пер. с англ. — Турин: Боллати Борингьери, 1999. — 245 с.
3. Ломбардо, С. Научные требования психологии искусства. Эстетический опыт / С. Ломбардо // Журнал психологии искусства. — 2000. — Т. 21, № 11. — С. 5–45.
4. Рамачандран, В.С. Рождающийся разум: что мы знаем о сознании / В.С. Рамачандран; пер. с англ. — Милан: Мондадори, 2006. — 210 с.
5. Ломбардо, С. Научные требования психологии искусства. Творчество художника / С. Ломбардо // Журнал психологии искусства. — 2000. — Т. 21, № 11. — С. 46–89.
6. Arnheim, R. Visual Thinking / R. Arnheim. — Los Angeles: University of California Press, 1968. — 345 p.
7. Как искусство может повлиять на психику: психология искусства. — URL: <https://ipsico.it/> (дата обращения: 15.10.2025).
8. Контино, Т. Интерактивное психосоциальное искусство / Т. Контино // Знакомства о современнике. Художники, искусство и психология: записные книжки PsicoArt / под ред. С. Феррари, М.Л. Тины. — Болонья: PsicoArt, 2013. — Т. 3. — P. 91–104.
9. Фальбо, И. Перформативная критика. От критики письменного искусства до критики визуального искусства / И. Фальбо // Знакомства о современнике. Художники, искусство и психология: записные книжки PsicoArt / под ред. С. Феррари, М.Л. Тины. — Болонья: PsicoArt, 2013. — Т. 3. — P. 105–112.
10. Фрейд, З. Поэт и фантазия / З. Фрейд // Собрание сочинений: в 10 т. — Турин: Борингьери, 1978. — Т. 5. — С. 375–390.
11. Zaidel, D.W. Neuropsychology of Art: Neurological, Cognitive and Evolutionary Perspectives / D.W. Zaidel. — Hove; New York: Taylor and Francis Group, 2005. — 265 p.
12. Вивас, Дж. Чувства и эмоции в художественном генезисе. Психологическое исследование искусства и творческого процесса / Дж. Вивас. — 2023. — URL: <https://ipsico.it/> (дата обращения: 20.10.2025).

Поступила в редакцию 29.12.2025

УДК 75:7.036“1980/2010”:069.5(476.5)

Белорусское изобразительное искусство 1980–2000-х годов в коллекции Художественной галереи г. Полоцка

Кругликова А.О.

*Художественная галерея филиала Национального Полоцкого
историко-культурного музея-заповедника, Полоцк*

Коллекция белорусского изобразительного искусства в Национальном Полоцком историко-культурном музее-заповеднике начала формироваться с открытия Картинной галереи в Полоцке, а создание фондов проводится с 1986 года. Основу собрания составляют произведения живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Уникальность коллекции — в ее региональной направленности: она отражает духовные и культурные процессы белорусского искусства, в том числе художественной среды Полоцка. Важными источниками пополнения стали передача отдельных работ Министерством культуры, дары авторов, закупки с выставок.

Период 1980–2000-х годов характеризуется как переломный в белорусском искусстве: от официального соц-реализма к новым тенденциям, связанным с перестройкой и формированием национальной идентичности. Коллекция насчитывает 229 произведений живописи, 1116 листов графики, 69 скульптур и 89 предметов декоративно-прикладного искусства. Среди авторов — А. Кищенко, И. Басов, С. Каткова, Л. Антимонов, а также полоцкие художники (В. Васильев, А. Коновалов, Н. Счастливая и др.).

Особенность собрания — его региональный характер, отражение культурной среды Полоцка и Витебщины. Коллекция продолжает пополняться через выставки и дары, что подтверждает статус галереи как значимого центра сохранения и популяризации национального искусства. Собрание Полоцкой галереи уникально для регионального музея, оно отражает богатую историю национального искусства и по своему уровню не уступает ведущим музеям страны.

Ключевые слова: *художественная галерея, коллекция, живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, творческое объединение, концепция, художественная жизнь, Полоцк, традиции, творчество, выставки, изобразительное искусство, профессиональные художники, белорусские художники.*

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 10–15)

Belarusian Fine Art from the 1980s to 2000s in the Collection of the Polotsk Art Gallery

Kruglikova A.O.

*Art Gallery of the Branch of the National Polotsk Historical
and Cultural Museum-Reserve, Polotsk*

The collection of Belarusian visual art in the National Polotsk Historical and Cultural Museum-Reserve began to take shape with the opening of the Art Gallery in Polotsk, and the creation of the funds was carried out since 1986. The core of the collection consists of works of painting, graphics, sculpture, and decorative-applied art. The uniqueness of the collection lies in its regional focus: it reflects the spiritual and cultural processes of Belarusian art, especially the art environment of Polotsk. Transfers from the Ministry of Culture, donations from authors, and purchases from exhibitions were important sources for the replenishment.

The period of the 1980s–2000s is characterized as a turning point in Belarusian art: from official socialist realism to new trends associated with perestroika and the formation of national identity. The collection includes 229 paintings, 1,116 sheets of graphics, 69 sculptures, and 89 decorative and applied art items. Among the authors are A. Kishchenko, I. Basov, S. Katkova, L. Antimonov, as well as artists from Polotsk (V. Vasiliev, A. Konovalov, N. Schastnaya, and others).

The feature of the collection is its regional character, reflecting the cultural environment of Polotsk and Vitebsk Region. The collection continues to grow through exhibitions and donations, which confirms the gallery's status as an

Адрес для корреспонденции: e-mail: anna.koluzhenok@mail.ru — А.О. Кругликова

important center for the preservation and promotion of national art. The collection of the Polotsk Gallery is unique for a regional museum; it reflects the rich history of national art and, in terms of its level, is not inferior to the leading museums of the country.

Key words: *art gallery, collection, painting, graphics, sculpture, decorative and applied arts, creative association, concept, artistic life, Polotsk, traditions, creativity, exhibitions, fine arts, professional artists, Belarusian artists.*

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 10–15)

Коллекция белорусского изобразительного искусства Художественной галереи формируется с 1986 года по настоящее время и выполняет миссию по сохранению и презентации истории национального искусства. На данный момент коллекция наилучшим образом рассказывает посетителям о формировании и развитии искусства республики в 1980–2000-е годы. В коллекции Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника (далее НПИКМЗ) представлены произведения белорусской живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

Цель настоящей статьи — выявление особенностей собрания белорусского изобразительного искусства 1980–2000-х годов в Художественной галерее г. Полоцка.

Концепция и история формирования коллекции произведений белорусского изобразительного искусства в Художественной галерее. Уникальность коллекции состоит в том, что она принципиально отличается от собраний крупных художественных музеев. Ее формирование происходило с учетом отражения духовных и культурных процессов в белорусском искусстве и художественной среде Полоцка. Некоторые произведения из собрания напрямую, так или иначе, связаны с древним городом, его наследием и памятью. «Полоцкий регион является одним из самых ярких феноменов на художественной карте Беларуси. Потребовалось несколько десятилетий от момента открытия первой Картинной галереи в городе (20.02.1981) и формирования вокруг нее художественной среды до того, как об искусстве, представленном в настоящей экспозиции Художественной галереи, заговорили специалисты и публика. Сегодня в ней создан цельный художественный комплекс, рассказывающий о культуре и искусстве Беларуси начиная с XII в. по сегодняшний день. Она имеет постоянную экспозицию и выставочные залы для показа современного искусства. Она стала, пожалуй, первым в Беларуси регионально обозначенным явлением художественной жизни, где разговор ведется не только о социальных переменах, отраженных в произведениях искусства, но о стилях и направлениях в изобразительном

искусстве Беларуси, о поиске и выходе на новую эволюционную ступень, об историко-культурной значимости художественных артефактов» [1, с. 83].

В фондовом собрании НПИКМЗ на постоянном хранении находится 229 произведений живописи, 1116 листов графики, 69 скульптур и 89 предметов декоративно-прикладного искусства. Одна из главных целей музея — «продемонстрировать системные и семиотические инварианты культуры, представить культуру Полоцка как объект, который можно прочесть и расшифровать через различные компоненты культурного учреждения: миф, религию и художественное творчество. Полоцкая земля и город Полоцк занимают одно из самых значимых мест в истории Беларуси. Лучшие произведения искусства Полотчины отражают особенности и достижения искусства разных эпох. Более того, только на этой территории сохранились древнейшие памятники историко-культурного наследия (архитектура, фрески, археологические материалы)» [2, с. 205]. В Полоцке и районе постоянно «возникали оригинальные школы и стилистические направления, оказавшие влияние на искусство Беларуси и других стран» [3, с. 21]. В коллекциях произведений изобразительного искусства представлены яркие, экспериментальные работы художников, особый акцент сделан на творениях полоцких мастеров.

Коллекция белорусского изобразительного искусства. В собрание произведений белорусского изобразительного искусства в Художественной галерее НПИКМЗ входят коллекции графики, живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Каждую из них следует рассматривать отдельно, выделяя значимые имена и оригинальные работы.

Как подчеркивает Т. Явич, «источниками формирования коллекции являются передача отдельных работ Министерством культуры, подарки авторов, покупка лучших произведений после проведения выставок» [4, с. 157].

Коллекция графики очень разнообразна по техникам исполнения и авторам. В рисунке используется уголь, тушь, графитный и пастельный карандаши, пастель, сангина и др.

Техника печатной графики представлена гравюрой на дереве, гравюрой на металле (офорт, акватинта, сухая игла и т.д.), литографией, линогравюрой, монотипией и др.

1980–2000 гг. — период формирования национальной школы белорусской графики, связанный с появлением плеяды молодых и активных в творчестве художников. Именно на это время выпадает международное признание мастеров искусства, работавших в книжной графике: Владимира Савича, Арлена Кашкуевича, Елены Лось, Георгия Поплавского, Василия Шаранговича, Валерия Слаука и других.

Графический лист Георгия Поплавского «Думы над калыскай» (1982–1983) выполнен в технике сухой иглы, травления и меццо-тинто. Оттиск отличается глубиной и бархатистостью тона, а также богатством светотеневых оттенков. Искусство Георгия Поплавского очень многогранно, диапазон его интересов варьируется от героических, мужественных образов до лирики.

На графическом листе авторства Израиля Басова «Танец» (1991) изображен юноша в необычном движении. Графике художника присущ минимализм, который передает его внутреннее состояние [5, с. 93]. Любимая техника автора — рисунок фломастером.

В коллекции Художественной галереи НПИКМЗ представлена серия работ Владимира Шаппо «Сказки старого Браслава». Она посвящена легендам и мифам одного из древнейших городов Беларуси. Стиль можно охарактеризовать как гротескный, с преувеличением деталей и сюрреалистическим подходом. Техника исполнения создает ощущение старинного рисунка, напоминающего гравюры из древних книг.

Коллекция акварели в фондах НПИКМЗ формировалась за счет произведений, приобретенных Министерством культуры Беларуси для музея-заповедника, а также работ, переданных художниками и коллекционерами изобразительного искусства в дар галерее. Сотрудниками велась работа по организации выставок талантливых художников, покупки их произведений, характерных для определенного периода времени творчества акварелистов [6, с. 1].

Коллекцию графики составляют работы художников, входивших в состав творческого объединения под названием «Витебская акварель», — Феликса Гумена, Николая Гугнина, Александра Карпана, Олега Костокрыза, Валентины Напреенко (Ляхович), Геннадия Шутова и других. Многообразие белорусской

природы, которое вдохновляло акварелистов, неисчерпаемость состояний времен года позволяли им находить неповторимое в окружающем мире для пейзажей — философское, романтическое, лирическое и поэтическое. Отличительной чертой Витебской школы акварели является то, что авторы концентрируются на колористическом решении, связи с белорусским искусством и выявлении живописных качеств материала. Каждый художник для себя выбирает свою манеру и стилистическое направление — абстрактное, образное, символическое, реалистическое и другие.

В коллекции графики также сохраняются работы Леонида Антимонова («Муза», 1980, бумага, монотипия; «На грани веков», 1980, бумага, монотипия). По мнению профессора, кандидата искусствоведения В. Шамшура, «постоянный поиск изобразительно-выразительных и технических средств, экспериментально-творческая работа привели к открытию собственных авторских способов гравюры» [7, с. 41]. Своеобразная литературная составляющая названий произведений здесь несет значительную часть смысла, раскрывая эстетику и поэтику произведений Л. Антимонова.

Графические листы Павла Семченко («Страцім-лебедзь», 1994, бумага, офорт) и его ученика Геннадия Мацура («Настрой», 1994, бумага, тушь, перо) передают глубокое проникновение в тему, выразительное композиционное построение, высокое мастерство технического исполнения, авторскую манеру трактовки художественного образа. В фондах НПИКМЗ собрана богатая коллекция книжных знаков — экслибрисов, выполненных отечественными графиками.

На 1980-е годы приходится и расцвет творчества ряда художников-живописцев, произведения которых сегодня представлены в галерее. Среди них Александр Соловьев, Зоя Литвинова, Александр Ксендзов, Светлана Каткова, Сергей Кирющенко, Николай Бущик, Анатолий Кузнецов, Виктор Шилко, Леонид Хоботов и другие.

Изобразительная метафора рождается в соединении образов в работе Александра Соловьева «Троица» (1992). Художник обращается к подсознанию и эмоциям зрителя, воздействуя на его восприятие с помощью света и цвета. Вот что утверждает живописец: «Это возможно, когда ты интуитивно делаешь то, что у тебя на душе. Когда логика одерживает над тобой победу, никакого искусства не получится. Когда рисуешь, чувствуешь, какой нужен штрих, какой мазок или цвет пятна» [8].

В 1980-е годы проявился и широкий интерес к наследию искусства двадцатых годов XX века. Художники выступали инициаторами идеи цветовой живописности холста. Для белорусских авторов этот процесс был актуален, так как открывал новые возможности. Данные предпочтения помогали художникам развиваться и находить новые стилистические решения. Об этом свидетельствует творчество Анатолия Кузнецова, Леонида Хоботова, Николая Бущика, Светланы Катковой, Сергея Кирыщенко, Зои Литвиновой, Галины Горовой и других.

Картина Анатолия Кузнецова «Сосуды» (1984) представляет собой натюрморт, выполненный в экспрессивной манере. По словам искусствоведа К. Зеленого, в работах этого художника «главенствует бесконечное, томительное, горькое, с лучом надежды на самом дне изболевшей души ожидание, и луч этот не единожды пропущен сквозь призму максимального пластического обобщения, на которое способен Кузнецов» [9, с. 27].

В полотне «Люди и птицы» (1991) Зоя Литвинова использует легенду о том, что души усопших не исчезают бесследно, а оборачиваются птицами. В этом произведении абстрактные пятна и линии переплетаются со знаками, символами и узнаваемыми формами. Художница работает на стыке беспредметного и фигуративного искусства. Колористика сложная и насыщенная, творчество наполнено ярким национальным звучанием.

Отражение темы традиций народа стало выразительной частью белорусского изобразительного искусства 1980–1990-х годов. В основе этой тенденции лежит самоидентификация и осознание того, что творчество может быть неразрывно связано с историческими особенностями страны.

Картина Нинель Счастной «Быць можа я не скончу жыць...» (1981) посвящена белорусскому поэту М. Богдановичу. Заслуженный деятель искусств Республики Беларусь В. Прокопцов писал о произведениях Н. Счастной так: «При всей ярко выраженной неординарности творчество Нинель Счастной глубоко национальное. Полотна избавлены от назойливого рассказа. Художница раскрывает содержание одной-двумя важными деталями, а к ним дает тонкую смысловую “растущевку”. В выборе сюжетов наблюдается выразительная ориентация. В центре внимания — тема судьбы, взаимоотношения человеческого и женского “я” с окружающим миром, жизнью» [10].

В коллекции живописи НПИКМЗ представлены произведения классиков белорусского

изобразительного искусства, таких как Леонид Щемелев, Николай Гутиев, Павел Маслеников, Борис Аракчеев, Петр Данелия, Гавриил Ващенко, Владимир Кухарев, а также представителей следующего поколения живописцев — Василия и Галины Васильевых, Валерия Счастливого, Виктора Шилко и других. Кроме того, в коллекции живописи находятся работы зарубежных художников: Николая Титова, Малинаускаса Модестоса, Галины Романовой, Грегора Данелияна и других, переданные в фонды НПИКМЗ во время пленэров и выставок, в знак уважения к статусу Художественной галереи Полоцка.

Коллекция скульптуры в галерее г. Полоцка включает произведения Александра Шатерника, Александра Финского, Галины Горовой, Геннадия Буралкина, Владимира Слободчикова, Валентина Борздого, Павла Войницкого и других. Скульптуры А. Шатерника «Дрыгавічы» (1984, шамот, лепка, обжиг) и «Крывічы» (1984 г., шамот, лепка, обжиг) апеллируют к древним корням белорусов — восточнославянским племенам, обитавшим в Беларуси в IX–XII веках. Особого внимания заслуживает работа В. Слободчикова «У лодцы» (1994, силумин, мрамор, литье, шлифовка, сборка), в которой скульптор, используя минимум средств, делает акцент на настроении, состоянии изображаемых персонажей.

Произведение В. Пантелеева «Начная птушка» (2007, дерево, металл, резьба) и др. оказывается вполне оригинальным и самостоятельным. Видно, что скульптор последовательно и упорно работал в одном направлении, и это постоянство начинает приносить свои плоды [11, с. 113].

Скульптура Константина Костюченко «День и ночь» (2001, бронза, литье) отражает контрасты нашего мира: смену чувств, состояний и явлений. Это вечный двигатель жизни, который предлагает зрителю простор для фантазии.

В коллекции скульптуры Художественной галереи 1980–2000-х гг. представлено 69 произведений известных и значимых авторов. Это собрание — результат многолетней выставочной и фондовой работы, которая с каждым годом переносит галерею на новый уровень, создавая ее историю и укрепляя репутацию.

В коллекции декоративно-прикладного искусства представлены гобелены, батик, панно, посуда, шкатулки, бутылки, декоративные композиции и многое другое. Среди авторов Маргарита Голубева, Лариса Густова, Павел Войницкий, Ольга Лукьяненко, Ольга Сазыкина, Нинель Счастливая, Евгения Мусинская.

Гобелены Ларисы Густовой — это творческая биография мастера. Зритель улавливает ее художественные подходы, выразительные средства, эксперименты с цветом, формой, эффектами и плоскостями. Несмотря на развитие новых техник и распространение новых материалов, Лариса Густова продолжала заниматься традиционным гладким гобеленом, используя его неисчерпаемые художественные возможности. От абстрактных, геометрических композиций автор легко переходит на земной мир. Часто основы ее произведений составляют обычные деревья, травы, цветы, птицы и животные.

Мастер в технике художественной керамики Евгения Мусинская создает свои работы, применяя мелкопористый и идеально белый фаянс. Вазы «Без названия» (1992, фаянс, глазурь, формовка, роспись, обжиг), «Восточный мотив» (1991, фаянс, глазурь, зеркальная глазурь, формовка, роспись, обжиг) и шкатулка «Ракавіна» отличаются изяществом и нежностью росписей.

Декоративные композиции Павла Войницкого «Дзіцячыя забаўкі» (2010, стекло, выдувание) зачастую крайне импонируют детской аудитории. Стилизованные детские образы с рожками и гребешками вызывают неподдельные эмоции и критику. Автору нравится соединять, казалось бы, взаимоисключающие вещи (по принципу сюрреалистов «совмещение несовместимых вещей в пространстве им чужеродном»). Его арт-предметы — это понятия, которые могут быть внятными, а могут быть загадочными.

Работы полоцких художников в собрании Художественной галереи. Особое место в собрании 1980–2000-х годов занимают работы авторов, чья жизнь и творчество связаны с Полотчиной. Нинель Счастливая, Василий Васильев, Александр Коновалов, Сергей Тимохов, Олег Ладисов, Ядвига Мацевская, Виктор Любовицкий, Олег Елизаров, Виктор Лукьяненко, Евгений Пономаренко, Марина Кругликова, Сергей Привада и другие художники оставили яркий след в культурной жизни Полоцка и Новополоцка.

В 1986 году в Полоцке было образовано творческое объединение «4-63». В его состав вошли 4 художника — В. Васильев, Г. Васильева, А. Коновалов и О. Ладисов. Картинная галерея в то время представляла собой центр художественной жизни Полоцка. Галерея в городе районного масштаба — явление редкое, а если учесть, что это было единственное место, где можно увидеть оригинальные живописные произведения,

становится понятным, почему именно сюда собирались обсуждать свои проблемы и проекты члены группы и здесь же стремились показать собственные работы.

В. Лукьянов, Е. Пономаренко, Г. Тонкович, В. Лукьяненко, С. Привада сформировали коллектив художников-акварелистов в Новополоцке. Они привлекли к акварели внимание публики, повысили ее статус в глазах знатоков и ценителей искусства.

Работы Олега Елизарова, преподававшего в ДХШ г. Полоцка, можно назвать монохромными («Набережная», 1998, холст, масло; «Праз рашоткі», 1999, холст, масло; «Пейзаж с решеткой», 1998, холст, масло). Городские пейзажи, улицы, дома, деревья служили источником вдохновения для художника и в определенном смысле арт-объектами на его полотнах.

Художник Ядвига Мацевская внесла заметный вклад в развитие лирического («Радуга», 1987, холст, картон, масло; «Без названия», 1986, картон, масло) и индустриального («Утро на Висле», 1991, картон, масло; «г. Калуга», 1986, картон, масло) пейзажа второй половины XX века. Будучи внучкой И.Ф. Хруцкого, она собирала сведения о своих родных, часто посещая Полоцк. После ее смерти в фонды НПИКМЗ были переданы 181 живописная и 539 графических работ, а также документы и материалы о жизни и творчестве Я. Мацевской.

Нинель Счастливая работала в станковой живописи, в области монументально-декоративного искусства, станковой и книжной графики. Она создала сотни картин и десятки декоративно-прикладных произведений, богатую часть ее наследия составили работы станковой графики и художественной посуды.

Коллекция, сформированная из произведений художников Полоцкого региона, которые жили, трудились и создавали свои творения в Полоцке и Новополоцке, подтверждает становление уникальной культурной и художественной среды Полоцка и Новополоцка.

Заключение. Коллекция белорусского изобразительного искусства Художественной галереи НПИКМЗ через произведения мастеров раскрывает богатую историю национального искусства, Витебского региона и художественной жизни Полоцка. Список имен, многообразии стилевых направлений и техник указывает на глубоко осмысленный и концептуальный отбор работ в коллекцию. Периодизация и отражение творческих тенденций стали основой формирования музейного фонда.

Регулярные виртуальные и реальные выставки из фондов НПИКМЗ способствуют популяризации белорусского изобразительного искусства, персональные и групповые выставки художников традиционно пополняют полочную коллекцию новыми именами, стилями и техниками, что в очередной раз доказывает важность и эксклюзивность районного музея.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лысенко, Л.М. Проектная деятельность в Художественной галерее Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника / Л.М. Лысенко // Матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі: (па выніках навукова-даследчай работы супрацоўнікаў Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-заповедніка ў 2020 г.) / уклад. Т.У. Явіч; навук. рэд. Т.А. Джумантаева. — Наваполацк, 2022. — С. 82–94.
2. Музеі і культурная спадчына як частка глабальнай інфармацыйнай прасторы: матэрыялы міжнар. канф., Полацк, 8–11 крас. 2002 г. / уклад. А.Б. Сташкевіч, Т.А. Джумантаева. — Полацк: НПИКМЗ, 2002. — 212 с.
3. Каржыцкая, Н.М. Да пытання аб канцэпцыі мастацкага музея г. Полацка / Н.М. Каржыцкая // Матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі (па выніках навукова-даследчай работы ў 1997 г.) / уклад. Т.А. Джумантаева. — Полацк: ПГКМЗ, 1998. — С. 20–22.

4. Явіч, Т.У. Калекцыя друкаванай графікі і малюнкаў з фондаў НПИКМЗ / Т.У. Явіч // Матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі: па выніках навукова-даследчай работы ў 2006 г. / уклад. Т.А. Джумантаева. — Полацк: НПИКМЗ, 2007. — С. 157–159.

5. Миронова, Б. Холстом рожденный жизни свет / Б. Миронова. — Нью-Йорк: Ads Market? Inc, 2021. — 522 с.

6. Жывапіс на паперы: каталог / Нац. Полацкі гіст.-культ. музей-заповеднік; склад.: Л.М. Лысенка. — Полацк: НПИКМЗ, 2008. — 148 с.

7. Шамшур, В.В. История худграфа. Педагог и художник Леонид Антимонов / В.В. Шамшур // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища): материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 20–21 дек. 2018 г. — Витеб. гос. ун-т. — Витебск, 2018. — С. 39–43.

8. Аляксандр Салаўёў: каталог / Нац. Полац. гіст.-культ. музей-заповеднік; аўт.-уклад. Л.М. Лысенка. — Полацк: НПИКМЗ, 2016. — 12 с.

9. Зеленой, К.В. Записки о белорусских художниках / К.В. Зеленой. — Мн.: БелИПК, 2000. — 68 с.

10. Пракапцоў, У.І. Нінэль Шчасная / У.І. Пракапцоў, І.В. Харытонава, Т.М. Карэліна. — Мн.: Беларусь, 1984. — 63 с.

11. Войницкий, П.В. Станковая скульптура Беларуси последней четверти XX века / П.В. Войницкий. — Мн.: БНТУ, 2015. — 200 с. — URL: <https://rep.bntu.by/handle/data/17587> (дата обращения: 21.03.2026).

Поступила в редакцию 27.04.2026

Иконография женского образа в белорусской живописи XX — начала XXI века

Медвецкий С.В.

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

В статье проанализирована эволюция женского образа в белорусской живописи XX — начала XXI века через четыре ключевых архетипа: мать, герой, труженица и муза. Образ матери трансформируется от послевоенной героизации к камерному психологизму и философской метафоричности. Военная тема раскрывается через женские судьбы: от прямой героизации партизанки до символично-поэтической образности и трагического гуманизма. Образ труженицы послевоенных десятилетий демонстрирует противоречие между героизацией физического труда и культурным стереотипом женственности. Архетип музы проходит путь от интимных портретов, близких обобщенному лирико-поэтическому образу-типу, воплощающему творческую свободу художника. Очевидна общая тенденция: движение от героизации и социального типажа к индивидуализации, психологизму и поэтизации образа.

Ключевые слова: белорусское искусство, станковая живопись, женский образ.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 16–21)

Iconography of the Female Image in the 20th – Early 21st Century Belarusian Painting

Medvetski S.V.

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

The article analyzes the evolution of the female image in Belarusian painting of the 20th and early 21st centuries through four key archetypes: mother, hero, worker, and muse. The image of the mother transforms from the post-war glorification to chamber psychologism and philosophical metaphor. The theme of war is revealed through female destinies: from straightforward heroization of the partisan to symbolic-poetic imagery and tragic humanism. The image of the worker of the post-war decades demonstrates the contradiction between the glorification of physical labor and the cultural stereotype of femininity, gradually disappearing towards the end of the century. The archetype of the muse traces a path from intimate portraits of the loved ones to a generalized lyrical-poetic image-type, embodying the artist's creative freedom. A general trend is evident: a movement from heroization and social typecasting to individualization, psychologism, and poeticization.

Key words: Belarusian art, easel painting, female figure.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 16–21)

Образ женщины в истории изобразительного искусства — это зеркало, в котором отражается отношение общества к женской роли в разные эпохи. От древних статуэток до современных картин и инсталляций художники изображали женщину по-разному, наделяя ее образ множеством значений и символов.

В белорусской живописи XX — начала XXI века он формируется через несколько устойчивых архетипов: мать (материнство как жертва и священный долг), воин (женщина, нарушающая традиционные границы пола), труженица (физический труд и социальная принадлежность), муза (источник вдохновения художника).

Анализируя изобразительный материал, важно исследовать, как художники придерживались традиции или, наоборот, пересматривали устоявшиеся представления о женской роли. Эта тема актуальна и сегодня, потому что помогает понять, как искусство конструировало образ женщины, какие стереотипы закрепились в живописи. Изучение иконографии женского образа в искусстве необходимо для раскрытия представления женщины в современной художественной культуре Беларуси.

Методологическую основу составляет формально-стилистический, компаративный и иконографический анализ произведений белорусской станковой живописи.

Цель — установить особенности иконографии женского образа в белорусской живописи XX — начала XXI века на основе четырех архетипических моделей.

Образ матери. Обращение к образу матери активно наблюдается в белорусской живописи уже в послевоенное время. Героизация матери очевидна в портрете Г. Виера (1890–1964) «Мать-героиня» (1946), где художник передал силу характера, несломленного военными трудностями. Особенность работы — соединение официального героического настроения с искренним уважением к конкретному человеку.

В 1960-е годы в трактовке образа матери появляются иные интонации. Если послевоенное искусство стремилось к монументализации и социальному пафосу, то новое поколение художников постигает более интимное, личностное начало. Это заметно в картинах М. Лисовского «Портрет матери» (1963), М. Савицкого «Рита и Андрей» (1965), И. Рея «Портрет матери» (1967), В. Тихоненко «Мама. Эюд» (1969), отличающихся камерностью и психологизмом.

Позднее в трактовке образа матери еще более усиливается психологизм и индивидуальное, хотя тенденция к монументализации сохраняется и в последующие десятилетия. Монументальность выражается в разных формах: от эпической героизации до лаконичной обобщенности образа.

Монументально-эпический подход демонстрирует в произведении «Мать» (1979) белорусский искусствовед и художник В. Шматов (1936–2006). Акцентированно заниженная линия горизонта позволяет изобразить героиню на фоне неба и придать фигуре пожилой женщины монументальный характер, наполнив композицию эпическим звучанием. Аналогичные стратегии можно отметить и в полотнах В. Кухарева «Мать» (1972), Ю. Зуева «Портрет матери» (1970), Г. Ващенко «Мать» (1983) и др.

На фоне монументально-обобщенных решений 1970–1980-х годов особняком находится творчество И. Лисицы (1950–2022), придерживающегося классической живописной традиции. Редкая для белорусского искусства виртуозная манера отличает поколенное полотно «Мать» (1989), в котором изображена сидящая у стола пожилая женщина. Образ наполнен теплотой и любовью, великолепная карнация лица и рук, впечатляющая материальность одежды и деталей выделяют эту работу.

Пространственно-повествовательное решение реализовано В. Альшевским в сложной двухфигурной композиции «Портрет мамы» (1984–1985). Мотив калитки функционирует как дополнительная рама, акцентирующая образ матери. Контраст темного неба и белоснежного платка усиливает композиционную выразительность художественного образа.

От конкретности бытового пространства к философской метафоре движется в своих исканиях А. Медвецкий в «Портрете жены» (2020). Центрическая композиция с фигурой женщины с младенцем на фоне цветущего сада решена в зелено-серебристой гамме — словно пропущена через дымку памяти. Художник сознательно прибегает к импрессионистической фактуре в трактовке листвы и реалистической моделировке фигур. Цветущий сад превращается в метафору расцвета жизни и материнства.

Эволюция образа матери в белорусской живописи отражает общую тенденцию: от героизации к индивидуализации и философскому обобщению. Монументальность послевоенного периода уступает место психологизму и многообразию пластических решений. К началу XXI века образ матери обретает характер универсальной метафоры, где материнство предстает как вечная тема преемственности жизни.

Образ героини. Белорусская живопись демонстрирует последовательную эволюцию образа матери-героини: от послевоенной героизации и социального пафоса (1940–1950-е) к камерному психологизму 1960-х годов. В 1970–1980-е годы формируется параллельное существование двух традиций — монументально-эпической и интимно-личностной. Современное искусство синтезирует оба подхода, соединяя конкретность образа с универсальной метафоричностью.

Образ женщины в годы Великой Отечественной войны занимает особое место в белорусской живописи второй половины XX века. Война изменила традиционное представление о женской роли в обществе. Женщины встали на защиту Родины с оружием в руках, растили

детей в партизанских отрядах, ждали с фронта мужей и сыновей, принимая на свои плечи всю тяжесть военного лихолетья. Белорусские живописцы создали галерею емких женских образов, отражающих различные грани народной трагедии и героизма.

Художественное воплощение женского образа-воина реализовано в многофигурном полотне А. Шибнева (1907–1990) «Пленных везут» (1947), изображающем партизан, конвоирующих пленных немцев. Заниженная линия горизонта акцентирует образ девушки-партизанки, изображенной в динамичном движении на переднем плане. Укрупнение фигуры героини создает емкий героический образ. Горизонтальная композиция с уменьшением фигур в глубину приобретает эпическое звучание.

К 1960-м годам художники отходят от героического пафоса, акцентируясь на символично-поэтических структурах. Новую форму образного мышления демонстрирует М. Савицкий (1922–2010) в композиции «Партизанская мадонна» (1967), основная идея которой — размышление о вечном обновлении жизни. Применив сферическую перспективу, автор показал разномасштабные фигуры в различных плоскостях. Смысловым центром стал образ кормящей матери-мадонны, окруженный метафорическими образами: пожилой женщиной как олицетворением народного горя, уходящим партизанским отрядом, крестьянками, убирающими хлеб. Плоскостная манера и колорит на основе землистых и охристых тонов отсылают к традициям древнерусского искусства. К белорусской мадонне мастер обращался и в последующие годы — «Куст роз» (1974), «Партизанская мадонна (Минская)» (1978), однако той глубины образного решения в них достичь не удалось.

Вслед за М. Савицким продолжает поиски емкого героического образа белорусской женщины М. Данциг (1930–2017) в полотне «Легенда о Беларуси» (1968). Монтажный способ построения, размашистый мазок и жесткая линия выделяют его авторский стиль.

Наряду с экспериментами в области символично-поэтической образности в отечественной живописи продолжают развиваться и традиционные подходы к военной теме. Решая военную тему, белорусские живописцы зачастую отдают предпочтение композиционным схемам предыдущих лет и вместе с тем делают попытки внесения новых качеств в живописно-пластический строй своих композиций.

Наиболее значительным достижением в разработке темы народного горя становятся произведения, где художники отказываются от внешней событийности в пользу

психологизма. Евгений Ясьвин (1935–2000) в картине «Беженцы. 1941» (1966) продолжает традицию показа военной трагедии, передавая страдание через выразительные живописные средства. Подлинного драматизма достигает Н. Залозный (1925–1982) в полотне «Солдатки» (1969). Горизонтальная фризовая композиция с укрупненно изображенными фигурами сидящих женщин образует монолитную группу, сплоченную горем. Суровые лица, огрубленная пластика зримо повествуют о трагедии — их мужья и сыновья не вернулись домой.

Процесс дегероизации персонажей в произведениях военной тематики отразил трансформацию социально-эстетической оценки образов военного времени. Р. Кудревич (1919–2000) в полотне «Весна. 1945 год» (1970) придает теме войны философское и лирическое звучание. Две девушки, одна в шинели, накинутой поверх белого халата, задумчиво склонилась над первыми весенними цветами, вторая в военной форме, стоящая в свободном движении чуть правее, тоже задумалась, но как-то легко и беззаботно. Весенний пейзаж с санитарной машиной органично дополняет образы.

Эту линию продолжает Г. Михайлова в монументальном полотне «Подвиг» (1977), где композиционным центром выступает возвышающаяся фигура З. Космодемьянской, написанная в иконописной манере. Экспрессионистическая манера письма и холодная серо-сине-белая колористика усиливают эмоциональное воздействие. Героиня воспринимается как символ нравственной победы — физическая уязвимость представляется свидетельством величия духа.

Логическим завершением подобной эволюции становится индивидуализированный психологический портрет, где обобщенный образ народного горя конкретизируется в судьбе отдельного человека. Портрет-картина Г. Туровской «Анастасии Савельевне Бурой из деревни Миластово и всем матерям Великой Отечественной» (1984) выделяется сложной композицией с изобразительными клеймами по периметру. Шестеро погибших сыновей героини изображены на полях широкой рамы по принципу древнерусской иконописи. Символические детали усиливают драматизм: красный платок героини олицетворяет мученическую долю, старая яблоня с отломанной веткой — искалеченные войной женские судьбы. Аналогичная образная канва очевидна в работах Ю. Зуева «Матери Нине Ивановне и ее друзьям-ветеранам посвящается» (1986), В. Тихоненко «Безымянная высота» (1987).

Необходимо подчеркнуть, что в белорусской живописи второй половины XX века важное значение приобретает образ матери-героини, который проходит через большинство рассмотренных произведений — от героической партизанки до скорбящей солдатки и матери, потерявшей шестерых сыновей. Этот образ становится символом народного страдания и одновременно несгибаемой силы духа белорусского народа.

Образ женщины-труженицы. С окончанием войны и переходом к мирному строительству образ женщины в белорусской живописи претерпевает трансформацию: от партизанки и солдатки к труженице, восстанавливающей разрушенное хозяйство. В 1950–1960-е годы портрет женщины-труженицы известен как один из ведущих видов, отражающих не только идеологическую установку на героизацию труда, но и реальную социальную ситуацию послевоенных лет. Нехватка мужской рабочей силы вынуждает женщину взять на себя тяжелый физический труд в промышленности, строительстве и сельском хозяйстве.

В портретах героинь труда художники сталкиваются с противоречием между требованием показать женщину как равноправного участника производства, не уступающего мужчине в силе и выносливости, и культурным стереотипом женственности, предполагающим мягкость, нежность, хрупкость. В портретах «Доярка» (1955) и «Портрет свинарки А.С. Загорской» (1956) А. Шевченко (1902–1980) стремится найти баланс между героизацией труда и сохранением женственности образа. Его героини — это молодые девушки, чья привлекательность не отрицается, а подчеркивается трудовыми достижениями.

Неразрывная связь женщин-тружениц с окружающей производственной средой проявляется в портретах-картинах П. Гавриленко «На лесах» (1960), В. Волкова «Портрет крановщицы завода имени К. Ворошилова Н.И. Толмашовой» (1960), Н. Тарасикова «Портрет строительницы Полоцкого нефтестроя» (1960), Е. Ясьвина «Лен» (1966) и других.

Яркий образ профессионала, увлеченного своим делом, создал М. Лисовский (1931–1970) в композиции «Учительница» (1960). Молодая женщина-педагог излагает ученикам новый материал. Поза, жест рук, направленный в сторону взгляд передают динамику преподавания и связь с классом. Колористическое решение построено на контрасте темного платья с цветочным узором и белого жабо на фоне классной доски. Образ учительницы, в отличие от доярок и крановщиц, позволяет

автору органично соединить профессионализм с традиционной женственностью.

Если в 1960-е годы производственный портрет тяготеет к конкретности и повествовательности, то в 1970–1980-е его трактовка движется в сторону обобщения и символизации. Показательна в этом отношении работа М. Чепика (1920–1972) «Молодой агроном» (1978), решенная в декоративно-символическом ключе. Оранжево-желтый и белый цвета в колорите, бескрайнее пшеничное поле без неба создают ощущение внутреннего единства героини и земли. От декоративности к пластической выразительности переходит Л. Дробов (1926–2002) в работе «Молодой архитектор» (1980), оригинально решая фигуру девушки, изображенной сидящей на стуле.

