

Учреждение образования  
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»

# **Коммуникативные стратегии искусства**

Сборник материалов  
республиканской научно-практической конференции

Брест, 13–14 апреля 2012 года

Брест  
БрГУ имени А.С. Пушкина  
2012

УДК 7.01 (082)  
ББК 85я43  
К 63

*Рекомендовано редакционно-издательским советом учреждения образования  
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»*

*Рецензент*  
кандидат философских наук, доцент  
**Барановская Т.Г.**

*Редакционная коллегия:*  
**О.В. Финслер** (отв. ред.)  
**О.Н. Иванчина**  
**Л.М. Садко**

К 63      **Коммуникативные стратегии искусства** : сборник материалов республиканской научно-практической конф., Брест, 13–14 апреля 2012 г. / Брест. гос. ун-т имени А.С. Пушкина; редкол.: О.В. Финслер (отв. ред.), О.Н. Иванчина, Л.М. Садко. – Брест : БрГУ, 2012. – 239 с. ISBN 978-985-473-856-7.

В материалах конференции рассматриваются различные проблемы теории искусства, открываются новые грани и возможности понимания художественных произведений с точки зрения научно-теоретического анализа. Доклады представлены по следующим тематическим направлениям: теоретические проблемы изучения мировой художественной культуры; музыка в контексте современной культуры; художественная коммуникация и изобразительные виды искусства; проблемы компаративистики и рецепции в литературном процессе; религиозные основания художественной культуры; методологические проблемы изучения хорового искусства.

Материалы адресованы преподавателям и студентам гуманитарного блока специальностей.

Ответственность за языковое оформление и содержание материалов издания несут их авторы.

**УДК 7.01 (082)**  
**ББК 85я43**

**ISBN 978-985-473-856-7**

© УО «Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина», 2012

**О.В. ФИНСЛЕР**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
доцент кафедры философии*

**ПОНИМАНИЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ В ФИЛОСОФСКОМ  
НАСЛЕДИИ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТОВ  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ)**

Экзистенциальные проблемы всегда актуальны, поскольку любой человек задумывается о смысле жизни и тех основаниях, на которых базируется возможность духовного совершенствования.

Духовная культура – это совокупность нематериальных элементов культуры: нормы поведения, нравственность, ценности, символы, знания, мифы, идеи, обычаи, традиции. Духовная культура возникает из потребности осмысления и образно-чувственного освоения действительности. В реальной жизни она реализуется посредством морали, искусства, религии, философии. Все эти формы человеческой жизни взаимосвязаны и влияют друг на друга. В морали фиксируется представление о добре и зле, чести, совести, справедливости и т.д. Искусство включает в себя эстетические ценности (прекрасное, возвышенное, безобразное), способы их создания и потребления. Религия отвечает на запросы духа, человек обращает свой взор к Богу. Философия удовлетворяет потребности человеческого духа к единству на рациональной (разумной) основе.

Духовная культура пронизывает все сферы социальной жизни. Человек усваивает ее через язык, воспитание, общение. Оценки, ценности, способы восприятия природы, времени, идеалы закладываются в сознание человека традицией и воспитанием в процессе жизни. И именно эти человеческие ценности оказываются наиболее важным основанием, определяющим вектором духовного пути людей. Конечно, можно строить свою жизнь, опираясь только на материальные блага, на удовлетворение эгоистичных амбиций в борьбе за «лучшее место под солнцем», но в итоге, уснувший Дух когда-нибудь заявит или пожалеет о своих нереализованных устремлениях.

Творчество Антуана де Сент-Экзюпери занимает особое место в сокровищнице общемировой духовной культуры. Этому духовному писателю было дано особое видение мира – с высоты птичьего полёта – с высоты Духа. Глубокое научное и метафизическое знание природы, интуитивно-мистическое понимание человеческой души, духовные откровения, неординарный ум, искренность были присущи Экзюпери. Язык его творений

уникален: это поэзия в прозе, имеющая свой особый ритм и неповторимую мелодику повествования, трагедийной патетики, заклинания, молитвы. Главная цель его творчества сформулирована им так: «Есть одна лишь проблема, одна единственная в мире – вернуть людям духовное содержание, духовные заботы» [2]. Именно поэтому в своих произведениях он выступает как архитектор человеческой души, творец новой цивилизации, цель и смысл которой – освобождение Человека посредством воспитания и пробуждения Духа.

На страницах своих простых жизненных рассказов Экзюпери постоянно заставляет читателя искать через судьбы героев свою дорогу жизни – вдохновенную, полную *ответственности*, сильных чувств, свободы и поиска мечты. «Быть человеком – это и значит чувствовать, что ты за всё в ответе. Сгорать от стыда за нищету, хоть она как будто существует и не по твоей вине. Гордиться победой, которую одержали товарищи. И знать, что укладывая камень, помогаешь строить мир» [1, с. 162]. Писатель сопоставляет понятие ответственности и смирения, считая смирение первым шагом к принятию ситуации, т.е. взятию на себя ответственности за происходящее в твоей жизни. Именно смирение позволяет активно действовать, а не растрчивать себя на порицания и обиды. «Я понимаю, что такое смирение. Оно неравносильно самоуничижению. Оно есть самый источник действия. Если, желая оправдать себя, я объясняю свои беды злым роком, я подчиняю себя злему року. Если я приписываю их измене, я подчиняю себя измене. Но если я принимаю всю ответственность на себя, я тем самым отстаиваю свои человеческие возможности. Я могу повлиять на судьбу того, от чего я неотделим» [1, с. 324].

В современных условиях глобализации мира и псевдогуманизма утеряны представления о смысле добра и зла. Способность их различать на самом деле коренится не в личной выгоде, эгоизме, чувстве мести, а в душевной искренности и ответственности за каждый свой шаг. Лицемерны лозунги так называемого Добра, призывающего отомстить за Зло. До тех пор, пока человечество будет бороться, навязывать свои интересы, добро и зло будут лишь маской, являющейся выражением эгоизма, трусости, тщеславия и духовной слабости. Кому сегодня так нужны воинственные лозунги о добре и зле? Тем, кто не готов к ответственности за свою жизнь, а потому предпочитает прятаться за слова. Мир един, в нём нет разделений, их придумали люди и до сих пор продолжают за них бороться. Осуждение и месть как и чрезмерный альтруизм в угоду чужой духовной лени, не способны принести человеку счастье. В одном случае человек реализует принцип псевдоборьбы, в другом – псевдодобра. Сегодня люди склонны обвинять всех в собственных или социальных неудачах, но при этом свой мир остаётся закрытым для самоанализа. Чем живёт современный человек?

Чем заполнены витрины и книжные полки магазинов, что представляют собой телевизионные программы и фильмы – то, что играет роль каналов современной культуры? Перед нашими глазами пестрят картины убийств и насилия. Этот поток жестокости, обезличивший и обесчеловечивший людей нашего века, уничтожает и извращает чувства человека, лишает его представлений о духовной нравственной чистоте. Но человек сам на это соглашается.