Постепенно на смену производственному портрету предлагается образ женщины-творца. Показателен в этом отношении «Портрет киноактрисы Светланы Суховой» (1983) Н. Селещука (1947–1996). В поясном изображении молодой актрисы важную композиционную роль играет фон, построенный на контрасте двух пространств. Динамичного мира кино и камерного лирического пейзажа, символизирующего личную жизнь героини.

Если Н. Селещук строит образ на пространственном контрасте, то В. Барабанцев в «Портрете поэтессы Людмилы Рублевской» (1998) апеллирует к природной и христианской символике, где образы женщины, ангела и голубя усиливают мотив духовной чистоты и поэтического призвания.

В настоящее время женские образы по-прежнему остаются в центре внимания мастеров живописи. Однако типология женского портрета последних десятилетий претерпела существенные изменения: практически исчезла такая его разновидность, как производственный портрет. В экспозициях выставок уже отсутствуют портреты женщин рабочих профессий — доярок, крановщиц, строительниц и др.

Образ музы. Женский образ в искусстве всегда занимал особое место, становясь для творца не просто объектом изображения, но подлинной музой, источником истинного вдохновения. Через портреты жен, дочерей или просто привлекательных незнакомок мастер получает возможность освободиться от внешних требований и ограничений, сосредоточиться на чисто живописных задачах. Особенно ярко указанная роль женского образа (в качестве музы) прослеживается в белорусском изобразительном искусстве XX — начала XXI века.

Истоки этой традиции угадываются уже в творчестве пионеров белорусской живописи. Так, Я. Кругер (1869–1940) в «Портрете дочери» (1910) обращается к камерной, интимной трактовке портрета, где близость семейных отношений позволяет художнику раскрыть психологическую глубину образа. В свою очередь, М. Станюта (1881–1974) в «Портрете дочери» (1923) демонстрирует иной подход, решая композицию в духе сезаннизма с его структурной строгостью и формальной значимостью [1]. Обе работы, несмотря на различие стилистических манер, объединены общим принципом: дочь является для художника не столько «натурой», сколько поводом для углубленного художественного анализа.

Традиция создания женских портретов получает продолжение и в военные годы, когда женский образ видится символом сохранения культурных ценностей в трагическое время. Иван Ахремчик (1900–1971) интересно решает художественный образ в «Портрете народной артистки БССР З. Васильевой» (1943) и «Портрете народной артистки СССР Ларисы Александровской» (1943–1963 (?)). Продолжает галерею портретов, раскрывающих жизнь белорусской интеллигенции в годы Великой Отечественной войны, Е. Зайцев (1907–1992). Широко и хлестко написан мастером «Портрет народной артистки БССР А.В. Николаевой» (1943) [2, с. 57]. Образы представительниц культурной элиты в военные годы свидетельствуют о стремлении художников утвердить духовные ценности вопреки трагическим обстоятельствам.

Этот «сдвиг» особенно просматривается в творчестве И. Ахремчика и Е. Зайцева, обратившихся к портретам своих жен. В этюдной манере написан И. Ахремчиком «Портрет жены» (1945), где в поколенной композиции модель изображена удобно расположившейся в кресле, а пластически нетривиально найден аналогичный по теме «Женский портрет. Жена» (1956), исполненный Е. Зайцевым.

Наиболее глубокое и детальное изучение образа жены предпринимает В. Смердинский (1897–1984). Целый ряд его работ — «Портрет жены В.Г. Яковлевич» (1948), «Портрет жены на фоне зимнего пейзажа» (1949), «Портрет жены с книгой» (середина 1950-х годов) — демонстрирует последовательный интерес к раскрытию характера модели в различных жизненных ситуациях и состояниях.

Новый этап в развитии женского портрета наступает в середине 1960-х — 1970-х годах, когда появляется целый ряд произведений, свидетельствующих о желании белорусских

портретистов работать над лирическими образами общечеловеческого звучания. Произведения демонстрируют отход от биографической конкретности в сторону психологической универсальности. Примером служат картины П. Явича «Девушка в зеленом» (1964), В. Сахненко «Портрет студентки» (1966), В. Громыко «Женский портрет» (1972), Л. Щемелева «Светлана» (1974), Е. Зайцева «Девушка в красном» (1976) и другие.

В 1980-е годы замечательная галерея женских образов создается витебским художником И. Боровским — «Портрет Н.А. Сулецкой» (1982), В. Альшевским — «Девушка с ландышами» (1983), «Королева бала» (1988) и др.

Завершающим этапом эволюции становится формирование широкого круга полотен, которые можно отнести к портрету-типу. В этих работах портретное начало отходит на второй план, главным выступает выражение общего лирико-поэтического настроения, объединяющего в одном персонаже типические черты. Женский образ окончательно превращается из конкретного портрета в обобщенный символ красоты, женственности, поэтического начала. Характерны в этом плане произведения «Марина» (1989) В. Кожуха; «Месяц над Свислочью» (1991) Г. Скрипниченко; «Алеся с Полесья» (2004) Г. Ващенко; «Студентка» (2008, 2009) Н. Киреева; «Мандариновое утро» (2008), «Ночь белых мотыльков» (2009) С. Сотникова и др. В данных произведениях женщина-муза воплощается уже не в индивидуальных чертах конкретной модели, а в обобщенном поэтическом образе, символизирующем вечные ценности красоты и гармонии.

Особенно ярко подобная тенденция проявляется в творчестве О. Сковородко, чьи работы представляют пример фигуративного искусства с элементами фовизма и экспрессионизма. В камерной композиции «Двое» (2015) две женские фигуры в синем и желтом платьях отображают диалог, где контрастная пара дополняющих цветов усиливает психологический контраст между персонажами. Почерку мастера присущи деформация формы, интенсивная колористика как средство выражения внутреннего состояния и сильно проявляющийся декоративизм. Его работы — «В кафе» (2005), «Обнаженная» (2011) проникнуты психологическим подтекстом и несут мощный эмоциональный заряд.

В таком художественном контексте особо выделяется творчество О. Крошкина (1950–2020), синтезирующего сюрреализм, геометрическую абстракцию и фигуративную

живопись. В его работах очевидны противоречия между индивидуальным сознанием и реальностью. Обнаженная женская фигура — центральный архетип, олицетворяющий эротизм, уязвимость и плодородие. Абстрактные элементы и геометризованные формы создают психологическое напряжение. Художник исследует вечные темы — связь человека с природой, страсть и духовные поиски, создавая философски насыщенные образы в произведениях «У истоков» (2004), «Плоды» (2009), «Страсть» (2009), «Обнаженная» (2014) и др.

Подобное стремление к раскрытию внутреннего мира женщины заметно в полотне В. Медвецкого «Аврора» (2020), где фигура женщины погружена в глубокий сон. Колорит — взрывной диалог ярко-розового и зеленого — генерирует ощущение конфликта между мечтой и реальностью. Луч желтого света символизирует озарение, пробивающееся сквозь хаос. Абстрактные формы растворяются в цветовой энергии, размывая границу между сознанием и подсознанием. Композиция визуализирует момент пробуждения, когда внутренний мир женщины разворачивается в целую вселенную красок и смыслов.

Таким образом, женский образ в белорусском искусстве на протяжении почти столетия становится для художников пространством подлинной творческой воли и неиссякаемым источником вдохновения. Этот путь свидетельствует о том, что женщина остается для мастера музой в ее классическом

понимании, вдохновляющей на постоянный творческий поиск, новые колористические и композиционные эксперименты.

Заключение. Эволюция женского образа в белорусской живописи XX — начала XXI века демонстрирует переход от идеологического канона к художественной свободе. Очевидно, что в выразительном плане женский образ сохраняет фигуративность. Четыре ключевых архетипа — мать, воин, труженица, муза — отражают различные аспекты женской идентичности и социальной роли.

Особое значение приобретает архетип музы — женщины как источника вдохновения. Именно в таких произведениях художник обретает максимальную свободу, создавая образы универсального и вневременного звучания. Наблюдается общая тенденция как движение от героизации и социального типажа к индивидуализации и поэтизации, от конкретной биографии к универсальной метафоре. Женский образ в белорусской живописи отражает не только изменение положения женщины в обществе, но и эволюцию самого искусства. Современная живопись синтезирует все четыре архетипа, апеллируя к вечным темам материнства, жертвенности, труда и красоты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мисюк, А.Е. Белорусская советская портретная живопись 1917–1967 / А.Е. Мисюк. — Мн.: Наука и техника, 1986. — 104 с.: ил.
2. Дробов, Л.Н. Живопись Советской Белоруссии (1917–1975) / Л.Н. Дробов. — Мн.: Выш. школа, 1979. — 302 с.: ил.

Поступила в редакцию 16.02.2026

Изменение роли зрителя во взаимодействии произведение—реципиент в искусстве диорамы

Сергеева А.А.

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

В статье исследуется эволюция роли зрителя (реципиента) в системе «произведение—реципиент» на материале искусства диорамы от момента его зарождения до первой четверти XXI века. Цель работы — выявление закономерностей трансформации восприятия диорамы: от пассивного наблюдателя к активному соучастнику и соавтору художественного образа. На основе сравнительного анализа рассматриваются три ключевых этапа развития жанра: ранняя аттракционная диорама Л.Ж.М. Дагера, советская монументальная диорама и современные интерактивные диорамные макеты. Установлено, что технологическое развитие и смена культурных парадигм обусловили переход от односторонней иллюзионистской коммуникации к открытой, многоуровневой системе взаимодействия. Если в дагеровской модели зритель выступал пассивным свидетелем запрограммированного чуда, а в советской традиции — идеологически направляемым эмоциональным соучастником, то в практике сегодня реципиент приобретает статус оператора и со-творца, чьи действия физически и смыслово актуализируют произведение. Исследователь приходит к выводу, что современная диорама функционирует как динамичный процесс, требующий активного, исследовательского и игрового диалога со зрителем, а это отражает общекультурный тренд на интерактивность и соавторство в музейной и художественной коммуникации.

Ключевые слова: диорама, реципиент, интерактивность, Дагер, советская диорама, современная диорама, художественный образ.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 22–26)

Transformation of the Role of the Viewer in the Interaction of the Work of Art—the Recipient in the Art of Diorama

Sergeyeva A.A.

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

The article explores the evolution of the viewer’s (recipient’s) role in the “work-recipient” system using the example of diorama art from its inception to the first quarter of the 21st century. The goal of the study is to identify the patterns of diorama perception transformation, from passive observation to active participation and co-creation of the artistic image. Based on a comparative analysis, three key stages of the genre development are examined: the early attraction diorama by L.J.M. Daguerre, the Soviet monumental diorama, and modern interactive diorama models. It has been established that technological development and the shift in cultural paradigms have led to a transition from one-way, illusionistic communication to an open, multi-level system of interaction. While in the Dagerian model, the viewer was a passive witness to a programmed miracle, and in the Soviet tradition, he was an ideologically guided emotional collaborator, in modern practice, the recipient takes on the role of an operator and co-creator, whose actions physically and meaningfully bring the work to life. It is concluded that the modern diorama functions as a dynamic process that requires an active, exploratory, and playful dialogue with the viewer, which reflects the general cultural trend towards interactivity and co-authorship in museum and artistic communication.

Key words: diorama, recipient, interactivity, Daguerre, Soviet diorama, modern diorama, art image.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 22–26)

Диорама как синтетический вид искусства изначально обладала мощным потенциалом воздействия на зрителя. Однако характер этого влияния, степень вовлеченности реципиента и его роль в завершении художественного образа претерпели фундаментальную эволюцию. Если в классической модели зритель был приглашен к иллюзорному «погружению» в статичный мир, то в современной практике он выступает в качестве агента, активирующего и изменяющего данное пространство. Поэтому необходимо проследить подобную трансформацию на трех ключевых этапах: ранней «аттракционной» диорамы (на примере диорам Дагера), героико-идеологической диорамы советского периода и интерактивной диорамы-макета начала XXI века. Актуальность работы обусловлена и важностью осмысления новых форм диорамного искусства в контексте общей тенденции к интерактивности и вовлеченности зрителя в современной культуре.

Цель исследования — выявить и проанализировать закономерности эволюции роли зрителя (реципиента) в системе «произведение—реципиент» на материале искусства диорамы от момента его зарождения до первой четверти XXI века, сделав акцент на изменении от пассивного наблюдателя к активному соучастнику и соавтору художественного образа.

Зритель как иллюзионистский свидетель: диорамы Дагера и ранняя аттракционность. Феномен диорамы Луи Жака Манде Дагера, запатентованной в 1822 году, следует рассматривать не только как прототип будущего жанра, но и как самостоятельное художественно-техническое явление, сформировавшее исходную модель взаимодействия с реципиентом. В основе дагеровской диорамы лежал синтез двух ключевых компонентов: масштабного полупрозрачного живописного полотна (написанного с двух сторон) и сложной системы естественного и искусственного освещения, управляемого через заслонки, фильтры и отражатели [1]. Этот аппарат позволял осуществлять плавную метаморфозу изображения: день превращался в ночь, солнечная погода — в грозовую, а статичный городской пейзаж обретал динамику за счет имитации движения света в окнах или появления луны на небе.

Сущность изобретения заключалась не в создании новой формы живописи, а в овеществлении временного фактора, в подчинении живописного образа технологическому процессу [2]. Произведение существовало не как зафиксированная данность, а как последовательность состояний, развернутая во времени длительностью сеанса. Однако следует

подчеркнуть, что эта временная динамика была строго запрограммирована и циклично повторялась от показа к показу. Таким образом, технология предопределяла не только форму, но и ритуал восприятия.

Демонстрация диорам Дагера проходила в специально построенных для этого помещениях и носила откровенно коммерческий, зрелищно-развлекательный характер. Это определяло и тип реципиента, и характер его вовлеченности. Зритель представлял, прежде всего, платежеспособную публику, покупавшую билет на удивительное, модное зрелище, сопоставимое с другими оптически диковинками эпохи — фантасмагорией, волшебным фонарем. Рекламные афиши акцентировали не художественные достоинства картины, а непостижимость «феномена» и «чуда» трансформации.

Пространство взаимодействия четко регламентировалось. Зрительный зал затемнялся, а само полотно, скрытое от публики до начала сеанса, представало как огромное окно в иллюзорный мир. Зрители располагались рядами на некотором удалении, их физическая активность сводилась к нулю. Они были изолированы как от механизма преобразования (технический блок находился за полотном и тщательно скрывался), так и друг от друга в темноте зала. Эта тьма, по сути, была инструментом деиндивидуализации и концентрации внимания на единственном светящемся объекте — самом изображении.

В такой жестко выстроенной системе роль зрителя можно определить как роль пассивного свидетеля иллюзии. Его основная функция — испытать внутреннее противоречие, когда реальность не совпадает с ожиданиями, и эстетическое удивление от неразрешимого разногласия между знанием о плоской картине и чувственным ощущением глубины и изменения реальности. Коммуникативная модель была абсолютно односторонней и не предполагала обратной связи. Художник с помощью технологии предъявлял завершённый, самодостаточный образ, чье развитие во времени не зависело от реакции зала.

Соавторство реципиента, если о нем можно говорить, носило исключительно психологический, имманентный характер. Оно сводилось к работе воображения по «достраиванию» иллюзии реальности на основе предлагаемых визуальных ключей. Однако эта деятельность не влияла на само произведение. Зритель был лишен какой-либо агентности: он не мог изменить точку обзора, повлиять на сцену, выбрать момент для созерцания.

Его взгляд направлялся и контролировался единственным доступным способом — изменением света на полотне. Как отмечают исследователи, диорама Дагера была «машиной зрения», программирующей единый для всех коллективный визуальный опыт [3].

Несмотря на технологическую простоту по сравнению с созданиями последующих эпох, диорама Дагера установила фундаментальные принципы, которые будут унаследованы и переосмыслены:

1. Иммерсивность через изоляцию: затемненный зал и крупный масштаб изображения погружали зрителя в среду, минимизируя отвлекающие факторы.

2. Центрированность и фронтальность: единственная оптимальная точка обзора создавала «идеального зрителя», чья позиция была заранее просчитана.

3. Динамика как аттракцион: изменчивость образа во времени стала ключевым элементом жанра, его главной «изюминкой».

4. Технология как содержание: восхищение вызывал не только сюжет, но и скрытый механизм его презентации.

Таким образом, в ранней диораме реципиент занимал позицию внешнего, пассивного, но восхищенного наблюдателя чуда, инсценированного автором посредством техники. Эта модель, основанная на контроле и демонстрации, станет отправной точкой для дальнейшей эволюции, в ходе которой зритель постепенно будет обретать субъектность, перемещаясь из темного зала в центр художественного события.

Зритель как идеологический соучастник: советская монументальная диорама. Советская диорама середины и второй половины XX века, создававшаяся преимущественно мастерами Студии военных художников имени Б.Д. Грекова и другими признанными авторами (Е.И. Дешалыт, В.К. Дмитриевский), представляет собой качественно новый этап в эволюции жанра. Она перестала быть коммерческим аттракционом, трансформировавшись в монументальный инструмент государственной идеологии и исторической политики [4]. Ее художественная программа неразрывно связывалась с канонами социалистического реализма, требовавшего «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии» [4] с целью идейного преобразования и воспитания трудящихся.

В этом контексте диорама идеально соответствовала задаче визуализации «героической правды» истории, прежде всего событий

революции и Великой Отечественной войны. Такие произведения, как «Штурм Сапун-горы» (1959), «Битва за Днепр» (1975) или «Освобождение Кривого Рога от немецко-фашистских захватчиков в 1944 году» (1968), создавались как законченные, документально правдивые и эмоционально насыщенные реконструкции переломных моментов героического прошлого. Их установка в специально построенных зданиях на местах реальных событий подчеркивала связь между искусством, историей и территорией.

Художественная система диорамы данного периода была ориентирована на создание у зрителя устойчивого ощущения включенности в реконструируемое событие. Ключевым композиционным приемом стало размещение зрителя на специальной смотровой площадке, интегрированной в предметный план. Это стирало границу между наблюдателем и изображаемым пространством, создавая иллюзию нахождения внутри исторической среды. Композиция нередко строилась по принципу направленного восприятия, с мягкой фокусировкой взгляда на ключевых смысловых и драматических узлах сцены [4].

Высокая степень достоверности в проработке как живописного фона, так и предметного плана (униформа, техника, элементы ландшафта) служила важным средством аутентификации. Это позволяло зрителю воспринимать изображенное не как условную аллегория, а как достоверную реконструкцию, что усиливало доверие к передаваемому послыу.

Использование динамического света, звуковых эффектов (шум боя, музыка) и, в некоторых случаях, элементарных кинематических элементов (дым) работало на усиление эмоционального отклика, переводя восприятие из визуальной в мультисенсорную плоскость.

Зрителю в советской диораме отводилась роль не отдельного человека, а представителя всего народа. Он воспринимался как продолжатель общей памяти и часть большой общности людей, одержавших историческую победу. Его личные чувства и воспоминания на время просмотра становились элементом коллективного переживания героического прошлого, которое реконструировала диорама. Авторы успешно создавали эффект сопричастности великому, который достигался через чувственное погружение, пробуждение гордости и уважения к изображенному подвигу. Соучастие зрителя заключалось в эмоциональном и интеллектуальном усилии по осмыслению исторического события как значимой части общего наследия.

Реципиент, особенно молодой, выступал в качестве наследника, для которого диорама представляла собой наглядный и эмоционально насыщенный урок истории. Произведение было ориентировано на формирование ценностного отношения к прошлому, чувства благодарности и ответственности.

Диорама являлась итогом труда художников, историков и военных консультантов. Они стремились создать единственно верную, официальную картину события, основанную на фактах. В результате зрителю предлагалась уже готовая, продуманная до мелочей история. У него не было возможности по-другому взглянуть на произошедшее — его восприятие мягко, но уверенно направлялось к единственно правильному пониманию, заложенному авторами.

Таким образом, в рамках советской художественной традиции диорама предлагала зрителю особую роль — стать эмоциональным соучастником исторического события. Зритель погружался в тщательно реконструированное пространство, где его приглашали не к анализу, а к глубокому эмпатическому переживанию. Однако эта вовлеченность была направляемой. Художественные средства — композиция, свет, звук — мягко ориентировали восприятие, помогая зрителю ощутить связь с коллективной памятью и историей страны. Таким образом, диорама трансформировалась из зрелищного формата в значимый общественный проект, способствующий осмыслению единого прошлого и укреплению культурной идентичности.

Зритель как со-творец и оператор: интерактивные диорамы-макеты начала XXI века. Современные диорамные комплексы, такие как «Гранд Макет Россия» (Санкт-Петербург), «Царь-макет» (Москва) или «Страна Мини» (Минск), представляют собой принципиально новое явление, знаменующее радикальный разрыв с классической диорамной традицией. Их определяющая основа — не монументальное живописное полотно, фиксирующее единый момент, а тотальный, динамически обновляемый макет, моделирующий жизнь целого региона или страны в режиме, приближенном к реальному времени [5]. Художественный образ здесь трансформируется из героико-исторического нарратива в гипердетализированную симуляцию повседневности и национального пространства.

Этот сдвиг обусловлен как технологической революцией (использование компьютерного управления, мехатроники, светодиодных и проекционных систем) [6],

так и изменением культурных запросов общества. Воспитательная дидактика уступает место обучению через развлечение и игровому взаимодействию. Произведение перестает быть завершенным высказыванием автора, превращаясь в открытую, многослойную интерактивную систему, чье полное содержание раскрывается только в процессе активного исследования пользователем.

Роль зрителя в этой системе кардинально перераспределяется через внедрение нескольких ключевых механизмов интерактивности, которые переводят его из статуса созерцателя в статус оператора и со-творца.

Во-первых, происходит полная деконструкция единой точки обзора. Упразднение фронтальности и фиксированной смотровой площадки позволяет пространству макета окружать зрителя, побуждая его к постоянному движению, смене ракурсов и самостоятельному поиску уникальной оптической позиции. Сведение к минимуму барьера между предметным планом и реципиентом (а в некоторых случаях — разрешение тактильного контакта с элементами или интерфейсами управления) наделяет зрителя телесной свободой в художественном пространстве.

Во-вторых, центральным звеном этой архитектуры становится интерактивность по принципу «действие — отклик». Возможность прямого влияния на макет — будь то активация скрытых сценок, запуск моделей транспорта или управление светом и звуком — превращает зрителя в инициатора «микрособытий» [7]. Без его активных действий заложенный в диораму смысл и ее игровой потенциал остаются скрытыми. Таким образом, реципиент превращается в обязательного соавтора, чье участие необходимо, чтобы динамическое содержание произведения проявилось в полной мере.

В-третьих, меняется сама парадигма восприятия, которая приобретает игровой и поисковый характер. Просмотр трансформируется в квест: зрителю предлагается отыскивать скрытые детали, следить за движением объектов или участвовать в организованных музейных заданиях. Это формирует целенаправленное, исследовательское и селективное восприятие, при котором реципиент сам выстраивает индивидуальную траекторию знакомства с произведением, демонтируя линейный сюжет предшествующих диорамных форм.

Наконец, интерактивность выходит за рамки личного опыта, приобретая социальную значимость. Диорама работает как среда

для совместной деятельности: посетители вместе нажимают кнопки, делятся обнаруженными деталями, объединяются в поисках спрятанных сцен. Это преобразует просмотр в коллективную игру, где общение между зрителями становится неотъемлемой частью художественного впечатления. Само произведение в этом случае выполняет роль катализатора, стимулируя не просто восприятие, а живое социальное взаимодействие.

В современной диораме-макете зритель обретает комплексную, триединую роль, которую можно определить как агент-пользователь-интерпретатор. Как агент, он обладает реальной, а не символической, способностью влиять на состояние арт-объекта, физически запуская в нем запрограммированные, но вариативные цепочки событий. Одновременно он выступает в роли пользователя, взаимодействуя со сложным художественным интерфейсом, требующим освоения его внутренней логики и понимания последствий своих действий. Наконец, зритель становится интерпретатором, наделенным свободой выбора и самостоятельного построения индивидуального смыслового маршрута; его личный опыт и уникальный набор обнаруженных «микрособытий» формируют, в конечном счете, авторскую версию произведения.

Эта триединая роль напрямую соответствует общей тенденции в современном искусстве, которая заключается в переходе от устойчивого произведения-объекта к изменчивому произведению-процессу, существующему в полной мере лишь в момент активного соучастия реципиента. Таким образом, художественный образ диорамы сегодня принципиально нестабилен и процессуален; он не предопределен заранее, а рождается в живом, непрерывном диалоге между предзаданной, запрограммированной средой и свободной, исследовательской волей зрителя.

Следовательно, в третьей фазе эволюции диорамы происходит окончательный слом традиционной иерархии «автор – произведение – зритель». Реципиент интегрируется в систему произведения как ее необходимый, активный компонент. Его соавторство перестает быть метафорой и становится технически обеспеченным фактом, обуславливающим как форму восприятия, так и само содержание эстетического события в каждый конкретный момент времени. Диорама выступает живой, отзывчивой экосистемой, смысл которой не предусмотрен, а постоянно генерируется в результате тактильного и игрового взаимодействия с пользователем.

Заключение. Проведенный сравнительный анализ позволяет сделать вывод о фундаментальной эволюции роли зрителя в искусстве диорамы. От пассивного наблюдателя иллюзионистского аттракциона у Дагера, через идеологически вовлеченного, но управляемого соучастника в советской монументальной диораме, к активному со-творцу и оператору в современных интерактивных диорамах-макетах — таков вектор трансформации.

Данная эволюция демонстрирует общекультурный переход от односторонней коммуникации, где смыслы транслируются сверху вниз, к модели равноправного диалога и совместного творчества. Если раньше художественный образ диорамы существовал как завершенная и непреложная данность, то теперь он предлагается как открытая, динамичная система, требующая для своей актуализации активного, любознательного, игрового взаимодействия со стороны реципиента. Современная диорама делегирует зрителю часть авторских функций, делая его ответственным за полноту эстетического переживания. Следовательно, изменение средств выразительности (от живописи и бутафории к мехатронике и цифровому управлению) привело к качественному изменению самой природы диорамного искусства и места в нем человека, который из благоговящего зрителя превратился в соавтора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петропавловский, В.П. Искусство панорам и диорам / В.П. Петропавловский. — Киев: Мистецтво, 1965. — 93 с.
2. Аргасцева, С.А. Художественная панорама как вид искусства: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Аргасцева Светлана Анатольевна; Рос. акад. художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств. — М., 1993. — 231 л.
3. Вирильо, П. Машина зрения / Поль Вирильо; пер. с фр. А.В. Шестакова; под ред. В.Ю. Быстрова. — СПб.: Наука, 2004. — 140 с.
4. Горбунов, И.В. Искусство батальной диорамы в военно-исторических музеях СССР и СНГ во второй половине XX века: монография / И.В. Горбунов; М-во образования Респ. Беларусь, Витеб. гос. ун-т. — Витебск, 2009. — 172 с.
5. Данько, Л.И. «Гранд Макет Россия». Образность, которая убеждает / Л.И. Данько // Символ науки. — 2019. — № 11. — С. 109–110. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/grand-maket-rossiya-obraznost-kotoraya-ubezhdaet> (дата обращения: 27.01.2026).
6. Данько, Л.И. «Гранд Макет Россия»: успешный старт / Л.И. Данько // Сириус: транспортное обозрение. — 2014. — 17 дек. — URL: <http://sirius-tm.ru/index.php/642/> (дата обращения: 27.01.2026).
7. Варган, А.А. Интерактивность как средство выразительности в искусстве диорамы / А.А. Варган, А.Г. Сергеев // Искусство и педагогика в современном мире (к 65-летию художественно-графического факультета): материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 1–2 нояб. 2024 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.О. Соколова (отв. ред.) [и др.]. — Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2024. — С. 51–52.

Поступила в редакцию 02.02.2026

УДК 791.8/.83(517.4)

Особенности сценического образа цирковых постановок Внутренней Монголии

Ли Жуй

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

С началом нового столетия цирк Внутренней Монголии на базе наследования традиционного китайского циркового искусства динамично развивается, идет по пути национализации, придерживается сочетания жизненного подхода к искусству с внешним культурным обменом и выступлениями. Он завоевал авторитет у широкой аудитории как внутри страны, так и за рубежом. Сценический образ формируется посредством сверхсложной техники, артистичного исполнения, а также национальной музыки и костюмов с яркими национальными особенностями. В цирке создано множество выдающихся работ. Репертуар складывается на основе глубокой национальной специфики и отчетливого регионального стиля, что дает возможность значительно повысить узнаваемость «монгольской школы» цирка по всему Китаю и даже в мире, а также позволяет внести огромный вклад в развитие национального циркового искусства степей и способствует культурному обмену между Китаем и зарубежьем. Представленное исследование проводит анализ «монгольской школы» цирка за последние 20 лет и описывает настоящее состояние и перспективы развития в современном цирке.

Ключевые слова: цирк, Внутренняя Монголия, современное искусство, сценический образ.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 27–31)

Features of the Stage Image of Circus Performances in Inner Mongolia

Li Rui

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

Since the beginning of the new century, the Inner Mongolian circus has been innovating on the basis of inheriting the traditional Chinese acrobatic art, following the path of nationalization, adhering to the combination of the everyday life approach to the art and foreign cultural exchanges and performances. It has won wide acclaim from audiences at home and abroad, relying on superb skills, virtuosic performances and distinctive national music and costumes, and has created many excellent works and programs with strong national characteristics and distinctive regional styles, which has greatly enhanced the popularity of the “Mongolian school” of circus in China and in the world. It has made great contributions to developing the acrobatic art of grassland ethnic groups and promoting cultural exchanges between China and foreign countries. This article analyzes the “Mongolian school” of circus within the past 20 years, and further elaborates development and changes of the contemporary circus.

Key words: circus, Inner Mongolia, contemporary art, stage image.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 27–31)

Во Внутренней Монголии цирковое искусство занимает значительное место. Главный советник Шанхайского университета Ся Чжэньнун отмечает: «В сравнении с танцем, театром и прочими выступлениями цирк является представлением техники человеческого тела с использованием различного реквизита, где основным методом выступления становятся сложные и опасные трюки» [1, с. 2845]. В широком смысле слова фокусы, дрессировка,

клоунада и прочие формы представлений составляют часть циркового искусства. Главным образом цирк предполагает технику движений высокой степени сложности и опасности. Сценический образ циркового представления дает возможность раскрыть характер национальной культуры и делает акцент на проблемах, которые волнуют современное общество Внутренней Монголии. При формировании сценического образа в цирковом искусстве

Адрес для корреспонденции: e-mail: 524646788@qq.com — Ли Жуй

используются средства выразительности как циркового искусства, так и других видов искусства. Декоративно-прикладное искусство, театр, музыка, световое решение дополняют цирковое представление и дарят современное синтетическое шоу, востребованное зрителем.

Цель статьи — выявить особенности сценического образа цирковых постановок Внутренней Монголии.

Формирование цирковой национальной школы. Цирковая труппа Внутренней Монголии была создана в 1960 году на базе наследования китайского традиционного циркового искусства, ее художественный стиль вобрал в себя монгольские национальные особенности, подчеркивая коннотации степной культуры и объединяя национальные традиционные техники и выдающиеся элементы, что сформировало уникальное очарование «монгольской цирковой школы». Ян Хун, директор исследовательского отдела Китайской ассоциации акробатики, подчеркивает: «Для создания и исполнения программ использование национального быта и традиций служит вдохновением, в соответствии с внутренними закономерностями и внешними формами циркового искусства, от выбора содержания программ, утверждения форм представлений, постановки сюжета до моделирования движений — во всем осуществляется поиск отличий от прочих коллективов» [2, с. 23]. Такие предметы, как костюмы, реквизит, музыка, сценическое оформление и прочее, делают более выразительными национальные особенности и местный колорит. Насыщенная атмосфера степной жизни, яркий национальный художественный стиль, сильный дух эпохи создают сценический образ национального циркового искусства.

С 1960 года и по сей день цирк Внутренней Монголии придерживается курса на национализацию данного вида искусства. Формирование цирковой национальной школы усиливает подготовка профессиональных кадров из числа малых народностей, развитие циркового творчества «монгольской школы», конная акробатика, освоение международного и внутреннего рынков. За последние 20 лет цирк достиг значительных успехов: было получено 12 наград местного уровня, 11 премий среди северных регионов Китая, 6 призов на общенациональных конкурсах, 9 премий международных соревнований. Цирковая труппа создала такие номера с национальной спецификой, как «Богатыри борьбы», «Пять человек бьют по пиалам ногами», «Дикие гуси», «Ода древним скакунам», «Чингисхан», «Форма лука» и др., где были искусно соединены

между собой национальный стиль, европейская культура и классическая акробатика.

Сегодня «монгольская цирковая школа» в своем развитии накопила драгоценный опыт выступлений и освоила разнообразные формы номеров, где каждый из них проходит процесс создания, развития и становления. Так появился номер «Пять человек бьют по пиалам ногами», которому предшествовали номера «Двое бьют по пиалам ногами» в 1972 году и «Четверо бьют по пиалам ногами» в 1988 году. Все движения в постановке совершаются на высоких велосипедах, когда нужно не только удерживать пиалы на голове, но и пинать их ногами, что выдвигает очень высокие требования к специальной подготовке цирковых артистов.

«Пять человек бьют по пиалам ногами» представляет собой акробатический номер данной цирковой труппы с яркими художественными особенностями степного народа. Он получил золотые медали на 3-м Международном цирковом фестивале «Cirque du Soleil» во Франции в 1990 году, на 6-м Всекитайском конкурсе цирков в 2004 году, на 7-м Международном цирковом фестивале в китайском Ухане в 2006 году, на 23-м цирковом фестивале в Италии в 2007 году, а также неоднократно исполнялся во время гастролей по Японии, Франции, Германии, Швейцарии, Канаде, Новой Зеландии, Монголии и прочим странам. В 2017 году этот номер попал в Книгу рекордов Гиннеса, когда один человек смог словить 32 пиалы в течение 40 секунд. Технику искусства бить по пиалам ногами во время езды на высоком велосипеде заимствовали (и использовали указанные средства выразительности) прочие виды искусства. Одновременно с акцентом на сложности исполнения этой техники основной упор был сделан на введение колоритных элементов — производственной деятельности, показе труда, церемониях, искусстве и прочие составляющих повседневной жизни монгольского народа, что придало этому номеру определенную зрелищность. Заместитель председателя ассоциации литературы и искусства Внутренней Монголии Синь Гуйнин считает: «Монгольский народ хорошо умеет петь и плясать, его танец давно сформировал свой собственный стиль, в нем искусно сочетаются язык танца и акробатическая техника, что стало основной тенденцией современного циркового искусства» [5, с. 17]. Поэтому сочетание набивания пиал ногами с монгольским танцем с пиалами на голове создает цельный образ вокруг такого предмета украшений, как серебряная чаша, которая принимает различные формы.

Если рассматривать национальные особенности номера «Пять человек бьют по пиалам ногами» в аспекте костюмов и реквизита, то они выступают важной составной частью для оформления этого циркового номера, а также средоточием, где наиболее отчетливо проявляются национальные черты. Для адаптации к цирковому художественному представлению создатели номера использовали в костюмах для выступления монгольские декоративные узоры в виде облаков и изобразительные формы воротников и рукавов. Узоры были вышиты пайетками, которые блестели и переливались под ярким освещением. В дополнение к этому монгольские головные украшения и ритуальные платки «хада» усилили монгольские национальные черты в образах артистов до максимума. Что касается применения реквизита, то пиалы, по которым бьют девушки, сидя на высоких велосипедах, символизируют богатство, счастье, дружбу, аналогичный смысл вкладывается в платки «хада». Введение в цирковое искусство этих предметов с яркими характерными особенностями и богатым значением расширило культурные коннотации в этом представлении. В качестве основной музыкальной темы были выбраны монгольские народные песни, а постоянно изменяющийся с быстрого на медленный, с сильного на слабый темп музыки обогатил музыкальную атмосферу с национальным колоритом, что дополнительно усилил звонкий звук падающих серебряных чаш.

Цирковой спектакль «Дикие гуси». Характерным примером творчества монгольской цирковой школы является поставленный в 2018 году цирковой спектакль «Дикие гуси». При помощи таких базовых выразительных методов, как акробатика и фокусы, он рассказывает о далеком путешествии перелетных гусей и повествует о стремлении к зеленому миру. Данная работа за счет средств выразительности формирует сценический образ, который предупреждает людей всей Земли о необходимости заботиться о природной среде, призывает к гармоничному сосуществованию человека и природы. В 2019 году эта программа получила финансирование в рамках трансграничного синтетического сценического проекта Национального фонда искусств.

Персонаж старого гуся проходит через весь спектакль, разговор ведется от его имени, он вступает в диалог с людьми. Его изможденный превратностями судьбы образ и философская речь предостерегают людей: Земля является нашим общим домом, человечество должно бережно относиться ко всему живому

и защищать этот дом. Вместе с тем искусный синтез монгольской цирковой школы, фокусов и живого спектакля при помощи органической связи отдельных номеров представляет завершённую историю и выражает главную идею произведения. Исполнение акробатических номеров и фокусов тесно и логично сочетается с передачей сюжета, например, женская акробатика позволяет лучше раскрыть живые и активные образы птенцов гусей в гнезде; для того чтобы показать, как гуси подрастают, используется парная акробатика, мелкие детали помогают показать чувства между отцом и сыном. Каждый номер играет активную роль в развитии сюжета и создании персонажей. Это спектакль, с уникальным сюжетом, содержанием, идеей. Трансграничный синтетический сценический спектакль как новая модель постановки достиг небывалого расцвета, повсеместно выходит множество подобных художественных произведений, и потому Национальный фонд искусства специально выделил такие спектакли в отдельную категорию, осуществляя поддержку выдающихся работ. Заместитель заведующего кафедрой Академии искусств Внутренней Монголии Чжао Юйхуа дает следующую оценку: «Этот спектакль представляет собой все основное содержание монгольской цирковой школы, в таких аспектах, как композиция сюжета, создание образов персонажей, постановка номеров, стиль музыкальной композиции, дизайн костюмов и т.д., он обладает характерными монгольскими особенностями, подчеркивает национальный региональный стиль» [4, с. 50]. В музыкальном оформлении используются всем известная монгольская народная песня «Дикие гуси» и мелодии «чандя», моринхур и другие специфические монгольские музыкальные элементы. В дизайне костюмов, сценическом оформлении и реквизите акцент также сделан на ярко выраженной монгольской специфике.