Размышляя об *истине* жизни Экзюпери приходит к простому, но очень точному определению: «Если на этой почве, а не на какой-либо другой апельсиновые деревья пускают крепкие корни и приносят щедрые плоды, значит, для апельсиновых деревьев эта почва и есть истина. Если именно эта религия, эта культура, эта мера вещей, эта форма деятельности, а не какая-либо иная дают человеку ощущение душевной полноты, которую он в себе и не подозревал, значит именно это и есть истина человека» [1, с. 224]. Чтобы понять, в чём сущность человека, нужно забыть о разногласиях. Можно делить людей на правых и левых, на добрых и злых – и любое деление не опровергнешь логикой. Но истина – это то, что делает мир не сложнее и хаотичнее, а проще. «Истина – не то, что доказуемо, истина – это простота» [1, с. 232]. Поэтому для писателя искушение – это уступить доводам Разума, когда спит Дух. Примечательны слова Маленького принца: «Люди забираются в скорые поезда, но они уже сами не понимают, чего ищут. Поэтому они бросаются то в одну сторону, то в другую» [1, с. 402].

Многие люди ощущают, что нужно пробудиться к жизни, но сколько открывается ложных путей. Можно дать людям идолов и новых Богов, можно внушить веру в различные идеологии и системы, можно заставить поклоняться чужим идеям. Но гораздо труднее пробудить в человеке его уснувший дар – талант, его истинные мечты, его самого. «Ни при каких обстоятельствах в человеке не может проснуться кто-то другой, о ком он прежде ничего не подозревал. Жить – значит медленно рождаться... Порою кажется, что внезапное озарение может перевернуть человеческую судьбу. Но озарение означает лишь то, что Духу внезапно открылся медленно подготовлявшийся путь. Я долго изучал грамматику, меня учили синтаксису. И вдруг в моё сердце постучалась поэма» [1, с. 263]. В конечном итоге каждый человек приходит к тому, к чему он тяготеет.

Размышляя о *свободе*, Экзюпери приходит к тому, насколько трудно освободить человека, научив его властвовать над собой. «Что значит освободить? Если в пустыне я освобожу человека, который никуда не стремится, чего будет стоить его свобода? Свобода существует лишь для кого-то, кто стремится куда-то. Освободить человека в пустыне, значит возбудить в нем жажду и указать ему путь к колодезю. Только тогда его

действия обретут смысл. Бессмысленно освобождать камень, если не существует силы тяжести. Потому что освобожденный камень не сдвинется с места» [1, с. 328]. Художественные образы Экзюпери проявляют философские проблемы экзистенциального характера. Ведь свобода в первую очередь нужна человеку не «от» чего-то, а «для» созидания, движения, развития – для Творчества его души. «Моя духовная культура стремилась положить в основу человеческих отношений культ Человека, стоящего выше отдельной личности, чтобы поведение каждого по отношению к самому себе и другим не было слепым подчинением законам муравейника, а стало свободным проявлением любви» [1, с. 328].

Цельность человека заключена в его мудрости, в умении любить, а не осуждать, в умении ценить, а не обесценивать. Встреча человека с самим собой зачастую происходит в общении с другими людьми, которые как зеркала, отражают справедливость пути. И всё зависит от нас самих – способны ли мы быть учениками и учителями одновременно, способны ли мы в мимолётных фразах и быстрых взглядах находить ответы и радоваться этому? Современные люди разучились улыбаться мгновениям, ведь их жизнь настолько стремительна, что давно оказалась в плену у времени. Да, жизнь временна, но никто не мешает человеку её осознавать – избавиться от навязчивого потока чужих псевдоэмоций, устремлений и чётко увидеть свою цель.

Что мы ищем, что действительно имеет смысл в жизни, как найти спасение и у кого? Эти вопросы в полной мере решал в своём творчестве французский писатель, и эти вопросы до сих пор волнуют современное общество. Но там ли оно ищет ответы? Духовность как основа человеческого бытия заключена не в словах и не в идейных лозунгах, а только в постоянном стремлении человека к самораскрытию, дабы осознавать себя одновременно и целым, и частью всего мироздания. Самораскрытие же возможно через осознание справедливости бытия. До тех пор, пока человек будет заниматься духовным лицемерием, основывая свою жизнь на служении временным ценностям, он не сможет выйти из замкнутого круга собственного эгоизма. Мир един и целостен и только сознание человека стремится его разделить, исказить, осудить. Смысл жизни заключен в самой жизни, и совершенствование отдельных её сторон позволяет людям через своё мастерство понять целое. Быть открытым – не значит быть уязвлённым. Открытость как искренность и любовь к себе, миру является надёжной защитой от страхов и предрассудков.

*«Исследуя последовательность, изучая отличия, что узнаешь ты о человеке? О дереве? Семечко, росток, гибкий ствол, твердая древесина – это ли дерево? Чтобы понять, не члени. Сила, мало-помалу сливающаяся с небом, – вот что такое дерево. Таков и ты, дитя мое, человек. Бог Рож-*

*дает тебя, растит, полнит то желаниями, то сожалениями, то радостью, то горечью, то гневом, то готовностью простить, а потом возвращает в свое лоно. Но ты не вот этот школьник, и не этот супруг, не вот это дитя, и не этот старец. Осуществление – вот что такое ты. И если в колебаниях и переменах ты ощутишь себя ветвью, неотторжимой от оливы, то и у перемен окажется вкус вечности. Все вокруг тебя обретет незыблемость. Вечен говорливый родник, утолявший жажду праотцев, вечны сияние глаз улыбнувшейся тебе возлюбленной и ночная свежесть. Время покажется тебе не продавцом песка, пускающим все прахом, а жнецом, увязывающим тугой сноп» [2, с. 9].*

1. Сент-Экзюпери, А. Планета людей. Избранное / А. де Сент-Экзюпери. – Минск : Мастацкая літаратура, 1976. – 560 с.
2. Сент-Экзюпери, А. Цитадель / А. де Сент-Экзюпери. – М. : Харвест, 2008. – 576 с.

## **О.Н. ИВАНЧИНА**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
доцент кафедры философии*

### **СЕМАНТИКА НРАВСТВЕННОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ БЕЛОРУССКОЙ ИКОНОПИСИ**

Семантика изображения как полнота всех смыслов, заложенных в визуально-художественный образ, позволяет выявить систему ценностей автора и адресата произведения искусства. В современной визуальной белорусской культуре значимое место занимает икона. Возможность познания Бога при помощи сакрального образа – это один из важнейших аспектов православного христианства. Передача иконой личности обóженного человека предполагает *активное преобразовательное воздействие* иконы на личность и общество. Икона не только отражает священную историю, но и влияет на сознание её созерцающих, творящих историю здесь и сейчас. Для созерцающего человека *икона может стать точкой бифуркации, точкой начала нравственного преображения.*

Согласно православной теологии, человек – это образ и подобие Бога. Смысл нравственного развития, по церковному учению, состоит в том, чтобы в человеке наиболее полно раскрылся образ Бога, произошло достижение некоторой степени подобия Богу. Духовное становление и обновление как открытие и очищение в себе образа Божьего адекватно технологии иконописи (высветление) и её реставрации. Икона призвана

раскрывать образ Божий через призыв к творческому деланию – *сотворению Человека в себе самом, индивидуальному творению богоподобного образа в себе*. Икона в православии является напоминанием о желании Богообщения и самосовершенствования.

Белорусская икона выражает всю аксиологию (систему ценностей) православия, где спасение души, соединение с Богом является самым главным достоянием. Достижение спасения есть смысл и цель человеческой жизни, все остальные ценности – лишь средства к достижению вечной жизни в Царстве Небесном. Центральная и высшая точка православной аксиологии – это Богопознание и Богообщение, возвращение к райской жизни. Икона в богословии мыслится как граница между миром горним и дольным, связующая Творца и творение. Система художественной выразительности в белорусской иконописи построена так, что образ как бы являет себя зрителю, входит в посюсторонний, земной мир. Обратная перспектива иконы – это символ иного мира, знак противоположности духовного и мирского, антипод линейности, ибо земной мир – это противоположность небесной реальности. Система перспективы в иконе семантически выделяет духовные сокровища, неотмирные блага.

Субъективизм прямой перспективы, связанный с точкой отсчета в самом художнике, предполагает заданность всей аксиологической системы координат. Если при обратной перспективе существенно то, *каков есть изображаемый предмет на самом деле* (показываются все стороны предмета), то в случае прямой перспективы существенным является то, *каким он кажется*, то есть каким предстает *субъективному* взору художника. Но иконописец отказывается от передачи *собственной субъективности*; смирение не позволяет ему считать себя точкой отсчета. В картине художник, напротив, изображает мир, увиденный именно этим человеком и именно из этой точки.

Иконописец же, имея точку зрения и отсчета не в себе, всегда ориентирован не на психологический, а на онтологический, идеалистический реализм, ибо высшая реальность вещи в православии – это ее «идея», замысел Бога о ней, ее «софийность» [1, с. 295; 2, с. 172]. А. Кураев пишет: «Перевернутая перспектива или оценка в христианском мировосприятии не является достоянием только иконописи. Вся евангельская этика – это мир обратной перспективы. Смысл заповедей блаженств («блаженны нищие, плачущие, жаждущие, алчущие, ненавидимые и гонимые...») сводится к утверждению того, что блажен тот, кто так или иначе несчастлив. Аксиология Евангелия выглядит перевернутой в сравнении с предпочтениями «мира». В центре христианской проповеди – распятый Христос. То, чем дорожит мир и то,

чего он боится, меняются местами: крест становится не позором и проклятием, а победой. Мирской же победитель в самом главном может оказаться фатально проигравшим – «какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит» [1, с. 282] (Мф. 16, 26; Мк. 8, 36). Сопоставление семантики обратной перспективы с Нагорной проповедью (Мф. 5, 1–12) приводит также М. Кено [3, с. 103]. Икона противоречит реалиям «мира сего» и именно поэтому становится проповедью, обличением, увещанием, призывом. Совмещение обратной и прямой перспективы в белорусской иконописи есть манифестация некоторого крена в сторону ценностей земного порядка, в сторону западной гуманистической аксиологии. Это наиболее выражено в иконах XVI–XVIII веков.

Иконографический канон закрепил в смысловом и формальном центре композиции фигуру человека, ибо человек, его очищение, преображение, освящение и спасение стали центром христианских духовных устремлений. Человек объявляется главной ценностью для Бога. Семантически более значимые фигуры композиции располагаются фронтально и имеют увеличенный рост. Отрицательные персонажи изображаются спиной к зрителю (например, Авфоний в «Успении» (1730-е гг.)) [4, ил. 72] или в профиль и имеют маленький рост.

В сцене «Покров Богородицы» (1740-е гг., латыговский мастер) [4, ил. 102] Мария изображается намного крупнее, нежели остальные персонажи. В иконах «Деисус» [4, ил. 115, 120] стоящие в молении Мария и Иоанн Предтеча намного ниже ростом, чем сидящий Христос. Деформации подобного рода являются каноническими.

Православная аксиология основана на Десяти заповедях, Заповедях любви и Заповедях блаженств (Нагорная проповедь Христа), которые, развиваясь в пастырском и нравственном богословии, составляют религиозную этику. Исполнение заповедей предполагает достижение спасения души. Заповеди блаженств – это нравственное ужесточение Декалога, это своего рода «обратная перспектива» всему мирскому, ценностям этого по-стороннего, физического мира. Выполнение этих заповедей (к чему призывает икона) ориентирует человека на вечное и справедливое Начало и Конец. Человеческая жизнь соотносится с вечностью Закона Божьего. Только из теперешнего момента, из «здесь-и-сейчас» человек может обратиться к Вечности и совершить во времени нечто, имеющее значение для бесконечного. Христианство утверждает, что Царство Божие внутри человека, т. е. от каждой конкретной личности зависит нравственный выбор, определение собственной свободы, своего решения, своего ответа на вопрос: что внутри человека – свет или тьма?

Христианская антропология предполагает, что спасенный человек – это *преображенный* человек (святой, освященный, просветленный). Ничто в человеческой природе не подлежит упразднению в вечности, но ничто не может войти в вечную жизнь с Богом, не преобразившись и не очистившись от греха. Самое главное в жизни христианина – спасение и возможность нравственного обновления и очищения – даны ему как дар. Белорусская икона являет преобразенного человека, соратника, сотрудника Божия. Икона говорит об *обожении* человеческой жизни через ее причастие к горнему миру. Живописный текст репрезентирует о спасении то, что говорит Евангелие. Как и в Священном Писании, в иконописи представлены, прежде всего, те события из жизни Христа, которые связаны со служением Иисуса как Спасителя, Мессии. Центр житийной иконы репрезентирует обожненное состояние человека; а клейма – исторический путь восхождения христианина на пути к святости.

Пространство иконы мыслится в православии как пространство Бога. Личное Боговоплощение предполагает через обожение абсолютную ценность человеческой личности. В пространстве Бога *никто не может заменить конкретную личность*, поскольку Господь *имеет замысел и волю о каждом человеке*, который дороже, чем весь природный космос.

В пространстве декартовом, в пространстве сциентистского мировоззрения человек – лишь один из аналогичных объектов, который может быть заменен другим человеком. В тоталитарной системе человек тем более рассматривается как функциональный элемент, легко заменяемый другим. Различные виды искусства по-разному манифестируют ценность и статус личности в культуре. И, пожалуй, именно в в теологической системе и её репрезентации – белорусской иконе – семантически выражена *самая бóльшая значимость личности*. Это подчеркивается всегда центрированным положением человека на иконе, большими глазами, удлинёнными пропорциями тела. Это изображение уникальной личности, достигшей богоподобия.