«Ода древним скакунам» — первое в Китае крупномасштабное панорамное конное представление, посвященное культуре лошади, в котором глубоко сочетаются культура и туризм и в полной мере находят проявление степные традиции. Эта постановка была создана под управлением компании «Улан-Чат» художественным театром Внутренней Монголии. Черпая вдохновение и идеи в теме духа лошадей, путем повествования о взрослении сына пастуха она преломляет тему взаимопомощи и поддержки среди монгольского народа, стремления по пути цивилизационного прогресса, прославляет открытый и толерантный характер народа наездников, демонстрирует

гармоничное сосуществование человека и лошади, человека и степи. В представлении используется национальное искусство вольтижировки и верховая акробатика, которые совмещаются с высокотехнологичным освещением и звуком, 3D-технологиями без очков виртуальной реальности, в совершенно новом виде демонстрируя аудитории монгольскую культуру, что является абсолютно свежей находкой в модели развития «культура + туризм + технологии + производство». Профессор Университета Внутренней Монголии Ао Дэн следующим образом отозвался об этом произведении: «Все характерные монгольские элементы, такие как чандяо, моринхур, монгольский танец, национальная борьба “бох” и др., органично слились со всем представлением, сделав национальные особенности еще более яркими» [5, с. 110]. На базе трехлетних успешных выступлений версия «Оды древним скакунам» 2017 года сделала еще один шаг вперед и представила в новом великолепии постановку, музыку, лошадей, сценическое оформление и прочие элементы. Во-первых, это сцена — ею стал специально обустроенный под нужды данного представления Центр массовой культуры и спорта малых народностей Внутренней Монголии, который был основной площадкой для празднования 70-летия образования автономного района; во-вторых, это завершенная композиция сюжета с более четкой линией событий, с акцентом на выражении эмоций между человеком и лошадью; в-третьих, это искусство верховой езды — постановка подчеркивает элементы и содержание культуры лошадей и верховой езды, искусно соединяя их с акробатикой; в-четвертых, это музыка, написанная приглашенными известными монгольскими композиторами, в которой сочетались традиционные национальные мотивы и современная симфоническая музыка; в-пятых, это оформление сцены, куда были включены стиль оформления природного и сценического шоу мирового уровня, где зона представления и песчаная арена соединяются вместе и прилегают к зрительным местам, а перепады высот формируют ощущение уменьшенной степи. Светодиодные экраны сверхвысокого разрешения, изогнутые проекционные экраны, лазеры в сочетании с дождем, снегом, туманом и прочими спецэффектами создают атмосферу многомерного объемного театрального представления, осуществляя реалистичное восприятие органов чувств без 3D-очков. Секретарь Китайской цирковой ассоциации Ван Жэньган выразил следующее мнение: «Это представление обладает

выдающимися особенностями в плане творческой задумки и художественных эффектов, превосходная работа, успешно сочетающая в своем создании вольтижировку, акробатику, национальные песни и танцы» [6, с. 27].

Спектакль «Наша прекрасная жизнь». В 2022 году в Хух-Хото состоялась премьера циркового спектакля «Наша прекрасная жизнь» Художественного театра Внутренней Монголии. Главным режиссером этой постановки на тему возрождения деревни выступил председатель Хореографической ассоциации Внутренней Монголии Хэ Яньминь. Эта работа рассказывает о том, как студентка Тана с однокурсниками отправляются в родные края, чтобы возродить деревню, а также об обновлении и развитии традиционного искусства в процессе наследования. Основу представления составляет акробатика, дополняемая фокусами, драмой, декоративно-прикладным искусством и другими богатыми и разнообразными культурными элементами, здесь совершенно сочетаются между собой красочная «техника» и увлекательная «драма». Директор цирковой труппы Художественного театра Внутренней Монголии Та На отметила: «Мы дали всем увидеть абсолютно новую форму представления циркового искусства, а также добились понимания того, что акробатика может рассказывать наши китайские истории, может привлекать аудиторию на всех уровнях» [7]. Этот спектакль не только отображает духовный облик борющегося молодого поколения современной Внутренней Монголии и новый образ монгольских пастухов, которые в процессе создания прекрасной жизни ради красивой и богатой деревни смело выходят за рамки традиционного мышления и стремятся к развитию, но также передает глубокое содержание того, что за счастье нужно бороться. Главный режиссер постановки Хэ Яньминь признался: «Будучи режиссером, я всем сердцем стремился преподнести аудитории самую лучшую работу. Художественное произведение, помимо идейности, также должно обращать внимание на креативность. Творческий стиль этого спектакля стремится к простоте характера, чтобы нравился и эстетам, и непрофессионалам, а также говорит о реальной жизни, пытается достичь резонанса с аудиторией» [8].

По прошествии нескольких десятилетий развития нынешняя монгольская цирковая школа не только сформировала яркие национальные черты, но, благодаря менеджменту и креативности, стала визитной карточкой индустрии культуры и искусства этого автономного района. Директор цирковой труппы

Художественного театра Внутренней Монголии Та На отмечает: «Присутствие содержания степной культуры, синтез производственной и житейской мудрости степных жителей с уникальным исполнительским стилем — все это монгольская цирковая школа» [9, с. 56]. Деятели искусства используют свои комплексные знания и подготовку в сфере культуры во многих исполнительских концепциях, включая основанные на цифровых моделях, построение персонажей и сцены, современные технологические познания сценической практики, а также взаимообучение и синтез с высокой степенью инклюзивности между различными странами и цивилизациями и творчество в совершенно новой обстановке. Жизнь является источником творчества, цирковая ассоциация Внутренней Монголии и цирковой коллектив опираются на многообразную и богатую историю и реальную жизнь малых народностей и в соответствии с изменениями на рынке искусства проводят стратегию, нацеленную на произведения наивысшего уровня, не только создав «Пять человек бьют по пиалам ногами» и ряд других номеров с яркими степными чертами, но также активно осуществляя синтез с прочими формами искусства, в результате чего появились конная акробатическая программа «Ода древним скакунам», цирковые спектакли «Дикие гуси», «Наша прекрасная жизнь» и прочий синтетический цирковой репертуар. Успешное создание этих характерных произведений вывело «монгольскую цирковую школу» на новый художественный уровень. Если сравнивать, то XX век стал для монгольской цирковой школы эпохой стремительного развития и проявления своих способностей, тогда как XXI век — это новый период для ее действия на опережение и покорения новых высот.

Заключение. По мере постоянного развития общества и экономики цирковое искусство монгольской школы хочет выжить и эволюционировать в нынешнюю эпоху, поэтому ему необходимы диверсификация и инновации, включая обновление концепций, реквизита,

форм. Будучи искусством тела, цирк может влиять на аудиторию только путем всестороннего воздействия при выполнении движений. Поэтому в процессе представления следует не только раскрывать характерные особенности национальной культуры, но одновременно отходить от традиционных форм простого исполнительства, в полной мере заимствовать и включать в себя формы представлений прочих видов искусства, чтобы делать смысловое содержание более насыщенным — только это может сыграть положительную роль в развитии современной цирковой монгольской школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. 夏征农, 陈至立. 辞海. 上海: 上海辞书出版社. 2009年. 3477页. = Ся, Чжэньнун. Словарь / Чжэньнун Ся, Чжили Чэнь. — Шанхай: Словари Шанхая, 2009. — 3477 с.
2. 杨虹. 内蒙古杂技团的报告. 杂技与魔术. 1996年. 第4期. 22–23页. = Ян, Хун. Доклад о цирке Внутренней Монголии / Хун Ян // Цирк и фокусы. — 1996. — № 4. — С. 22–23.
3. 贾艳, 辛贵宁. 浅谈五人踢碗的民族特色. 杂技与魔术年. 2004第6期. 16–17页. = Цзя, Янь, Синь, Гуйнин. Кратко о национальных особенностях номера «Пять человек бьют по пиалам ногами» / Гуйнин Синь // Цирк и фокусы. — 2004. — № 6. — С. 16–17.
4. 赵宇华, 刘晓敏. 蒙派杂技的创新探索. 杂技与魔术. 2019年. 第6期. 49–50页. = Чжао, Юйхуа. Творческий поиск монгольской цирковой школы / Юйхуа Чжао, Сяоминь Лю // Цирк и фокусы. — 2019. — № 6. — С. 49–50.
5. 敖登. 马文化全新的艺术诠释. 内蒙古大学艺术学院学报. 2015年. 第4期. 109–111页. = Ао, Дэн. Абсолютно новое художественное прочтение культуры лошадей / Дэн Ао // Научный вестник академии искусств Университета Внутренней Монголии. — 2015. — № 4. — С. 109–111.
6. 王宏伟. 内蒙古自治区成立70周年蒙派杂技艺术研讨会. 地方协会动态. 2017年. 第9期. 27页. = Ван, Хунвэй. Конференция в честь 70-летия создания монгольской цирковой школы в автономном районе Внутренняя Монголия / Хунвэй Ван // Новости местной ассоциации. — 2017. — № 9. — С. 27.
7. 融杂技、魔术、戏剧于一体杂技剧《我们的美好生活》惊艳亮相, [电子资源] / 内蒙古新闻. = Акробатическая драма «Наша прекрасная жизнь», сочетающая в себе акробатику, магию и драму, произвела фурор. — URL: <https://new.qq.com/omn/20220731/20220731A02TUX00.html> (дата обращения: 31.07.2025).
8. 草原大型杂技剧《我们的美好生活》. [电子资源] / 搜狐新闻. = Степная масштабная акробатическая драма «Наша прекрасная жизнь». — URL: https://www.sohu.com/a/573642461_121118715 (дата обращения 02.08.2025).
9. 徐跃. 蒙派杂技舞台. 实践. 2018年. 第8期. 560页. = Сюй, Юэ. Блеск сцены монгольской цирковой школы / Юэ Сюй // Практика. — 2018. — № 8. — С. 56.

Поступила в редакцию 01.04.2026

«Черным и белым», «тушью и кистью» — философское учение традиционной китайской живописи гохуа

Прокопцов П.В.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В произведениях гохуа крайне редко можно обнаружить эмоционально-психологическое напряжение идейной составляющей сюжета. При этом, в отличие от европейской гераклитской точки зрения о том, что жизнь возможна только благодаря борьбе противоположностей, в противопоставлении одного другому в рамках классической теории дихотомии, искусство традиционной китайской живописи с присущим ему натуралистическим взглядом на мир сформировало особый подход к трактовке противоборствующих сил. В большей степени идея европейского противопоставления одного другому в гохуа выразилась через философию «ин/янь», согласно которой не существует непреодолимого напряжения между двумя, в большей степени взаимодополняющими сторонами, в каждой из которых имеется частичка другой. Данный подход к пониманию взаимоотношений воплотился в изобразительном искусстве гохуа при помощи не столь очевидного метода формирования напряженности сюжетного смысла, а посредством изобразительных средств, вылившихся в философию «черным и белым», «тушью и кистью», но при этом с сохранением возможности изображения абсолютно гармоничных и поэтических сюжетов.

Теоретическая важность исследования заключается в выявлении сопорядка визуально-образных связей, характерных для философского учения «черным и белым» в традиционной китайской живописи X–XII вв.

Ключевые слова: традиционная китайская живопись, философское учение «черным и белым», живописные пустоты, монохромное письмо «туманный пейзаж», синтагматические визуально-образные связи.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 32–36)

“Black and White”, “Ink and Brush” Philosophical Teaching of Traditional Chinese Painting Guohua

Prokoptsov P.V.

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

In Guohua works, one rarely encounters the emotional and psychological tension of the ideological component of the plot. However, unlike the European Heraclitean view that life is possible only through the struggle of opposites, juxtaposed within the classical theory of dichotomy, traditional Chinese painting, with its inherent naturalistic view of the world, developed a unique approach to the interpretation of opposing forces. To a large extent, the idea of the European opposition of one to the other in Guohua was expressed through the philosophy of “yin yang”, according to which there is no insurmountable tension between two, largely complementary sides, each of which contains a part of the other. This approach to understanding relationships was embodied in the illustrative art of Guohua through a less obvious method of creating tension in the plot meaning, using pictorial means that resulted in the philosophy of “black and white”, “ink and brush”, but at the same time maintaining the ability to depict absolutely harmonious and poetic plots.

The theoretical relevance of the study lies in identifying the order of visual-figurative connections characteristic of the philosophical teaching of “black and white” in traditional Chinese painting of the 10th–12th centuries.

Key words: traditional Chinese painting, the philosophical teaching of “black and white”, pictorial voids, monochrome “foggy landscape” writing, syntagmatic visual-figurative connections.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 32–36)

Перед тем как начать рисовать тушью, художнику необходимо сформировать творческую идею будущей картины. Для наилучшего изображения сюжета своей работы, он значительную часть времени придает глубокому созерцанию и осмыслению, ограничивающемуся только собственными рамками подвижности художественного мышления, что составляет единый и непрерывный творческий процесс создания будущего произведения. Именно такие традиции влияют на эстетические качества китайской живописи. Этот процесс предварительного осознания и единения с окружающей средой впоследствии позволил написать абсолютно уникальные произведения искусства, которые и по сей день требуют осмысления и понимания.

Цель статьи — выявление неочевидных синтагматических визуально-образных связей, характерных для выражения семантики философского учения «черным и белым» в традиционной китайской живописи периода правления династии Северная Сун.

В своих работах исследователи Дж. Роули [1] и В.В. Осенмук [2] раскрывают академические основы традиционной китайской живописи. По нашему мнению, рассмотрение и описание семантических ролей в традиционной китайской живописи недостаточно изучено и охарактеризовано. Поэтому мы попробуем проанализировать феномен полихромной живописи в рамках философии «черным и белым» и выявить синтагматические визуально-образные связи, присущие традиционной китайской живописи периода Северная Сун. Особый акцент сделаем на неочевидных чертах полихромной живописи гохуа Северной Сун в рамках философского учения «черным и белым», «тушью и кистью».

В гохуа, при всей доступности авторского творческого эксперимента, художник в большей мере следует высокой степени выразительности динамики движения сюжетного смысла. Также в произведениях гохуа крайне редко можно обнаружить для себя эмоционально-психологическое напряжение идейной составляющей сюжета. При этом, в отличие от европейской гераклитской точки зрения о том, что жизнь возможна только благодаря борьбе противоположностей, в противопоставлении одного другому в рамках классической теории дихотомии, искусство традиционной китайской живописи с присущим ему натуралистическим взглядом на мир сформировало специфический подход к трактовке противоборствующих сил. В большей степени идея европейского противопоставления

одного другому в гохуа проявилась через философию «ин/янь», согласно которой не существует непреодолимого напряжения между двумя, в большей степени взаимодополняющими сторонами, в каждой из которых имеется частичка другой. Данный взгляд на понимание взаимоотношений представлен в иллюстративном искусстве гохуа при помощи не столь очевидного метода формирования напряженности сюжетного смысла, а через изобразительные средства, вылившиеся в философию «черным и белым», «тушью и кистью», но с одновременным сохранением возможности изображения абсолютно гармоничных и поэтичных сюжетов. Передавая авторский сюжет только лишь черной тушью на белом фоне, художник гохуа в достаточной степени уже только этим обозначает противопоставление в природе одного другому, не затрагивая идею конфронтации в сюжетной линии нарисованного произведения. Такой не явный метод для европейского восприятия на первый взгляд может показаться недостаточным, но для полного понимания подобного отношения к искусству важно более проникнуться традиционными китайскими учениями разных исторических эпох.

Опираясь на традицию монохромного письма, зачастую именуемую «туманными пейзажами» династии Северная Сун, следует отметить, что при возникновении полихромных свитков философия «ин/янь» по-прежнему сохраняет свою сообщенность с идейной основой осознания этих произведений. Сейчас мы рассмотрим поистине впечатляющее явление в традиционной китайской живописи.

Широта цветовой полифонии в произведениях гохуа. В процессе «чтения» горизонтальных свитков при знакомстве с их содержанием из-за их порой весьма длинных размеров, которые могут достигать пятнадцати метров, зрителям неминуемо предстоит воспринимать подобные произведения как визуальный ряд, экспонирующийся на горизонтальной поверхности, предстающий перед глазами отдельными поэтапными сюжетными сценами. Одно только это наводит на мысль о некоем визуальном треке, который предстоит просмотреть зрителю. Словно музыкальная запись со своей звуковой дорожкой последовательно воспринимается слухом в соответствии со сценарием музыкальной композиции. «Читая» этот визуальный трек, при появлении на свитках гохуа полихромных изображений, что характерно для поздних периодов династии Северная Сун, зритель может

убедиться в сохранении техники утонченного контурного письма черной тушью по шелку или бумаге. Указанная особенность основополагающая и трактуется авторами работ преимущественно за счет тонального набора черной туши с малейшими вариациями ее оттенка при изображении сюжета картины. Даже если представить себе свиток северосунского художника Ван Симэна «Тысяча ли рек и гор» без дополнительного полихромного красочного слоя, то можно убедиться, что это произведение будет абсолютно визуально читабельным.

При отсутствии полихромного слоя на этом свитке изображение каждого объекта либо предмета будет восприниматься вполне реалистично и узнаваемо посредством монохромного контурного рисунка, исполненного автором свитка перед тем, как начать детальную проработку изображаемого сюжета. Правда, возникает вопрос: какая роль в таком эпохальном произведении отводится цвету, голубые и бирюзовые оттенки которого стали визитной карточкой живописи Северная Сун позднего периода?

Соотнесем традиционную китайскую живопись с достаточно известным явлением фоновой. До введения речевого элемента в киноиндустрию музыкальное сопровождение исполняло ключевую роль и нередко описывалось киноведами в таких выражениях, как «широта звуковой палитры». Упоминая о понятии «широта звуковой палитры» при обсуждении произведений гохуа, в равной степени, при полном самодостаточном графическом отображении сюжета картины «черным и белым», цвету мы отводим роль более яркого «озвучивания» изображения картины. Таким образом, произведение по-прежнему черно-белое, но имеющее «широту цветовой полифонии». Это «озвучивание» цветом и без того тонально проработанного и самодостаточного графического изображения исполнено невероятно искусно и с высокой долей таланта. Художественные качества легендарного живописного свитка, в котором графический рисунок отличается крайне удачным сопряжением с цветом, отсылают нас к мнению драматурга, теоретика и историка национальной драмы Китая господина Ци Жушаня, «<...> как бы красиво ни исполнялись движения, при отсутствии их скоординированности с музыкой “<...> исполнение становится крайне безвкусным”» [4, с. 119]. Закрепляя это наблюдение, мы отмечаем, что именно монохромные и полихромные панорамные свитки традиционной китайской живописи выступают особой чертой школы письма династии Северная Сун, следовательно, видятся частью

одной общей философии живописного письма «черным и белым» в своем разнообразии.

Устанавливая сочетание двух и более сюжетных единиц, коими могут являться любые наблюдения за окружающей нас природой, автор композиции обеспечивает усиление движения визуальных смыслов за счет формирования того либо иного количества смысло-визуальных синтагм. Синтагма (др.-греч. букв. «сопорядок») — в контексте нашей исследовательской работы мы используем этот термин для определения совокупности визуальных образов, объединенных по принципу семантико-визуальной сочетаемости, как зримый облик, несущий за собой некое движение смыслов.

Так, роль одного из самых выразительных образов монохромного канонического сюжета для гохуа играет изображение ростков бамбука. Бамбук, обладающий семантикой сопутствующих смыслов, воспринимается как образ непреклонного характера и высоких моральных качеств. Для придания дополнительного импульса движению визуальных смыслов авторы часто изображают это растение с нарочито акцентированной вертикальной динамикой построения композиции на свободном от иных визуальных объектов фоне, что воспринимается зрителем как усиление напряженности выражения заложенной в подобный образ творческой идеи. Словно одинокий воин, стоящий в пустом поле и идущий навстречу своей судьбе без каких-либо колебаний.

Неочевидные визуально отображенные смыслы в произведениях гохуа. А теперь пришел черед обратиться к описанному ранее столь не очевидному методу изображения сюжетов гохуа черной тушью на белом фоне, который для этого канонического сюжета приобретает особую силу. Сознательно освобожденный от тех или иных визуальных объектов фон картины становится полноценным элементом синтагматической связи для выявления семантического потенциала данного образа. Противостояние непреклонного характера и высоких моральных качеств соотносится с чистым листом бумаги, что в свою очередь являет дополнительную специфическую характеристику рассматриваемого вида искусства, так как в произведениях гохуа чистый, ничем не заполненный фон композиции сам по себе представляет активного участника сюжетной линии при формировании основной смысловой задумки автора. Завершая композиционную организацию сюжета наполнением его пустотами, автор отображает наполненность «не наличного бытия» [5, с. 105–107].

Таким образом, при изучении произведений гохуа анализ синтагматических связей изображаемых образов позволяет глубже понять и описать семантические смыслы, поскольку вступать в такие отношения с рядоположенной изобразительной единицей композиции в общей визуальной синтагме отдельному образу возможно только на основе общих с ней визуальных сем, и весьма часто при этом отдельный образ во взаимодействии с иными визуальными семами активизирует свои «спящие» смыслы. Сема выступает в качестве дифференциального семантического признака, компонент значения которого выявляется при сопоставлении значений различных визуальных образов, способствующем раскрытию дополнительных смыслов. В этом случае уникальность указанного метода восприятия визуальной дихотомии в том, что чистый белый фон листа бумаги из неочевидного смысла становится образом «одиночной визуальной связи». В данном примере «одиночная визуальная связь» предстает перед нами через омитированный образ, на фоне которого несгибаемый человек с высокими моральными качествами изображен посредством ничем не заполненного фона чистого листа бумаги в одиночку идущим навстречу суровой судьбе. Термин «омитированный» (от англ. omitted — «опущенный») в контексте нашей работы приобретает значение «очевидно не берущийся во внимание». Эта самая пустота, никак не обозначенная графически (то есть графический образ «опущен» за пределы поля нашего зрения), тем не менее имеет смысловую коллокацию.

Смысловая коллокация, являясь визуально-образной обусловленностью сочетаемости отдельных изобразительных компонентов в композиции произведения как реализация их полисемии, представляет собой завершающий элемент в процессе сложения неочевидных визуально отображенных смыслов.

Столь неординарный способ трактовки образных смыслов требует от зрителя более широкого осмысления картин гохуа. Анализ сочетаемости визуальных образов чрезвычайно важен для когнитивно-дискурсивной живописи, изучение которой нацелено на то, как происходит интерпретация нашим сознанием визуальной синтагмы, поскольку даже в самых обычных своих комбинациях семантика сочетаний гохуа редко ограничивается сложением очевидных визуально отображенных смыслов. Такая композиция, имеющая наличие глубокого, но графически «опущенного» образа, предполагает «взаимное ожидание»,

созданное автором картины. Предлагая «опущенный» образ, художник ожидает от зрителя самостоятельного вхождения в скрытые семантические смысловые единицы, но это не свободные движения смыслов, а образы, подчиненные канонической азбуке смыслов, согласно которой изображение бамбука заблаговременно имеет свою собственную смысловую коннотацию. В данном контексте подобные образные приемы рудиментации изображения делают пустоту вполне значимой сюжетной единицей.

Эти семантические «слои» могут формироваться художником гохуа как в сторону большей смысловой насыщенности, так и в обратную.

Роль гохуа как искусства, ориентированного в значительной степени на передачу экофилософского мировоззрения древнего Китая, в основе своей базировалась на религиозно-философских учениях, для которых единение человека с природой воспринималось как гармония в единстве, между человеком и окружающей средой обитания, наделенной семибожественным началом. На эту особенность восприятия окружающей среды указывает Ли Цзунци: «В основе традиционного экофилософского мировоззрения Китая лежит концепция “единства Неба и человека”, в которой под “небом” понимается вся окружающая человека природа. Идея “единства Неба и человека” является наиболее представительной концепцией древнего Китая, объединяющей основные китайские религиозно-философские учения — даосизм, конфуцианство и буддизм» [6, с. 103]. Как справедливо отмечает Ли Цзунци, в Европе с ее христианским догматизмом обожествление природы воспринималось исключительно как язычество и выходило за общепринятые постулаты. Как результат этих межкультурных различий, в традиционной китайской живописи зарождается художественное учение «черным и белым», исходящее из философии «ин/янь», как основополагающий принцип гармоничного сосуществования двух различных сторон чего-либо. В традиционной китайской живописи такой философский подход вылился в особое восприятие письма черной тушью на белой бумаге, что уже само по себе создавало особый смысл для начертанного изображения. В Европе же, с учетом характерных ей идей происхождения всего сущего, контраст темного и светлого в живописи имел значение качества специфики живописного письма масляными красками и воспринимался манерой письма по холсту, получившей

известность под названием «чиароскуро». Этот термин возник из итальянского языка Европы эпохи Возрождения и буквально определялся как *chiaro e scuro* — свет и тень.

При исследовании описываемых дефиниций может создаться впечатление о некоторой близости философии «ин/янь» (мгла и свет) и техники европейского письма масляными красками «чиароскуро». Фундаментально данные два названия лежат в различных искусствоведческих плоскостях. Если философия «ин/янь», прежде всего, это учение о гармоничном сосуществовании, то «чиароскуро» изначально являлось названием техники ксилографии, гравюры на дереве, которое впоследствии стало характеристикой для классической европейской живописи, где доминировал прием острой границы свето-теневых сломов. Указанная манера письма приобрела такую популярность в Европе эпохи Возрождения, что вышла далеко за пределы итальянских школ масляной живописи.

При всей широте влияния этой техники письма все же «чиароскуро» не несет под собой каких-либо религиозно-философских смыслов, а преимущественно является эффектной манерой письма масляными красками. В то же время художественное учение «черным и белым» привносит в традиционную китайскую живопись дополнительные смыслы, которые заслуживают отдельного внимания и исследования.

Заключение. Как видим, изобразительное искусство гохуа довольно многосторонне и неординарно. В настоящее время актуализируется исследование механизма синтагматических визуально-образных связей в процессе построения композиций традиционной китайской живописи, устойчивых семантических образов, смысловая коллокация которых является визуально-образной обусловленностью сочетаемости отдельных изображений в композиции произведения как результата реализации их полисемии, представляющей завершающий элемент в процессе сложения неочевидных визуально отображенных смыслов в рамках философского учения «черным и белым».

ЛИТЕРАТУРА

1. Роули, Дж. Принципы китайской живописи / Д. Роули; пер. с англ. В.В. Малявина. — М.: Наука, 1989. — 158 с.
2. Осенмук, В.В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII вв.) в Китае / В.В. Осенмук. — М.: Смысл, 2001. — 380 с.
3. Мак, А. Огромная картина, возродившаяся словно феникс, из Императорского дворца Пекина. Мастерство и судьба художника по имени Ван Симэн / А. Мак // Дзен. — URL: <https://dzen.ru/a/ZYCaADWFWyL6Cv-r> (дата обращения: 08.04.2025).
4. Гу Чэньюань. Взаимосвязь музыки и боевых искусств в Пекинской опере: формирование образности / Гу Чэньюань // Артэфакт. — 2021. — № 16. — С. 116–123.
5. Кобзев, А.И. Учение Ван Янмина и классическая китайская философия / А.И. Кобзев. — М.: Наука, 1983. — 352 с.
6. Ли Цзунци. Взаимоотношение природы и человека Запада и Китая в контексте формирования экологического искусства / Ли Цзунци // Артэфакт. — 2024. — № 21. — С. 99–106.

Поступила в редакцию 23.02.2026

УДК 75.041.5:75.051(476)“18/19”

Автопортрет в белорусской станковой живописи конца XIX — начала XX века

Медвецкий А.С.

ГНУ «Центр исследований белорусской культуры,
языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», Минск

Статья посвящена комплексному анализу автопортрета в белорусской станковой живописи конца XIX — начала XX века. В этот период на белорусских землях работали художники разных национальностей — белорусские, польские и русские мастера, создававшие произведения на основе академической традиции.

Реализм занимал ведущее положение в отечественной живописи рассматриваемого периода. Художники стремились к правдивой передаче внешнего облика и индивидуальных черт, неидеализированному изображению, психологической углубленности образов. Характерными примерами реалистического подхода являются автопортреты З. Ленского, А. Ромера, М. Гажич, С. Яроцкого, Л. Яновского, Я. Кругера и Ю. Пэна.

Значительный вклад в художественную жизнь края внесли русские художники И. Репин и Ю. Клевер, работавшие в Витебске и его окрестностях. Уже в дореволюционный период автопортрет выходит за рамки строго академического реализма. Произведения Н. Сильвановича, К. Мордасевича, Л. Вычуловского характеризуются синтезом реалистических принципов с романтическими, импрессионистическими и модернистскими тенденциями. Особенно радикальный разрыв с традицией представляют работы М. Шагала, демонстрирующие переход к модернизму. Это стилистическое разнообразие свидетельствует о восприимчивости белорусского искусства к общеевропейским художественным процессам.

Ключевые слова: автопортрет, станковая живопись, портретный жанр, белорусское изобразительное искусство, художественный образ.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 37–41)

Self-Portrait in the Late 19th — Early 20th Century Belarusian Easel Painting

Medvetki A.S.

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

The article is concerned with a comprehensive analysis of the self-portrait in Belarusian easel painting of the late 19th and early 20th centuries. During this period, artists of various nationalities, including Belarusian, Polish, and Russian, worked in Belarusian lands, creating works based on the academic tradition.

Realism played the leading role in Belarusian painting during the considered period. Artists aimed to accurately depict physical appearance and individual features, avoiding idealized representations and emphasizing psychological depth in their images. Self-portraits by Z. Lensky, A. Romer, M. Gazich, S. Yarotsky, L. Yanovsky, Ya. Kruger and Yu. Pan are typical examples of realistic approach.

A significant contribution to the art life of the region was made by Russian artists I. Repin and Yu. Clever, who worked in Vitebsk and its suburbs. Already in the pre-revolutionary period, self-portraiture went beyond strict academic realism. The works of N. Silvanovich, K. Mordasevich, and L. Vychulovsky demonstrate a synthesis of realistic principles with romantic, impressionistic, and modern tendencies. The works of M. Chagall, which represent a radical departure from tradition and a transition to modernism, are particularly notable. This stylistic diversity highlights the receptivity of Belarusian art to European artistic trends.

Key words: self-portrait, easel painting, portrait genre, Belarusian fine art, art image.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 37–41)

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

Развитие автопортрета в конце XIX — начале XX века представляет собой значительный период в истории национального изобразительного искусства. В это время на белорусских землях работали художники разных национальностей и школ — белорусские, польские и русские мастера, которые, опираясь на академическую традицию, создавали произведения, отражающие их профессиональное мастерство.

Рубеж XIX–XX веков ознаменовался для исследуемого нами искусства интенсивным стилистическим разнообразием. На данном этапе реализм занимал ведущее положение в белорусской живописи. Однако уже в дореволюционный период автопортрет выходит за рамки строго академической традиции и выступает в качестве поля для художественных экспериментов. Автопортрет как вид портретного жанра становится важным средством художественной рефлексии, позволяющим изучить эволюцию стилистических поисков — от строгого академического реализма до синтеза с романтическими, импрессионистическими и модернистскими тенденциями. Анализ произведений С. Яроцкого, Я. Кругера, Ю. Пэна, М. Шагала и других мастеров позволяет проследить, как реалистическая основа обогащается новыми художественными элементами, подготавливая почву для последующих авангардных поисков.

Цель — провести комплексный анализ автопортрета в белорусской станковой живописи конца XIX — начала XX века.

Сохранившиеся произведения позволяют выявить доминирующие стилистические тенденции в развитии белорусского автопортрета рассматриваемого периода. Реализм как ведущее направление в мировом искусстве второй половины XIX в. широко применялся в белорусской живописи конца XIX — начала XX века. Опираясь на академическую школу, художники стремились к правдивой передаче внешнего облика и индивидуальных черт модели.

Характерным примером реалистического подхода является «Автопортрет» (1891) *Зенона Ленского* (1864–1927). Композиция строго фронтальная, фигура расположена по центру картинной плоскости. Погрудное изображение решено в сдержанной цветовой гамме, на контрасте темного костюма и светлого фона. Доминируют коричневые, охристые и серые тона. Автопортрет представляет молодого человека с серьезным, сосредоточенным выражением лица.

Значительное внимание автопортрету уделял белорусско-литовско-польский художник *Альфред Рёмер* (1832–1897) [1, с. 208]. Среди

его работ выделяются «Автопортрет с палитрой» (1892) и «Автопортрет» (1897). В картине «Автопортрет с палитрой», выполненной в духе реализма, мастер изображен в трехчетвертном повороте с взглядом, направленным на зрителя. Фигура занимает центральное место в вертикальном формате холста, подчеркивая монументальность образа. Цветовая гамма строится на контрасте теплого золотисто-коричневого фона и холодного темно-синего костюма, придавая образу солидность. Мягкий рассеянный свет создает объемную моделировку лица. В руках художник держит кисти и палитру — атрибуты профессии, а легкая меланхолия выражает груз пройденного творческого пути.

Реалистические принципы воплощаются в творчестве *Марии Гажич* (1860–1935). В «Автопортрете с палитрой» (1896) палитра в руках служит ключевым атрибутом профессиональной деятельности. Колористическое решение построено на контрасте черного платья со светлым тоном лица, нейтральный фон не отвлекает внимания. Прямой взгляд и спокойная поза создают впечатление волевой, самодостаточной личности, осознающей свою профессиональную состоятельность.

К указанному периоду относится «Автопортрет» (1904) *Станислава Яроцкого* (1871–1944), преподавателя Виленской рисовальной школы, в котором фигура художника занимает центральное положение в вертикальной композиции. Автор изображен в черном сюртуке с белым галстуком-бабочкой и черной шляпе. Колорит выражается в контрасте черного костюма и белой рубашки, серо-зеленоватый фон создает нейтральную среду. Теплые тона лица оживляют холодную тональность. Автопортрет выдержан в духе позднего академизма без модернистских экспериментов.

Сходные реалистические черты присутствуют в раннем «Автопортрете» 1907 года *Людмира Яновского* (1862–1925), выпускника Виленской рисовальной школы. Художник демонстрирует себя в процессе работы, заняв центральное положение в поленной композиции с прямым взглядом на зрителя. В руках автора находятся профессиональные атрибуты — кисти и палитра, а колористическим акцентом выступает яркая красная рубашка, отвечающая за энергичное цветовое звучание.

Белорусское изобразительное искусство этого времени формировалось при участии польских мастеров. Одним из ярких представителей был *Ян Матейко* (1838–1893), возглавлявший Краковскую академию художеств. В «Автопортрете» (1892) художник

изображает себя в три четверти, сидящим в богато украшенном кресле. Взгляд направлен на зрителя, что создает ощущение диалога. Колористическое решение строится на контрасте затемненного фона и костюма со светлыми пятнами лица и рук, написанных холодноватой краской с сероватыми оттенками. Эти светлые акценты становятся главными точками внимания, представляющими игру света и тени.

Иной подход демонстрирует *Юзеф Хелмонский* (1849–1914) в камерном «Автопортрете» (1902). Погруженная композиция с разворотом в три четверти решена в реалистической стилистике. Легкий поворот головы и направление взгляда придают портрету живость и естественность. Колористическое решение базируется на контрасте теплого охристо-оранжевого фона и холодного сине-фиолетового костюма.

К числу польских художников, активно писавших автопортреты, относится *Юлиан Фалат* (1853–1929), выполнивший серию автопортретов 1896, 1914, 1919 года. В раннем «Автопортрете» (1896) автор изобразил себя в процессе написания картины. Художник стоит в трехчетвертном развороте с палитрой в левой и кистью в правой руке. Цветовая гамма сдержанная, фигура автора в черном костюме не спорит с серо-голубым фоном и создает четкий силуэт.

Иной подход по сравнению с автопортретом 1896 года наблюдается в «Автопортрете в студии в Быстре» (1914), где художник изображен в естественной обстановке мастерской с мольбертом и картинами. Цветовая гамма передана теплыми охристыми и коричневыми тонами с зелеными акцентами. Взгляд направлен в сторону — автор словно погружен в размышления. Автопортрет создан в год начала Первой мировой войны. Задумчивость и отстраненность взгляда выражают переживание драматических событий современности.

На фоне активного участия белорусских и польских мастеров в художественной жизни края закономерно выдвигается и вклад русских живописцев, тесно связанных с белорусскими регионами. Среди них особенно выделяются И. Репин и Ю. Клевер, чья творческая деятельность в период пребывания в Витебске и его окрестностях не только отражают эволюцию реалистического портрета, но и дополняют общую картину развития автопортрета в региональном художественном контексте.

Репрезентативным примером служит творчество *Ильи Репина* (1844–1930), который несколько летних сезонов (с 1892 по 1900 г.)

жил неподалеку от Витебска в своей усадьбе Здравнево. Здесь художник не только отдыхал, но и работал [2, с. 11]. В «Автопортрете», написанном в 1894 году, именитый мастер изобразил себя в свободной позе, облокотившись правой рукой на спинку стула и слегка подперев голову. Одухотворенное лицо с живыми глазами свидетельствует об увлеченной творческой натуре автора.

Наряду с вышеперечисленными мастерами, художественную культуру Беларуси формировали живописцы, получившие разностороннее образование и посвятившие свою творческую деятельность развитию региональной художественной жизни.

Показательна в этом отношении серия автопортретов *Якова Кругера* (1869–1940) 1889, 1899, 1922 годов. «Автопортрет в красном берете» (1889) демонстрирует двадцатилетнего автора на раннем этапе становления, в период обучения в парижской академии Жюлиана (1888–1895). Композиция с намеренно заниженной линией горизонта придает образу монументальность, восходящую к портретной традиции итальянского кватроченто.

Автопортрет 1899 года демонстрирует развитие мастерства. В поясной композиции голова развернута в три четверти и выразительно выделяется на темном фоне мастерской. Пышные коричневые усы контрастируют со светлым лицом. Палитра и кисть в руках подчеркивают профессию художника. Портрет раскрывает самоощущение состоявшегося художника-профессионала, уверенно устремленного в будущее.

Не менее обширное наследие автопортретов оставил *Юрий Пэн* (1854–1937) [3, с. 14]. Излюбленным жанром художника был портрет, хотя мастер также обращался к пейзажу и натюрморту. Особое место в его творчестве занимают автопортреты, которых сохранилось значительное количество. Эту галерею открывает небольшая работа, выполненная в 1890 году. Спустя некоторое время автор создает погруженный «Автопортрет» (1898). На темном фоне четко выделяется фигура мастера, и этот контраст света и тени отсылает к рембрандтовской живописи, которой Ю. Пэн глубоко восхищался. Лицо и рука с кистью выделены мягким светом, тогда как всё второстепенное растворяется в полутени, подчеркивая акт творчества. Художник смотрит прямо на зрителя серьезным, сосредоточенным взглядом. Поза с приподнятой рукой передает состояние напряженной творческой работы. Колорит сдержанный, построенный на теплых охристых и коричневых тонах. В образе присутствуют реальные

черты, усталость и следы напряженного труда. Примечательно, что художник изобразил себя в парадном костюме с кистью и палитрой в руках, это является определенной попыткой показать свое положение в обществе. В схожей стилистической манере решены «Автопортрет в соломенной шляпе» (1906), «Автопортрет» (1922), «Завтрак» (1932), демонстрирующие последовательное развитие его реалистического метода и глубокое психологическое осмысление образа живописца на протяжении всей жизни.

Показательно, что уже в дореволюционный период автопортрет в белорусском искусстве выходит за рамки строго академического реализма и становится полем для стилистических поисков. В творчестве художников реализм сочетается с романтическими, импрессионистическими элементами и интересом к декоративности. Эти произведения фиксируют момент, когда традиция еще сохраняет ведущие позиции, но уже открыта к синтезу с новыми художественными направлениями, что подготавливает почву для последующих авангардных экспериментов.

Одним из ярких примеров такого синтеза является творчество *Никодима Сильвановича* (1834–1919). «Автопортрет в соломенной шляпе» (1890) представляет образец синтеза реалистической живописи с элементами романтизма. Композиция построена на караважистском контрасте света и тени, усиливающим психологическую выразительность образа. Взгляд художника, устремленный вдаль, выражает настороженность и уверенность. Устойчивая фигура на переднем плане противопоставлена динамичному фону из облаков и темных силуэтов деревьев. посох становится символом опоры и веры в искусство, папка для набросков олицетворяет творчество, утверждая достоинство и негибкость мастера перед лицом неопределенного будущего.