Икона как бы сама выходит из себя, обращаясь к созерцающему. Человек же в молитвенном созерцании должен раскрыть свою душу, чтобы принять в нее то, что несет в себе икона, – её гармонию, её свет, её ценности и этическую систему мышления и поведения. В теологической системе в условиях обратной перспективы не только человек смотрит на икону, но и икона смотрит на человека, Бог смотрит в душу человека, *Первообраз* (Бог) *взирает на образ* (человека). Смыслы, заложенные художником в иконописный образ, большей частью несут в себе религиозное содержание. Выражения скорби, любви, смирения и других христианских добродетелей сакрализуются в пространстве иконы. Таким образом, через визуальное восприятие осуществляется воздействие иконы

на нравственность человека, на его внутренний мир. Православное восприятие священного образа предполагает понимание всего, происходящего там и тогда, как происходящее некоторым образом с самим человеком. Отождествление себя с лицами Ветхого и Нового Заветов для создания покаянного настроения есть нормальная практика в православии. Верующий прилагает к себе евангельские события, находя в них укор, утешение или пример для себя, для той жизни, которую он проживает здесь, в своем времени. Задача иконы – *воздействие на сознание* адресата, а не просто передача информации (трактовка священного текста как повествования или дидактического пособия характерна для католицизма и протестантизма). Библия и икона стремятся по-иному истолковать жизнь человека, т. е. изменить его сознание, систему ценностей и нравственный мир. Икона – это Евангелие для неграмотных, но не как иллюстрация (так рассматривают её в протестантизме), а как проповедь, как вызов, обращенный к человеку, как нравственный суд.

При восприятии иконы через её художественный язык имеет место её анализ, осмысление и формирование ценностных ориентаций в зрителе. Поэтому мир обратной перспективы иконы православная теология может назвать выпрямлением онтологической перспективы человека, путем освобождения от греховного рабства. Православные нормы поведения в обществе явно почти не отличаются от нравственных установок светской культуры, так как общечеловеческие ценности тоже основаны на этических заповедях христианства, исключая при этом из них сакральное начало. Как светская, так и религиозная этика рассматривают жизненный путь человека как возможность самореализации – достижения определенных нравственных вершин, нравственного идеала. Православное благочестие в качестве идеала выдвигает *святость* как бытийственную возможность и необходимость каждого человека. Достижение состояния святости – это как бы приход к последней черте, границе трансцендентного (потустороннего) и имманентного (посюстороннего) миров, их проникновению друг в друга; это как бы ощущение предспасённости, убежденность в познании Истины и смысла бытия. Белорусская икона репрезентирует *преображение* человека как его конечное призвание – уподобления нетварному Логосу, извечному замыслу Бога о человеке.

Пространство иконы разворачивается изнутри вовне. Каноническая икона, чаще всего, пишется таким образом, чтобы взгляд её персонажа мог с любой точки зрения восприниматься как взгляд, направленный именно на зрителя. На наш взгляд, это есть объективация идеи о *всевидении и всеведении Божиим*. Бог изображается в иконах как Всевидящий Судия. «Страшный Суд», «Всевидящее Око Божие» и «Христос Вседержитель»

(Спас Пантократор) – это три иконографических типа, которые наиболее ярко репрезентируют идею нравственного суда. Третий извод является наиболее распространённым в белорусской иконописи. Глаза Христа – Всевидящего Судии – пробуждают в созерцающем осознание несовершенства, призывают к раскаянию в грехах. Взгляд с иконы – это взгляд в душу человеческую, это голос совести в человеке. Вступая в визуально-смысловой диалог с иконой, человек оказывается как бы перед взором Бога, Абсолютной Справедливости, Абсолютного Добра и Света. Эта встреча человека и Бога есть кризис, ситуация нравственного выбора: «Ныне суд миру сему <...>. Суд же состоит в том, что свет пришел в мир; но люди более возлюбили тьму, чем свет, потому что дела их были злы» (Ин. 12, 31; Ин. 3, 19). Молитва предполагает открытие себя перед Богом, т. е. ситуацию, связанную с нравственным судом человека над самим собой и Бога над человеком. Икона являет нравственное состояние, которое должен принять в себя и примерить к себе человек, созерцающий образ. Икона существует в качестве культурного вызова, в качестве символа, означающего ситуацию экзистенциального нравственного выбора: как и каким должно жить дальше?

Начиная с эпохи Возрождения персонажи белорусских икон часто смотрят в сторону, а не на зрителя. На наш взгляд, в этом сказывается влияние духовной и художественной практики католицизма. Направленность вглубь себя порождает ориентацию персонажа больше на себя, чем на зрителя. Состояние сосредоточенности субъекта изображения на себе самом приходит в католическую живопись из светского искусства. Для византийской и древнерусской иконописи характерен взгляд фронтально представленных персонажей прямо на зрителя; для католического искусства – взгляд, направленный вниз; в белорусской иконописи – взгляд направлен и прямо на зрителя, и, чаще всего, в сторону. Таким образом, диалогичность белорусской иконописи есть синтез православного и католического принципов изобразительности.

Изображение неземного спокойствия, мира, кротости и любви в ликах святых, даже в сценах мучений и казней, свидетельствует о торжестве Истины Христовой, которую нельзя победить злом, преступлением, грехом, смертью. Надмирное состояние святых есть свидетельство временности земного бытия, зыбкости и непостоянства всего того, что нельзя забрать с собой в Царство Божие. Это основной принцип православия: *жизнь Христа, отданная за жизнь людей, отражается в человеке, отдающем свою жизнь за Христа* (с точки зрения секуляризованной науки и культуры – *за идею, за жизнь этой идеи Христа*). Согласно церковной истории, количество верующих, сознательно принявших мученическую смерть за Христа, достигает миллионов. Таким

образом, ценность земной жизни в православии девальвируется по сравнению с ценностью духовной жизни в вечности. Белорусская икона как визуальная проповедь Евангелия, заставляет оценивать все явления бытия *с точки зрения вечности*.

Мир, который изображает белорусская икона, – мир онтологически нормальный, – мир, где зло не нарушает задуманную Богом структуру Вселенной. Это мир Истины, Добра и Красоты. Это мир, в котором ничто не заслоняет собой *свет* евангельского учения – и потому это мир без тени. В белорусское культовое искусство, начиная с XVI в., из западной живописи проникает светотень. Однако белорусская икона, в отличие от картины, использует светотень в основном только в моделировке ликов, стремясь выразить их светоносность. Создатели белорусских икон начала XXI в., стремясь к строгой каноничности, почти не используют светотень.

На белорусских землях, как и на Руси, присваивая иконе святость, иконописцу также предписывалось быть святым. О роли духовной сущности иконописца говорит тот факт, что старообрядцы, например, были убеждены в том, что икона не может обладать обоживающим действием, если она написана иноверным мастером. В окружении себя святыми иконами религиозное сознание всегда видит спасительное действие святости. Приобщение к святости порождает состояние обновлённости, вызывает чувства благоговения и страха перед святыней. Поклоны и крестное знамение есть символические жесты, в которых человек выражает смирение перед Богом и свою молитву. Обычай целования иконы – символ союза, завета с Богом и упование на милосердие Божие. Считается, что прикасаться к иконам подобает с плачем о своих грехах. Таким образом, святой иконописец создает святой образ, который делает святым (освящает) топос (место), что, в свою очередь направлено на освящение каждого верующего. Икона как бы центрирует на себе священное, освящая профанное (несвятое, обыденное) пространство мира и человеческой души. Следовательно, в теологической трактовке и священное изображение (икона), и человек (икона Бога) призваны к сакрализации мира (пространства), к обновлению творения, Вселенной. Белорусская иконопись есть оформление в художественно-историческом опыте умозрительной модели «Святой Белой Руси», т. е. национального самосознания.

Связь человека и Бога в иконописи ярко прослеживается при сравнительном анализе богородичных икон («Умиление», «Одигитрия») и «Успения Богородицы». В этих образах манифестируется антитеза образов: Мария, держащая Христа, и Христос, держащий душу Богоматери. Их семантика выражает одну и ту же идею: с одной стороны, спасение человека невозможно только человеку, без помощи Бога, с другой стороны, спасение

человека невозможно только Богу, без помощи человека. Мария рождает Спасителя, держит Богомладенца на руках («Умиление» [4, ил. 87, 122, 125], «Одигитрия» [4, ил. 81, 107, 121, 124], Спаситель берет душу Богородицы на руки («Успение Богородицы» [4, ил. 26, 44, 72, 93]). Таким образом, данные иконографические изводы являют встречу, синергию и сотворчество человека и Бога. В этическом и аксиологическом плане семантика белорусской иконы – это её нравственный императив, понимание и воспитание добродетели в созерцании и молитве перед образом.

Ослабление веры вызывает обмирщение церковной жизни, снижение духовности, падение нравственности, что отчетливо репрезентировано в белорусской иконописи через сакрализацию обыденности и введение в композицию предметов, не несущих высокой семиотической нагрузки. Например, белорусские иконы «Троицы», основанные на иконографической схеме Андрея Рублёва, размывают общую идею целостности присутствием на столе трёх наборов столовых приборов, плодов (влияние Ренессанса), трёх хлебов (тогда как на иконе «Троица» А. Рублёва изображена только одна чаша). Идея Евхаристии (причастие всей Церкви из одной Святой Чаши) снижается в белорусских иконах до обычной повседневной трапезы с использованием обычной посуды.

На иконе современного белорусского иконописца А. Косикова «Спас Вседержитель. Творец живота» (2003 г., Выставка «Иконопись Беларуси XXI века» (январь–март 2004 г.), Национальный Художественный Музей Республики Беларусь) Христос держит в руке не раскрытое Евангелие, как канонически принято, а прозрачный шар-сферу с человеческим эмбрионом с пуповиной.

Зародыш символизирует все человечество, сотворённое, по учению Церкви, Богом («Ибо Ты устроил внутренности мои и соткал меня во чреве матери моей» (Пс. 138, 13); «Не сокрыты были от Тебя кости мои, когда я созидаем был в тайне, образуем был во глубине утробы» (Пс. 138, 15)). Изображение эмбриона на иконе, на наш взгляд, можно интерпретировать как интертекст-наравоучение. Именно так можно рассматривать изображение зародыша в контексте остро стоящих проблем абортов и клонирования. В XX – начале XXI в. совершение огромного числа детоубийств и угроза генетических экспериментов над человеком ведут общество к духовно-нравственному вырождению. Церковь признает Бога источником всякой жизни на Земле. Такой подход к жизни как к дару Творца проявляется в негативном отношении к абортам (не убий) и клонированию (не ставь себя на место Бога). Икона не является канонической (подобной иконографии, пожалуй, больше не встретишь среди не только белорусских, но и иных православных икон), но в богословском отношении она полностью соответствует православному вероучению и аксиологии. Данное художе-

ственное творение является творческой новацией в православной иконописи.

Среди множества возможных вариантов поведения, верующий должен найти для себя «золотую середину», чтобы не впасть в пристрастие к чему-либо. Антиномизм православного поведения заключается в постоянном стоянии над пропастью, которая есть грех. Вслед за принятым светской культурой принципом «Человек – это звучит гордо», понимание гордости (гордыни) в секуляризованном мире стало диаметрально противоположным православной аксиологии. Икона объявляет *смирение* главнейшей добродетелью, без которой невозможно спасение души, оно всегда выражено в покорных молитвенных позах, в склонённых головах персонажей (например, ангелов в иконе «Мать Божия Одигитрия Смоленская» (XVI в.), служанок в иконе «Рождество Божией Матери» (1648–1650) [4, ил. 2, 29] и т. д.). Гордость в православии считается самым страшным грехом, поскольку именно из-за неё пал светлейший из ангелов – Денница. Смирение есть неперенное условие спасения души.

*Скорбь* рассматривается как благо, т. к. она очищает, совершенствует или прославляет (через мученичество) человека. Обычно человек бежит от боли и скорби. Терпение скорбей и болезней без возмущения и ропота считается нормой благочестивого поведения, поскольку все события земной жизни для христианина объясняются волей Бога, промыслом Божиим. В светской культуре также существуют аналогичные прославления скорби: мученическое рождение детей, жертвование здоровьем и жизнью для защиты Родины или во имя исполнения гражданского долга. Эти поступки рассматриваются обществом как подвиг, проявление героизма. В православной культуре смиренное несение своего креста (всех коллизий судьбы) является добродетелью. Мысль о том, что все ниспослано или попущено Богом, заставляет верующего оценивать все события и поступки с точки зрения вечности. Белорусская икона является религиозным утешением в море житейских проблем: «Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас; возьмите иго Моё на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим; ибо иго Моё благо, и бремя Моё легко» (Мф. 11, 28–30). Первая часть этой цитаты часто написана в иконах на страницах раскрытого Евангелия, которое держит Иисус Христос в изводах Господского цикла. Существует мнение, что именно утешение, которое человек получает в религии, является основой её существования. В православии все то, что дает верующему Господь, воспринимается как ценность, с радостью, благодарностью и смирением, ибо для любящих Господа всё содействует к их благу. В этом выражается Божий промысел о спасении души каждого верующего. Людская похвала и мирские блага –

это «беспокойство», это есть нечто, чего лучше избежать, поскольку из-за них можно лишиться трезвенного строгого отношения к себе.

*Милосердие, доброта, любовь* светятся в глазах изображённых персонажей. Глаза выражают духовный мир личности, это окно в нравственную сферу человека, зеркало души. Любовь матери и ребенка в качестве культурной универсалии закреплена в образах Богоматери с Младенцем (особенно в сценах «Умиления»). Глаза Марии всегда выражают и любовь, и осознание судьбы Младенца Христа, а потому они полны сострадания.

*Нестяжание* как проповедь *бедности*, отказа от излишеств манифестируется в одеяниях аскетов, пустынников. Однако изображения Христа и Богоматери в царских одеяниях, которых, согласно церковной истории, не было в действительности, символически означают власть в Царстве Небесном, т. е. система ценностей земного мира является как бы перевернутой по отношению к миру потустороннему. На земле – бедность, унижение, скорбь, на небе – райские блаженства, радостное общение с Богом. Однако спасение, по учению церкви, не достигается исключительно путем скорби, унижений и страдания. Оно возможно, главным образом, путем отказа от пристрастий к чему-либо.

*Скромность* как основа *целомудрия* в иконописи передается в закрытых одеяниях, в отсутствии искусственных ухищрений для создания маски-«имиджа». Одежда и обувь изображаются каноническими для данного типа святого. Для святителя свойственно одеяние священника, соответствующее сану и времени деятельности, для монаха – иноческая ряса. При внедрении каких-либо несоответствий (хронологических или ранговых) меняется этико-аксиологический смысл изображения. Если святую мученицу-отшельницу изобразить в парадном бальном платье, то этим нарушится вся семантика иконы. Проповедь аскетизма изменится на терпимое отношение к роскоши. Икона (или скорее картина на религиозный сюжет) станет проповедью накопительства и богатства. П. Флоренский высказал верную мысль о том, что в одеяниях святых отражается духовный стиль времени.