Иной подход демонстрирует *Казимир Мордасевич* (1859–1923). В «Автопортрете» (1907) реалистическая стилистика сочетается с импрессионистическими принципами. Художник изобразил себя в трехчетвертном развороте с прямым взглядом на зрителя, в светлом костюме и широкополой шляпе. Цветовое решение — контраст серо-голубых оттенков костюма с теплыми розово-охристыми тонами лица и голубовато-зелено-желтым фоном. Синтез стилей выражается в живописной технике: лицо написано детально, с тщательной светотеневой моделировкой, тогда как одежда и фон выполнены свободными мазками в импрессионистической манере.

Прямой взгляд и приподнятый подбородок передают образ состоявшегося мастера, уверенного в своей творческой зрелости.

К этому же периоду относится творчество *Леона Вычуловского* (1852–1936), ученика Я. Матейко и профессора краковской Академии изящных искусств. «Автопортрет» (1908) представляет оплечное изображение в реалистической стилистике с элементами постимпрессионизма. Колорит построен на контрасте темного коричнево-охристого фона и светлого лица в теплых розоватых тонах. Яркий оранжево-желтый воротник фокусирует внимание и уравнивает композицию.

«Автопортрет в китайском халате лон-пао» (1911) утверждает принципиально иной подход Л. Вычуловского. Композиция расширяется до поясного изображения с роскошным халатом. Колорит передан интенсивными синими, зелеными и золотисто-желтыми оттенками. Фон с восточными орнаментами образует единое декоративное пространство с узорами халата, отражая увлечение восточной экзотикой. Художник создает образ эстета, ценителя восточного искусства, чей отстраненный взгляд подчеркивает причастность к утонченной культурной среде.

Развитие стилистического разнообразия продолжается и в предвоенные годы. В 1912 году пишет свой «Автопортрет» *Людмир Слендзинский* (1889–1980), выпускник Виленской рисовальной школы и преподаватель таких известных художников, как П. Сергиевич и М. Севрук. Автор использует поясную композицию, где фигура изображена в сложном развороте: корпус повернут влево, а голова развернута к зрителю через плечо. Колорит построен на сочетании золотисто-желтого фона, темно-зеленой куртки и яркой красной книги. Белая рубашка и серо-голубая шляпа дополняют цветовую гамму. Его прямой взгляд выражает внутреннюю силу и решительность, а поза одновременно выглядит естественной и немного театральной. Широкополая шляпа, необычный костюм, красная книга в руках — всё это создает романтический образ творца.

Вместе с эволюцией реалистического автопортрета, опирающегося на академическую традицию и представленного в творчестве Ю. Пэна, Я. Кругера и их современников, в белорусском искусстве конца XIX — начала XX века развивался и автопортрет, в котором очевидна экспрессивная манера исполнения. Если реалисты стремились к объективной передаче внешнего облика и психологической глубине образа, то приверженцы

экспрессивного направления использовали автопортрет как средство художественного экспериментирования и символического самовыражения. Иной путь автопортрета осваивает *Марк Шагал* (1887–1985), для которого он становится полем для различных художественных опытов. В творческом наследии ученика Ю. Пэна этот тип произведений представлен особенно широко, причем существенная часть работ написана в период его пребывания в городе в связи с начавшейся Первой мировой войной. Одним из наиболее показательных произведений этого времени является «Автопортрет в зеленом» (1914). В данной работе композиция решена необычным образом, когда автор изображает свою фигуру смещенной в правую часть холста. Эта асимметрия усиливается манерным и несколько неестественным наклоном головы, при котором художник подставляет щеку для поцелуя молодой девушке. Плавная линия фигуры и рук, скрещенных на палитре, в свою очередь, говорит о высоком профессиональном мастерстве молодого художника, тогда как колорит, выдержанный в зелено-охристых тонах, придает образу цельность и эмоциональную сдержанность. Стремление к экспрессии получает дальнейшее развитие в «Автопортрете перед домом» (1914), где молодой художник с интересом смотрит на зрителя, и находит продолжение в «Автопортрете с мольбертом» (1914), для которого характерны аналогичные конструктивные особенности образа. Наряду с этим во многих произведениях усиливается символическое начало, что особенно отчетливо проявляется в композиции «Автопортрет в профиль» (1914), где автор изображает себя вдыхающим аромат свежих цветов. Здесь основное внимание не концентрируется исключительно на модели, поскольку в композиции достигается гармония между образом

художника, букетом цветов и пейзажем, а серебристый, сине-зеленый колорит подчеркивает это единство.

Заключение. Таким образом, автопортрет как вид портретного жанра в белорусском искусстве конца XIX — начала XX века представляет собой динамично развивающуюся область художественного творчества, отражающую сложные процессы стилистической эволюции региона. Основу этого развития составляет реалистическая традиция, опирающаяся на академическую школу и выраженная в творчестве С. Яроцкого, Л. Яновского, З. Ленского, М. Гажич, А. Ромера, Я. Кругера и Ю. Пэна. Однако параллельно с этим уже в дореволюционный период намечается выход за рамки строго академического реализма. Произведения Н. Сильвановича, К. Мордасевича, Л. Слендзинского и Л. Вычуловского демонстрируют синтез реалистических принципов с романтическими, импрессионистическими и модернистскими тенденциями. Еще более радикальный разрыв с традицией представляют работы М. Шагала, в которых очевиден отказ от принципов реализма в пользу экспрессионизма. Такое стилистическое разнообразие свидетельствует о восприимчивости белорусского искусства к общеевропейским художественным процессам и готовит почву для последующих авангардных экспериментов послереволюционного периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дробов, Л.Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. / Л.Н. Дробов. — Мн.: Выш. школа, 1974. — 336 с.: ил.
2. Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. — 1941 г. : пособие / Г.П. Исаков ; М-во образования Респ. Беларусь, Витеб. гос. ун-т. — Витебск: ВГУ, 2009. — 113 с.
3. Мисюк, А.Е. Белорусская советская портретная живопись (1917–1967) / А.Е. Мисюк. — Мн.: Наука и техника, 1986. — 104 с.: ил.

Поступила в редакцию 16.02.2026

УДК [75+792+791.228]:7.046(476)“20”

Отображение сюжетов сказок в искусстве Беларуси первой четверти XXI в.¹

Цюй Синь

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

В статье рассматриваются и анализируются произведения изобразительного искусства (в том числе станковой живописи и книжной графики), театрального искусства и анимационного кино, тематикой которых являются сказочные сюжеты либо образы сказочных персонажей. Автор подчеркивает, что в искусстве Беларуси первой четверти XXI в. тематика сказок остается весьма востребованной. Отличительной особенностью воплощения сказок в изобразительном, сценическом искусстве и анимационном кино является тенденция создания метафорических образов-архетипов в отличие от предыдущих периодов, характеризующихся реалистичностью изображений. Определяются основные средства выразительности — цвет, пластика, линия, фактура, свет, композиция, необходимые для воплощения сказочных сюжетов в каждом заявленном виде искусства. На примере анализа произведений обозначаются такие общие тенденции, как стремление к разнообразию стилистики, символичности и многоплановости сказочных образов.

Цель статьи — выявить особенности отображения сюжетов сказок в искусстве Беларуси первой четверти XXI в. на примере живописных произведений А. Концуба, В. Кожуха, В. Ольшевского, В. Костюченко, произведений книжной графики (иллюстраций) Д. Красницкой, Д. Петровского, Я. Малишевского, спектаклей Белорусского государственного театра кукол, Национального академического Большого театра оперы и балета и произведений современного анимационного кино.

Ключевые слова: сказки, сюжеты сказок, образы сказок, современное искусство, белорусское искусство, изобразительное искусство, станковая живопись, книжная графика, театральное искусство, анимационное кино.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 42–47)

Displaying Fairy Tale Plots in the Art of Belarus in the First Quarter of the 21st

Qu Xin

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

This article examines and analyzes works of fine art (including easel painting and book illustrations), theater, and animated film that feature fairy tale plots or fairy tale characters. The author emphasizes that fairy tale themes remain highly sought after in Belarusian art of the first quarter of the 21st century. A distinctive feature of fairy tale representation in fine art, performing arts, and animated film is the tendency to create metaphorical archetypes, in contrast to previous periods characterized by realistic depictions. The article identifies the primary means of expression — color, form, line, texture, light, and composition — characteristic of fairy tale plots in each art form. Through analysis of these works, common trends emerge, such as a desire for stylistic diversity, symbolism, and the multifaceted nature of fairy tale images.

The purpose of the article is to identify the specific ways in which fairy tale plots are depicted in Belarusian art of the first quarter of the 21st century using examples from paintings by A. Kontsuba, V. Kozhukh, V. Olshevsky, and V. Kostiuchenko; book illustrations by D. Krasnitskaya, D. Petrovsky, and Ya. Malishevsky; performances by the Belarusian State Puppet Theater, the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theater; and contemporary animated films.

Key words: fairy tales, fairy tale plots, fairy tale images, contemporary art, Belarusian art, fine art, easel painting, book illustrations, theater arts, animated films.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 42–47)

¹ На примере произведений изобразительного и театрального искусства, а также анимационного кино.

Адрес для корреспонденции: e-mail: quxin1@qq.com — Цюй Синь

Методологической базой данного исследования, положившей основу классификации, использованной нами, является труд В. Проппа «Морфология волшебной сказки» [1]. Отдельные аспекты воплощения сюжетов сказок были рассмотрены в научных трудах О. Бутковой [2], М. Скорняковой [3], В. Шеповалова [4]. Немаловажную часть источников составляют электронные ресурсы, содержащие информацию о репертуаре отдельных театров [5; 6].

Цель статьи – выявить особенности отображения сюжетов сказок в искусстве Беларуси первой четверти XXI в. на примере живописных произведений А. Концуба, В. Кожуха, В. Ольшевского, В. Костюченко, произведений книжной графики (иллюстраций) Д. Красницкой, Д. Петровского, Я. Малишевского, спектаклей Белорусского государственного театра кукол, Национального академического Большого театра оперы и балета и произведений современного анимационного кино.

История научного изучения белорусских сказок. Сказка — уникальный жанр белорусского фольклора, транслирующий представления о мире и человеке и отвечающий на самые сложные вопросы мироздания. На уровне бытового и социального сознания сказка играет роль связующего звена между «детской» и «взрослой» культурой [2, с. 6]. Изначально бытовавшие в народе в виде устного творчества, сказки обрели литературную форму лишь в начале XX века в связи с эпохой этнографических экспедиций. Среди основных исследований белорусских сказок можно назвать сборник С.В. Савченко «Русская народная сказка: история собирания и изучения» (1914), в который вошли и белорусские народные сказки, сборники фольклориста А.К. Сержпутовского «Сказки и рассказы белорусов-полешуков» (1911); «Сказки и рассказы белорусов из Слуцкого уезда» (1926); «Суеверия и предрассудки белорусов-полешуков» (1930); издание «Литературная энциклопедия» (1929–1939), в котором было размещено более 10 тысяч статей, в том числе о национальных языках и литературе, творчестве национальных литераторов, литературных школах, течениях, направлениях, подробно описаны литературные понятия и т.д.

Согласно классификации В. Проппа (издание «Морфология сказки» 1928 г.), включающей волшебные, кумулятивные сказки, сказки о животных, растениях, неживой природе и предметах, бытовые или новеллистические сказки, небылицы, докучные сказки, в белорусском

сказочном фольклоре представлены сказки о животных, кумулятивные, новеллистические (бытовые) сказки, докучные сказки, а также легенды различной направленности: космогонические, философские, былины [1].

Основными положительными персонажами белорусских сказок являются великаны и силачи-«асілки» (велеты, осилки) Вернидуб, Вернигора, Горыня, Микула Селянинович, Медведюк, Катигорошек; находчивые и смелые герои — выходцы из народа Жихарка, Нестерка, а также персонажи-животные; отрицательные герои — дракон, злые паны. Кроме персонажей белорусских сказок, объектом воплощения выступают сказки народов мира, авторские сказки, а также герои мифов и преданий.

Важным шагом на пути становления системы профессионального образования в области изобразительного искусства стало открытие в 1953 г. художественного факультета Белорусского государственного театрального института (ныне Белорусская государственная академия искусств) и создание кафедр графики, изобразительного искусства, скульптуры со специальностями «Живопись», «Графика», «Скульптура». Каждый выпуск художественного факультета подарил белорусскому искусству плеяду талантливых мастеров станковой и монументальной живописи, графики, разнообразно создававших в своем творчестве образы и сюжеты сказок.

«Сказочные» сюжеты в станковой живописи Беларуси XXI в. В изобразительном искусстве первой четверти XXI в. тематика сказок остается востребованной и популярной. В данном жанре продолжают работать знаменитые художники, начавшие свою карьеру во второй половине XX в. Отличительная особенность воплощения сказок в изобразительном искусстве начала XXI в. состоит в переходе авторов от претворения конкретных персонажей в область символического обобщения и разработки метафорических образов-архетипов.

Фантазийные и сказочные образы присутствуют и на полотнах художника А. Концуба — известного белорусского живописца и керамиста (род. 1949). Он окончил отделение керамики и стекла Белорусского государственного театрально-художественного института (ныне Белорусская академия искусств), является лауреатом международных конкурсов. Произведения А. Концуба отличаются таинственностью и поэтичностью образов, уточненной манерой письма, включающей тщательную проработку деталей, сложным колоритом, построенным на контрастном сочетании чистых и светлых оттенков. Персонажи

на картинах художника невероятно изящны благодаря слегка измененным пропорциям, вытянутым по вертикали. Композиция произведений строится на ритме крупных и мелких деталей, переплетенных множеством связующих элементов, присутствует явная декоративность и некоторая плоскостность, что превращает произведение в подобие декоративного панно или фрески («Синяя комната» (2007), «Лодка моего детства» (2009)). Удивительный мир А. Концуба наполнен героями сказок и легенд, реально существующих или придуманных самим автором. Даже работая в жанре натюрморта, А. Концуб погружает привычную постановку в ирреальную атмосферу — мадрево, сквозь которую дрожащими бликами светятся знакомые очертания яблок, листьев, драпировок («Натюрморт» (2000-е), «Сквозь время» (2022)). Абсолютно все работы художника глубоко символичны, переплетают в себе образы, олицетворяющие поры года, этапы жизни, воспоминания и сны, философские размышления о течении времени и месте человека в нем. Неслучайно одним из любимых образов мастера является лодка как символ связи времен. Художник умело сочетает персонажей реальных и вымышленных, погружая их в иллюзорный мир своих композиций. Так, на картине «В плену иллюзий» рядом с девушкой изображен сказочный персонаж — единорог, а «Семейная лодка художника» (2020-е) плывет в фантастически прекрасном море. Декоративность, лиричность, особое внимание к деталям присущи работам, посвященным библейской и евангельской тематике («Дары волхвов» (2010-е), «Рождество» (2022)). Метафоричность образов, техническая тщательность исполнения, необычайная чистота цвета определяют манеру художника и создают неповторимую ауру его произведений.

Обращением к образам сказок и легенд характеризуется творчество художника В. Кожуха (1953–2017). Работы художника выделяются изяществом и утонченностью переданных им образов, декоративной манерой письма, чистотой колорита с преобладанием локальных цветов и разбеленных оттенков. Мастер является выходцем отделения станковой живописи Белорусского государственного театрально-художественного института. Для работ В. Кожуха характерна округлая мягкость и плавность линий, лиричность образов и глубокий символизм. В женских, детских, мифологических образах художник передает аллегории времен года, символы материнства, течение времени. Например,

изображенная на картине «Хозяйка леса» (2015) девочка с корзиной грибов в руках словно растворяется в изумрудной зелени леса как мифическая гаевка (2015). В произведении «Цветение сливы» (2014) образ цветущего дерева подчеркивается изящной пластикой изгибов женского тела и свежим, нежным разбеленным колоритом, построенным на сочетании голубых, охристых, золотистых оттенков. Природа, окружающая персонажей, словно включает их в переплетение декоративных мотивов, ажюра ветвей, изгиба рек, ритма стволов деревьев («Надвечорак», 1993; «Цветочница», 2000; «Светлый день», 2009).

Многообразием образов, созданных на стыке синтеза тенденций символизма и сюрреализма, отличаются работы В. Ольшевского (род. 1953) — знаменитого художника, также выпускника Белорусского государственного театрально-художественного института. На его картинах персонажи мифов и легенд вписываются в композиционную структуру знаковых произведений архитектуры Беларуси — Ружанского дворцово-паркового комплекса («Ружаны»), Минской ратуши («Праздник цветка», 2008), Мирского замка («Путь из Пальмиры в Мир», 2009). Произведения художника поражают цветовой гаммой, построенной на сбалансированном сочетании сближенных оттенков либо мягко приглушенных контрастов, подчеркнутой декоративностью с преобладанием больших локальных пятен и мелких деталей, метафоричностью. Каждое произведение наполнено множеством символов — христианских (белая лилия, ангел, голубь), мифологических (кентавр), общепринятых узнаваемых образов-символов европейской культуры (старец, часы, море и т.д.) («Портрет Светланы Ольшевской», 2003; «Автопортрет с женой и дочерью», 2000–2003; «Источник», 2008–2009).

Тема сказки и мифа расширяет и творчество В. Костюченко (род. 1953). Произведения художника — фантастическая интерпретация реальности, направленная на выявление образа мира. Фантастические и сказочные персонажи на полотнах отмечены конкретностью и обитают в условной среде. В произведениях автора мелькают мотивы белорусских обрядов и мифов.

Например, на картине «Розовый свет» (2013) художником созданы образы русалок — мифических существ народного фольклора. Мастер передает мечтательные, тревожные и печальные облики русалок благодаря триадному сочетанию оттенков красного, зеленого, синего, использованному в основе композиции

простых линий и локальных декоративных пятен. Подобный прием используется в произведениях «Весна» (2020), «Лето красное» (2020), «Контрасты лета» (2021).

Образы и сюжеты сказок в книжной графике XXI в. В области книжной графики появилось множество новых имен художников, связавших свою деятельность с воплощением образов и сюжетов сказок. В разнообразии произведений преобладают авторские сказки, а также такие разновидности народных сказок, как волшебные и сказки про животных.

В трактовке персонажей авторы придерживаются самой разнообразной стилистики, включающей тенденции символизма со склонностью к декоративности и многоплановости образов, импрессионизма, модерна.

Среди произведений молодых графиков XXI в. можно отметить работы О. Красницкой при оформлении книги авторских сказок «Дняпроўскі чарадзеі» (2023) Э. Волосевича и «Зачараваная гаспадарка» П. Синявского. Художница использует декоративную манеру письма с детальной прорисовкой лиц персонажей в сочетании с декоративным фоном. Золотисто-коричневый колорит с белыми акцентами придает композиции мягкость, а произведению — теплоту и ощущение уюта.

Тенденции импрессионизма, выраженные в легкой, динамичной манере письма, сочности цветовых сочетаний, отрывистости мазка, присутствуют в творческой манере художника Д. Петровского в оформлении им книги М. Богдановича «Добрай ночы, зара-зараніца». Другие графические иллюстрации к изданию, выполненные одним росчерком, легко, силуэтно, поддерживают общую импрессионистскую манеру.

Стилистика иллюстраций к сказке о животных «Як зубраня “зубраня” наведала» Г. Овласенко, выполненных художницей В. Шпак, отличает декоративность, плакатность, плоскостность в трактовке персонажей с преобладанием ритма больших и малых форм и теплым золотистым колоритом.

Художники не отстают от современных тенденций использования компьютерной графики, стилистики комиксов, скетчевой техники, применяя их в книжной графике. Например, иллюстрации к сказке «Малочны кактэйль для вужынага караля, або Калякамп’ютарная казка» Я. Малишевского выполнены в манере скетчевого рисунка фломастерами с нарочито фактурными мелкими штрихами.

Интересный прием гиперболизации, гротеска в трактовке персонажей используется художником М. Лейчэнком при оформлении

книги «Траваяднае ваўчаня» И. Муравейко (2023). Образ волчка поражает высокой степенью стилизации, доведенной до карикатурности, но при этом остается узнаваемым.

Воплощение жанра сказки в анимационном кино XXI в. Анимационное кино Беларуси первой четверти XXI в. активно обращается к тематике сказок, причем преобладают сказки о животных. Одной из наиболее часто воплощаемых сказок является народная сказка о животных под названием «Лиса и журавль» — история о том, как дружили в свое время лиса и журавль. Подумала лиса журавля в гости позвать да угостить его чем-нибудь. Наварила манной каши, положила в тарелки и стала его угощать, да ведь у журавля клюв длинный да острый, не может он клевать кашу из тарелки. Ушел журавль и задумал проучить лису, позвал ее тоже в гости. Наготовил вкусной окрошки, налил в высокий кувшин с тонким горлышком. Лиса крутится вокруг кувшина, а до окрошки не достает. Так и перестали лиса с журавлем дружить.

В сказке «Лиса и журавль» (В. Петкевич, 2010) используется рисованная техника анимации и стилистика народной белорусской культуры и быта, например, домик Лисы представляет собой традиционную крестьянскую бревенчатую избу, рыжая печет хлеб в печи, а Журавль ходит в кожухе. Данную тематику поддерживает колорит, построенный на оттенках коричневого, желтого, зеленого.

Специфика и колористический строй компьютерной графики прочитывается в анимационном фильме «Добрый волк» С. Котлярской (2018) — истории про Волка, который не хотел быть грозным хищником, потому что в нем не было злобы, характерной для других волков. Благодаря разнообразию фактур, создаваемых при помощи графического редактора, фильм отличается выраженной декоративностью, стилизацией, активным использованием приема контраста. Например, изображение темного леса, где вырос волчок, решено силуэтно и плоскостно, взрослые волки изображены объемными и крупными, и на этом фоне особенно трогательно выглядит светлая фигурка маленького доброго волка.

Сюжеты и образы сказок в театральном искусстве XXI в. В сценическом искусстве нашего времени тематика сказок никогда не теряла своей популярности и представлена в спектаклях разной видовой направленности — музыкальных, кукольных. Сценографические решения спектаклей музыкальных белорусских театров первой четверти XXI в., относящиеся к сказочной тематике, можно разделить

на два типа — сценография, исходящая из классической традиции, характеризующаяся пышностью, торжественностью визуального решения и атмосферой определенного места действия, и сценография, воссоздающая на сцене обобщенное место действия. Приоритет в разработке такого рода сценографии принадлежит скорее режиссеру, чем художнику. Обнаруживается самоценность и самодостаточность спектакля без привязки к литературному тексту. Пример — «Золушка» С. Прокофьева в постановке Ю. Пузакова и художника А. Костюченко (2009). В основу сюжета положена сказка в обработке Ш. Перро о девушке, отец которой женился на женщине с двумя дочерьми. Мачеха и ее дети не любили Золушку, всячески ее обижали и поручали ей выполнять всю черную работу по дому, отчего она всегда была испачкана печной золой и получила свое прозвище. Однажды король устраивал бал, куда собирались Мачеха и ее дочери. Золушке тоже очень хотелось туда, и вдруг ей явилась ее крестная — фея, которая подарила ей прекрасное платье, хрустальные туфельки и карету. Золушка поехала на бал, но должна была вернуться к двенадцати часам ночи — время, когда чары перестанут действовать. На балу она покорила принца своей красотой. Золушке так понравилось танцевать, что она забыла о времени. Опомнилась девушка уже тогда, когда часы начали бить двенадцать. Золушка так спешила, что потеряла туфельку. Именно благодаря этой хрустальной туфельке принц смог разыскать и жениться на ней.

В сценической версии «Золушки» Национального академического Большого театра оперы и балета акцент сделан на специфике сценического языка, где главной доминантой становится пространственно-пластическая структура спектакля и костюмы персонажей, выполненные в «классическом» ключе с преобладанием красных, золотых, синих цветов, создающих ощущение торжественной сказки.

В 2000-е гг. и особенно в 2010-е гг. наблюдается постепенный возврат сценографов в традиционному, несколько трансформированному «оперному стилю», который можно определить как особый размах зрелища, притягательная сила обширного, раскрытого в сторону зрителя пространства, мощные созвучия света и цвета, как, например, с сценографии к спектаклю на сказочную тематику «Кощей Бессмертный» Н. Римского-Корсакова (режиссер Г. Галковская, сценография Л. Сидельниковой, 2008 г. и 2012 г.). Сценография спектакля впечатляет зрителя разнообразием сценических решений с применением

сложных объемно-пространственных конструкций, цветоцветовой партитуры и современных компьютерных технологий.

В кукольных театрах тема сказки всегда актуальна и востребована. Помимо ставших классикой жанра сказок о Золушке, Белоснежке, Красной Шапочке объектами внимания все чаще являются белорусские и авторские сказки, популярные среди сегодняшней детской аудитории. Ярким подтверждением тому является спектакль «Марынка-крапіўніца» А. Вольского (режиссер А. Янушкевич, художник В. Рачковский, Белорусский государственный театр кукол, 2010). В основе сюжета — история девочки Маринки, которая однажды отправляется вызволять своих братьев из плена злого Чудо-Юдо. Имя, семья, народ — всё это обретает юная героиня белорусской сказки, по сюжету которой поставлен спектакль. Выразительные куклы представляют деревянных и каменных персонажей, которые встречаются ей на этом непростом пути [5].

Куклы, задействованные в спектакле, напоминают по стилистике персонажей анимационного фильма — лаконичные, монохромные, стилизованные в духе народной деревянной игрушки.

Интересная стилизация кукол в технике дымковской глиняной игрушки используется в спектакле «Дзед і жораў» В. Вольского (режиссер Ал. Лелявский, художник Л. Скитович, Белорусский государственный театр кукол, 2022). Сказка отличается нравоучительным характером, добро в ней побеждает зло. «Дед и журавль» — народная белорусская сказка о том, как жили-были дед и баба и было у них поле с посеянным горохом. Стал на поле прилетать журавль и клевать горох. Бабка словила птицу, но дед ее пожалел и отпустил. Извинился тогда журавль и подарил волшебную торбочку, из которой волшебным образом появлялись прямо к столу разнообразные яства.

Увидели поп и пан такие чудеса и решили у деда с бабкой торбочку отобрать, а их самих из дома выгнали. Узнал об этом журавль и прилетел опять, подарив волшебный рожок, но его опять отобрал пан и дунул в него. Но на этот раз случилось всё иначе — из рожка вылетели молодцы с дубинками и поколотили злого пана. С тех пор жили спокойно дед с бабкой и снова сеяли горох.

Визуальное решение спектакля выполнено в духе народного примитивного искусства, в угоду этому решению реквизит спектакля сделан из простых подручных материалов — мешковины, глины, веревки. Куклы созданы из папье-маше, имитирующего глиняную

поверхность, и только журавль представляет собой куклу из мешковины. Бытовые предметы тоже отличаются долей условности, например, стол становится не просто поверхностью для приема пищи, а дополнительной площадкой для игры актеров, выступающих в роли ангелов, которые быстро перемещают героев-кукол по планшету сцены.

Среди современных сказок, имеющих огромную популярность у детей, в репертуаре Белорусского государственного театра кукол представлен спектакль «Умная собачка Соня» А. Усачева — попури из историй о любопытной и умной собачке, которая смотрит на жизнь взглядом настоящего философа (режиссер Е. Корняг, художник Т. Нерсисян, 2023). Спектакль «Умная собачка Соня» по мотивам одноименной книги А. Усачева рассказывает о маленькой собачке, которая проводит свои дни в познании окружающего ее мира. Когда хозяин уходит на работу, скучная серая квартира становится для Сони пространством, где с помощью ее фантазии оживает мебель, посуда и игрушки [5].

В спектакле задействованы актеры и куклы животных, выполненные в технике мягкой игрушки. Цветовое решение отличается пестротой и яркостью цвета, рассчитанного на восприятие маленькими детьми. Открытая

колористическая гамма, забавные костюмы персонажей, напоминающие пижамы придадут спектаклю легкий и ироничный характер.

Заключение. Следовательно, образы и сюжеты сказок продолжают активно воплощаться в различных видах искусства Беларуси XXI в. — изобразительном, театральном искусстве, анимационном кино, являя собой многообразие претворения сказок о животных, волшебных, бытовых сказок и других разновидностей сказок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. — М.: Лабиринт, 2009. — 128 с.
2. Буткова, О.В. Трансформация сказочных сюжетов в художественной культуре первой половины XX века: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Буткова Ольга Владимировна; Общероссийская общественная организация «Российская академия естественных наук». — М., 2013. — 25 с.
3. Скорнякова, М.Г. Сценическое пространство в театре постклассической эпохи / М.Г. Скорнякова // Театр XX века. Закономерности развития. — 2003. — № 8. — С. 73–102.
4. Шеповалов, В.М. Сценография в художественной целостности спектакля: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Шеповалов Валерий Михайлович; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Л., 1986. — 26 с.
5. Белорусский государственный театр кукол [сайт]. — Минск, 2009–2025. — URL: <https://puppet-minsk.by> (дата обращения: 13.09.2025).
6. Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь [сайт]. — Минск, 2009–2024. — URL: <https://bolshoibelarus.by> (дата обращения: 12.07.2025).

Поступила в редакцию 06.10.2025

Формирование инструментального театра в европейском и белорусском музыкальном искусстве

Романюк О.В.

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

Статья посвящена исследованию феномена инструментального театра в европейском и белорусском музыкальном искусстве. Инструментальный театр рассматривается как особая художественная система, основанная на принципах театральности как категории музыкального мышления. В работе прослеживается историческая эволюция феномена — от синкретических истоков в народном театре и ритуальных практиках через барокко, классицизм и романтизм к авангардным экспериментам XX века.

Особое внимание уделяется сравнительному анализу творчества Фараджа Караева и Виктора Копытько, представляющих две оригинальные модели инструментального театра. Интеллектуально-игровая стратегия Ф. Караева опирается на деконструкцию традиционных форм и семиотику жеста, в то время как ритуально-медитативная модель В. Копытько синтезирует авангардные техники с белорусским художественным сознанием.

Исследование выявляет принципы композиторской режиссуры, обеспечивающей целостность художественной системы через синтез музыкального, визуального и драматургического начал. Инструментальный театр предстает как пространство перформативного взаимодействия, где исполнитель становится соавтором процесса, а музыкальное произведение обретает качество сценического действия.

Ключевые слова: инструментальный театр, синкретизм, композиторская режиссура, театральность мышления, Фарадж Караев, Виктор Копытько.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 48–53)

The Development of Instrumental Theater in European and Belarusian Musical Culture

Romaniuk O.V.

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

The article explores the phenomenon of instrumental theater in European and Belarusian musical art. Instrumental theater is considered a distinct artistic system based on the principles of theatricality as a category of musical thought. The paper traces the historical evolution of this phenomenon — from syncretic origins in folk theater and ritual practices through Baroque, Classicism, and Romanticism to the avant-garde experiments of the 20th century.

Particular attention is given to a comparative analysis of the works of Faraj Karayev and Viktor Kopytko, who represent two original models of instrumental theater. F. Karayev’s intellectual and playful strategy is based on the deconstruction of traditional forms and the semiotics of gesture, while V. Kopytko’s ritual and meditative model synthesizes avant-garde techniques with Belarusian artistic consciousness.

The study reveals the principles of composer-directed performance, which ensures the integrity of the artistic system through the synthesis of musical, visual, and dramatic principles. Instrumental theater is presented as a space for performative interaction, where the performer becomes a co-author of the process, and the musical work acquires the quality of a stage performance.

Key words: instrumental theater, syncretism, composer direction, theatricality of thought, Faraj Karayev, Viktor Kopytko.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 48–53)

Становление инструментального театра в европейской и белорусской музыкальной культуре представляет собой сложный и многоуровневый процесс, в котором театральность выступает не как внешнее качество сценического действия, а как категория музыкального мышления. Это явление развивалось в контексте диалога культурных традиций различных стран и эпох, постепенно вырабатывая собственные художественные законы и выразительные средства. Возможность привлечения выразительных средств иных искусств в музыкальную сферу волновала композиторов на протяжении всей истории. На макроуровне этот процесс можно рассматривать как возвращение музыкальной драматургии к синкретическому искусству, известному еще с первобытных времен, когда слово, движение, звук и жест образовывали неразделимое единство художественного акта.

Цель статьи — комплексное исследование генезиса и эволюции феномена инструментального театра в европейском и белорусском культурном контексте, с последующим сравнительным анализом двух ключевых художественных моделей на примере творчества Ф. Караева и В. Копытько.

Исторические предпосылки формирования инструментального театра. Генезис инструментального театра неразрывно связан с синкретическими формами народного творчества, где музыка, слово и движение существовали в органическом единстве. Как отмечает Ф. Караев, это «возвращение к театру фольклорному, народному, непрофессиональному, где места традиционных масок и личин заняли музыкальные инструменты» [цит. по: 1]. Исследователи усматривают параллели между современным инструментальным театром и древними ритуальными практиками, где жест, звук и пластика образовывали целостную систему выражения [2].

В европейской культурной традиции синтез музыкального и театрального начал складывался поступательно, проходя через различные художественные формы — искусство гистрионов и шпильманов, комедию дель арте, мистериальные и балаганские представления, в которых часто объединялись функции музыканта, певца и актера. Эпоха барокко, ознаменованная идеей «всеобщего театра» (Д. Стефани [цит. по: 3, с. 73]), стимулировала усиление театрального элемента в инструментальной музыке. Композиторы этого времени создавали произведения, в которых исполнительские партии приобретали характер сценических «ролей», а ансамбль выстраивался

как модель драматического взаимодействия на сцене. Классицизм обозначил качественно новый этап развития данной тенденции, когда театральность стала внутренним структурным принципом музыкального повествования. В. Конен подчеркивает, что идеи театра нашли «свое особое преломление в инструментальной культуре Германии эпохи Просвещения» [4, с. 155]. «Прощальная симфония» Й. Гайдна (1772), основанная на концептуальном использовании визуального элемента — постепенном уходе музыкантов со сцены, — продемонстрировала возможность превращения театрализованного приема в смыслообразующий компонент музыкального произведения.

В эпоху романтизма инструментальная музыка окончательно осознается как пространство драматического действия и поэтического высказывания [5]. Стремление к синтезу искусств, масштабности и программности подготовило основу для возникновения феномена инструментального театра как самостоятельного художественного явления. По наблюдению Е. Чигаревой, включение слова в инструментальную ткань становится одним из способов «актуализации драматического начала в инструментальном жанре» [6]. В русской музыке XIX века театральность прочно входит в симфоническое мышление: у М. Глинки, А. Лядова, М. Мусоргского («Картинки с выставки») звуковая ткань приобретает черты персонажности, а форма произведения наполняется признаками сценического действия.

Становление инструментального театра. Инструментальный театр утвердился как закономерный этап эволюции музыкального искусства XX столетия, выразив глубинные процессы обновления художественного мышления. Его окончательное формирование в качестве самостоятельной художественной системы относится ко второй половине XX века и связано, с одной стороны, с воздействием эстетики постмодернизма, а с другой — с реакцией на замкнутость и элитарность академической музыкальной культуры. Как справедливо утверждает О. Пузько, именно в 1950–1960-е годы возникла острая потребность в поиске новых музыкально-театральных форм, что закономерно привело к появлению феномена инструментального театра [7, с. 20–21].

Опыт М. Кагеля, Дж. Кейджа и К. Штокхаузена заложил основы принципиально новой композиторской режиссуры, в рамках которой партитура стала рассматриваться как сценарий сценического действия, а жест и движение — как равноправные элементы музыкальной формы. Идеи инструментального театра получили

широкое воплощение в творчестве композиторов второй половины XX века. Характерным примером служит Первая симфония А. Шнитке (1969–1974), в которой театрализованный прием пространственного перемещения музыкантов восходит к символике «Прощальной симфонии» Й. Гайдна. Аналогичные принципы находим в произведениях Д. Корильяно и Х. Геббельса, где сценичность выступает органическим продолжением музыкальной драматургии. В белорусской музыкальной культуре тенденции инструментального театра отчетливо прослеживаются в творчестве Н. Чуркина, Н. Аладова и Г. Вагнера, чья Вторая симфония воплощает концепцию «инструментального театра-представления» [8].

Инструментальный театр представляет собой синтетическое явление, в котором соединяются черты архаического синкретизма и авангардной театрализации. Здесь музыка трансформируется в особое пространство действия, а исполнитель находится в роли не просто интерпретатора, но и активного участника драматического процесса. Философская сущность данного феномена заключается в переосмыслении самой природы музыкального высказывания: инструментальный театр предстает как «театр звука», где музыкальное мышление реализуется в единстве акустического и визуального начал, звука и жеста, времени и движения.

В творчестве Ф. Караева и В. Копытько инструментальный театр приобретает форму особого типа художественного мышления, при котором театрализация не является следствием исполнительской интерпретации, а выступает в качестве фундаментальной категории композиторского замысла, пронизывающей все уровни музыкальной структуры — от интонационно-тембрового до пространственно-драматургического.

Интеллектуально-игровая модель инструментального театра Фараджа Караева. Творчество Ф. Караева предстает как один из наиболее совершенных и концептуально выверенных образцов инструментального театра, воплощающего идею композиторской режиссуры в ее полном объеме. Его произведения демонстрируют, каким образом театрализация уже не внешний сценический прием, а принцип структурной организации музыкального текста. Творчество композитора формирует эталон интеллектуально-игрового направления в пространстве инструментального театра, где художественная форма рождается на пересечении рационального моделирования и театрализованной спонтанности.

Эстетическая система Ф. Караева основывается на синтезе европейского авангарда и глубоко индивидуальной философии звука, в которой театральность осмысливается как категория музыкального мышления, пронизывающая все уровни художественного целого.

На жанровом уровне композитор осуществляет последовательную деконструкцию традиционных музыкальных форм, прибегая к их гибридизации с элементами театра абсурда, вербального эксперимента и звуковой поэзии. В «Маленьком (не)спектакле» (1998) для двух гитар и басовой флейты этот процесс получает конкретное претворение: камерное музыкальное пространство интегрируется с текстами Эрнста Яндля, чья абсурдистская поэтика разрушает привычные смысловые связи. Слово здесь утрачивает семантическую функцию и превращается в звуковой материал, равноправный инструментальной фактуре. За внешней простотой жанровых форм — марша, песни, вальса — скрывается сложная система философских ассоциаций, в которой игровой элемент становится способом постижения экзистенциальных смыслов искусства.

Эта линия получает дальнейшее развитие в произведении «Вы все еще живы, господин министр?!» (2001), где жанр сольной виртуозной пьесы вступает в полемическое взаимодействие с эстетикой инструментального театра и импровизационной свободой джаза. Ф. Караев выстраивает художественный принцип, в рамках которого музыкальное высказывание оказывается неотделимым от сценического действия, а само исполнение представляется актом перформативного самовыражения. Иронический парафраз названия прелюдии К. Дебюсси задает направление сложного культурологического коллажа, в котором полистилистическое соединение французского импрессионизма, регтайма и блюза складывается в форму интеллектуальной игры с культурными кодами и знаками музыкальной памяти.

Сквозной для творчества Ф. Караева является драматургия, основанная на идее нарушенной, абсурдной или несостоявшейся коммуникации. В «Маленьком (не)спектакле» этот принцип реализуется через конструкцию «трех версий полилога в контексте языковых игр», где развитие действия представляет собой процесс постепенного исчезновения звука — от артикулированного произнесения текста к беззвучному счету и, наконец, к молчанию. Кульминацией становится театрализованный уход исполнителей, визуализирующий окончательный распад коммуникации и

символизирующий метафизическое истощение звука как средства общения.

В пьесе «Вы все еще живы, господин министр?!» драматургия приобретает форму иронического рондо, построенного на навязчивом рефрене «блюзовых» аккордов с аллюзией на К. Дебюсси, создающем ощущение циклической замкнутости, тогда как эпизоды с элементами quasi-импровизации и стилистическими деформациями систематически нарушают устойчивость формы, производя особую «драматургию сбоя». Кульминационный момент произведения — внезапный обрыв звучания и переход к чисто пластическому действию: ударам по пюпитру, воспринимаемым как символический жест разрушения музыкального высказывания и отрицания привычных границ между звуком, телом и пространством.

Объединяющим стержнем выступает сложная семиотическая структура авторского языка, где звук, слово и жест образуют систему взаимных отражений и сомнений в собственной значимости. В «Маленьком (не)спектакле» композиторская режиссура наблюдается в точнейшей фиксации сценического поведения: исполнители должны сидеть «неподвижно как статуи», произносить текст с «преувеличенным движением рта». Эти ремарки выходят за рамки исполнительских указаний и становятся частью художественного концепта, воплощающего идею распада коммуникации. В пьесе «Вы все еще живы, господин министр?!» язык жеста превращается в носителя иронической метафоры: скрипач «танцует чарльстон», «кричится», а завершающие удары по пюпитру окончательно демонтируют иллюзию академической серьезности, переводя действие в плоскость театра абсурда.

В результате инструментальный театр Ф. Караева предстает как целостная философско-художественная система, опирающаяся на принципы деконструкции, самоиронии и метаметафорического мышления. Композитор осуществляет глубокое переосмысление языка европейского авангарда, предлагая оригинальный феномен, в котором инструментальный театр видится формой исследования границ смысла, коммуникации и самого бытия искусства как процесса саморефлексии.

Ритуально-медитативная модель инструментального театра Виктора Копытько. Творчество В. Копытько представляет собой один из наиболее значимых и самобытных примеров формирования национальной версии инструментального театра, в которой органично сливаются европейский авангард и белорусское художественное мировосприятие.

В этой синтетической модели зарождается целостная авторская система, где театрализация играет роль не внешнего атрибута формы, а способа философского осмысления мира. Такие сочинения, как «Дивертисмент» (1976) для цимбал и подготовленного рояля, «Симфония четырех флейт» (2008) и «Северный ветер» (2015/2022) для одноголового инструмента, образуют не разрозненные опыты, а последовательные этапы развития единой концепции, в которой инструментальный театр выступает в качестве универсального медиума — средства художественного выражения фундаментальных закономерностей бытия, культуры и творчества. Если у Ф. Караева театральность обретает интеллектуально-игровое измерение, то у В. Копытько она наполняется ритуально-медитативным содержанием, обращенным к глубинным архетипам коллективного сознания.

На жанровом уровне композитор последовательно разрушает границы между камерной музыкой, перформансом и философским действием, превращая каждое произведение в акт культурной коммуникации. В «Дивертисменте» этот диалог проявляется уже в инструментовке: подготовленное фортепиано, восходящее к экспериментальной традиции Дж. Кейджа, вступает в сотворчество с белорусскими цимбалами — носителем древнего национального звука. В этом соединении современного авангардного опыта и архаического тембрового первоэлемента возникает особое художественное пространство, где жанровое «развлечение» превращается в глубокий философский жест.

Эстетика синтеза получает дальнейшее развитие в «Симфонии четырех флейт», в которой европейский жанр симфонии подвергается глубокой трансформации, приобретая черты инструментальной драмы с архетипической основой. Универсальный сюжет взаимоотношений «учителя и учеников» раскрывается в контексте белорусской культурной традиции, осмысленной как пространство духовной преемственности и общинного единения. Драматургическая модель, исходящая из идеи посвящения, приобретает символический масштаб, соединяя мотивы древнего ритуала с философией творчества как процесса передачи смысла.

В сочинении «Северный ветер» жанровый синтез достигает кульминации: композитор создает своеобразную натурфилософскую метафору, в которой камерная симфония полностью растворяется в перформативном действии, имитирующем природное дыхание

стихии. Инструментальный театр становится пространством самораскрытия природных сил, где музыка не изображает, а соучаствует в бытии, превращаясь в живой процесс.

Сквозной для творчества В. Копытько является драматургия, основанная не на конфликте, а на идее процессуальности и внутреннего превращения. В его сочинениях отсутствует традиционное тематическое развитие; вместо этого композиция выстраивается вокруг жеста, идеи, звукового импульса или природного феномена. Так, в «Дивертисменте» драматургия формируется через оппозиции «звук – тишина», «порядок – импровизация». Кульминационный момент — символический акт обмена инструментами между пианистом и цимбалистом. Это жест, выходящий за пределы театрализации и раскрывающий идею равноправного диалога культур.

В «Симфонии четырех флейт» драматургия приобретает форму «педагогической драмы», где инструментальные партии наделяются персонажностью. Взаимодействие между ними моделирует процесс инициации — от призыва учителя-демиурга до самостоятельного звучания учеников, обретших собственный голос. Указанная структура, восходящая к мифологическим и ритуальным архетипам, наполняется новым смыслом через аллюзии на очищающую символику «Чистилища» Данте Алигьери, что свидетельствует о способности композитора органично соединять национальные смысловые коды с универсальными образами европейской духовной традиции.

В «Северном ветре» драматургия становится воплощением самой стихии. Нелинейная, процессуальная форма, где начало и конец условны, имитирует вечное движение ветра. Рассредоточение исполнителей в пространстве и их жесты, имитирующие «дыхание» и «порывы», визуализируют стихию, превращая музыкальное произведение в натурфилософский акт. Сквозь все три модели проступает общая идея: драматургия у Виктора Копытько — это всегда драматургия становления, пути или процесса, будь то культурный обмен, духовное взросление или жизнь природной стихии.

Объединяющим основанием творческой системы В. Копытько выступает оригинальный композиторский язык, в котором звук, жест, свет и пространство сливаются в единую семиотическую структуру. Данный язык не просто интегрирует различные выразительные средства, но претворяет их во взаимозависимые элементы многомерной художественной реальности. *Композиторская режиссура* в его произведениях проявляется

через тщательно выстроенную систему ремарок, выполняющих функцию своеобразного «режиссирующего слова» автора. Подобные указания не являются вспомогательными комментариями к нотному тексту, но представляют собой органическую часть партитуры, формирующую семиотическое поле, где каждый жест, световой акцент или пространственный переход имеет смысловую нагрузку и эстетическую функцию.

В «Дивертисменте» ремарки организуют взаимодействие света и движения, создавая эффект сценической игры с восприятием зрителя. Световые вспышки, неожиданные пластические трюки и пространственные переходы подчинены эстетике парадоксального жеста, в которой музыкальное и театральное начала образуют взаимное отражение. В «Симфонии четырех флейт» ремарки становятся структурообразующим элементом драматургии: они определяют траектории движения исполнителей, их пространственные позиции и динамику взаимосвязей, превращая звуковое пространство в своеобразную сценографию. Возникает феномен «пластического сценария», равноправного музыкальному, где телесное действие и звуковое развитие сливаются в едином ритуальном процессе.

В «Северном ветре» авторский язык ремарок достигает предельной поэтичности и символической емкости. Указания «как дыхание», «как шум ветра», «как дыхание пространства» выступают не просто интерпретационными советами, но ключами к раскрытию художественного замысла. Они задают новый тип звучания флейты, претворяя инструмент в медиум стихии, в образ дыхания природы. Ремарка в системе Копытько приобретает статус философского комментария, соединяющего текст и действие, звук и тишину, движение и смысл.

В произведениях В. Копытько инструментальный театр предстает как форма жанровой и философской генерализации, где музыка, жест, свет и тишина образуют целостную модель миропостижения. Композитор не воспроизводит готовые формы европейского авангарда, но подвергает их глубокой творческой переработке, пропуская через призму национального менталитета и личного философского опыта. В результате этого синтеза рождается уникальный художественный феномен, в котором белорусская музыкальная культура выступает не как воспринимающая, а как равноправный партнер европейского художественного процесса, вносящий свой собственный духовный и эстетический код в пространство мировой культуры.

Заключение. Проведенное исследование позволяет заключить, что инструментальный театр в творчестве Ф. Караева и В. Копытько представляет собой не частный эксперимент в области музыкального авангарда, а целостную философско-эстетическую систему, в которой театральность осмысливается как универсальная категория музыкального сознания. Анализ их художественного наследия показывает, что инструментальный театр функционирует как особое пространство межкультурного диалога, где происходит глубокое переосмысление традиционных представлений о природе музыкального произведения, роли исполнителя и структуре самого акта художественного высказывания.

Важность данного феномена заключается в его способности:

- осуществлять органический синтез европейского авангардного языка с национальными художественными кодами, формируя новые формы музыкально-театрального высказывания;

- преобразовывать параметры музыкальной композиции путем интеграции звука, жеста, слова, света и визуального действия в единую многомерную семиотическую систему;

- репрезентировать сложные социокультурные процессы современности через перформативные механизмы художественного взаимодействия, где исполнитель становится активным соучастником творческого процесса.

Особое значение приобретает сопоставление двух художественных моделей, воплощенных в индивидуальных системах Ф. Караева и В. Копытько. Для Караева характерна интеллектуально-игровая стратегия, опирающаяся на принципы деконструкции, иронии и семиотического коллажа, тогда как Копытько формирует ритуально-медитативную концепцию, основанную на архетипических моделях бытия, процессуальности и созерцательности. Это противопоставление выражает не антагонизм, а внутреннее

взаимодополнение, обогащающее художественную палитру белорусского инструментального театра и демонстрирующее его потенциал к многовекторному развитию в рамках единой культурной парадигмы.

Таким образом, инструментальный театр утверждает себя как уникальное явление современной музыкальной культуры, в котором композиторская режиссура становится не просто технологическим средством, но инструментом философского осмысления основ бытия, коммуникации и идентичности. В этом контексте дальнейшее исследование данного феномена открывает перспективы для более глубокого понимания закономерностей художественного синтеза, взаимодействия традиции и новаторства, а также природы музыкального театра как формы философского самовыражения человека в пространстве культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Караев, Ф. Лекция об Инструментальном театре, прочитанная в МГК / Ф. Караев // Фарадж Караев. Биография. Сочинения. — 2025. — URL: <http://www.karaev.net> (дата обращения: 10.09.2025).
2. Мелетинский, Е. Первобытные истоки словесного искусства / Е. Мелетинский // Ранние формы искусства. — М.: Искусство, 1972. — С. 149–189.
3. Лобанова, М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М.: Музыка, 1994. — 320 с.
4. Конен, В. Театр и симфония / В. Конен. — М.: Музыка, 1968. — 352 с.
5. Соллертинский, И. Исторические этюды / И. Соллертинский. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. — 394 с.
6. Чигарева, Е.И. Слово как структурная и смысловая единица в музыке / Е.И. Чигарева // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: сб. тр. по материалам конф., Москва, 30 окт. — 1 нояб. 2007 г. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. — С. 46–57.
7. Пузько, О.Ю. Дармштадтские международные летние курсы новой музыки и западноевропейский послевоенный музыкальный авангард: автореф. дис. ... канд. искусствovedения: 17.00.02 / Пузько Ольга Юрьевна; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — М., 2009. — 28 с.
8. Щербо, Т. Жанровая система инструментальной камерной ансамблевой музыки XX века: симфония-дивертисмент / Т. Щербо // Вопросы методологии современного музыковедения: сб. науч. тр. / Белорус. гос. акад. музыки; ред. Н.В. Шиманский. — Мн., 1977. — Вып. 5. — С. 145–169.

Поступила в редакцию 13.10.2025

УДК [7.04+7.01]:[75+78+792.8](510+520)

Концептуальные особенности художественного образа в разных видах искусства. На примере работ китайских и японских авторов

Люй Янань

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

В статье художественный образ рассматривается как неотъемлемое художественное явление каждого произведения искусства, трансформирующееся в контексте замысла автора. Данное понятие многогранно и интерпретируется в разных видах искусства неодинаково. Автор обобщает характеристики художественного образа для искусствоведения, предлагая собственную трактовку указанного явления. Исследователем собраны и классифицированы характерные свойства художественного образа по четырем категориям, в зависимости от того, на какие органы чувств человека он воздействует. Для подтверждения приведенной теории анализируются произведения литературы, кинематографии и хореографического искусства китайских и японских авторов. Особое внимание сконцентрировано на чертах традиционных искусств, участвующих в формировании художественного образа произведений последующих периодов. Среди особенностей, характеризующих художественный образ, автор выделяет метафоричность, многозначность, индивидуализированность в каждом из видов искусств, совокупность объективных реалий окружающей действительности, субъективность личности художника и другие. Совокупность этих черт позволяет создавать уникальный образ, доступный для интерпретации.

Ключевые слова: художественный образ, художественное произведение, традиционные искусства, кинематограф, литература, хореографическое искусство, анимация, Миядзаки Хаяо, Лу Е, Чжоу Ли Бо.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 54–59)

Concept Features of the Art Image in Different Art Types. Based on Works by Chinese and Japanese Authors

Lui Yanan

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

The article considers the artistic image as an integral artistic phenomenon of each work of art, which is transformed in the context of the author’s intention. The concept under consideration is multifaceted and can be interpreted in different ways in different types of art. The author of the article summarizes the characteristics of an artistic image for art criticism, offering his own interpretation of this phenomenon. The author has collected and classified the characteristic properties of an artistic image into four categories, depending on which human sensory organs it affects. To confirm this theory, works of literature, cinematography, and choreographic art by Chinese and Japanese authors are analyzed. Special attention is focused on the features of traditional arts that contribute to the artistic image of works from subsequent periods. Among the features that characterize an artistic image, the author highlights metaphoricality, ambiguity, individualization in each of the arts, a combination of objective realities of the surrounding reality, the subjectivity of the artist’s personality, and others. The combination of these features allows for the creation of a unique image that can be interpreted by the general public.

Key words: artistic image, art work, traditional arts, cinema, literature, choreographic art, animation, Miyazaki Hayao, Lu Ye, Zhou Li Bo.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 54–59)

Адрес для корреспонденции: e-mail: ltwlyu@163.com — Люй Янань

Искусство в любом его проявлении очень сложный процесс, в результате которого задачей и смыслом работы автора является не столько создание некоего физического (материально-вещественного) объекта, сколько формирование его художественного образа. Только образ способен выразить идейное содержание произведения и дать ему определенные художественные характеристики. Однако вопрос, какими именно характеристиками, свойствами или категориями должен обладать художественный образ, чтобы легко определять и очерчивать его в произведениях, остается под пристальным вниманием исследователей. Это позволяет обращаться к анализу природы художественного образа снова и снова, каждый раз уточняя его особенности в новом контексте.

Цель данной статьи — определить специфику формирования художественного образа в произведениях искусства на современном этапе.

Понятие «художественный образ» в современном искусствоведении. Специфической формой отражения окружающей действительности в произведении искусства выступает художественный образ. Сам образ здесь предстает как чувственная форма художественного явления, имеющая пространственную организацию и временную динамику. В информационном отношении образ представляет собой необычно емкую форму репрезентации окружающего мира. Семантика слова «образ» указывает на:

- 1) воображаемые условия существования художественного факта;
- 2) его предметное существование как некоего целостного образования;
- 3) его осмысленность (образ предполагает свой смысловой прообраз).

Образ в искусстве есть отражение первичной, эмпирической действительности. Однако, независимо от степени сходства изображаемого объекта с отображаемым, он не значит копию послужившего ему прообраза персонажа, события, явления и т.д. Образ условен, «иллюзорен», принадлежит уже не эмпирической действительности, а внутреннему, воображаемому миру создаваемого произведения искусства. Образ не просто отражение окружающей действительности, а ее художественным обобщение. Это созданный, «рукотворный» продукт идеализации или типизации действительных фактов, событий, персонажей и других явлений [1, с. 51].

В свою очередь, художественный образ — одно из основополагающих понятий

в искусствоведении, которое обозначает уникальный для искусства способ отражения и преобразования объективной реальности. Он представляет собой явление, которое автор воссоздает в своем художественном произведении, при этом предлагая зрителю не копию действительности, а новую, наполненную смыслом картину мира. Следовательно, художественный образ объединяет в себе как чувственные, так и смысловые элементы, раскрывает важные универсальные черты с помощью конкретных художественных форм, выразительных средств, акцентов. В результате художественное произведение может представлять собой и отражение, и творческое переосмысление действительности и жизненного опыта автора.

Художественный образ в каждом виде искусства обладает своей структурой, обусловленной критериями выраженного в художественном произведении духовного начала, а также спецификой используемого материала. Так, художественный образ в музыке интонационный, в архитектуре — статичный, в живописи — изобразительный, в литературе — динамичный. Художественный образ выступает в роли универсальной категории осмысления жизни, способствует ее постижению, обладая такими характерными свойствами, как конкретность, обобщенность, художественный вымысел, выразительность, типичность, органичность, целостность, эмоциональность, эстетичность и др.

Типы образов и примеры их воплощения в искусстве. В зависимости от способа воздействия на зрителя исследуемое понятие можно условно подразделить на визуальные, слуховые, литературные и комплексные категории.

1. Под *визуальным* художественным образом раскрывается образ, непосредственно воздействующий на зрительные органы чувств человека. Созданный средствами изобразительного искусства и превращенный в зримую форму, он становится чувственно воспринимаемым, ярким, визуализация делает его понятным.

2. *Слуховой* художественный образ определен временным ограничением и, как правило, относится к музыкальному искусству, где подразделяется на лирические (образы чувств, эмоций, переживаний, ощущений), эпические (описательные), драматические (образы-конфликты, образы-столкновения), сказочные (фантастические, мифологические), комические (юмористические, сатирические, шуточные) и т.д.

Также слуховой художественный образ может представлять собой форму внутреннего ментального воображения, при которой

человек воспроизводит в своем сознании звуковые воздействия, например, фрагмент текста или интонацию персонажа произведения. Этот вариант формирования художественного образа свойственен для литературы и позволяет формировать и анализировать звуковую информацию без воздействия внешних звуковых раздражителей, создавать звуковые представления, как это бывает с мелодиями или музыкальными аккордами.

3. В *литературных жанрах* эссе, стихотворение, роман, репортаж и др. художественный образ формируется в опоре на язык. Так, в классической китайской поэзии делится на следующие подгруппы: образ человека (персонажа или лирического героя художественного произведения), образ предмета (объекта), образ пейзажа (окружающей среды). Например, в стихотворении Ма Чжюаня «Осенние мысли» (около 1270–1320) художественный образ воплощается благодаря описанию осеннего пейзажа словами «засохшие лозы», «старые деревья», «черные вороны» и др., что создает несколько мрачное, печальное настроение у читателя.

4. Наконец, в области кинематографа, телевидения, театра и других пространственно-временных видов искусства художественный образ может выступать в качестве как зрительного и слухового, так и литературного, где все его проявления кристаллизуются в единое целое. *Комплексный* художественный образ имеет отличительную особенность, заключающуюся в наличии своеобразного ретранслятора, коим может быть актер или артист, находящийся на телевизионной площадке или драматической сцене, через которого и происходит знакомство зрителей с художественным произведением.

Если принять тот факт, что художественный образ — это особая форма переосмысления и отражения окружающей действительности, своеобразный способ воплощения ее уникальности и неповторимости, то в разных видах искусства он присутствует через специфические выразительные средства своего художественного языка. Например, в музыке такими средствами являются совокупные элементы музыкальной речи, такие как интонационно-мелодический строй, метр, ритм, темп, лад, гармония, динамические оттенки и внутренняя структура музыкального произведения. Восприятие музыкального образа, то есть содержания произведения, выраженного через звуки, обуславливает все остальные аспекты музыкального восприятия, которое представляет собой субъективное отражение

объекта, явления или процесса, воздействующего непосредственно на сенсорные системы человека [2, с. 315].

Художественный образ характеризуется рядом особенностей, одной из которых выступает *метафоричность* (иносказательность), раскрывающая одно явление сквозь призму другого. В древнейших произведениях искусства метафорическая природа художественного мышления предстает особенно наглядно. Так, изделия скифских художников в анималистическом жанре причудливо сочетают формы реальных диких животных и изображают хищных кошек с птичьими когтями и клювами, грифонов с рыбьим туловищем, человеческим лицом и птичьими крыльями и т.д. Другая особенность художественного образа заключается в *логической организации и самодвижении*. Изначально задав все параметры и характеристики образа, впоследствии автор вынужден как бы следовать за ним, не имея возможности для внесения серьезных изменений в его структуру. Так, повествование, лежащее в основе художественного произведения, ведет автора за собой, и в конечном итоге творец может прийти совсем не к тем художественным результатам, которые ожидал воплотить в жизнь изначально.

Еще одной характерной особенностью художественного образа выступает *многозначность*, реализуемая через недосказанность. Так или иначе любое художественное произведение можно метафорически сравнить с айсбергом: верхняя часть его видна, в то время как само основание спрятано глубоко под кромкой льда. Так, рассматривая одно и то же произведение искусства и размышляя над тем или иным эпизодом сочинения, комментариев к которому автор намеренно скрыл от читателей, несколько человек может интерпретировать совершенно по-разному.

Четвертая особенность художественного образа состоит в *индивидуализированном* для каждого вида искусства и временного периода *обобщении черт*, раскрывающихся в конкретно-чувственной форме каждого из явлений. Так, искусству классицизма присуща генерализация — художественное обобщение путем выделения и абсолютизации характерной черты героя, романтизму свойственна идеализация — обобщение посредством прямого воплощения идеалов, их наложения в канву объективной действительности и т.д.

Следующей особенностью художественного образа выступает *совокупность объективных реалий окружающей действительности и субъективной личности художника*.

Поэтому, когда в художественный образ вносится материал действительности, он подвергается творческой переработке автора: где личность творца, его отношение к изображаемому запечатлевается в художественном образе по принципу — чем ярче и значительнее эта личность, тем значительнее ее творение.

Последней особенностью художественного образа становится его принципиальная *оригинальность*, неповторимость. Через освоение одного и того же материала, взятого из окружающей действительности, раскрытие одной и той же проблематики на основе общих, генеральных идей эпохи, времени и т.д. из-под пера нескольких творцов выходят абсолютно разные и уникальные художественные произведения, отмеченные творческой манерой, индивидуальностью и почерком конкретного автора.

Каждая из рассмотренных выше характеристик находит свое отражение в художественных образах многочисленных произведений современных китайских и японских авторов. Ярким примером служит роман «Ураган» («暴风骤雨»), созданный китайским писателем Чжоу Ли Бо в 1947–1948 годах, который стал образцом изображения социальных преобразований в деревне с помощью типизации. Это произведение живо рисует перемены в жизни и духовном облике крестьян в период проведения аграрной реформы в освобожденных районах северо-востока Китая (1946–1948 гг.). Опираясь на реалистическое описание, автор выстраивает повествовательные сцены, наполненные деревенским колоритом, включая как картины сельской жизни, основанные на реальных событиях, так и образы крестьян, отмеченные юмором и простотой. В образе главного героя Лао Сунь Тоу прозаик концентрированно раскрывает типичные черты и идейные преобразования крестьянства в условиях аграрной реформы. Примечательно, что Чжоу Ли Бо уделяет особое внимание местному языковому колориту, активно используя живую разговорную речь крестьян северо-востока, что придает произведению богатство жизненной атмосферы, языковую выразительность и яркую местную специфику [3, с. 72].

В повести Чжоу Ли Бо «Любовь в деревне» (1940) главный герой Лю Нэн изображен заурядным китайским крестьянином, глубоко переживающим период социальных преобразований и реформ в стране. По замыслу автора, художественный образ главного героя, раскрывающий трудности быта, которые существуют в сельской местности, отражает стремление всего крестьянского общества

избавиться от периферийного образа жизни и постепенно интегрироваться в процессе урбанизации в современную городскую цивилизованную среду.

Художественный образ политкомиссара Пэна, отважного солдата Красной Армии, отличника Коммунистической партии с твердыми убеждениями и идеалами, в опере «Великий поход» (2016) композиторов Чэнь Таньхэ и Лянь Хангуана строится на принципах отваги и мужества главного героя, проявленных в период кровопролитных боев и тяжелого быта, с которыми сталкиваются бойцы Красной Армии. Комиссар Пэн непоколебимо чтит приверженность партии и армии, твердо знает свое истинное предназначение, готов отдать жизнь ради победы в войне, стойко переносит тяготы службы вдали от родного дома, проявляет стойкость, преданность своим товарищам и искренне верит в светлое будущее страны.

Разносторонний характер политкомиссара Пэна делает его художественный образ более полным и реалистичным. Так, перед своими боевыми соратниками он предстает храбрым, мудрым, сильным, решительным полевым командиром, ставящим интересы Красной Армии во главу угла, безмятежно встречает один бой за другим, вдохновляет своих товарищей держаться друг друга и вместе противостоять врагу, мужественно и стойко преодолевает трудности существования в военное время, готов пожертвовать своим будущим ради общего блага. Для своей супруги Хун Дайфу он надежный, глубоко любящий муж, не желавший оставлять ее одну, уходя на фронт. Но как настоящий солдат комиссар Пэн понимает, что воссоединение с родными всегда недолговечно, а расставание имеет неизбежный характер. Перед лицом своей дочери господин Пэн — всегда заботливый, добрый и любящий отец.

В конце концов, проведя успешную военную операцию и благополучно добравшись до лагеря тыла вместе со своей группой, политкомиссар Пэн сталкивается с известием о том, что его возлюбленная доктор Хун Дайфу пожертвовала личной жизнью в отчаянной борьбе. Однако перед лицом смерти своей супруги он не предается горечи утраты, не позволяя случившемуся стать причиной потери боевого духа, а превращает безутешную скорбь в еще большую решимость посвятить собственную жизнь на благо Коммунистической партии [4, с. 16].

Мастер японской анимации Миядзакэ Хаяо предлагает кинозрителям в своих произведениях невероятно захватывающий сюжет и глубину авторской мысли. Как правило,

в жанре анимации главная роль редко отводится женщинам, однако в работах Миядзаки Хаяо главными героинями зачастую становятся яркие, самобытные девушки, что, по мнению японского автора многочисленных анимационных картин, только подчеркивает самодостаточность и независимость женщин. Так, сочетание художественного образа девушки с остросюжетной повествовательной линией, развлекательным аспектом, присутствующим анимационной киноленте, глубокими размышлениями на тему человека в социуме способствует не только сильному внутреннему потрясению зрителя, но также побуждает его задуматься и обратить внимание на саму природу человека, предназначение и миссию его жизненного пути [5, с. 109].

Художественное воплощение образа девушки Миядзаки Хаяо реализует по-разному. Например, картина «Унесенная призраками» (2001) повествует о девочке Тихиро Огино десяти лет, которая по мере своего взросления сталкивается с серьезными жизненными обстоятельствами, разочарованиями и в ответ на это демонстрирует свою удивительную энергию, храбрость и готовность взять ответственность на себя. Перед лицом трудностей главная героиня не выбирает путь отступления, а мужественно борется, становясь хозяйкой своей судьбы. Через бытовые перипетии Тихиро автор раскрывает непреложную истину: столкнувшись с жизненными катаклизмами, необходимо быть смелым, мужественным и, несмотря ни на что, продолжать идти вперед.

Еще одним примером художественного воплощения образа девушки стал фильм «Навсикая в Долине ветров» (1984), который рассказывает о принцессе патриарха Долины ветров Киля — умной и смелой девушке, независимой в своих суждениях и готовой заботиться об окружающей природе и животном мире. Долина ветров, где поселилась община, оказалась разграблена и сожжена, а само существование племени подверглось серьезной опасности. Тогда Навсикая, защищая слабых, смело, не колеблясь становится предводителем общины и посланницей защиты природы, действуя ради спасения своего народа. Желая разрешить разгоревшийся конфликт между людьми и королем-жуком, она способствует возобновлению мира и гармонии во взаимоотношениях человека и природы благодаря проявлению именно женской силы. Итак, через раскрытие образа девушки, которой свойственно проявление как доброты, мягкости, так и смелости, храбрости, Хаяо Миядзаки олицетворяет равенство

мужского и женского начал, призывая к равноправию женщин в семье и по социальному статусу, декларирует воспитание трепетного отношения к природе и благоговейного чувства гармонии и красоты [5, с. 110].

Образ женщины в кинофильмах режиссера Лу Е, известным своими уникальными поэтическими текстами и художественным стилем, раскрыт с помощью палитры характерных женских персонажей, которые правдиво передают быт китайских девушек и их психоэмоциональное состояние. На протяжении всей творческой деятельности Лу Е образ женщины, выступая ключевым объектом его фильмов, играет важную роль в развитии повествования и драматургии картины. Подробный анализ кинематографических работ Лу Е позволил выявить пять категорий образа женщины в соответствии с их социальными ролями — это образы матери, дочери, жены, любовницы и женщины из городской периферии [6, с. 20].

В фильмах Лу Е художественный образ главных героинь строится на таких качествах, как отчаянная любовь, растерянность, иррациональность, подавленность, где происходит столкновение со схожими жизненными обстоятельствами. Так, Ли Синь из фильма «Любитель выходных» («Weekend Lovers», 1995) теряет в любовных перипетиях, Юй Хун, главная героиня картины «Летний дворец» («Summer Palace», 2006), разрывается между идеалом любви и суровой реальностью жизни, Дин Хуэй исследует любовные отношения под страхом войны в фильме «Фиолетовая бабочка» («Purple Butterflies», 2003). Во всех этих кинолентах Лу Е раскрывает проблему любовных взаимоотношений, и именно через иллюстрацию женской философии любви автор достигает реализации своей ключевой идеи: ради любви женщина готова пойти на многое вплоть до разрушения собственной жизни.

Ярким примером претворения образной природы традиционного китайского танцевального искусства выступает национальный танец народности мяо, или хмонгов, «Песня имбиря», который состоит из трех основных частей, вбирает в себя эстетику нового времени и вместе с тем сохраняет в канве танца персонажей с характерными традиционными художественными особенностями и этническим богатством. Образ Цзян Яна, предка народа хмонг, напоминает бабочку, сохраняющую при этом лик человеческого тела посредством выполнения высокоамплитудных движений в пространстве, таким образом, принимающую форму невысокого хмонговского персонажа,

что дополнительно способствует иллюстрации подлинной традиционной танцевальной культуры народности мяо [7, с. 9].

Однако отметим, что в современных реалиях развития мирового искусства этническая традиционная культура нуждается в своевременном обновлении в соответствии с эволюцией общества. Именно поэтому при воплощении художественных образов народного танца хореографы стремятся интегрировать современную эстетику хореографии в народную танцевальную культуру путем создания хореографических постановок, где танцевальные художественные образы будут отвечать актуальным тенденциям времени и эстетическим потребностям сегодняшнего общества.

Заключение. Художественный образ является не просто результатом отражения действительности, а выступает ретранслятором отношения автора к этой действительности. Он концентрирует идею автора, проявляясь в сюжете, композиции, структуре, вербальном, звуковом и иных решениях произведения через метафоричность (иносказательность), многозначность, индивидуализацию и обобщение черт героев. В некоторых случаях можно наблюдать даже «самостоятельное движение» произведения, где автор, через направление и первый импульс, вынужден будто бы следовать за ним, не имея возможности для внесения серьезных изменений в его структуру (наиболее яркими примерами служат литературные и кинематографические произведения).

Таким образом, основу художественного образа составляет единство объективного и субъективного: он складывается в тот момент, когда материал действительности творчески

перерабатывается автором, запечатлевается в финальном результате и способен «считываться» зрителем. Актуальность произведения определяется в том числе доступностью восприятия художественного образа в работах, созданных современным, понятным каждому зрителю языком на хорошо известные традиционные темы и сюжеты.

Китайские и японские авторы особенно трепетно относятся к национальной культуре, и сегодня ее переосмысление и ретрансляция посредством включения в формирование художественного образа произведений современного искусства выходит на качественно новый уровень.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гришин, С.Н. Художественный образ: происхождение, герменевтическая специфика, типология, структура и средства выражения в искусстве / С.Н. Гришин // Грамота. — 2015. — № 11. — С. 51–54.
2. Сладкопеев, Р.В. Средства музыкальной выразительности как элемент художественно-результативной стороны исполнительского процесса / Р.В. Сладкопеев // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2014. — № 5(61). — С. 314–319.
3. Пан, Хэлян. Типичные художественные образы в литературных произведениях / Хэлян Пан // Древняя и современная культура и творчество. — 2010. — № 10. — С. 71–75.
4. Ма, Цзянган. Создание художественного образа «политического комиссара Пэна» в опере «Великий поход» / Цзянган Ма. — Шэньси: Педагогический университет Шэньси, 2019. — 31 с.
5. Ю, Пэн. Культурный подтекст и художественная подача образа девушек в фильмах Хаяо Миядзаки / Пэн Ю, Вэй Ян // Кинолитература. — 2021. — № 16. — С. 109–111.
6. Хэ, Ваньцзюнь. Исследование женских образов в фильмах Лу Е / Ваньцзюнь Хэ. — Сиань: Сианьский университет международных исследований, 2020. — 57 с.
7. Ян, Лин. О формировании персонажей в танцевальном представлении — на примере танца Мяо «Цзян Чжи Сун» / Лин Ян. — Гуйчжоу: Гуйчжоуский педагогический университет, 2022. — 23 с.

Поступила в редакцию 17.10.2025

УДК 78.071.1(476)(092)+78.03(476)“1980/1999”

Жизнь и творчество В.Е. Солтана в контексте белорусского музыкального искусства 1980–1990 гг.

Солтан З.Ю.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия музыки», Минск

Данная статья посвящена характеристике жизненного пути и творческой деятельности В.Е. Солтана в контексте развития белорусского музыкального искусства 1980–1990-х гг. Исследование охватывает основные этапы биографии композитора, очерчивает его вклад в развитие белорусской музыкальной культуры, характеризует особенности творчества мастера в контексте художественных процессов времени. Особое внимание в работе уделяется эволюции стиля композитора — от ранних камерно-инструментальных жанров (сюита «Мысли и настроения») к масштабным симфоническим полотнам и, наконец, к оперному жанру.

Кульминацией его творчества стала опера «Дикая охота короля Стаха» (по повести В. Короткевича), которая не только явилась визитной карточкой автора, но и ознаменовала собой начало возрождения белорусской национальной оперы. Подчеркивается, что творчество Владимира Солтана представляет собой значительный этап в развитии белорусской музыки нового времени, а его произведения остаются актуальными и сегодня, входя в золотой фонд национальной культуры. Музыкальное наследие Владимира Солтана — это живой и уникальный музыкальный мир, с глубокими эмоциями, богатым национальным колоритом и высоким мастерством воплощения.

Ключевые слова: Владимир Солтан, опера «Дикая охота короля Стаха», симфония, Владимир Короткевич, музыка, искусство.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 60–63)

Life and Work of V.E. Soltan in the Context of Belarusian Musical Art of the 1980–1990s

Soltan Z.Yu.

Education Establishment “Belarusian State Academy of Music”, Minsk

The article explores the life and creative work of V. Soltan in the context of the development of Belarusian musical art in the 1980s and 1990s. The study covers the main stages of the composer’s biography, outlines his contribution to the development of Belarusian musical culture, and characterizes the features of his work within the context of the art processes of the time. Particular attention is paid to the evolution of the composer’s style — from early chamber instrumental genres (the suite “Thoughts and Moods”) to large-scale symphonic canvases and, finally, to the opera.

The culmination of his work was the opera “The Wild Hunt of King Stakh” (based on the story by V. Korotkevich), which not only became the master’s signature piece but also marked the beginning of the revival of Belarusian national opera. The study concludes that Vladimir Soltan’s work marked a significant stage in the development of modern Belarusian music; his works remain relevant today, forming part of the national cultural heritage. Vladimir Soltan’s musical legacy is a vibrant and unique musical world, filled with profound emotions, rich national character, and a masterful delivery.

Key words: Vladimir Soltan, opera “The Wild Hunt of King Stakh”, symphony, Vladimir Korotkevich, music, art.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 60–63)

Композитор Владимир Евгеньевич Солтан (1953–1997) — один из ярких представителей белорусского музыкального искусства 1980–1990-х гг. Активная фаза его творческой деятельности выпала на переломный момент в жизни страны. Закат периода позднего социализма, перестройка и провозглашение государственной независимости Республики Беларусь обозначили рубеж между двумя

периодами развития отечественной музыки, который пришелся на 1991 год. Период 1980–1990-х гг. в Беларуси характеризовался насыщенной культурной жизнью, усилением интереса к национальному наследию, появлением новых творческих инициатив. На этом этапе расширились сети культурно-просветительских учреждений — клубов, библиотек, дворцов и домов культуры. Создавались новые

Адрес для корреспонденции: e-mail: zina.rolich1993@mail.ru — З.Ю. Солтан

учебные заведения, концертные площадки, музыкальные коллективы (ансамбль солистов «Классик-авангард», симфонический оркестр «Молодая Беларусь», Минский государственный камерный хор, хор «Уния»).

Направления развития белорусской музыки, как и всего искусства, в это время существенно изменились, обновилось их содержание и формы выражения. В данный процесс вовлекаются композиторы разных возрастов и творческих интересов: А. Богатырёв, Г. Вагнер, Д. Смольский, С. Кортес, К. Тесаков, А. Мдивани, В. Войтик, В. Кузнецов, Г. Горелова, В. Дорохин, Ф. Пыталев и другие. Заметное место среди них занял и Владимир Солтан [1].

Творческое наследие В. Солтана отличается разнообразием жанров: оно включает в себя оперы, симфонии, инструментальные концерты, камерные произведения. Особенностью музыки Солтана является ее мелодическое богатство, эмоциональность, «общительность», осязаемое чувство национальной принадлежности. В целом черты стиля композитора свидетельствуют о его приверженности неоромантическому стилю, что для искусства конца 1980-х гг. стало как возвратом к прошлому, так и знаком исторической актуальности.

Жизнь и творчество В.Е. Солтана. Владимир Евгеньевич Солтан — белорусский композитор, лауреат Государственной премии БССР (1990), член Союза композиторов Беларуси (1980) [2]. Он родился в городе Барановичи и с раннего возраста проявил удивительные музыкальные способности. Интерес к занятиям музыкой в подростковом возрасте поддерживался общением с начинающим композитором, мужем его старшей сестры Владимиром Комаровым, который был старше В. Солтана на 13 лет и являлся студентом Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского по классу композиции профессора Н.Н. Сидельникова.