*Строгость* – гарантия сохранения благодати в духовной жизни, — прослеживается в скорбных ликах всех святых. На белорусских иконах это особенно актуализировано в изображениях св. Николая и св. Ильи.

Осознание наличия в мире огромного количества зла делает невозможным веселье и беспечные развлечения для духовно бодрствующих людей.

*Красота* в иконе – это в первую очередь манифестация Божественной красоты как абсолютного Блага. Изображенный персонаж всегда духовно красив, поскольку он стал обожённым, приобщенным к светоносной красоте Бога.

Одухотворенные лики святых сияют добротой, красотой, благодатью. Как носители частички Бога в себе, в своей душе, они являют собой истинность и красоту православия. Лики иконы, а в особенности непропорционально увеличенные глаза, показывают победу духа над плотью.

Апостол Павел говорил, что «доброе, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю» (Римл. 7, 19). Церковь объясняет это состояние властью первородного греха над человеком. Икона показывает свободного от греха человека, победившего страсти и сияющего духовной красотой святости. Красота внешняя (телесная) репрезентирует просвечивание в святом красоты внутренней (духовной), проявляющейся через мысли, слова и поступки человека. Внутреннюю гармонию духовного мира иконописец передает через гармонию внешнюю.

Отсутствие пристрастия к чему-либо и постоянное ощущение стояния-на-выходе в Вечное Бытие являются аксиологическим мерилем и ориентиром для оценки любого человеческого поступка как в религиозной, так и в светской культурах. Все, рассматриваемое с точки зрения вечности, обретает свой подлинный, экзистенциальный смысл. Белорусская иконопись являет собой путь к познанию главных этических ценностей человечества.

Таким образом, семантика белорусской иконописи способна корректировать мировоззрение, формировать сознание (как религиозное, так и светское), инициировать движение к духовному самосовершенствованию и облагораживать душу. Икона являет собой нравственный идеал поведения, поскольку репрезентирует сакрализацию определенного образа жизни. Помимо этого, сакрализация собственной истории, своего топоса (Отечества) и своей системы ценностей представляет собой нравственно-патриотическое воспитание через визуальный образ.

Икона возвещает человеку спасение, дает надежду на вечную жизнь, на бессмертие. Образ призывает каждого заглянуть внутрь себя, инициирует рефлекссию, порождает интенции к выпалыванию пороков из своей души и возвращению добродетелей.

Иконопись являет собой формулу православной и общечеловеческой аксиологии, где центральные ценности – Истина, Добро и Красота. Белорусская икона приобщает общество к этическим ценностям православной культуры. Эстетическое созерцание иконы как приобщение к красоте есть совершенствование эстетического вкуса и чувств человека. Белорусская иконопись как составная часть сакрального искусства отражает стремление человека к нравственности, к чистоте жизни. Образно-символическое решение нравственных проблем в иконописи

Беларуси выражает гуманизм и общечеловеческую любовь. Икона как единство архетипа, библейского текста и визуального образа утверждает совершенствование человека не только человеческими, но и Богочеловеческими методами. Белорусская иконопись синтезирует, отражает, осмысливает различные аспекты жизни, нравственные, политические, идеологические отношения. Поэтому состояние искусства является важнейшим показателем духовного здоровья общества.

Икона является инструментом для совершенствования человека, его нравственных качеств. Духовные ценности, идеалы, традиции, нормы, которые отражают потребности общества и являются условием выживания человека, осмысливаются и закрепляются в сакрализованном виде в белорусской иконописи.

1. Кураев, А., диакон. Традиция. Догмат. Обряд. Апологетический очерк / А. Кураев. – М. – Клин : Изд-во Братства Святителя Тихона, 1995.
2. Лепяхин, В. Икона и иконичность / В. Лепяхин. – СПб.: Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002.
3. Кено, М. Окно в вечность / М. Кено. Мн. – Белосток: Белорусское Православное Братство Трёх Виленских Мучеников, ORTHDRUK, 2001. Пер. с издания: L'icône. Fenêtre sur l'Absolu. Paris, 1991.
4. Ікананіс Беларусі XV–XVIII стагоддзяў. – Мінск, 1992.

## **Л.М. САДКО**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
старший преподаватель кафедры классической и современной  
зарубежной филологии*

### **«АНЕГДОТЫ ИЗ ЖИЗНИ ПУШКИНА» Д. ХАРМСА И «ОБЫЧНЫЙ РИЛЬКЕ» Э. ЯНДЛЯ**

Предметом комического изображения в художественном пространстве авангардистской литературы зачастую оказываются имена или понятия, канонизированные культурой, над которыми смеяться или иронизировать «не полагается». Эстетика эпатажа, провокации близка и одному из самых известных русских писателей нонсенса Д. Хармсу (1905–1942), и австрийскому поэту-конкретисту Э. Яндлю (1925–2000). Бессмыслицей, с точки зрения традиционных представлений, могут показаться истории из жизни великого русского поэта А.С. Пушкина, которые Д. Хармс назвал «Анегдоты из жизни Пушкина». Сознательно сближается «высокое» искусство с лубочными простонародными историями и в цикле Э. Яндля «Обычный Рильке».

Необходимо обратить внимание, что к изначально нелепым, бессмысленным – нонсенсным – ситуациям, созданным пером Хармса, классическая наука подходит, всё же, хрестоматийно и однобоко. Тексты-нонсенсы интерпретируются как иносказания, пародии, обладающие, хоть и спрятанным, но ясным и логизированным смыслом.

Пользуясь определением категории нонсенса, подчеркнём, что Пушкин Хармса – не пародийный Пушкин обывательской культуры, а его собственный непостижимый и самодостаточный иероглиф.

Чем более детально и натуралистично воссоздаёт детали и подробности Д. Хармс в «Анегдотах», тем более нелепый вид приобретают в этих историях герои, носящие исторические имена, тем большей художественной автономии достигает творимый Хармсом литературный мир. «Анегдоты» демонстрируют именно «создание алогичного фантастического мира – шаг за пределы поэтических миров предшественников» [1, с. 276]: *«Лето 1829 года Пушкин провел в деревне. Он вставал рано утром, выпивал жбан парного молока и бежал к реке купаться. Выкупавшись в реке, Пушкин ложился на траву и спал до обеда. После обеда Пушкин спал в гамаке. При встрече с вонючими мужиками Пушкин кивал им головой и зажимал пальцами свой нос. А вонючие мужики ломали свои шапки и говорили: «Это ничаво». В этом тексте тщательно выписан хронотоп – якобы доподлинно определено время действия, топографические и бытовые приметы, однако «зарисовка с натуры» воспроизводит некую псевдо-реальность, условный мир нонсенса, не имеющего, конечно же, никакого отношения к биографии поэта. Пушкин – это только имя, сообщающее привычные описаниям – «молоко», «река», «трава» – алогичность.*

В первом же анекдоте примитивистские формулы: «Пушкин был поэтом и все что-то писал» и «Да никак ты писака!» выводят Пушкина из круга «великих идей», помещая его в пространство «чистого» и вполне самодостаточного письма.