Музыкальную школу и училище Владимир Солтан окончил в Бресте по классу фортепиано (1974). В училище занимался композицией у композитора Марка Александровича Русина. В дальнейшем В. Солтан продолжил обучение в Белорусской государственной консерватории. Здесь он был одним из последних и любимых учеников народного артиста Беларуси, профессора Анатолия Богатырёва. В 1979 г. окончил консерваторию. С 1978 года служба в армии. В 1981 году после армии поступает в ассистентуру-стажировку при Белгосконсерватории под руководством А.В. Богатырёва. В 1989 году находится на стажировке в Московской государственной консерватории в классе профессора К.С. Хачатуряна.

Одной из первых работ В. Солтана стала сюита для камерного оркестра «Мысли и настроения» (1978) — эмоциональное и мелодичное произведение для флейты, гобоя, валторны, фортепиано и струнной группы. В сюите отражен народный быт, зарисовка прошлого и современного.

Вскоре после окончания Белорусской государственной консерватории композитор пишет симфонии № 1 (1981) и № 2 (1983), в которых уже проявляются характерные черты его стиля. Симфония № 1 — лирико-драматическая по содержанию, отражающая судьбу человека в его борьбе, раздумьях, преодолении. Симфония № 2 посвящена памяти героев минского подполья, действовавших в годы Великой Отечественной войны. Музыкальные образы этой симфонии отличаются суровым, напряженным колоритом. Героико-драматический облик произведения выявляется с помощью приемов полифонического письма, использования оstinатной повторности в моменты драматического нарастания, насыщенной смены картин, динамики оркестрового звучания [3].

В 1983 году, после окончания ассистентуры-стажировки при Белгосконсерватории, Владимир Евгеньевич Солтан распределен на работу в консерваторию на должность преподавателя чтения партитур и инструментовки по кафедре оркестрового дирижирования, в 1984 году был переведен на кафедру композиции. В это время в Белорусской государственной консерватории сложился коллектив высококвалифицированных преподавателей разных поколений, общение с которыми стало стимулом для дальнейшего профессионального роста. В данный период композитором было написано много камерных произведений: «Пьесы для балалайки и фортепиано», «Рондо для фортепиано», «Упражнения для двух скрипок», «Скерцо для трубы и фортепиано», «Элегия для виолончели и камерного оркестра» и другие. Большинство из них имеет педагогическую направленность: композитор активно соприкасался с учебными заведениями разного уровня, оказывал методическую помощь музыкальным училищам республики в Новополоцке, Молодечно, Гродно, Лиде, являлся членом жюри конкурса камерных ансамблей среди средних и высших учебных учреждений. Камерные произведения исполнялись на концертах консерватории, филармонии и Союза композиторов БССР, вошли в число любимых в репертуаре музыкантов разных возрастов.

Музыка Владимира Солтана постепенно завоевывает всё большее признание, исполняется на родине и за рубежом. В характеристике Владимира Солтана, данной ему как члену

Союза композиторов Беларуси, в частности, указывалось: «Композитор один из ярких, перспективных композиторов республики. Его творческая палитра многогранна и охватывает разные жанры музыкального искусства. Произведения Владимира Солтана пользуются широкой известностью: например, вторая симфония № 2 была исполнена в Болгарии, концерт для виолончели с оркестром звучал по Центральному телевидению, вокальный цикл на стихи А. Тарковского был исполнен в Ереване. Творчески воспитанный и сформированный на прекрасных традициях русской классической музыки Владимир Солтан развивает и обогащает белорусское музыкальное искусство» [4].

С Союзом композиторов Беларуси и работой в Академии музыки связана активная общественная деятельность В. Солтана. Маэстро выступил основателем и создателем Национального фестиваля «Музыка и театр», который прошел дважды — в 1996 и 1997 гг. Вместе с композитором Виктором Анатольевичем Войтиком Владимир Солтан стал президентом фестиваля. Концепция форума, как отмечал Владимир Солтан, заключалась в создании как можно более тесного союза музыки и театра, желании охватить полный диапазон таких взаимодействий. Фестиваль имел большой масштаб и проходил на всех театральных сценах Минска. Фестивальную программу составляли лучшие сочинения отечественных композиторов разных жанров: балет А. Мдивани «Страсти (Рогнеда)», опера С. Кортеса «Визит дамы», мюзикл В. Доморацкого «Лунный день» (в концертном исполнении), опера В. Войтика «Прыгоды ў замку “Алфавіт”», балет В. Кузнецова «Полонез», балет О. Залётнева «Круговерть», сюита из балета Г. Вагнера «После бала». На фестивале в 1996 г. присутствовали гости из Америки, Швейцарии, Японии, награждались выдающиеся деятели белорусского театра и музыки.

Значимость вклада В.Е. Солтана в организацию и проведение фестиваля была настолько велика, что после смерти композитора фестиваль угас и более не проводился. Однако он значительно повысил интерес к белорусской музыкальной культуре как среди широкой аудитории, так и среди профессионалов.

На рубеже 1980–1990-х гг. творчество Владимира Солтана достигает своей этапной кульминации. В 1989 г. в Государственном академическом Большом театре оперы и балета БССР состоялась премьера его оперы «Дикая охота короля Стаха». С тех пор она стала визитной карточкой Беларуси и вошла в историю национального оперного искусства как одна из лучших опер на национально-историческую тематику. В 1990 г. опера была отмечена Государственной

премией Беларуси, а в 2021-м была осуществлена ее новая постановка. Первое сценическое воплощение оперы, выполненной дирижером Я. Воцаком и А. Анисимовым, режиссером В. Цюпой и художником Э. Гейдебрехтом, оставалось в репертуаре более 20 лет — это единственная белорусская опера со столь продолжительной сценической жизнью. Успех постановки во многом был предопределен замечательным либретто, созданным С. Климкович по мотивам знаменитой одноименной повести Владимира Короткевича на белорусском языке.

Опера «Дикая охота короля Стаха» привлекает распевностью вокальных мелодий, драматическим пафосом, выразительностью хоров. Повествовательно-эпическое начало в ней характеризует композиционно-драматический уровень организации действия с отчетливой отграниченностью каждой картины и наличием в них локальных кульминаций. Лирико-драматическая линия выявлена с помощью сквозного симфонического развития ведущих интонационных и тематических комплексов [5].

Показы оперы осуществлялись на разных площадках, в том числе и на сцене Большого театра в Москве. Представление оперы на открытом воздухе в Троицком предместье в Минске запомнилось жителям и гостям столицы как уникальное «вторжение» фрагмента белорусской исторической легенды с живыми лошадьми и всадниками без головы в «декорации» реконструированного в старинном стиле уголка Минска. Этот эпизод стоял у истоков летнего движения open-air, в которое постепенно вовлекалась столица Беларуси в 1990-е гг., осваивая европейский опыт культурного досуга.

Вторая сценическая версия оперы «Дикая охота короля Стаха» в постановке 2021 года также с успехом состоялась в Минске, а затем демонстрировалась в Мариинском театре Санкт-Петербурга. Эта редакция в постановке дирижера А. Иванова, режиссера А. Моторной, художника А. Меренкова включает в себя дополнительные музыкальные номера, купированные в первоначальной версии. Спектакль во второй редакции обнаружил новые драматургические акценты, приобрел еще больше популярности и любви у публики.

В.Е. Солтан активно сотрудничал с поэтами, такими как В. Короткевич, С. Климкович, И. Мельничук, А. Тарковский, П. Вдовин, М. Ясень, писал на их слова песни и хоры. Композитор и сам сочинял стихи и даже был удостоен наград за участие в конкурсах стихов, посвященных Родине, Ленину и партии. Триумф оперы «Дикая охота короля Стаха» продемонстрировал безусловный

музыкально-театральный дар композитора. Следом он написал еще две оперы на либретто Светланы Климович: «Пани Ядвига» (1990) и «Миловица» (1991). Однако из-за трагической гибели Владимира Евгеньевича эти оперы не были поставлены. Долгое время они считались незаконченными и даже утерянными [6].

Усилиями энтузиастов и, в частности, автора данного исследования, рукописи этих опер обнаружены. «Пани Ядвига» представлена законченным клавиром и партитурой, «Миловица» — законченной партитурой. Все это позволяет надеяться, что судьба двух других опер В. Солтана может быть более счастливой и они будут в обозримом будущем поставлены. Первый шаг на этом пути сделан преподавателями и аспирантами Белорусской государственной академии музыки, которые подготовили к исполнению в концертном варианте с двумя фортепиано оперу «Пани Ядвига» и дважды выступили с ней в концертных залах Академии музыки и Минского музыкального колледжа им. М.И. Глинки в 2023–2025 гг.

Опера «Пани Ядвига» написана на историческую тематику, в ней отражен дух эпохи рубежа XV–XVI вв. В основу либретто Светланы Климович положена детективная историческая повесть «Стая ворон над гостинцем» (или «Черный путь») Константина Тарасова. Главная героиня оперы — разбойница Ядвига Русиновская, казненная в 1507 году за свои преступления. Сюжет включает в себя сцены ее суда, смерти, последующей участи ее сообщников и сестер, а также мистические истории о ее призраке, который является на Черном пути. Музыка оперы пронизана эмоциональной глубиной и драматизмом. Композитор умело использует динамические и гармонические контрасты, чтобы передать сложные человеческие переживания. В лучших традициях оперной музыки, произведение ярко, театрально, трогательно и глубоко по содержанию.

Детская опера «Миловица» написана в 1991 году на сюжет одноименной сказки В. Дубовки. Лирическая сказка рассказывает о том, как простой деревенский парень влюбился в красавицу Миловицу, сестру Солнца. Но беда в том, что ответить взаимностью Миловица не может: она всего лишь отражение Солнца в речной воде. Чтобы ступить на землю, ей необходимо надеть стеклянные сапожки, которые надо успеть сделать до того, как первый луч Солнца упадет на землю. Влюбленный юноша справляется с этой задачей. Но вечером его ждет разочарование — Миловица исчезает вместе с заходом Солнца. В музыке оперы композитор использует

фольклорный мелос, вкрапленный в богатый авторский мелодический язык, тем самым синтезируя современные ему неофольклорные методы с романтической стилистикой.

Заключение. Владимир Евгеньевич Солтан — выдающийся белорусский композитор, чья творческая деятельность оставила значительный след в культурной жизни Беларуси. Его произведения, объединяющие современные музыкальные идеи с богатым историко-культурным наследием, способствовали развитию национальной музыкальной школы и укреплению культурной идентичности. Помимо творческой деятельности, В.Е. Солтан активно участвовал в общественной жизни, занимаясь педагогической деятельностью, пропагандой искусства и воспитанием молодого поколения музыкантов. Его наследие продолжает вдохновлять новых исполнителей и ценителей музыки, подтверждая его место в истории белорусской культуры и искусства.

Музыкальное наследие Владимира Солтана — это живой и уникальный мир, с глубокими эмоциями, богатым национальным колоритом и высоким мастерством воплощения. Индивидуальный стиль композитора разнообразен. Спектр образов в его музыке простирается от детской безмятежности в музыке для детей до трагической драмы — в концертах и симфониях. Оперной музыке В. Солтана присущи богатство выразительных средств, яркий мелодизм, синтез номерного и сквозного типа оперы, броскость сюжетов и одновременно их философская глубина. Камерные сочинения композитора для струнных и духовых инструментов исполняются юными музыкантами, включены в педагогическую практику, любимы исполнителями и слушателями. Творчество Владимира Солтана — ценное наследие белорусской музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Солтан, Владимир Евгеньевич // Мдивани, Т.Г. Композиторы Беларуси / Т.Г. Мдивани, В.Г. Гудей-Каштальян. — Мн.: Беларусь, 2014. — С. 333–336.
2. Андреева, Ю. Опера «Дикая охота» как зеркало эпохи / Ю. Андреева // Белорусская думка. — 2021. — № 12. — С. 33.
3. Сергиенка, Р.І. Солтан Уладзімір Яўгенавіч / Р.І. Сергиенка // Кампазітары Беларусі / Т.Г. Мдзівані, Р.І. Сергиенка. — Мн., 1997. — С. 267–270.
4. Белорусская музыка второй половины XX века: учеб. пособие для студентов вузов по специальностям музык. искусства / сост. К.И. Степанцевич; под ред. Г.С. Глущенко, К.И. Степанцевич. — Мн.: Зорны Верасок, 2009. — 458 с.
5. Музычны тэатр Беларусі, 1960–1990: опернае мастацтва, музычная камедыя і аперэта: [падручнік для навучальных устаноў культуры і мастацтва] / Г.Р. Куляшова, Т.Г. Мдзівані, Н.А. Юрчанка; Акадэмія навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. — Мн.: Беларуская навука, 1996. — 470 с.
6. Волкова, Л.А. История белорусской музыки XX века. Симфония: учеб. пособие для студентов высш. музык. учеб. заведений / Л.А. Волкова. — Мн.: Белорус. гос. акад. музыки, 2010. — 158 с.

Поступила в редакцию 27.11.2025

Воплощение пасторальных образов в музыке белорусских и китайских композиторов: компаративный анализ

Чжан Ваньцин

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

Пасторальные образы входят в число вечных тем искусства. Традиции музыкальной пасторали, объединяющей произведения на тему природы или сельской жизни, сформировались в западноевропейском искусстве XVII века. В белорусской и китайской академической музыке композиции пасторального модуса появляются в XX веке как результат ассимиляции западноевропейских и русских традиций. Компаративный анализ пасторальных сочинений белорусских и китайских композиторов помогает выявить как художественные универсалии, так и особенности национального воплощения этой темы. И в китайской, и в белорусской музыке XX века пасторальные образы чаще всего представлены в произведениях национальной тематики и в музыке для детей, а одним из универсальных музыкальных «знаков» пасторали становится имитация народных пастушеских наигрышей и опора на фольклорный материал. Музыкальный язык пасторалей белорусских композиторов преимущественно близок к классико-романтической трактовке жанра для различных инструментальных составов и в произведениях для музыкального театра. В китайской музыке наиболее широкое отражение пасторальная тематика находит в сочинениях для фортепиано. Китайские композиторы в воплощении пасторальных образов, опираясь на традиции народной китайской музыки, активно обращаются к авангардным техникам композиции.

Ключевые слова: пастораль, пасторальные образы, музыка, музыкальная пастораль, Китай, Беларусь, XX век.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 64–68)

Embodiment of Pastoral Images in the Music of Belarusian and Chinese Composers: a Comparative Analysis

Zhang Wanqing

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

Pastoral images are among the eternal themes of art. The traditions of musical pastoral, which combines works on the theme of nature or rural life, were formed in Western European art of the 17th century. In the twentieth century, works of the pastoral mode appeared in Belarusian and Chinese academic music as a result of the assimilation of Western European and Russian traditions. A comparative analysis of the pastoral works of Belarusian and Chinese composers helps to identify both artistic universals and the peculiarities of the national embodiment of this theme. In both Chinese and Belarusian music of the twentieth century, pastoral images are most often embodied in works of national themes and in music for children, and one of the universal musical signs of pastoral is the imitation of folk pastoral plays and reliance on folklore material. The musical language of the pastorals of Belarusian composers is mostly close to the classical-romantic interpretation of the genre for various instrumental compositions and in works for musical theater. In Chinese music, pastoral themes are most widely reflected in works for piano. Chinese composers, in embodying pastoral images, relying on the traditions of Chinese folk music, actively turn to avant-garde composition techniques.

Key words: pastoral, pastoral images, music, musical pastoral, China, Belarus, 20th century.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 64–68)

Пасторальные образы, выражающие концепцию идиллического единения человека и природы, принадлежат к числу вечных тем искусства. Музыкальные пасторали современных китайских и белорусских композиторов отражают особенности как национального художественного стиля и индивидуального композиторского мышления, так и определенные художественные универсалии в претворении пасторальной тематики. Теоретические и исторические основы исследования пасторали на западноевропейском материале разработаны А. Коробовой [1]. Отдельные произведения пасторальной тематики в китайской музыке рассматривают в своих работах такие авторы, как Бянь Мэн, Ван Ин, Фань Юй, Ван Чендо [2–5]. Вместе с тем специальных исследований музыкальной пасторали в творчестве белорусских и китайских композиторов до настоящего времени не осуществлялось.

Цель данной статьи — сравнительный анализ воплощения пасторальных образов в белорусской и китайской музыке XX века на уровне жанра, стиля, музыкального языка. Актуальность работы связана с возросшим в современном мире значением межкультурных взаимодействий, в том числе между Китаем и Беларусью, что обуславливает особую важность компаративных исследований явлений китайской и белорусской культуры.

Западноевропейские традиции музыкальной пасторали. Пастораль (от лат. *pastoralis* — пастушеский) как особый вид музыкального искусства сформировался в Западной Европе и объединил произведения разных жанров на тему природы или сельской жизни, раскрывающих их в идеализированном ключе. Основными жанрами, в которых нашли претворение пасторальные образы, стали музыкально-театральные (оперы, балеты), инструментальные (симфонии, сюиты, пьесы) и камерные вокальные жанры. Пасторальные оперы на сюжеты из античной поэзии были известны в Италии и Франции в XVII–XVIII вв. Примеры пасторальных опер встречаются в творчестве композиторов XVIII в. — Ж. Руссо («Деревенский колдун»), В. Моцарта (опера «Бастьен и Бастьена»), К. Глюка («Орфей и Эвридика») и др. *Инструментальные* пасторали, происходящие от традиций рождественского музицирования в память о библейских вифлеемских пастухах [6, с. 202] либо пастушеской жизни [6, с. 203], в западноевропейской музыке известны как самостоятельные произведения для солирующего инструмента (Д. Скарлатти, Ф. Куперен, И. Бах), а также в виде части концертного или симфонического

цикла (концерто гротто А. Корелли, «Времена года» А. Вивальди, «Пасторальная симфония» Л. Бетховена). Также пасторальные образы представлены в вокально-инструментальной музыке в творчестве Й. Гайдна, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Х. Вольфа.

В целом в западноевропейской музыке классико-романтического периода складываются определенные традиции в воплощении пасторальной тематики. Ключевой характеристикой пасторальной музыки является *сюжет*, основанный на идеализированных сценах сельской жизни и зарисовках природы и подразумевающий явную или скрытую программность произведения. Через комплекс музыкально-стилистических координат пасторальность может быть реализована на уровне жанра, а также, согласно исследованию А. Коробовой, выходить за его пределы, формируя «музыкальный модус пасторальности» [1, с. 5].

Близки пасторали в плане образности и музыкального стиля также жанровые формы идиллии и эклоги. Согласно исследованию Е.А. Балашовой, обе формы восходят к буколической поэзии. Идиллия передает «безмятежную жизнь людей на фоне первозданной природы» [7, с. 27] и предполагает условность и идеализацию изображаемого, в то время как эклога отличается большей динамичностью, представляя «диалог между персонажами — пастухами, пастушками и селянами» [8].

В ряду средств музыкальной выразительности, определяющих пасторальный модус, выделяются имитации звуков природы, народной сигнальной и бытовой музыки, простая напевная мелодика, цитирование или стилизация народных песенных и инструментальных мелодий. К специфическим признакам пасторальности в музыкальном языке относится использование трехдольных размеров, характерных для танцевальной музыки (3/8, 6/8, 9/8), подражание звучанию пастушеских народных инструментов (рожок, свирель, флейта, волынка), обращение к тональностям, ассоциируемым с пасторальностью (F-dur, G-dur, A-dur, E-dur).

Как отмечает А. Коробова, к XX веку область применения пасторальных жанров постепенно разрастается, охватывая три ведущие тематические зоны — музыку для детей, сферу национальной тематики и органную пастораль [6, с. 207]. В белорусской и китайской профессиональной музыке произведения пасторального модуса появляются в XX веке как результат ассимиляции западноевропейских и русских традиций.

Пасторальные образы в музыке белорусских композиторов XX века. Одним из

первых к пасторали в белорусской музыке обратился В. Золотарёв (1872–1964), русский и советский композитор и педагог, один из основоположников белорусской композиторской школы. Эклога для альта и фортепиано (1921) В. Золотарёва с эпиграфом «Из мира простых, неизменных звуков» рисует образ одинокого пастуха. В произведении сохранены жанровые признаки эклоги: смена отличных по темпу разделов (*Andantino-animato in tempo rubato — ritenuto ad libitum*) при неизменности размера 6/8, имитация звучания народных инструментов — секстольные фигурации у альта, обилие «пустых» квинтовых звучаний в обеих партиях. Эклога В. Золотарёва выступает единственным примером обращения белорусскими композиторами к этой жанровой разновидности и одним из эталонных образцов белорусской пасторальной музыки.

В. Золотарёв прибегал к пасторальной тематике и в других сочинениях — увертюре «Деревенский праздник», «Величальной» для оркестра народных инструментов, «Пасторали» для виолончели соло. В пьесе для виолончели композитор также использует характерные приемы музыкальной выразительности: имитацию игры на флейте или дудке, размер 6/8–3/8, тональность *g-moll*.

Пасторальная тематика получает широкое распространение в белорусской музыке второй половины XX в., в период расцвета профессиональной композиторской школы. В это время появляется ряд инструментальных произведений белорусских композиторов, раскрывающих пасторальные образы — концертно «Пастораль» для симфонического оркестра Э. Зарицкого, пьеса «Пастушок» для ансамбля цимбалистов и фортепиано А. Мдивани (1978), пьеса для двух фортепиано «Крестьянский напев», «Пастораль» для флейты и фортепиано, «Сельский наигрыш» для баяна, «Сельский праздник» для квартета духовых инструментов Г. Суруса, Пастораль для фортепиано В. Солтана, «Пастораль» для флейты и фортепиано Г. Гореловой, «Природа в музыке» для блок-флейты, фортепиано и ударных В. Савчика. Пастораль может быть представлена отдельной частью циклического произведения — как, например, Пастораль из цикла «Четыре пьесы для фортепиано» Д. Лыбина, Пастораль из цикла «Шесть пьес для фортепиано» Ю. Цагойко (2000), Идиллия для фортепиано «Альбома для детей и юношества» В. Каретникова. К тому же пасторальная

тематика отражена в произведениях для музыкального театра — эпизоде «Рогнеда с подружками. Идиллии» в балете «Рогнеда» А. Мдивани (1993), музыке В. Курьяна к спектаклю «Идиллия» В. Дунина-Марцинкевича (1993).

Чаще всего пасторальные образы белорусской музыки связаны с актуализацией национальной тематики или созданием музыки для детей. Музыкальные пасторали для детей представлены произведениями Г. Суруса, В. Солтана, А. Мдивани, В. Каретникова. Так, например, пастораль для флейты и фортепиано Г. Суруса рисует умиротворенную картину идиллического характера. Простота музыкального языка, которая выражается в прозрачном аккомпанементе и плавных, закругленных интонациях мелодии, адаптирована для детского восприятия и исполнения. Средствами создания образа выступают тембр солирующего инструмента, медленный темп *Adagio*, небольшой динамический диапазон *pp — mf*. Вышеназванное сочинение современного белорусского композитора Ю. Цагойко имеет скорее игривый, чем пейзажно-идиллический характер — за счет оживленной ритмики, имитационных переключек голосов, использования хроматизмов и диссонантных созвучий.

Пасторальные образы предстают неотъемлемой частью музыки белорусских композиторов на национальную тематику, как программных, так и непрограммных. Пример воплощения пасторальной тематики в непрограммной музыке — третья часть Первого струнного квартета В. Курьяна. Основная тема этой части близка по характеру белорусским народным наигрышам, однако при этом не является фольклорной цитатой, что отражает типичный для творчества белорусских композиторов 1990-х гг. феномен фольклоризма внутреннего порядка, наблюдаемый, по мнению В. Антоневиц, «на уровне интонационной драматургии, фактурного развития, на уровне выразительных принципов профессионального творчества, сформированных в результате обработки, переосмысления, переинтонирования, трансформации компонентов фольклорного происхождения» [9, с. 240]. В основной теме третьей части струнного квартета связь с народными танцевальными мелодиями проявляется через диатонический склад мелодии в размере 2/4, оживленный темп, обилие синкопированных ритмических рисунков. Во второй теме репетиции пиццикато первой и второй скрипки с ритмизованным бурдоном имитируют приемы народного скрипичного исполнительства, а мелодические обороты сохраняют близость фольклорным интонациям.

Пасторальные образы в музыке китайских композиторов XX века. Образы родной природы и сельского быта занимают важное место в китайской академической музыке. Пасторальные образы оказываются особенно созвучны китайским композиторам в связи с тем, что в философии и эстетике Поднебесной человек и природа рассматриваются как единое целое, отражающее гармонию всего сущего.

В XX веке одной из наиболее востребованных сфер воплощения пасторальной тематики китайскими композиторами становится фортепианная музыка, о чем свидетельствуют фортепианные пьесы «Три народные песни» (1931) Хэ Лутина, «Песня о пастушке» (1932) Лао Чжичэна, «Картина Ба Шу» (1958) Хуан Хуэя, «Песенка пастушка» (1957) Тан Дуна, «Осенняя луна над спокойным озером» (1973) Чэнь Пэйсюня, «Отражение Луны в источнике» (1972) Чу Ванхуа, «Флейта и барабаны на закате» (1975) Ли Инхая, «Облака догоняют луну» (1975) Ван Цзяньчжуна и многие другие. В качестве ярких образцов пасторали в китайской хоровой музыке следует назвать миниатюру «Пастораль» (1954) Цюй Сисянь и сюиту «История цветов» (2016) Пан Синцзимины. Эти произведения расширяют диапазон образного строя хоровой пасторальной музыки «за счет введения лирико-философской поэзии китайских авторов, а также формирования музыкальной драматургии медитативного типа» [10, с. 355].

Впервые пастораль появляется в китайской музыке XX века в творчестве Хэ Лутина (贺绿汀, 1903–1999) — одного из основоположников китайской композиторской школы, выдающегося музыковеда и музыкального педагога. Фортепианные пьесы Хэ Лутина «Малая флейта пастушка» и «Колыбельная» получили в 1934 г. первую премию в номинации «Фортепианная музыка с китайским колоритом» и являются обязательными произведениями в программах музыкальных школ. По словам Чэнь Шуюнь, эти произведения Хэ Лутина в китайской музыке стали первыми образцами «синтеза национального мелодизма и европейских полифонических приемов» [11, с. 77]. Фортепианная пьеса Хэ Лутина «Малая флейта пастушка» («牧童短笛», вариант перевода — «Пастушок, играющий на дудочке») стала эталонным воплощением пасторальной тематики в китайской академической музыке XX в. Ван Ин характеризует художественную программу пьесы следующим образом: «Слушая эту музыку можно представить перед собой “пастбища реки Янцзы, юного пастушка, старого буйвола, маленький мостик через речку, ивы вдоль берега, бамбуковую рощу

вдали, пейзаж с полем”» [3, с. 88]. Бянь Мэн выделяет среди достоинств пьесы ясность мелодического стиля, легкость и прозрачность звучания, когда «тонкая пасторальная звукопись воплощает разнообразные ритмы природы» [2, с. 11]. Мелодия пьесы «Малая флейта пастушка» по характеру близка пастушеским наигрышам китайской народной музыки. Прозрачный двухголосный контрапункт в первой части пьесы напоминает переключку двух пастухов. Средний раздел вносит темповый, фактурный и тональный контраст и имеет выраженный танцевальный характер. Претворение в пьесе Хэ Лутина пасторальной тематики через соединение западноевропейской техники письма с национальными элементами стало опытом, определяющим дальнейшие пути развития музыкальной пасторали в творчестве китайских композиторов.

Идиллические образы природы оригинально представлены в творчестве Ван Цзяньчжуна (1933 г. р.), знаменитого китайского композитора, пианиста и музыкального педагога. Фортепианная сюита (1983) Ван Цзяньчжуна органично соединяет элементы традиционной китайской музыки и серийной техники. Согласно исследованию Фань Юя, национальный колорит в сюите проявляется в пентатонных интонациях серии, имитации звучания фольклорных инструментов в партии фортепиано, воспроизведении «характерных элементов жанра фантазии (импровизационность в пасторали)» [4, с. 107]. Сюита для фортепиано Ван Цзяньчжуна состоит из пяти контрастных частей: «Пастораль», «Песня», «Маленькое скерцо», «Фуга» и «Токката “Ло гу”» («Гонги и барабаны»). Ладово-мелодической основой «Пасторали» выступает двенадцатитоновый ряд: dis-fis-gis, a-e-h, c-b-des, d-f-g, в котором преобладают ходы по звукам пентатоники. Общее настроение пасторали светлое, лирическое, лишенное резких эмоциональных всплесков и перепадов. Трехчастное строение фортепианной миниатюры придает форме особую целостность и уравновешенность, что соответствует общему медитативному характеру звучания.

Черты фантазийности проявляются в этой части сюиты в постоянных сменах метра и использовании полиритмии, а также сопоставлении и вариационном развитии двух контрастных тематических элементов. Первый элемент, «свободно-импровизационный со сложной фактурной и метроритмической организацией», по определению Фань Юя [4, с. 100–101], в ритмическом и артикуляционном плане близок наигрышам на традиционных китайских

струнных инструментах. В «Пасторали» из фортепианной сюиты Ван Цзяньчжуна через соединение западноевропейской додекафонной техники с национальными элементами создается образ китайской природы, уникальный своим сочетанием традиционного и сегодняшнего.

Еще одним ярким примером воплощения пасторальной тематики с использованием приемов авангардного письма является цикл «Серия сцен» для фортепиано соло Пэн Чжэминя — современного китайского композитора. Цикл состоит из тринадцати контрастных миниатюр, обозначенных буквами латинского алфавита: А — Буря; В — Пастораль; С — Колокол; D — Интермеццо; E — Танец; D1 — Интермеццо; E1 — Танец; D2 — Интермеццо; В1 — Золотое сечение; H — Вода; I — Барабаны; E2 — Танец; C1/A2 — Колокол. Конструктивной основой сочинения Пэн Чжэминя стал ряд Фибоначчи, регламентирующий ритмическую и звуковысотную стороны как всего цикла, так и каждой пьесы. Обнаруживая в цикле черты трехчастности, исследователь Фань Юй выделяет в качестве основных образных сфер цикла «танцевальность середины и “природную” тематику начальных частей» [4, с. 148]. Пасторальность проявляется в имитации пастушеских наигрышей через применение трелей и триольных ритмических фигур, а также в общем характере музыки, тихой динамике, умеренном темпе.

Пасторальные образы представляют собой органичную часть музыки китайских композиторов для детей. Так, в сборнике «Детская музыка разных авторов», который вышел к 30-летию Китайской Народной Республики (1979) и был составлен Хуан Хуэем, пасторальной тематике посвящены пьесы «Песня пастушка», «Веселый пастушок», «Пастушок ждет Красную Армию». Ван Чэндо акцентирует внимание на образно-смысловом своеобразии трактовки образа пастушка в сборнике, определяя его дидактическую роль в воспитании настоящего мужчины: «Маленький пастушок — это будущий защитник, отец и воспитатель» [5, с. 464].

Заключение. В белорусской и китайской академической музыке XX века появление сочинений пасторальной тематики связано с освоением западноевропейских и русских традиций. В обеих странах пасторальные образы чаще всего воплощаются в музыке национальной тематики или музыке для детей. В белорусской музыке пастораль представлена в произведениях для различных инструментальных составов, в том числе для народных инструментов (цимбалы, баян) и флейты, вызывающей непосредственные ассоциации со звучанием пастушеских

инструментов. Еще одной значимой сферой претворения пасторальной образности в белорусской музыке стал музыкальный театр (балет, музыкальная драма). В китайской музыке наиболее широкое отражение пасторальная тематика находит в композициях для фортепиано.

Музыкальный язык сочинений белорусских композиторов преимущественно близок к классико-романтической трактовке пасторали. Китайские композиторы при создании пасторальных образов опираются на основы традиционной китайской музыки, активно обращаются к авангардным техникам письма, разработанным западноевропейскими композиторами. Как в китайской, так и в белорусской музыке XX века одним из наиболее универсальных музыкальных «знаков» пасторали остается имитация народных пастушеских наигрышей и опора на фольклорный материал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коробова, А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Коробова Алла Германовна; Моск. гос. консерватория имени П.И. Чайковского. — М., 2007. — 31 с.
2. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бянь Мэн; С.-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. — СПб., 1994. — 22 с.
3. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI вв.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ван Ин; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. — СПб., 2009. — 210 л.
4. Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Фань Юй; Нижегород. гос. консерватория им. М.И. Глинки. — Нижний Новгород, 2019. — 243 л.
5. Ван Чэндо. Сочинения китайских современных композиторов в запечатлении «детской музыки» / Ван Чэндо // *Годишњак Педагошког факултета у Вранју*. — 2016. — Књига VII. — С. 457–465.
6. Коробова, А.Г. «Современный человек»: что ему пастораль? Что он пасторали? (о парадигме жанра в музыкальной культуре нашего времени) / А.Г. Коробова // *Человек: образ и сущность: ежегодник / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; редкол.: Л.В. Скворцов (гл. ред.) [и др.]*. — М., 2011. — Вып. 22. — С. 201–225.
7. Балашова, Е.А. Идиллия как она есть и где ее нет: в 2 ч. Ч. 1: История развития жанра идиллии в русской поэзии XX–XXI вв.: монография / Е.А. Балашова. — М.: Директ-Медиа, 2022. — 417 с.
8. Эклога // *Поэтический словарь Квятковского*. — URL: <https://feb-web.ru/feb/kPS/kPS-Abc/kps/kps-3494.htm> (дата обращения: 19.02.2025).
9. Антоневиц, В.А. Белорусская музыка XX в.: Композиторское творчество и фольклор: учеб. пособие / В.А. Антоневиц. — Мн.: Белорусская государственная академия музыки, 2003. — 409 с.
10. Чжан Ваньцин. Пасторальный жанр в китайской вокально-хоровой музыке (на примере сочинений Цюй Сисянь и Пан Синцзимины) / Чжан Ваньцин // *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. 352–356.
11. Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX — начала XXI века: основные стилевые направления: дис. ... канд. искусств: 17.00.02 / Чэнь Шуюнь; Нижегород. гос. консерватория им. М.И. Глинки. — Нижний Новгород, 2020. — 234 л.

Поступила в редакцию 27.10.2025

УДК 7.01:316.346.2-055.2:008(476)

Женственность как эстетический образ культуры Беларуси

Карнажицкая Т.В.

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

Статья посвящена проблемам национальной культуры, которая может позиционироваться как системный комплекс эстетических образов, способных возникать, преобразовываться и исчезать в сознании людей. Эстетические образы культуры формируются в результате воздействия на национальный код внешних и внутренних факторов и представляют собой результат рефлексии на исторические события, трансформации социокультурных процессов и явления, обладающие реальной ценностной значимостью и осознаваемые в мировоззренческом ракурсе. Женственность выступает одним из наиболее сложных и важных эстетических образов культуры, определяющих не только социально-культурную политику государственных институтов, но и отражающих комплекс культуротворческих и культуросохраняющих позиций женщины в конкретном обществе. Она является доминантой чувственного реагирования и выражает степень сопричастности субъектов национального сознания в культуротворческих и культуроохраняющих практиках формирования национальной идентичности.

Ключевые слова: эстетический образ культуры, женственность, национальная культура, национальная идентичность.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 69–73)

Femininity as an Aesthetic Image of Belarusian Culture

Karnazhitskaya T.V.

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

The article addresses the problems of national culture, which can be positioned as a systemic complex of aesthetic images that can arise, transform, and disappear in people’s minds. Aesthetic images of culture are formed as a result of the influence of external and internal factors on the national code and are the result of reflection on historical events, transformations of social and cultural processes, and phenomena that have real value and are recognized from a worldview perspective. Femininity is one of the most complex and significant aesthetic images of culture, which determines not only the social and cultural policy of state institutions, but also reflects the complex of cultural and cultural-preserving positions of women in a particular society. It is the dominant of emotional response and the degree of involvement of subjects of national consciousness in cultural and cultural-preserving practices of forming national identity.

Key words: aesthetic image of culture, femininity, national culture, national identity.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 69–73)

Адрес для корреспонденции: e-mail: lira.tk65@gmail.com — Т.В. Карнажицкая

В нашей стране существует практика наполнять каждый год содержательными чертами и характеристиками конкретной гуманитарной темы. Эта традиция появилась в Беларуси в 2002 году, а с 2006 года обрела формат провозглашения темы года исключительно как указа № 1 Президента Республики Беларусь. Формулирование темы года определяется естественным ходом событий в культуре Беларуси и актуализацией важнейших сфер жизни белорусского общества и государства в контексте мировых событий, что предполагает необходимость решения наиболее ключевых проблем динамического развития белорусской нации. Данное направление предусматривает разработку принципиальных государственных стратегий культурной политики для обеспечения устойчивого развития белорусского народа.

2026 год объявлен Годом белорусской женщины, что подразумевает проведение ряда мероприятий для создания не только национального образа белорусской женщины и формирования ее социально-культурной роли в сохранении и развитии общества, но и для позитивного внутреннего и внешнего позиционирования отечественной культуры в целом.

Наступивший Год белорусской женщины должен раскрыть весь многовекторный социально-культурный потенциал женского начала в национальной культуре (креативный, культуротворческий, социальный, профессиональный), а также значимость материнства для белорусского общества. Все эти составляющие понимания женщины позволяют рассматривать ее как потенциальный образ белорусской культуры, возникающий в результате ее саморефлексии.

Эстетический образ культуры. Проблема выявления специфики и национальных черт той или иной культуры предполагает поиск теоретических оснований социокультурной идентичности. Она, в свою очередь, всегда выступает результатом рефлексии народа или нации на внешние или внутренние трансформации культуры и социума, а также совокупностью преобладающей эстетической реакции на проявляющиеся в повседневности реалии жизнедеятельности отдельных субъектов культуры. Формирование социокультурной идентичности сопрягается с созданием систем образов в культуре, которые внедряются через комплексы национальных символов, культурных брендов, языковых структур, художественных стилей и жанров, в дальнейшем закрепляющихся в национальном культурном коде [1].

Особое место в этих процессах занимает эстетический образ культуры, в котором наиболее ярко отражена рефлексия и чувственная реакция человека на воспринимаемую им действительность. Эстетическое переживание событий и процессов проявляется в специфике программ инкультурации и социализации индивида и характере формирования его национальной идентификации. Е.М. Бабосов пишет: «Идентификация — это процесс отождествления индивидом самого себя с другими индивидами, социальными группами и/или общностями, ценностными стандартами и образцами поведения. Она формируется, закрепляется либо трансформируется в результате социального взаимодействия и помогает индивиду овладевать различными видами социальной деятельности, усваивать определенные социальные нормы и роли. Идентификация является социально-психологическим механизмом социализации личности, формирования и развития ее социальных качеств» [2, с. 70]. Важно отметить, что идентификация — это еще и чувственно осознаваемая сопричастность, обладающая целостью восприятия того, с чем именно отождествляет себя человек. Без четкого представления образа того, к чему человек сопричастен, и одновременного понимания, что это эстетически привлекательно, нелегко формировать устойчивость мировоззренческой позиции. Поэтому эстетический образ национальной культуры, реализуемый в культуротворческих программах и проектах, обеспечивает идентификационность в социокультурном пространстве. Эстетический образ культуры в свою очередь является рефлексорным событием существующих социальных практик и художественного пространства.