Следующие три анекдота варьируют мотивы увечья («Когда Пушкин сломал себе ноги...»), отвращения («При встрече с вонючими мужиками Пушкин кивал им головой и зажимал себе нос») и, наконец, прямого насилия («Пушкин любил кидаться камнями»).

Ситуации, лёгшие в основу миниатюр Д. Хармса, с точки зрения здравого смысла представляют описания бессмысленных случаев, противоречащих законам строгой логики. Все тексты демонстрируют нарушение причинно-следственных отношений. Зачины фразы, подробно детализированные, с большим количеством бытовых подробностей, нацеливающих писателя на информативное и занимательное чтение, продолжается на уровне фразы невероятными сообщениями и неожиданными концовками: В подобных текстах Хармса «средний член» между правдоподобным началом и невероятным финалом, середина,

которая объяснила бы читателю текста, как «Такое» могло случиться, – отсутствует. Философ Беньямин называет подобную ситуацию «сопряжением оппозиций» (отождествлением противоположностей).

Особенность «Анегдотов» состоит в том, что Даниил Хармс представляет различные варианты своего хаоса от его житейского понимания к философскому. Литературные находки Д. Хармса заключаются в том, что он создаёт свой художественный мир нонсенса с помощью оригинального рассказывания и языковых аллегорий. Как итог – мотивы абсурда и трагического смеха, смещения и размывания смыслов, а также попытка выйти путём деконструкции ценностей-идеалов к новому миропониманию.

Несколько другой подход демонстрирует в своем цикле «Обычный Рильке» Э. Яндль. Он, как и заявлено в заголовке, делает своеобразные зарисовки с натуры, микрорассказы о совершенно бытовых случаях в жизни не Рильке-поэта, а Рильке-человека:

рильке взял стакан<sup>1</sup>  
 налил воды  
 поднял к губам  
 выпил (*Перевод А. Глазовой*)

Эта нарочитая бессобытийность в ступает в противоречие с читательскими ожиданиями, в глазах которых поэтический текст непременно должен содержать некую глубокую философему или хотя бы осмысление некоей ситуации. Есть в цикле Э. Яндля и стихи намеренно телесные, не физиологические в натуралистически-сниженном смысле, а именно телесные стихи – с простой констатацией наличия рук, глаз, носа и т.д. у великого поэта, что, при всей нормальности, само по себе вызывает удивление:

рука рильке и рука рильке  
 повисли на рильке

рука рильке в руке рильке  
 одна в другой

рука рильке в другой руке  
 в приветствии

рука рильке у рта рильке  
 он её осязает (*Перевод А. Глазовой*)

Ряд стихов повествует о предметах, которыми с большой долей вероятности Рильке пользовался буквально каждый день, только такие

---

<sup>1</sup> Сохранена традиция письма Э. Яндля без знаков препинания

подробности не стали достоянием хрестоматий и учебников из-за своей обычности:

окно  
открыл он  
высунул голову  
втянул голову в комнату  
закрыл окно (*Перевод А. Глазовой*)

И «Анегдоты из жизни Пушкина» Д. Хармса, и «Обычный Рильке» Э. Яндля пародируют обывательские представления о великих поэтах, протестуют против монументализации и мифологизации Пушкина и Рильке, против создания своеобразной популярной мещанской легенды о великих классиках. Исследователь творчества Д. Хармса Н. Чумаков отмечает, что «часто персонажами гротескных миниатюр становятся признанные литературные классики, как бы теряющие хрестоматийный обывательский глянец в нелепых и абсурдных ситуациях».

1. Боров, Ю.Б., Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Боров. – М. : «Издательство Астрель»: «Издательство АСТ», 2003. – 575 с.

## **С.А. АБРАМЧУК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
географический факультет*

## **СЕМИОТИКА ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА**

*Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент  
О.Н. Иванчина*

Каждая деталь храма имеет глубокий смысл и значение. Еще издали мы видим, как сияют кресты на куполах храма. Купола с крестами как бы связывают небесное и земное пространство в целостный освященный мир. Купол – это как пламя горящей свечи, недаром издревле предки старались даже в самые тяжелые времена золотить кресты и купола храмов.

Каждый храм посвящен какому-либо святому или событию. Иногда в храме устраивают несколько алтарей (приделов). Тогда каждый из них посвящен отдельному святому или событию. Само здание храма строится либо в виде креста (символ Христа), либо в виде круга (символ вечности), либо в виде базилики (символ путеводной Вифлеемской звезды). Завершается храм куполом (символом неба), на котором ставят главу с крестом. При этом, если ставится 1 глава, тот это символизирует самого Иисуса

Христа, если две главы – два естества в Христе (божественное и человеческое), если три – три лица Св. Троицы, если пять – Христа и четырёх евангелиста, если семь – семь таинств церковных и семь вселенских соборов, если девять – девять чинов ангельских, если тринадцать – это символ Христа и двенадцати апостолов [1].

Православный храм делится на три части: притвор, сам храм или наос (средняя часть) и алтарь. В притворе раньше стояли те, кто готовился к крещению и кающиеся грешники, временно отлучённые от причастия. Притворы в монастырских храмах часто использовались также в качестве трапезных. Сам храм предназначен непосредственно для верующих. Главнейшая часть храма – это алтарь, святое место, поэтому в него не позволяется входить непосвящённым. Алтарь означает небо, где обитает Бог, а храм – землю. Самое важное место в алтаре – престол – особо освященный четырёхугольный стол, украшенный двумя материями: нижней – белой из полотна и верхней – из парчи. Считается, что на престоле невидимо присутствует Христос и потому касаться его могут только священники. На престоле всегда находятся антиминс, напрестольное Евангелие, крест, дарохранительница и дароносица. Антиминс – главный священный предмет храма. Это освящённый архиереем шелковый плат с изображением положения Христа во гроб и с защитой частицей мощей какого-либо святого. В первые века христианства литургия всегда совершалась на гробницах мучеников над их мощами. Без антиминса службу совершать нельзя. Недаром само слово антиминс переводится с греческого как «вместопрестоліе». Обычно антиминс завернут в другой плат – илитон, напоминающий повязку на голове Христа в гробу. Дарохранительница – это ящичек в виде небольшой церковки. Здесь хранятся Св. дары для причащения больных. А на дом к ним для причащения священник ходил с дароносицей.

Место за престолом у восточной стены специально делается немного возвышенным, оно называется «горним местом» и считается самым святым местом в алтаре. Здесь традиционно располагаются большой семи-свечник и большой запрестольный крест. На алтаре, за алтарной преградой (иконостасом) у северной стены поставлен особый стол, называемый жертвенником. Здесь готовятся хлеб и вино для причастия. Для их торжественного приготовления во время обряда проскомидии на жертвеннике находятся: потир – святая чаша, в которую вливается вино с водою (символ крови Христа); дискос – блюдо на подставке для причастного хлеба (символ Тела Христа); звезда – две дуги, соединенные крестом, чтобы ставить их на дискос таким образом, чтобы покров не касался частиц просфор (звезда – символ звезды Вифлеемской); копие – острая палочка для вынимания частиц из просфор (символ копья, пронзившего Христа на кресте); лжица – ложечка для причащения верующих; губка для вытирания

сосудов. Приготовленный хлеб для причастия накрывают покровом. Небольшие покровы называют покровцами, а самый большой – воздухом. Кроме того, за алтарной преградой хранятся: кадила, дикирий (двусвечник) и трикирий (трехсвечник) и рипиды (металлические круги-опакхала на рукоятках, которыми дьяконы веют над дарами).