Культурный контекст и концептуальность женственности. Любое общество отличается многомерностью разнообразия своей структуры и представляет собой условное единство социальных образований. Гендерные реалии социальных ролей субъектов национальной культуры представлены широким спектром исследовательских, проектных и программных аспектов. Тема женственности в белорусской культуре, ее культурный контекст и концептуальность, позволяет определить черты эстетического образа женщины и его национальную специфику. Женственность как категория раскрывает сущность совокупности признаков, характеризующих женщину как культурный субъект. Все культурные черты женственности способны синтезироваться

в эстетический образ, раскрывающийся в конкретной национально-исторической среде и соотносимый с социально конкретным статусом женщины в обществе. Этот статус может содержать в себе не только реальность, но и ожидаемые или желаемые признаки и свойства. Одновременно женственность выступает в качестве концепта культуры, реализуемого в тех либо иных ипостасях и художественных образах. Под концептом мы будем подразумевать «...смысловую структуру, воплощенную в устойчивых образах (...), обладающую культурно значимым содержанием, семиотичностью и ментальной природой» [3, с. 19]. Наиболее классическими вариантами женственности являются некие традиционные черты, свойственные женщине, представляющей собирательный образ, существующий и закрепленный в качестве системы признаков.

В целом в мировой культуре наиболее древним вариантом образа женщины служат палеолитические Венеры, реализующие функцию продолжения рода. Этот образ связан с жизнеутверждением, чувственностью, таинственностью, сакральностью. Позднее женщина становится эстетическим объектом, символом красоты и гармонии, совершенства. Сопутствующими элементами этого варианта оказываются коварство, демонизм, хитрость и т.д. (Античность, Древний Восток). Далее в истории бесконечно трансформируются социально-культурные функции женщины, что отражается на всей полифонии ее культурных образов. Соответственно меняется и содержательное наполнение концепта женственности и его культурного состава.

Важно отметить, что в социуме всегда существует и особый социальный запрос на образ женщины в культуре и формирование критериев женственности. Так, возникновение Советского государства требовало формирования культурного наполнения идеологических оснований социального образа женщины и системы позиционирования ее в образах культуры. В XX веке культуротворческие и социальные роли женщины существенно расширяются и переосмысливаются. Женщина соотносится с мужскими ролями, она осваивает ранее недоступные для нее мужские профессии. Эти проблемы достаточно представлены в научных трактатах и имеют много граней исследований.

Посему можно утверждать, что существует историческая трансформация концептуализации женственности в культуре, определяющая специфику ее репрезентации в социальных стереотипах и влияющая на комплексы

мотивации и установки поведения в обществе. Данная репрезентация участвует в процессах конструирования и поддержания гуманитарной устойчивости мира, которые транслируются в культуре через искусство, религию, социальные проекты, экономику, идеологию и т.д., во всей совокупности создавая образ культуры. Репрезентация женственности способна отражать социальный запрос на образ культуры, воспроизводящий определенный культурно-символический ряд.

В современной культурологии концепт женственности расширяется. Так, И. Жеребкина считает, что «...женственность не укладывается ни в одну идентификационную форму, будучи всегда больше ее границ и пределов» («Родина», «Мать», «Вечная женственность» и др.) [4, с. 118–119]. Следовательно, в культурно-историческом контексте можно говорить о динамике женственности и ее присутствия в культурных кодах.

Женственность и национальная культура.

Женственность своими концептуально-смысловыми границами проявляет себя и тем самым влияет на эстетические образы, унавливающие идентификационные маркеры национальной культуры.

Представляется, что женственность обладает некоторым смыслом для формирования образа культуры, ее национального своеобразия. Поиском этого смысла в современных исследованиях занимаются не только культурологи, но и философы, психологи, социологи, искусствоведы и т.д. В большинстве исследованиях обосновывается вывод о том, что понятия «женственность» и «женщина» отнюдь не идентичные.

Среди наиболее известных женщин, ставших носителями культурного значения:

Евфросиния Полоцкая, которая является небесной заступницей родной земли, религиозным деятелем, просветителем, привносит в понимание белорусского начала культуры интеграционность идей религиозной духовности и ценность знания. В наше время для белорусской национальной традиции по-прежнему актуальны гуманистические начала, в которых едины знание, вера и духовность. В практике художественно-национального явления присутствует особое почитание белорусами икон с изображением Божией Матери.

Анастасия Слуцкая, представитель высоких культурных элит княжеского рода, руководившая обороной Слуцка от татарских набегов. Она привнесла в образ белорусской национальной культуры такие черты женственности, как героизм и патриотизм. Подобные качества

реализованы в многочисленных художественных произведениях о Великой Отечественной войне и роли женщин в Великой Победе. Уникальным интеграционным началом высокой духовности, материнства и патриотизма в основании военного подвига становится образ партизанской Мадонны в творчестве Михаила Савицкого. Примечательно, что данная картина является одной из ярчайших работ цикла «Героическая Белоруссия». Тем самым художник эстетизирует героическое начало в отечественной культуре как проявленность женственности. Серия картин Савицкого серии «Черная быль» есть продолжение раскрытия женственности как образа белорусской культуры. Показательна работа «Чернобыльская мадонна», в которой отражена великая скорбь, переживаемая женщиной ради победы над человеческим унижением и ложью.

Рогнеда — княжна из города Полоцка, ставшая символом воли и силы духа. Качества свободолюбия и независимости присущи белорусской нации и в настоящее время, что подтверждает реализация программ гуманитарного развития нашей страны.

Франтишка Уршуля Радзивилл известна как писательница, драматург, создательница первого классического театра на белорусских землях. Именно творческое начало определяет женственность в современном белорусском обществе. Впечатляющий список белорусок, прославивших наш народ своим творчеством, доказывает тот факт, что национальные черты белорусской культуры содержат в себе высокий уровень потенциала развития через искусство.

Саломея Русецкая вошла в историю как первая женщина-врач в ВКЛ, путешественница и писательница. Не только эрудиция и способность к взаимодействию с другими народами оказываются элементами женственности в образе белорусской культуры, но и открытость в коммуникационных практиках.

Современные белорусские женщины продолжают развивать национальные черты женственности и поднимают ее до новых вершин. Достаточно вспомнить имена славных отечественных спортсменок (Ольга Корбут, Юлия Нестеренко, Дарья Домрачева, Арина Соболенко и др.) и космонавтов (Марина Василевская). Они сегодня демонстрируют идеи патриотизма и достижения белорусок.

Такие сферы национальной культуры, как идеология, политика, религия, искусство, оказываются ресурсами формирования критериев женственности [5].

Эстетический образ национальной культуры Беларуси складывается из разных компонентов и наиболее представлен в художественном пространстве и социокультурных практиках. Эстетическая составляющая этого образа оказывается тем началом, которое духовно скрепляет и оформляет целостно культурный код народа, его аксиосферу и обеспечивает человеку осознанность существования. И. Шмелев, говоря о существовании определенной культурной традиции в создании указанного образа, пишет: «Эстетический наряд организма должен быть инвариантно созвучен эстетическим покровам среды. Иначе спектакль жизни будет не плодотворным, не уютным в психологическом отношении... Без общения с прекрасным человек обречен на духовный голод, он становится дикарем и вырождается как человеческое существо» [6, с. 302].

В.А. Салеев утверждает, что «национальное в культуре выражается непосредственно, ибо оно пронизывает, по-своему окрашивает все сферы и формы культуры. Оно является атрибутивным свойством культуры, порождается как бы изнутри» [7, с. 68]. Это свойство для белорусской культуры представляется в понимании в ней женственности как особого эстетического ресурса формирования идентичности.

Трансформации динамического характера привели к тому, что культурные образы женственности оказываются традиционным национальным пространством. Это, например, касается ментальных связей белорусов с сельским хозяйством. Т.А. Горолевич убеждена, что «в белорусской культуре, далеко ушедшей от преобладания аграрных ее типов, все же сохраняется и соответствующая традиция. Она сильна в среде крестьянства; горожан, в недалеком прошлом бывших крестьянами, а также возрождается, и не только в Беларуси, но и в западной культуре в целом [8, с. 22]. Подобная связь с землей и природой, свойственная белорусам, присутствует в творчестве национальных поэтов, живописцев, музыкантов, писателей и драматургов. В их произведениях раскрывается связь тишины, неяркость внешнего, простота с абсолютным совершенством, что соответствует особому типу мироощущения, называемому проникновенным.

Для женственности в белорусской традиции оказывается характерным система интеграции простоты, непринужденности, незамысловатости. В качестве примера приведем произведение М. Богдановича «Слуцкие ткачихи». В нем поэт все эти эстетические свойства объединяет в образе василька как национального символа родной земли. Вообще, глобально

развитое чувство родины составляет коренную черту менталитета белорусов. «Родина» — это такое общественное, духовное целое, которое и телесно связано с родом, кровью, природой, землей. Состав Родины аналогичен составу человеческого существа: дух и тело», — пишет В.А. Салеев [7, с. 63].

Заключение. Женственность как образ национальной культуры Беларуси видится важным ресурсом формирования идентичности. Эстетические свойства женственности занимают значимое место среди культуротворческих основ ментальной и мироощущенческой связи человека с национальными корнями. Эстетический образ национальной культуры Беларуси наполнен чертами женственности, которые имеют устойчивую традицию реализации как в социокультурном пространстве, так и в художественной среде. Белорусская культура тяготеет к гибкой диалогичности, простоте, искренности, высокой духовности, в сочетании со стремлением к независимости и свободе, высокой просвещенности и эстетичности. Патриотические и героические свойства национального образа белорусской культуры ярко реализованы через женское начало. Женственность культурного образа имеет специфическое единение пользы и красоты, практически значимого и «незаинтересованного».

Поэтому тема 2026 года в Беларуси как Года белорусской женщины становится не только базисом для разработки комплекса культурных мероприятий и общереспубликанских проектов, направленных на достижение конкретных целей во всех сферах жизнедеятельности и обеспечение идеологической устойчивости нации, но и реализации развития эстетического образа белорусской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириенко, В.В. Менталитет современных белорусов: монография / В.В. Кириенко. — Гомель: ГГТУ им. П.О. Сухого, 2005. — 225 с.
2. Бабосов, Е.М. Особенности формирования и развития транснациональной идентичности в современной Беларуси / Е.М. Бабосов // Социологический альманах. — 2021. — № 12. — 345 с.
3. Володина, Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения / Н.В. Володина. — М.: Флинта, 2010. — 126 с.
4. Жеребкина, И. Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует / И. Жеребкина. — СПб.: Алетейя, 2003. — 256 с.
5. Соловей, А.П. Женщины в кадровом потенциале белорусской науки: сравнительный анализ / А.П. Соловей // Наука и инновации. — 2024. — № 3. — С. 60–63.
6. Шевелев, И. Золотое сечение / И. Шевелев, И. Шмелев, М. Марутаев. — М.: Стройиздат, 1990. — 302 с.
7. Салеев, В.А. Культура на рубеже веков / В.А. Салеев. — Мн.: РИВШ, 2023. — 372 с.
8. Горолевич, Т.А. Культура в динамике природы / Т.А. Горолевич. — Мн.: ИОО «Право и экономика», 2003. — 114 с.

Поступила в редакцию 12.03.2026

УДК 008:908:379.822(476.5)

Компаративный анализ классических и игровых моделей актуализации историко-культурного наследия г. Витебска: на примере проекта «Таинственные миры Никифоровского»

Плытник Е.Г., Медведева В.А.

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

В условиях диверсификации культуры особое внимание уделяется не только сохранению, но и актуализации историко-культурного наследия. В современной практике наблюдается устойчивый культурологический и просветительский феномен: сосуществование классических моделей трансляции исторического наследия, коллективной памяти (стандартные экскурсии, лекции, беседы) и игровых моделей ревитализации прошлого (иммерсивные программы, игры и квесты). Данный инновационный вектор развития социальной сферы направлен на трансляцию культурного кода молодому поколению в доступной, интерактивной и легко воспринимаемой форме.

С целью проведения компаративного анализа моделей актуализации историко-культурного наследия разработана система критериев, включающая следующие параметры: активность и вовлеченность субъекта, уровень подготовленности участников, степень восприятия, объем транслируемого контента, уровень верификации и достоверности данных, целевая аудитория, доминирующий тип мотивации, охват, ресурсная емкость и техническая оснащенность. Установлено, что если классические формы популяризации наследия обеспечивают фундаментальность знаний и научную точность (это делает их более востребованными среди представителей средней и старшей возрастных групп, специалистов, в научном сообществе), то игровые модели преобладают в вопросах эмоциональной вовлеченности и формирования личного опыта причастности к локальной истории, что обеспечивает интерес молодежной аудитории. Благодаря обращению к проекту «Таинственные миры Никифоровского» в качестве эмпирической базы исследования удалось обосновать потенциал геймификации как действенного способа сохранения и трансляции культурных кодов.

Ключевые слова: историко-культурное наследие, Н.Я. Никифоровский, геймификация, эдьютеймент, трансляция исторической памяти, социокультурная деятельность, проект «Таинственные миры Никифоровского», модель актуализации.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 74–78)

Comparative Analysis of Classical and Game-Based Models of Vitebsk Historical and Cultural Heritage Relevance: A Case Study of the Project “Mysterious worlds of Nikiforovsky”

Plytnik E.G., Medvedeva V.A.

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

In the context of cultural diversification, particular emphasis is placed not only on the preservation of historical and cultural heritage but also on its relevance. Current practice demonstrates a steady cultural and educational phenomenon: the coexistence of classical models for transmitting historical heritage and collective memory (standard excursions, lectures, discussions) and game-based models for revitalizing the past (immersive programs, games, and quests). This innovative vector in the social sphere is aimed at transmitting the cultural code to the younger generation in an accessible, interactive, and easily perceptible form.

To conduct a comparative analysis of models of historical and cultural heritage relevance, a system of criteria was developed. These parameters include subject activity and involvement, participants’ level of preparation, degree of perception, volume of

Адрес для корреспонденции: e-mail: katsiarina-plytnik@rambler.ru — Е.Г. Плытник

transmitted content, level of verification and data reliability, target audience, dominant type of motivation, coverage, resource capacity, and technical equipment. It was established that while classical forms of heritage popularization ensure fundamental knowledge and scientific accuracy (making them more in demand among middle-aged and older groups, specialists and the scientific community), game-based models prevail in terms of emotional engagement and the formation of a personal sense of belonging to local history, which ensures the interest of the youth audience. By utilizing the project "Mysterious Worlds of Nikiforovsky" as the empirical basis of the study, the potential of gamification as an effective method for preserving and transmitting cultural codes was substantiated.

Key words: *historical and cultural heritage, N.Ya. Nikiforovsky, gamification, edutainment, transmission of historical memory, sociocultural activity, "Mysterious Worlds of Nikiforovsky" project, relevance model.*

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 74–78)

В XXI веке в условиях диверсификации культуры актуализируется как сохранение, так и популяризация историко-культурного наследия. В современной практике прослеживается устойчивый культурологический и просветительский феномен: сосуществование классических моделей трансляции исторического наследия, коллективной памяти (стандартные экскурсии, лекции, беседы) и игровых моделей ревитализации прошлого (иммерсивные программы, игры и квесты). Данный инновационный вектор развития социальной сферы направлен на трансляцию культурного кода молодому поколению в доступной, интерактивной и легко воспринимаемой форме. Благодаря подобному подходу происходит геймификация культурного пространства, которая понимается нами как преобразование культурно-исторического контекста в формат игровой механики. Цель исследования — выявить теоретико-методологические особенности классических и игровых моделей популяризации историко-культурного наследия, обосновав потенциал геймификации как действенного способа сохранения и трансляции культурных кодов на примере г. Витебска.

Методологические параметры и критерии дифференциации классических и игровых моделей. Традиционно ведущую роль в вопросах сохранения, презентации и актуализации исторического потенциала г. Витебска играют учреждения культуры и образования. Музеи, библиотеки, центры традиционной культуры аккумулируют научно-методические знания, способствующие интродукции элементов исторической памяти в современное социокультурное пространство. Ведущими музейными учреждениями (УК «Витебский областной краеведческий музей» с филиалами [1], УК «Витебский областной музей Героя Советского Союза М.Ф. Шмырёва» [2], УК «Музей Марка Шагала в Витебске» с филиалами [3]) разработано более 40 музейных и городских экскурсий, на регулярной основе в библиотеках города проводятся лекции и круглые столы, на базе Витебского областного методического

центра народного творчества [4] и культурно-исторического комплекса «Золотое кольцо города Витебска "Двина"» [5] традиционные ремесла репрезентуются в рамках тематических выставок. Отдельно стоит отметить работу Централизованной системы государственных публичных библиотек, на официальном сайте которой размещены более 35 статей краеведческого характера, посвященных достопримечательностям, истории и культуре [6].

Последние годы учреждениями культуры и образования, а также частными инициативами г. Витебска активно разрабатываются экскурсии с эффектом погружения («Прогулка по Витебску XIX века» [7]), краеведческие и тематические игры («Витебск: из глубины веков», «1083 дня» [1]), квесты и квестбуки («Наедине с Витебском» [7], «По следам витебских замков» [7], «Карта памяти» [2] и др.). С целью дальнейшей интеграции истории и культуры г. Витебска в современное социокультурное пространство в 2024 году одним из авторов представленного исследования, студенткой ВГУ имени П.М. Машерова В.А. Медведевой разработана настольно-ролевая игра «Таинственные миры Никифоровского». Данная инновация позволяет познакомить молодежную аудиторию с ценностно-семиотическим полем города, духовным и материальным наследием региона, местными верованиями и фольклором. Благодаря способности к модификации удалось вывести настольную модель в открытую городскую среду, соединив в новом проекте механику квеста, иммерсивной экскурсии и ролевой игры.

Синкретическая природа проекта «Таинственные миры Никифоровского» обусловила обращение к нему как к эмпирической базе исследования. Это помогло наиболее обоснованно выявить ключевые методологические различия между классическими моделями актуализации культурного наследия и геймификацией как примером модернизации форм передачи культурных кодов. С целью систематизации базовых характеристик рассматриваемых подходов к ревитализации истории

нами был определен ряд критериев, представленных для наглядности в табл.

Сравнительный анализ функциональных характеристик и эффективности моделей актуализации наследия. Анализ представленных в табл. критериев подтверждает, что геймификация как способ актуализации историко-культурного наследия обладает рядом существенных преимуществ перед классическими моделями. В первую очередь отметим параметр «*активность и вовлеченность*», реализуемый в переходе от монологической формы взаимодействия к диалоговой. В процессе участия в квестах, играх и иммерсивных экскурсиях объект коммуникации (реципиент) из пассивного слушателя и наблюдателя трансформируется в полноправного партнера диалога, активного субъекта коммуникации. Благодаря поисково-исследовательскому компоненту (выполнение заданий, анализ научных трудов и вспомогательных материалов, изучение городского пространства) обеспечивается глубокое усвоение материала. При этом грамотное проектирование игровых механик позволяет участникам освоить комплекс научных

знаний по тематике игровой активности. Так, в процессе квест-игры «Таинственные миры Никифоровского» члены команд сопоставляли план г. Витебска 1904 года с современной городской средой, устанавливая изменения в топонимике; определяли ингредиенты традиционных белорусских блюд путем анализа этнографического труда Н.Я. Никифоровского «Очерки простонародного жителя-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности» [8]; соотносили визуализированные образы «нечистиков», выполненные белорусским художником В.П. Славуком, с их описаниями в исследованиях фольклористов [9].

Важным преимуществом игровой модели является ее более универсальный характер, получивший отражение в критерии «*уровень подготовленности участников*». Классические формы актуализации историко-культурного наследия предполагают наличие базового уровня знаний по изучаемой тематике для более эффективного усвоения сложного контента. При разработке игр и квестов организаторы составляют задания таким

Таблица — Компаративный анализ классических и игровых моделей актуализации культурного наследия

Критерии сравнения	Классическая модель	Игровая модель
Активность и вовлеченность субъекта	пассивная форма: участник-зритель	активная форма: участник-субъект познавательного процесса
Уровень подготовленности участников	предполагает наличие базового уровня знаний по изучаемой теме	не требует специальной подготовки — освоение контента происходит в процессе геймификации
Степень восприятия	вербальная форма: требует высокой когнитивной нагрузки	адаптивная форма: базируется на наглядности и визуализации
Объем транслируемого контента	широкий охват фактологического материала	селективный оптимизированный объем информации
Уровень верификации и достоверности данных	академическая достоверность: трансляция научно обоснованной информации и архивных данных	научно-художественный синтез: адаптация достоверной научной информации к сценарному полю для создания иммерсивного пространства игры
Целевая аудитория	консервативный сегмент: преимущественно средняя и старшая возрастные группы, специалисты, научное сообщество	молодежный и семейный сегмент: детская и молодежная аудитория, малые социальные группы (семьи, друзья)
Доминирующий тип мотивации	когнитивно-идентификационная: познавательная потребность, культурная идентификация, социальный престиж	рекреационно-экспрессивная: потребность в отдыхе (рекреации), социализация, эмоциональная вовлеченность
Охват	массовый формат (до 80–100 человек)	индивидуальный формат (до 5–6 человек)
Ресурсная емкость и техническая оснащенность	для трансляции информации используется базовое мультимедийное оборудование	ревитализация истории предполагает изготовление уникального реквизита; привлечение специалистов (модераторов и игротехников)

образом, чтобы субъекты коммуникации приобретали новые когнитивные связи путем аналитического исследования и изучения разноплановых материалов (от городского пространства до научных трудов и тщательно подобранных вспомогательных материалов).

Логичным продолжением данного тезиса выступает критерий «*степень восприятия*». Если классическая модель реализуется в вербальной форме коммуникации, что требует высокой когнитивной нагрузки, геймификация базируется на наглядности и визуализации, т.е. приобретает адаптивную форму.

В то же время необходимо признать, что геймификация объективно уступает классическим формам актуализации наследия (лекциям, беседам, экскурсиям) по «*объему транслируемого контента*». Одним из вариантов решения означенной проблемы при организации игр и квестов становится привлечение в качестве модераторов, обеспечивающих игровой процесс, экскурсоводов. В проекте «Таинственные миры Никифоровского» маршрут прохождения был разделен на контрольные пункты, в которых участники встречал представитель команды организаторов. В его функции входило не просто игровое сопровождение, но и проведение мини-экскурсий. Благодаря подобному подходу игроки могли упрочить свои знания в области этнографии, фольклора, истории и краеведения. При этом специалистами применялся дифференцированный подход: объем и сложность информации коррелировалась с уровнем подготовленности субъектов коммуникации и их готовности к восприятию информационного контента.

В систему критериев компаративного анализа классических и игровых моделей включен параметр «*уровень верификации и достоверности данных*». Очевидно, что в классических формах сведения, которыми оперируют лекторы или экскурсоводы, научно выверены. При организации игр и квестов неизбежен синтез художественного вымысла и исторической фактологии. Для сценарной части моделируется игровая легенда, создаются образы персонажей, используются стилизованные артефакты. В качестве примера рассмотрим сюжетную линию квест-игры «Таинственные миры Никифоровского». Нарративная концепция проекта базируется на спроецированной ситуации: исчезновении известного витебского краеведа. В начале игры команду встречает «супруга» Н.Я. Никифоровского, которая вводит участников в пространство квеста и предоставляет сведения, необходимые для начала «расследования». С помощью карты группа перемещается

к локации, где, согласно игровой легенде, фольклориста «видели последний раз». В данном контрольном пункте модератор способствует развитию сценария, подтверждая готовность поделиться важной для проведения расследования информацией после выполнения игроками ряда заданий. Основная цель квеста: двигаясь по маршруту и взаимодействуя с «жителями губернского Витебска», реконструировать обстоятельства пропажи ученого. Включение в структуру проекта сюжетной мистификации необходимо для достижения максимального эффекта иммерсивности и вовлеченности. При этом для сохранения просветительской функции игровые модели базируются на верифицированной информации. С учетом синкретического характера геймификации исторические факты адаптируются к сценарному полю. Так, «План города Витебска 1904 года», составленный землемером Г.А. Моисеевым, стал основой графической модели квест-навигации, а сюжетно-тематические задачи и мини-игры были разработаны на базе фактологического материала этнографических и фольклорных исследований Н.Я. Никифоровского.

Рассмотренные ранее критерии определяют «*целевую аудиторию*» двух моделей. Так, классические формы актуализации историко-культурного наследия ориентированы на консервативный сегмент (представителей средней и старшей возрастных групп), а также специалистов и научное сообщество. В свою очередь, игровые модели направлены на привлечение детей и молодежи. Еще одним потребителем игрового контента становятся малые социальные группы: семьи и компании друзей. Геймификация в подобном случае обладает значимым социальным эффектом: совместное проведение досуга способствует гармонизации межличностных отношений и укреплению института семьи, обеспечивает преемственность поколений.

Стратификация целевой аудитории позволяет ввести в компаративный анализ критерий «*доминирующий тип мотивации*». Так, экскурсии, лекции, беседы в первую очередь удовлетворяют когнитивные потребности реципиента. Немаловажным фактором выступает стремление участников к культурной идентификации путем осознания своей причастности к ценностно-смысловым событиям локальной истории. Кроме того, значимой является установка на повышение социального престижа: посещение мероприятий классической модели актуализации воспринимается как атрибут высокого социокультурного статуса.

Реализация рекреационных потребностей и эмоциональная вовлеченность — доминанты,

определяющие выбор игровой модели. В указанном аспекте находит свое воплощение парадигма «эдьютеймент» (обучение через развлечение). Благодаря подобному подходу история и культура адаптируются и приобретают более attractive форму, легко воспринимаемую аудиторией. Использование игровых механик в обучении — современная тенденция, подтвердившая свою эффективность. За счет ненавязчивой подачи материала происходит более эффективное вовлечение субъектов в когнитивную деятельность, что особенно важно учитывать при работе с детской аудиторией. Согласно теории деятельности А.Н. Леонтьева в процессе геймификации познавательный аспект становится сопутствующим результатом игрового мотива. При этом исследователь отмечает, что полученная информация усваивается глубже, так как закрепляется системой положительных эмоциональных реакций [10]. Дополнительным мотивационным вектором обращения субъектов коммуникации к игровой модели является потребность в социализации. Работа в команде, необходимость группового принятия решений, делегирование задач для достижения общей цели формирует социальные компетенции участников.

В группе критериев, характеризующих объект-субъектные отношения, следует выделить еще одну категорию — «охват». В отличие от игровых моделей, характеризующихся камерностью и ограниченным числом участников (как правило, не более 6 человек), классические формы обладают большим потенциалом, позволяя проводить массовые мероприятия (до 80–100 человек).

Заключительным критерием компаративного анализа выступает «ресурсная емкость и техническая оснащенность». В данном случае классическая модель имеет определенное преимущество. Для трансляции информации в ходе экскурсий, бесед, лекций применяется стандартное мультимедийное оборудование, позволяющее организовать мероприятие с наименьшими затратами ресурсов. Эмпирическим путем установлено, что геймификация городского пространства и ревитализация истории предусматривает изготовление уникального реквизита; привлечение штата специалистов; разработку стилизованных образов, соответствующих тематике и хронологу игрового процесса. Например, при реализации проекта «Таинственные миры Никифоровского» команда модераторов состояла из 8 человек; в качестве вспомогательных материалов использовались адаптированные архивные источники: репродуцированные фотографии, схемы, карты; костюмы организаторов

были стилизованы в соответствии с эстетикой и модой рубежа XIX–XX вв.

Заключение. Проведенный компаративный анализ классической и игровой моделей актуализации историко-культурного наследия помог провести систематизацию их ключевых характеристик. Если классические формы (лекции, экскурсии, беседы) обеспечивают фундаментальность и научную точность, то игровые механики (настольно-ролевые игры, квесты, иммерсивные экскурсии) преобладают в вопросах эмоциональной вовлеченности, эмпирического способа познания и адаптивности к потребностям современного субъекта культурной коммуникации. Несмотря на высокую ресурсозатратность, меньший объем исторического контента и в некоторых случаях его фрагментарный характер, геймификация видится эффективным способом взаимодействия с молодежной аудиторией. Иммерсивный характер игр и квестов обеспечивает глубокую вовлеченность участников, которые из объектов воздействия трансформируются в субъектов эмпирического познания. При этом на смену пассивному восприятию информации приходит действенный акт сотворчества, а механическое поглощение фактологического материала уступает место формированию личного опыта сопричастности к культурному наследию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Витебский областной краеведческий музей. — URL: <http://ratusha-vit.by> (дата обращения: 23.03.2026).
2. Витебский областной музей Героя Советского Союза М.Ф. Шмырёва. — URL: <http://shmyrev.museum.by/> (дата обращения: 24.03.2026).
3. Музей Марка Шагала в Витебске. — URL: <https://chagall-vitebsk.museum.by/> (дата обращения: 23.03.2026).
4. Витебский областной методический центр народного творчества. — URL: <http://vomcnt.by> (дата обращения: 27.03.2026).
5. Культурно-исторический комплекс «Золотое кольцо города Витебска “Двина”». — URL: <https://zolotoe.by/ru/> (дата обращения: 23.03.2026).
6. Централизованная система государственных публичных библиотек г. Витебска. — URL: <https://cbsvit.by/> (дата обращения: 20.03.2026).
7. Tripster: сайт по бронированию экскурсий. — URL: <https://experience.tripster.ru/> (дата обращения: 24.03.2026).
8. Никифоровский, Н.Я. Очерки простонародного жителя-бытия в Витебской Белоруссии и описание предметов обихода / Н.Я. Никифоровский. — Витебск: Губернская типо-литография, 1895. — [4], 552, CLIV с. // Репозиторий Витебского государственного университета имени П.М. Машерова. — URL: <https://rep.vsu.by/handle/123456789/964> (дата обращения: 23.03.2026).
9. Никифоровский, Н.Я. Нечистики: свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе / Н.Я. Никифоровский. — Вильна: тип.-лит. т-ва п. ф. «Н. Мац и К°», 1907. — 103 с. // Национальная электронная библиотека. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003742459/ (дата обращения: 23.03.2026).
10. Леонтьев, А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев. — М.: Смысл ; Академия, 2005. — 352 с.

Поступила в редакцию 03.04.2026

УДК 37.015.31:17.022:78.071(476):78-057.875

Духовно-нравственное воспитание педагога-музыканта в процессе изучения произведений белорусских композиторов

Мацевская С.В., Чернявская И.Ф.

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

В статье представлен анализ смыслообразующих аспектов духовно-нравственного воспитания и инкультурации педагога-музыканта, неразрывно связанных с творческим музыкально-педагогическим процессом, в ходе которого у учащихся формируются новые смыслы и ценности, нравственные мировоззренческие установки, усваиваются культурно заданные эталоны, активизируется включение в национальную культуру. Подчеркнута необходимость владения педагогическим музыкальным репертуаром, обладающим серьезным воспитательным потенциалом, а также умениями его подбора и комплектации для дальнейшей педагогической и просветительской работы в различных общеобразовательных учреждениях. В контексте обучения педагога-музыканта проанализированы вокальные произведения белорусских композиторов и обоснована важность их использования для решения задач духовно-нравственного воспитания учащихся. Раскрыта педагогическая значимость включения национального песенного репертуара в воспитательно-образовательный процесс обучения студента-музыканта. Осмыслен образно-смысловой нарратив музыкальных произведений Ю.В. Семеняко, И.М. Лученка, Е.В. Атрашкевич, А.И. Безенсон, А.М. Козловой, взаимодействующий со сферой личностных смыслов педагога-музыканта и способствующий осознанию традиционных ценностей белорусского народа, ответственности за судьбу страны, формированию чувства гордости за достижения Республики Беларусь, сохранению исторической памяти о событиях Великой Отечественной войны, жертвах и героизме белорусского народа. Обозначены основные аспекты эффективности изучения вокальных произведений белорусских композиторов в процессе формирования духовных ценностей педагога-музыканта.

Ключевые слова: *духовно-нравственное воспитание, инкультурация, белорусские композиторы, вокальные произведения, образно-смысловой нарратив музыкальных произведений, воспитательный потенциал, музыкальное воспитание, творчество.*

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 79–83)

Spiritual and Moral Education of Teacher Musician in the Course of Learning Works by Belarusian Composers

Matsiyevskaya S.V., Cherniavskaya I.F.

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

The article presents an analysis of the meaning-forming aspects of the spiritual and moral education and inculturation of teachers musicians, inextricably linked to the creative musical and pedagogical process, during which students develop new meanings and values, moral ideological attitudes, assimilate culturally defined standards, and foster their integration into national culture. The article substantiates the need for mastery of a pedagogical musical repertoire with significant educational potential, as well as the

Адрес для корреспонденции: e-mail: irin_ch@yahoo.com — И.Ф. Чернявская

skills to select and assemble it for further pedagogical and educational work in various education establishments. In the context of training the teacher musician, vocal works by Belarusian composers are analyzed, substantiating the importance of their use in solving the problems of spiritual and moral education of students. The pedagogical significance of incorporating the national song repertoire into the educational process of music students is revealed. This article explores the figurative and semantic narrative of musical works by Yu.V. Semenyako, I.M. Luchenok, E.V. Atrashkevich, A.I. Bezenson, and A.M. Kozlova. This narrative interacts with the personal meanings of teacher musicians and promotes an understanding of the traditional values of the Belarusian people, a sense of responsibility for the country's fate, a sense of pride in the achievements of the Republic of Belarus, and the preservation of the historical memory of the events of the Great Patriotic War and the sacrifices and heroism of the Belarusian people. Key aspects of the efficiency of studying vocal works by Belarusian composers in developing spiritual values in the teacher musicians are outlined.

Key words: spiritual and moral education, inculturation, Belarusian composers, vocal works, figurative and semantic narrative of musical works, educational potential, musical education, creativity.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 79–83)

Сегодня на этапе формирования новых сложнейших культурных конгломератов и трансформации системы современного музыкального образования важно вооружить будущих учителей нравственными ориентирами и ценностными установками, резонирующими с их личностными убеждениями, действовать максимальному использованию ресурсов культуры и искусства для достижения социокультурных целей государства. В нынешних геополитических условиях сверхзадачей государства является гражданское, патриотическое, духовно-нравственное воспитание молодежи, направленное на формирование у обучающихся активной гражданской позиции и патриотизма, чувства гордости за достижения Республики Беларусь, сохранение исторической памяти о событиях Великой Отечественной войны, жертвах и героизме предков, приобщение к традиционным ценностям белорусского народа и активизацию усилий по становлению национального самосознания. Особая ответственность в реализации данной сверхзадачи возлагается на педагога-музыканта как ретранслятора основополагающих культурно-нравственных идей и постулатов, центральную фигуру учебно-воспитательного процесса. Пропаганда ценностных ориентаций и продвижение установок государства средствами культуры и искусства в деле духовно-нравственного воспитания молодежи — почетная миссия учителя музыки.

Цель статьи — научное обоснование значимости изучения вокальных произведений белорусских композиторов в процессе духовно-нравственного воспитания педагога-музыканта.

Духовно-нравственное воспитание и инкультурация в контексте подготовки педагога-музыканта. Проблеме духовно-нравственного воспитания личности посвящены научные исследования многих педагогов,

психологов, музыкантов-исследователей и др. Современные ученые в области педагогики (А.Г. Адамова, Д.А. Бежевец, А.Я. Данилюк, А.М. Кондаков, Т.И. Петракова, Н.Н. Поздникина, В.А. Тишков, Н.П. Шитякова и др.) в своих работах уделяют большое внимание раскрытию ключевых аспектов данной темы. В соответствии с проблемным полем научной статьи важно соотнести понятия «духовно-нравственное развитие» и «духовно-нравственное воспитание». Авторитетные исследователи, доктора педагогических наук А.Я. Данилюк, А.М. Кондаков, академик РАН В.А. Тишков рассматривают дефиницию «духовно-нравственное развитие» как последовательное расширение и укрепление ценностно-смысловой сферы личности, осуществляемое в процессе социализации, формирование способности человека оценивать и сознательно выстраивать на основе традиционных моральных норм и нравственных идеалов отношение к себе, другим людям, обществу, государству, Отечеству, миру в целом. Понятие «духовно-нравственное воспитание» трактуется ими как педагогически организованный процесс усвоения и принятия обучающимися базовых национальных ценностей, имеющих иерархическую структуру и сложную организацию [1, с. 9]. Согласно Концепции непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи Республики Беларусь духовно-нравственное воспитание направлено на приобщение к общечеловеческим и национальным ценностям, формирование нравственной культуры [2]. Значительное внимание проблеме духовно-нравственного воспитания личности средствами музыкального искусства уделяли авторитетные музыковеды, методологи, педагоги-исследователи: Э.Б. Абдуллин, Б.В. Асафьев, Д.Б. Кабалевский, Н.М. Романенко, С.Г. Додонова, О.Г. Яковлева и др.

Компаративный анализ научной литературы по теме исследования показал, что изучение произведений отечественных композиторов и их творческого наследия повышает национальную самоидентификацию учащихся, усиливает воспитание гордости за собственную страну, ее историю и культуру, способствует духовно-нравственному воспитанию. Деятельность педагога-музыканта неразрывно связана с творческим процессом, в ходе которого у учащихся формируются новые смыслы и ценности, усваиваются культурно заданные эталоны, активизируется включение в национальную культуру.

В логике нашего исследования актуальным становится раскрытие сущности понятия «инкультурация», которое подразумевает активную инкорпорацию в национальную культуру и усвоение норм, паттернов, кодов, символов и ценностей, свойственных данной культуре [3].

Через инкультурацию происходит трансляция уникальных нравственных мировоззренческих установок и идеалов. Педагогический ракурс осмысления данной дефиниции позволяет акцентировать тот факт, что инкультурация — это поступательный многолетний интерактивный процесс формирования культурной принадлежности, при котором сложившаяся в настоящее время культура обучает индивида общепринятым нормам и ценностям культуры или общества, в котором он живет. По степени активности различают два типа инкультурации: активную (с осознанными усилиями по интеграции) и пассивную (через обычное пребывание в культурной среде) [4].

В процессе обучения педагога-музыканта важно обеспечить активную инкультурацию средствами музыкального репертуара, отвечающего целям и задачам духовно-нравственного воспитания.

Для решения этой задачи — успешной активной инкультурации молодежи — современный учитель должен не только владеть репертуаром, обладающим значительным воспитательным потенциалом, но и умениями его подбора и комплектации. Освоение и накопление классического и современного музыкально-педагогического репертуара, включающего произведения различных стилей, жанров и форм, необходимого для педагогической и просветительской работы в различных общеобразовательных учреждениях, является важнейшей педагогической компетенцией педагога-музыканта.

Произведения белорусских композиторов в контексте духовно-нравственного воспитания студентов. Популяризация отечественной музыкальной культуры на материале изучения произведений классиков белорусской музыки и современных белорусских композиторов выступает одним из ключевых условий успешного духовно-нравственного воспитания студентов-музыкантов, так как в процессе интерпретации и исполнения музыкальных произведений кристаллизируются философские смыслы, нравственные взгляды и моральные принципы, идеалы и культурные паттерны. Музыкальное содержание произведений белорусской музыки представляет концентрат культурного контекста и агломерат национальных культурных кодов, которые декодируются через миропонимание и художественно-эстетическое сознание исполнителя, взаимодействуя с его личностной сферой и художественным опытом. Развивая эту мысль, можно сделать вывод, что педагог-музыкант, активизируя процесс формирования культурной принадлежности, усвоения культурных установок и идеалов, является действенным носителем и ретранслятором культурного наследия.

Особенно сильным воздействием на личность студентов обладают вокальные произведения, так как мир поэтических образов, запечатленный в текстах разучиваемых песен, усиливает эмоциональное и нравственное влияние и видится одним из самых действенных средств духовно-нравственного воспитания. Несомненно большой воспитательный потенциал имеют вокальные произведения известных белорусских композиторов: Ю.В. Семеняко («Люблю цябе, Белая Русь» на сл. В. Каризны, «Расцветай, Беларусь» на сл. А. Бочило, «Маці» на сл. А. Русака, «Беларусачка» на сл. А. Ставера и др.), И.М. Лученка («Журавли на Полесье летят» на сл. А. Ставера, «Хатынь» на сл. Г. Петренко, «Спадчына» на сл. М. Богдановича, «Мой родны кут» на сл. Я. Коласа, «Майский вальс», «Письмо из 45-го» на сл. М. Ясеня, «Бярозка» на сл. А. Велюгина и др.); современных композиторов Е.В. Атрашкевич («Пад небам Радзімы», «Прыроды чысты храм», «Маці» на сл. В. Жуковича, «Мая зямля», «Блюз любви» на сл. Л. Лещевич, «Мама — наша сонца», на сл. Т. Мушинской и др.), А.И. Безенсон («Землю берегите!» на сл. Г. Соколовой, «Гимн Победе» на сл. В. Данчук, «Наш мир» на сл. Л. Глинской и др.). Духовно-нравственная проблематика, психологическая глубина,

философская содержательность, а также смыслообразующая составляющая присущи перечисленным произведениям.

В контексте раскрытия цели нашей статьи особый интерес вызывает творчество современного белорусского композитора Анны Маратовны Козловой. Панорама ее вокально-хоровой музыки представляет разнообразный спектр ярких произведений (более 150 эстрадных песен, а также вокально-хоровых композиций), которые отличает многообразие тем и образов, значимых для духовно-нравственного воспитания личности. В вокальных произведениях А. Козловой поднимаются такие важные темы, как любовь, патриотизм, дружба, человеческие ценности, любовь к Родине, национальная самобытность белорусского народа. Рассказы родителей (отец — военный дирижер, мать — фронтовая певица) о войне вдохновили композитора к написанию одиннадцати песен, вошедших в сборник «Армия наша родная», которые обладают особенно мощным воспитательным потенциалом [5]. Композиции «Баллада о командире», «Фронтовая певица», «Военный дирижер», «Неизвестный солдат», «Радзіма» и др. написаны на слова поэтов М. Геца, Т. Залесской, Д. Ермолович-Дашинского, Г. Соколовского, Н. Полякова. Особое внимание заслуживает песня на слова Н. Сурначёва, которая вошла в сборник под названием «Письмо к матери». Автор письма погиб в последний день войны в Берлине, когда ему было всего 20 лет, а листок со словами к маме обнаружили в кармане гимнастерки воина. Все произведения цикла способствуют развитию духовности, нравственности, формированию уважения к героическому прошлому белорусского народа и осознанию важности военной службы в армии, могут стать основой для обсуждения вопросов чести, долга, служения обществу в ходе специально организованных мероприятий.

Еще одной из наиболее близких, значимых и волнующих тем в творчестве А. Козловой является тема Родины. Ярким примером служат популярные песни «Беларусь — імя святое», «Ода Мінску» и репертуарный сборник «Васільковая краіна» на стихи И. Титовца, в которых воспеваются красота родной земли и любовь к родному городу и краю. Точное попадание в музыкальный образ, насыщенный национальным колоритом (эпический размах и передача национального духа), демонстрирует песня «Легенда

о Белой Руси», написанная на стихи С. Красикова. Это произведение презентует не только мастерское владение композитором фольклорным материалом, но и ее глубокое понимание и умение интегрировать его в современную музыкальную культуру [6]. Неподдельный интерес для исследования вызывает тема любви в творчестве композитора. Произведения из сборника «Звездная дорога любви» представляют собой современную вокальную лирику, образный строй которой характеризуется высоким уровнем чувственного восприятия, преобладанием лирико-философского настроения, основанного на глубоких человеческих чувствах и ценностях, что помогает учащимся осознать важность любви и преданности в отношениях между людьми, формирует высокие моральные ценности. Романсы написаны на стихи белорусских поэтов, что подчеркивает их связь с культурным наследием. Большой эмоциональный отклик вызывает вокальное произведение «Дзецям Чарнобыля», которое передает глубину чувств и трагизма событий, связанных с катастрофой на Чернобыльской атомной электростанции. В песне композитор использует различные способы и приемы, которые дают возможность подчеркнуть эмоциональное напряжение тех дней, выразить душевные переживания детей, пострадавших в этой страшной катастрофе. Духовная музыка А. Козловой, например, песнопение «Радуйся, Благодатная», написанное для смешанного и детского хора, также обладает высокой дидактической значимостью для воспитания нравственных качеств личности.

Заключение. Духовно-нравственное воспитание посредством активной инкультурации студентов, обогащение учебной музыкально-исполнительской деятельности произведениями с высоким воспитательным потенциалом катализирует мощное нравственное воздействие и является важной культурно-образовательной парадигмой системы музыкально-педагогического образования.

Изучение вокального творчества белорусских композиторов базируется на постижении традиционных основ, философских смыслов и духовных приоритетов национальной культуры, образов и культурных кодов белорусского народа, запечатленных в музыкально-культурном наследии. Современный учитель должен не только освоить значимый репертуар, имеющий серьезный воспитательный потенциал,

но и владеть умениями его подбора и комплектации. Более того, педагог-музыкант должен уметь проектировать процесс обучения, адаптируя содержание учебного материала в соответствии с целями и задачами духовно-нравственного воспитания.

Вокальные произведения вышеперечисленных авторов раскрывают огромное воспитательное значение и ориентированы на усвоение представлений о моральных нормах и правилах поведения, нравственных идеалах и убеждениях, осознание традиционных ценностей белорусского народа, ответственности за судьбу страны, формирование чувства гордости за достижения Республики Беларусь, сохранение исторической памяти о событиях Великой Отечественной войны, жертвах и героизме белорусского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилюк, А.Я. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России в сфере общего

образования: проект / А.Я. Данилюк, А.М. Кондаков, В.А. Тишков; Рос. акад. образования. — М.: Просвещение, 2009. — 29 с.

2. Концепция непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи Республики Беларусь. — URL: <https://adu.by/images/2025/11/kontseptsiya-nepreeryv-vospitaniya-2026-2030.pdf> (дата обращения: 12.01.2026).

3. Лежнева, Т.М. Хоровое искусство как фактор инкультурации личности: автореф. ... дис. канд. культурологии: 24.00.01 / Лежнева Татьяна Михайловна; Байкал. гос. гум.-пед. ун-т. — Чита, 2006. — 24 с.

4. Смоликова, Т.М. Инкультурация личности в условиях современного медиапространства Республики Беларусь: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Смоликова Татьяна Михайловна; Бел. гос. ун-т культуры и искусств. — Мн., 2015. — 25 с.

5. Козлова, А. Армия наша родная: репертуарный сборник песен, посвященный 70-летию Победы в Великой Отечественной войне: учеб.-метод. пособие / А. Козлова; М-во культуры Респ. Беларусь, Бел. гос. ун-т культуры и искусств. — Мн.: БГУКИ, 2016. — 64 с.

6. Гажевская-Пешак, Т.С. Многожанровость творчества композитора А. Козловой в контексте сохранения и развития национальной культуры Беларуси / Т.С. Гажевская-Пешак, А.А. Свиридович // Культура, наука и искусство — современные векторы развития вуза культуры: материалы V Международ. науч.-практ. конф., Орел, 18 окт. 2021 г. / Орловс. гос. ин-т культуры. — Орел, 2021. — С. 126–131.

Поступила в редакцию 13.01.2026

УДК 37.016:75:159.942

Методика преодоления боязни белого листа у учащихся на уроках изобразительного искусства

Сенько Д.С., Толкач З.А.

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

В статье рассматривается распространенная, но малоизученная в педагогической практике проблема боязни белого листа, которая выступает серьезным барьером для учебной, профессиональной и личностной самореализации учащихся. Авторами анализируются психологические механизмы, блокирующие начало учебно-творческой деятельности, выделяются ключевые проявления данного феномена в ходе изобразительной деятельности. В результате исследования разработана методика преодоления страха у учащихся и дошкольников перед началом работы, основанная на синтезе когнитивно-поведенческого подхода, арт-терапевтических техник и принципов геймификации.

В качестве ключевых методов использовались анализ рекомендаций психологов и педагогов, теоретические исследования отечественных и зарубежных авторов. Разработка методики преодоления страха белого листа опиралась на методы наблюдения, интервьюирования, сравнительного анализа, обобщения, систематизации информации, педагогический эксперимент. Представленная методика направлена на формирование устойчивых психологических установок, способствующих уверенному началу деятельности и принятию права на ошибку, и включает комплекс практико-ориентированных тренировочных упражнений, рекомендации для учителей изобразительного искусства общеобразовательных школ, учреждений дополнительного и инклюзивного образования.

Ключевые слова: изобразительное искусство, боязнь белого листа, тренировочные упражнения, когнитивно-поведенческая терапия, геймификация, педагогическая психология.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 84–89)

Methods of Overcoming Student Fear of the Blank Sheet in Fine Art Classes

Senko D.S., Tolkach Z.A.

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

The article discusses the widespread but poorly studied problem of the fear of the blank sheet, which is a serious barrier to the educational, professional and personal self-implementation of students. The study analyzes the psychological mechanisms that block the beginning of academic and creative activity, highlights its key manifestations in the course of visual activity. In the course of the study, a method for overcoming student and preschooler fear before starting work was developed, based on the synthesis of a cognitive-behavioral approach, art therapy techniques and gamification principles.

The analysis of the recommendations of psychologists and teachers, the results of theoretical research of domestic and foreign authors were used as the main methods. The development of the methodology for overcoming the fear of the blank sheet was based on the methods of observation, interviewing, comparative analysis, generalization, systematization of information, and pedagogical experiment. The development of the methodology is aimed at the formation of stable psychological attitudes that contribute to a confident start of activity and acceptance of the right to make a mistake and includes a set of practice-oriented training exercises, recommendations for teachers of fine arts at secondary schools, institutions of additional and inclusive education.

Key words: visual arts, fear of the blank sheet, training exercises, cognitive behavioral therapy, gamification, educational psychology.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 84–89)

В условиях современного образования и рынка труда, требующих креативности, инициативы и проектных умений, неумение начать работу становится критическим препятствием

личностного и профессионального развития. В этом контексте неспособность легко приступить к трудовой деятельности приводит к серьезным последствиям: хронической

Адрес для корреспонденции: e-mail: senko1700@mail.ru — Д.С. Сенько

прокрастинации, снижению успеваемости и творческой активности, росту тревожности и заниженной самооценке. Традиционно трудности начала работы объясняются внешними факторами: отсутствием вдохновения («музы»), технической неподготовленностью или материальными ограничениями. Это мнение разделяют многие исследователи, педагоги и психологи. Яркой иллюстрацией служат описания творческих кризисов у художников, которые перед началом масштабной работы часто испытывают ступор, нерешительность и отчаяние. В письмах и дневниках художников (например, у Ван Гога, П. Сезанна и др.) появляются повествования о мучительных сомнениях, страхе «испортить» материал и сделать произведение не соответствующим задуманному. Колебания и страдания не всегда связаны с творчеством, но часто они выступают катализатором отношения художника к искусству. Решение данной проблемы имеет важное социально-педагогическое значение для повышения качества образования и психологического благополучия личности.

Цель исследования — разработка комплекса упражнений по преодолению синдрома «боязни чистого листа».

«Боязнь белого (чистого) листа» — это визуальная метафора высокой степени неопределенности. Она проявляется, если у ребенка не развиты креативные способности — умения находить разнообразные решения, оперировать идеями, адекватно реагировать на критику. Эта творческая неопределенность становится непреодолимой, усиливая пассивность и страх.

В настоящее время боязнь белого листа связана с психоэмоциональным состоянием, характеризующимся повышенной тревожностью, перфекционизмом и параличом действия перед началом новой деятельности. Как отмечается в работах психологов и педагогов, психологическая основа данной фобии во многом обусловлена переживаниями негативной оценки (внешней и внутренней), завышенными ожиданиями от результата, недостатком внутренних опор, неподатливостью мышления и т.п. [1–3].

У детей истоки проблемы часто лежат в педагогическом воздействии: избыточной критике, сравнении с другими, ориентации исключительно на результат, а не на процесс, что формирует установку «если не могу идеально — не буду делать вообще» [2].

Младший же школьный возраст (6–10 лет) представляет собой важное время для развития креативности, до наступления потери

интереса и потребности в изобразительной деятельности в подростковом возрасте. В этот период естественная открытость, доверчивость к экспериментам и доминирование наглядно-действенного мышления создают идеальную почву для развития «креативной выносливости» — способности легко начинать, пробовать, комбинировать.

У детей в возрасте до 10–12 лет присутствует бесстрашное экспрессивное творчество. Ребенок не воспринимает белый чистый лист как изобразительную проблему, для него это поле для игры, пространство без оценки. Барьер белого листа отсутствует.

За данным этапом следует критический переход, так называемый «творческий обрыв» (пик возникновения проблемы 13–14 лет). В указанном возрасте происходит «охлаждение», «разочарование», так как в это время усиливается формирование «внутреннего критика» и социальной рефлексии, способность соотносить свои работы с внешними образцами, работами художников, мнением сверстников. Несоответствие между внутренним идеалом и сформированными умениями и навыками порождает тот самый перфекционизм («не могу сделать идеально — не буду делать вообще»), который можно определить как основу боязни.

Причины охлаждения в изобразительной деятельности кроются в активном развитии критического мышления, связанного с ростом самосознания, социальным сравнением, педагогической ориентацией на результат.

Анализ показывает, что боязнь белого листа у детей носит двуединый характер. Это не только психологический барьер (страх оценки, перфекционизм), но и когнитивно-деятельностный дефицит — отсутствие развитых навыков генерации идей и преодоления неопределенности, то есть несформированность креативных стратегий. Обучающийся боится не только потому, что его осудят, но и потому, что он буквально не знает, как начать в условиях открытой задачи. Станет ли ребенок частью «большинства», навсегда отказавшегося от творческой инициативы, или преодолеет барьер, зависит не от случая, а от наличия или отсутствия своевременной педагогической помощи. Следовательно, необходима методика формирования у индивида инструментария для прохождения критического рубежа, для чего смещается фокус с травмирующей оценки результата на безопасный и поддерживающий процесс начала деятельности. Она должна быть направлена на преодоление внутренних психологических переживаний,

зажимов и барьеров, развитие творческой уверенности, сформировать «инструментарий» для самостоятельного начала работы у обучающихся, способствовать положительной динамике при выполнении работ по изобразительному искусству.

Исходя из проведенного анализа, мы предлагаем комплекс тренинговых упражнений, которые можно интегрировать в учебный процесс по изобразительному искусству для профилактики и преодоления блокировки творческой деятельности у учащихся. Тренинговая методика преодоления боязни белого листа на уроках изобразительного искусства направлена на стимуляцию начала процесса, снятие эмоционального напряжения и формирование новых поведенческих образцов. Цель упражнений — сформировать у рисующего устойчивый навык уверенного начала творческой или учебной деятельности, сместив акцент с переживания оценки на радость процесса.

Концептуальной основой методики выступают три модуля:

1. *Когнитивно-поведенческий.*

Он включает:

- деление учителем крупной задачи на небольшие этапы. Стартовый этап должен быть максимально кратким, простым и комфортным (не создавать психологического барьера) для участников, например: сделать один мазок, провести первую линию, т.е. постепенно

от небольших действий к более значительным, таким как построение, штриховка и т.д.;

- работу с психолого-педагогическими установками: выявление и коррекция мыслей и эмоциональных реакций, например: «Это должно быть гениально», «У меня нет таланта» через техники ведения дневника или дискуссии в группе. Обучающимся необходимо объяснить, что опыт по изобразительному искусству мы приобретаем в ходе проб и ошибок, которых не нужно бояться. Учителю следует сфокусироваться на процессе: комментируйте не результат («красиво»), а процесс и усилие («я вижу, как ты смело покрываешь большую площадь цветом», «интересный ход — использовать такой контраст»);

- «черновой набросок/эскиз». Создание первого варианта рассматривается как подготовительный этап, имеющий самостоятельную ценность. Участникам предоставляется возможность работать на уровне эскиза или зарисовки, без обязательного продолжения, при условии, что данный этап выполняется ответственно, но не идеально, что позволяет увидеть эстетическую ценность незавершенного произведения.

2. *Практический:* комплекс тренинговых упражнений (табл. 1–4).

3. *Модуль геймификации и позитивного подкрепления.*

Геймификация в контексте тренинговых упражнений — это практика включения в

Таблица 1 — Упражнение «Первое касание»

Параметр	Содержательный компонент
Цель	Устранить значимость чистого листа и преодолеть трудности первого шага
Суть	Целенаправленное «нарушение» чистоты листа до начала основной работы, чтобы снять психологический груз идеального результата
Целевая группа	Все возраста, особенно эффективно для учащихся 10–15 лет, переживающих пик страха оценки
Время	2–5 минут (вводный этап)
Материалы	По выбору: карандаши, гуашь, акварель, пастель, уголь, маркер и др.
Инструкция для обучающегося	Прежде чем думать о рисунке, познакомьтесь с листом. Сделайте с ним то, что в обычной работе кажется Вам «запретным», нарушить белизну: поставьте кляксу прямо в центре, проведите линию за край листа, закрасьте угол темным цветом. Ваша задача — не украсить, а изменить чистоту листа. Теперь лист стал другой — он Ваш, и на нем уже есть Ваша смелость. Продолжайте рисунок, отталкиваясь от этого следа
Действия педагога	1. Продемонстрировать действия на своем листе, делая акцент на легкости и отсутствии сожаления. 2. Нейтрализовать критику: «здесь нет ошибок, есть только смелые решения». 3. Поддержать: «Отлично! Теперь самое страшное позади. Лист стал вашим союзником»
Вариации исполнения	1. «Слепое касание»: сделать первый мазок/линию/штрих с закрытыми глазами. 2. «10-секундный бой»: начать работать с листом по таймеру, чтобы не было времени на сомнения. 3. Если ребенок боится: предложить сделать это на отдельном маленьком листочке или в углу основного формата

Таблица 2 — Метод «Микрозадачи»

Параметр	Содержательный компонент
Цель	Преодолеть когнитивную перегрузку от масштабной задачи («нарисовать картину») путем разбиения на простые, понятные, посильные шаги
Суть	Замена абстрактной и пугающей цели на конкретный, посильный алгоритм действий
Целевая группа	Все возраста, незаменим для хронических прокрастинаторов и перфекционистов
Время	5–7 минут на этапе инструктажа
Материалы	Лист бумаги, карандаш
Инструкция для обучающегося	Забудьте про итоговый рисунок. Давайте составим «дорожную карту» из крошечных шагов, например: выбрать формат и положить лист — взять карандаш и поставить одну любую точку, провести от точки линию к краю листа, найти в классе 3 предмета круглой формы и слегка наметить их на листе бумаги, закрасить самый маленький круг любым цветом. Задача упражнения — не нарисовать натюрморт, а просто выполнить первые три шага
Действия педагога	1. Смоделировать на доске разделение общей темы урока на микрошаги. 2. Помочь составить список тому, кто затрудняется. 3. Контролировать выполнение именно шагов, а не соответствие итоговому примеру
Вариации исполнения	Цепочка из 5 шагов: ученик заранее пишет (рисует) 5 микрозадач на листе и вычеркивает их по мере выполнения. Для групповой работы: коллективно составить общий алгоритм для всей группы

Таблица 3 — Игра «Жесткие рамки»

Параметр	Содержательный компонент
Цель	Превратить творческие ограничения из проблемы «могу нарисовать всё, поэтому не рисую ничего» в потенциальный ресурс
Суть	Выполнение творческой задачи в условиях четко сформулированных правил (по материалам, цвету, форме, времени)
Целевая группа	Все возраста
Время	10–15 минут
Материалы	Ограниченный набор: например, 3 цвета гуаши, уголь и белая пастель, цветная бумага одного формата, цветные карандаши
Инструкция для ученика	Сегодня наше оружие против чистого листа — строгие правила. Ваша задача: изобразить «Город» (или «Настроение», «Цветы», «Небо»), используя три цвета: черный, белый и один любой цвет на Ваш выбор. Или нарисовать портрет, используя геометрические фигуры. Правила на первый взгляд кажутся сложными, но они снимают вопрос: «Каким образом это сделать?» — есть подсказка. Попробуйте творить в данных рамках, и Вы увидите, как много в них интересного
Действия педагога	1. Четко сформулировать 2–3 правила создания изображения и не отступать от них. 2. Акцентировать внимание на том, что оценивается не сходство, а оригинальность решения. 3. Нарисовать для примера дом линией с помощью кисти. 4. Провести рефлексию: было ли легче начинать, когда выбор был сужен?
Вариации исполнения	1. Монохром. 2. Используя только линии разной толщины одного цвета. 3. Завершить работу за 10–15 минут

Таблица 4 — Генератор идей «Случайный стимул»

Параметр	Содержательный компонент
Цель	Запустить ассоциативное мышление и обойти «внутреннего цензора», который блокирует «плохие» или «банальные» идеи
Суть	Использование случайно выбранного объекта, слова или текстуры в качестве вдохновителя, отправной точки творческой работы
Целевая группа	Все возраста
Время	10–15 минут на генерацию идей и эскиз
Материалы	Коробка с мелкими предметами «Мешок случайностей» (прищепка, батарейка, пуговица, шишка, карточки со словами или текстурой)
Инструкция для ученика	Не ждите «своей» идеи — поймите случайную. Достаньте из мешка один предмет не глядя, это ваш вдохновитель. Ваша задача: сделать этот предмет ключевым элементом композиции на тему «Будущее». Например, если Вам выпала прищепка — это может быть нос робота, форма космического корабля или дом в городе будущего. Не ищите «правильную» ассоциацию, возьмите первую, которая пришла в голову, и развивайте ее
Действия педагога	1. Подготовить «Мешок случайностей» или набор карточек. 2. Показать пример: самому вытащить предмет и набросать 3 возможные идеи на доске за 2 минуты. 3. Мотивировать к быстрой, нефильТРованной генерации, первая идея — лучшая для старта
Вариации исполнения	1 Случайные слова: вытянуть 2 несвязных слова (например: окно и кит) и соединить их в композиции. 2. Тактильный стимул: рисовать, глядя на текстурную поверхность (наждачная бумага, фольга), а не на предмет. 3. Групповой мозговой штурм. На один стимул коллективно придумать 5–7 идей за 3 минуты

занятия в игры с целью сделать их более интересными и увлекательными. Она ориентирована на повышение вовлеченности, мотивации и эффективности выполнения учебных задач:

- система «стартовых очков»: участник получает баллы не за качество, а за сам факт начала в отведенное время (например: обучающемуся присуждается некий бонус (стикер-наклейка) за начало работы в первые минуты урока);

- рейтинг прогресса: ведение визуального дневника, в котором отмечается количество начатых проектов или затраченное время, а не оценка за результат (например: график, где отмечается каждый день, когда обучающийся приступил к задаче без длительного ступора);

- «ритуалы начала»: создание индивидуального или группового стимула (специальная музыка, пятиминутная разминка-каракули), сигнализирующего мозгу о переходе в «активный» режим творчества.

Первые шаги в использовании арт-педагогических практик в школе требуют от учителя изобразительного искусства особой внимательности и постепенности. Важно помнить, что цель таких занятий — не результат,

а создание пространства, где ребенок может выразить свои чувства, попробовать новые формы самовыражения и ощутить поддержку. Учителю стоит начинать с простых и понятных элементов-действий, которые служат опорными точками и которые можно встроить в привычную структуру урока: стартовые элементы, малые ритуалы (приветствие, звуковой знак), игровые элементы и регулярная рефлексия помогают детям постепенно привыкнуть к новому формату, а педагогу — наблюдать динамику группы и индивидуальные особенности обучающихся. Периодически проводите одно специальное упражнение из арт-терапевтического модуля (например, «Рисунок тремя цветами»). Рефлексируйте с детьми об их ощущениях, а не только о рисунках.

Постепенно вводите арт-практики в образовательный процесс, сохраняя баланс между программными требованиями и свободой творчества. Такой подход позволяет не перегружать детей, а мягко формировать у них привычку к самовыражению и осознанному отношению к собственным эмоциям.

Заключение. Проведенное исследование послужило переосмыслению проблемы белого листа у детей: она стала восприниматься

не как временная лень или отсутствие вдохновения, а как комплексный психолого-педагогический феномен. Синтез психолого-педагогических данных помог установить, что критический период проявления боязни — ранний подростковый возраст (13–14 лет), когда когнитивный скачок и рост рефлексии оборачиваются «потерей храбрости» в самовыражении.

Исследование подтвердило двуединую природу феномена белого листа — это не только аффективный барьер (тревога, перфекционизм), но и когнитивный дефицит — неразвитость креативных компетенций, необходимых для совладания с неопределенностью чистого листа. Отсюда ориентация тренинговых упражнений в двух направлениях: снижать психологическое напряжение и наращивать инструментарий для действия. Важным является акцент на изменении установок: от педагогики результата («нарисовать

правильно») к педагогике процесса («уметь начать, попробовать, иметь право на ошибку»). Такой подход напрямую отвечает на вызовы «кризиса рисования», ориентируя педагога не на разрозненные приемы, а систему принципов и готовых инструментов.

Внедрение тренинговых заданий в образовательный процесс способно стать эффективным вкладом не только в преодоление конкретного творческого блока, но и в воспитание инициативной, психологически гибкой и способной к нестандартным решениям личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бек, А.Т. Когнитивная терапия депрессии / А.Т. Бек, А. Раш, Б. Шо, Г. Эмери. — СПб.: Питер, 2003. — 439 с.
2. Выготский, Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л.С. Выготский. — СПб.: Союз, 1997. — 91 с.
3. Ильин, Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е.П. Ильин. — СПб.: Питер, 2009. — 448 с.

Поступила в редакцию 10.02.2026

« »

2 красавіка ў Віцебскім Музеі сучаснага мастацтва адкрылася персанальная выстаўка дацэнта кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава Дзмітрыя Сянько “Кітайскі дыярыўш”. Аснову экспазіцыі склалі творы, напісаныя ў 2005–2006 гадах у Кітаі, дзе кандыдат педагагічных навук Д. Сянько праходзіў стажыроўку ў Хух-Хотаскім прафесійным інстытуце (аўтаномны раён Унутраная Манголія). Знаёмства з традыцыйным кітайскім жывапісам падштурхнула мастака да яго вывучэння і стварэння ўласных твораў у гэтай складанай тэхніцы. У экспазіцыі прадстаўлена больш за 50 графічных твораў, сярод якіх таксама фотакалажы і каліграфічныя інсталяцыі.

« »

3 красавіка на мастацка-графічным факультэце ВДУ імя П.М. Машэрава адбылося адкрыццё персанальнай выстаўкі 16-гадовай віцебскай мастачкі, выхаванкі дзіцячага адукацыйнага цэнтра пры мастацка-графічным факультэце “Арт-квадрат”, навучэнкі Дзіцячай мастацкай школы г. Віцебска Веры Барышавай. У экспазіцыі былі прадстаўлены пленэрныя работы, нацюрморты, жывапісныя кампазіцыі.

« »

15 красавіка ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта адкрылася выстава заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь, лаўрэата Спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь за значны ўклад у развіццё і прапаганду беларускага выяўленчага мастацтва, актыўную выставачную дзейнасць, вядомага мастака, выпускніка ўніверсітэта Васіля Касцючэнкі пад назвай “Прадчуванне вясны” (куратар выставы М. Цыбульскі). Аматыры мастацтва пазнаёміліся з жывапіснымі творамі апошніх гадоў.

« »

У рамках рэалізацыі абласнога праекта “Васільковы край” у гістарычным цэнтры Віцебска з’явіліся новыя мініяцюрныя скульптуры Валошак. Іх аўтар старшы выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва вядомы жывапісец і скульптар Сяргей Сотнікаў. Каля ўваходу ў гатэль “Віцебск” размясціўся Валошка-падарожнік з надпісам “Пасядзі на дарожку з нашым Валошкам”. Другая фігурка — Валошка-мастак — устаноўлена на валуне каля Арт-цэнтра Марка Шагала. Яшчэ адзін персанаж можна ўбачыць на агароджы на назіральнай пляцоўцы абласнога краязнаўчага музея. Тут пасяліўся Валошка-пажарны — выява легендарнага каланчавога дзорнага, які нёс службу на вежы ў XIX стагоддзі.

« »

7 мая ў канцэртнай зале “Віцебск” адкрылася фотавыстава Леанарда Мяржвінскага “Вясна ў аб’ектыве”. Леанард Мяржвінскі — кандыдат біялагічных навук, дацэнт кафедры фундаментальнай і прыкладнай біялогіі ВДУ імя П.М. Машэрава, даследчык расліннага свету Беларусі і таленавіты фатограф. На выставе экспануюцца работы, дзе кожны кадр — гэта любоў да роднага краю і ўменне ўбачыць цудоўнае ў дэталях.

« »

7 мая ў Мастацкай галерэі “Універсітэт культуры” (Мінск) адбылося адкрыццё персанальнай выставы вядомай прадстаўніцы інсіднага мастацтва Антаніны Маісеевай “Мой свет” (куратар М. Цыбульскі). Выстава арганізавана сумесна Віцебскім дзяржаўным універсітэтам імя П.М. Машэрава і ДУ “Культурна-гістарычны комплекс «Залатое кольца г. Віцебска “Дзвіна”»”. У экспазіцыі прадстаўлены 75 жывапісных кампазіцый, якія былі напісаны ў розны час. Акрамя таго, у час вернісажа былі прэзентаваны дзве кнігі А. Маісеевай “Жыццё ў карцінках” і “Не зарастаюць памяці сляды: дзетдомаўскі альбом”. Адкрытая і непасрэдная творчасць Антаніны Маісеевай прыцягвае свабодай

адлюстравання, адметнасцю і арыгінальнасцю. У аснове большасці палотнаў мастачкі ўспаміны з уласнага жыцця і непасрэдны візуальны вопыт.

« »

28 траўня ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта адбылося адкрыццё выставы жывапісу вядомага беларускага мастака Дзмітрыя Мшара (1976–2025) (куратары А. Паўлоўскі, М. Цыбульскі). Дзмітрый Мшар нарадзіўся ў 1976 годзе ў вёсцы Стрыгінь Брэсцкай вобласці. Скончыў мастацка-графічны факультэт Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава (1999). Актыўна ўдзельнічаў у выставах з 1998 г. Прымаў удзел у міжнародных выставах і праектах, пленэрах, арганізаваў восем персанальных выставак. Першая персанальная выстаўка “Шэрыя мелодыі” адбылася, калі Д. Мшар яшчэ быў студэнтам III курса. Сярод яго выкладчыкаў выдатныя мастакі-педагагі — Алесь Мемус і Валянціна Напрэенка. Дзмітрый Мшар з’яўляўся адным з арганізатараў мастацкай суполкі “Белае кола”.

Пасля навучання прыходзіць перыяд пошукаў, і Дзмітрый Мшар аддае перавагу абстрактнаму жывапісу. У сярэдзіне 2000-х творчая манера мастака змяняецца, ён пачынае пісаць нацюрморты і краявіды, у аснове якіх фактурны алейны жывапіс. Адметнай старонкай творчасці мастака з’яўляецца яго праца ў акварэлі (серыя акварэляў “Храмы Беларусі”). Апошнія гады жыцця Д. Мшара адзначаны вандроўкамі па роднай Беларусі, таму і асноўную ўвагу ён надае зноў пейзажу. У планах мастака было намалюваць як мага больш родных жывапісных матываў, але жывапіс жыцця Дзмітрыя Мшара спыніўся 10 верасня 2025 года...

Работы мастака знаходзяцца ў Мастацкім музеі Віцебска, Музеі Марка Шагала (Віцебск), Ваенна-гістарычным музеі г.п. Лёзна, у галерэйных зборах і прыватных калекцыях у Беларусі, Польшчы, Літве, Латвіі, Расіі, ЗША, Канадзе, Германіі, Японіі.

« »

3 2 чэрвеня ў выставачнай прасторы Віцебскай абласной бібліятэцы імя У.І. Леніна працуе выстава мастака, пастаноўшчыка Беларускага тэатра «Лялька» Дзмітрыя Гаралевіча (куратар Т. Гаралевіч). У экспазіцыі “Па той бок...” прадстаўлены эскізы сцэнаграфіі і касцюмаў да 5 спектакляў: “Ох і залатая табакерка”, “Лялькі Ціма Талера, або Прададзены смех”, “Чарамара”, “Мой вялікі маленькі дзядуля”, “Сцежкі добрых сустрэч”. У сцэнаграфіі Дзмітрыя Гаралевіча яскрава вызначаецца індывідуальны почырк, уласнае бачанне тэатральных пастацовак. Яго эскізы — гэта не проста прадстаўленыя на паперы схематычна распрацаваныя праекты, а сукупнасць уласных разважанняў і перажыванняў. Кожны з малюнкаў з’яўляецца завершаным мастацкім творам.

« »

4 чэрвеня ў Віцебскай абласной бібліятэцы імя У.І. Леніна адкрылася выстава “Творчы квадрацік-2026” навучэнцаў адукацыйнага цэнтра “АРТ-квадрат” пры мастацка-графічным факультэце ВДУ імя П.М. Машэрава (кіраўнікі і выкладчыкі А. Сакалова, Ю. Багданова). Тут прадстаўлены работы юных мастакоў, якія праходзілі навучанне па напрамках графіка, жывапіс і кампазіцыя ў 2025–2026 навучальным годзе.

« »

4 чэрвеня выкладчыкі кафедры выяўленчага мастацтва С. Сотнікаў і М. Цыбульскі прынялі ўдзел у рабоце журы XV адкрытага пленэра-конкурсу юных мастакоў «Палітра Прыдзвіння», прысвечанага І.Ф. Хруцкаму. У гэтым годзе пленэр праходзіў з 2 па 4 чэрвеня ў Наваполацку і Полацку і аб’яднаў 17 дэлегацый з 16 гарадоў Беларусі і Расіі.

« »

10 чэрвеня ў Аршанскай галерэі імя В. Грамыкі адкрылася персанальная выстава пастэлі і жывапісу прафесара кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і тэхнічнай графікі, вядомага беларускага мастака Вячаслава Шамшура. У экспазіцыі прадстаўлены творы розных гадоў.

Карнажицкая Татьяна Вадимовна — докторант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии, доцент.

Кругликова Анна Олеговна — старший научный сотрудник Художественной галереи филиала Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника, магистр искусствоведения.

Ли Жуй — соискатель ученой степени кандидата наук кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

Лоллини Анна Дмитриевна — заведующий кафедрой изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

Люй Янань — соискатель ученой степени кандидата искусствоведения УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

Мациевская Светлана Викторовна — доцент кафедры музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент.

Медведева Валерия Александровна — студентка IV курса факультета гуманитарного знания и коммуникаций ВГУ имени П.М. Машерова.

Медвецкий Александр Сергеевич — аспирант ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», магистр искусствоведения.

Медвецкий Сергей Викторович — доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

Плытник Екатерина Геннадьевна — доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат культурологии.

Прокопцов Павел Владимирович — аспирант УО «Белорусская государственная академия искусств».

Романюк Ольга Валерьевна — аспирант кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Сенько Дмитрий Степанович — доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук, доцент.

Сергеева Анастасия Андреевна — старший преподаватель кафедры дизайна ВГУ имени П.М. Машерова, магистр.

Солтан Зинаида Юрьевна — учитель по классу флейты ГУО «Средняя школа № 1 г. Минска имени В.П. Чкалова», магистрант УО «Белорусская государственная академия музыки».

Толкач Злата Александровна — студентка III курса художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова.

Цюй Синь — аспирант кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

Чернявская Ирина Фридриховна — доцент кафедры музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент.

Чжан Ваньцин — соискатель кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

“ ”

Karnazhitskaya Tatyana Vadimovna — Doctoral Student of Belarusian State University of Culture and Arts, PhD (Culture Studies), Assistant Professor.

Kruglikova Anna Olegovna — Senior Researcher of the Art Gallery of the Branch of the National Polotsk History and Culture Museum-Reserve, Master of Art Studies.

Li Rui — PhD Applicant for the Department of Theory and History of Art at Belarusian State University of Culture and Arts, Master of Art Studies.

Lollini Anna Dmitriyevna — Head of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

Lui Yanan — PhD (Art Studies) Applicant at Belarusian State University of Culture and Arts, Master of Art Studies.

Matsiyevskaya Svetlana Viktorovna — Assistant Professor of Maksim Tank Belarusian State Pedagogical University Department of Music and Pedagogical Education, PhD (Education), Assistant Professor.

Medvedeva Valeriya Aleksandrovna — 4th-year student of the Faculty of Humanities and Communications of Vitebsk State P.M. Masherov University.

Medvetski Aleksandr Sergeyeovich — postgraduate student of Center for Belarusian Culture, Language and Literature Studies of the National Academy of Sciences of Belarus, Master of Art Studies.

Medvetski Sergei Viktorovich — Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

Plytnik Ekaterina Gennadyevna — Associate Professor of the Department of Fine Arts of Vitebsk State P.M. Masherov University, PhD (Culture Studies).

Prokoptsov Pavel Vladimirovich — postgraduate student of Belarusian State Academy of Arts.

Romaniuk Olga Valeryevna — postgraduate student of the Department of Theory and History of Art at Belarusian State University of Culture and Arts.

Senko Dmitry Stepanovich — Associate Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Art, PhD (Education), Assistant Professor.

Sergeyeva Anastasiya Andreyevna — Senior Lecturer of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Design, Master of Science.

Soltan Zinaida Yuryevna — flute teacher of V.P. Chkalov Secondary School No. 1 of the City of Minsk, master degree student of Belarusian State Academy of Music.

Tolkach Zlata Aleksandrovna — 3rd year student of Vitebsk State P.M. Masherov University Art Faculty.

Qu Xin — postgraduate student of the Department of Theory and History of Art at Belarusian State University of Culture and Arts, Master of Art Studies.

Cherniavskaya Iryna Fridrikhovna — Assistant Professor of Maksim Tank Belarusian State Pedagogical University Department of Music and Pedagogical Education, PhD (Education), Assistant Professor.

Zhang Wanqing — Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art Applicant, Master of Art Studies.

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Главным критерием целесообразности публикации являются новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - в основной части выделяются подразделы с названиями;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов;
 - краткие сведения об авторе(ах) на русском, белорусском и английском языках: имя, отчество, фамилия автора(ов) (полностью); должность; место работы; ученая степень; ученое звание; адрес для корреспонденции (e-mail).
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлекцией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

« »

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with explanatory subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - telephone number, e-mail address;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication;
 - brief information about the author in Russian, Belarusian and English: the author's surname, name, patronymic; position, employment place; degree, title; post address (e-mail).
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews – at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

*Для оформления обложки использован фрагмент работы
Дмитрия Мшара «Дерево-рушник».*

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.