Отделяет алтарь от остального храма иконостас. Правда, некоторая часть алтаря находится перед иконостасом. Ее называют солеей, а середину солеи – амвоном. С амвона священник произносит самые значительные слова при совершении службы. Амвон символически очень значим. Это и гора, с которой проповедовал Христос; и Вифлеемская пещера; и камень, с которого ангел возвестил женам о воскресении Христа. По краям солеи у стен храма устраивают клиросы – места для певцов и чтецов.

У самых клиросов обыкновенно ставят хоругви – иконы на материи, прикрепленные к длинным древкам в виде знамен. Их носят во время крестных ходов. В иконостасе, отделяющем храм от алтаря, устроены три двери. Средние – самые большие – носят название Царских врат. Через них никто, кроме священнослужителей, не проходит. Кроме дверей царские врата перекрывает завеса, как правило, красного цвета. Сами царские врата украшены иконами Благовещения и изображениями четырех евангелистов. А над ними помещают икону с изображением Тайной Вечери. В больших соборах обычно иконостас состоит из пяти ярусов, или пяти рядов икон. Эти ярусы семантически связаны в единое целое. Нижний ярус, или ряд, называется местным, потому что в нем есть местная икона, то есть икона праздника или святого, в честь которого устроен храм. В середине местного ряда находятся Царские Врата. Стоя перед Царскими вратами, справа от них обычно икона распятого Иисуса Христа, правее – местная икона. Еще правее, как правило, южная дверь, на которой изображается икона архангела. Правее южной двери могут быть другие иконы. Слева от Царских врат, как правило, помещается икона Божией Матери, левее – другие иконы. Второй от низа ряд может быть праздничным, в нем расположены иконы двенадцатых праздников. Третий ряд – это деисусный ряд. Справа и слева от Деисуса – иконы святителей и архангелов. Четвертый ряд – пророческий. В нем расположены иконы пророков Ветхого Завета – Исаяи, Иеремии, Даниила, Давида, Соломона и других. Пятый ряд – праотеческий. Праотцы – это патриархи израильского народа, такие, как Авраам, Иаков, Исаак, Ной. Это традиционное устройство иконостаса. Но часто встречаются и другие, где, например, праздничный ряд может быть выше Деисуса, или его совсем может не быть. Иконостас семантически связывает сакральные смыслы Ветхого и Нового Заветов Библии, представляет собой священную историю спасения рода человеческого.

В живописной системе православного храма небесные силы изображаются подножием Господа и помещаются ниже Христа по куполу или в простенках барабана. При этом изображаются Престолы в виде огненных крылатых колес, Херувимы – в виде шестикрылых ликов и Архангелы в человеческом образе. Иногда же в больших храмах в простенках барабана изображают видимых носителей божественной силы – пророков. Их традиционно шесть: Давид, Соломон, Исая, Иеремия, Иезекииль, Даниил.

На параусах храма помещают изображения евангелистов. Иногда вместо евангелистов (или вместе с ними) помещают тетраморф (четырёх символических животных). При этом существуют две различные версии соответствия животных евангелистам. Согласно пророчествам Иезекииля, престол Божий окружают четверо существ, символизирующих собой евангелистов: лев (Иоанн), орел (Марк), человек (Матфей) и вол (Лука). Однако чаще встречается соотношение, предложенное Августином Блаженным и Иеронимом: лев – Марк, орел – Иоанн, человек или ангел – Матфей, телец – Лука.

Следующей по сакральности считается алтарная стена, то есть внутренняя восточная стена храма. Если купол – это образы церкви небесной, то алтарная стена – образ церкви земной. В полукупольном завершении над полуцилиндрической апсидой – алтарной конхе – почти всегда помещается изображение Богородицы, либо восседающей на троне, либо Оранты, стоящей в рост с молитвенно воздетыми руками. Иногда же здесь изображают Христа Вседержителя. Сразу под конхой помещается сцена Евхаристии апостолов. А еще ниже в один или два ряда располагаются святители христианской церкви (Николай Чудотворец, Григорий Богослов, Василий Великий, Иоанн Златоуст и др.).

На стенах храма (как и в протяжении литургического действия) развёртывается евангельская история. В XI–XII веках сложилась обязательная схема двенадцати главных христианских праздников, следующих за евангельскими событиями. Они и раскрываются в изображениях, начиная с юго-восточной стены по часовой стрелке. Это Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Воскрешение Лазаря, Преображение, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие Св. Духа на апостолов, Успение Богородицы.

В боковых же приделах храма в галереях и на хорах располагают сюжеты Ветхого завета, протоевангельской истории. А на столбах, поддерживающих купол, изображаются святые и мученики. При этом особо выделяется западная стена (самая дальняя от алтаря). Здесь помещают обычно сцены Страшного Суда либо Успение Богородицы, либо Тайную Вечерю.

Таким образом, каждый храм посвящен Богу, какому-либо святому или событию, а каждый элемент храма имеет глубокий смысл и значение. Семиотика православного храма включает в себя богатейшее поле неисчерпаемых герменевтических полей, постижение которых – задача каждого человека, посетившего храм. Богопознание начинается с познания сакральных знаков, символов и образов священной истории, храма и литургии. Семантика каждого символа в православном храме показывает наличие многоуровневой системы смыслов и значений в эстетической концепции восточного христианства.

1. Устройство православного храма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.old-ru.ru/prav.html>. – Дата доступа: 08.04.2012.

## **Е. АЛЬХИМЕНКО**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
филологический факультет*

## **ЭЛЕМЕНТЫ ОБРАЗА ПИКARO В ТВОРЧЕСТВЕ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА**

*Научный руководитель – ст. преподаватель Л.М. Садко*

Дилогия И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» повествует о похождениях весьма обаятельного мошенника Остапа Бендера. По традиции подобных героев в истории литературы принято рассматривать в качестве примера образа пикаро (*исп. плут, мошенник, лукавец, хитрец*). Остап Бендер, как настоящий пикаро, – это бездомный бродяга, рыцарь удачи, «в шарфе, но без носков». Характер подобных героев складывается под воздействием бесчеловечных законов, царящих в обществе.

Герой дилогии – «молодой человек лет двадцати восьми» в первом романе и чуть старше тридцати во втором, «сын турецко-подданного», как он себя аттестует, прозванный «великим комбинатором» за свои авантюрные комбинации. Оба предприятия Бендера закончились провалом: в первом романе ему перерезали горло, правда, не смертельно; во втором – ограбили, когда он с добытым ценой долгих усердий миллионом пытался перейти границу, чтобы воплотить свою «американскую мечту». Однако, несмотря на такую печальную (и назидательную) развязку, Остап Бендер сохранил звание «великого комбинатора» и под этим прозвищем вошел в историю.

Бендер прямо не посягает на «ортодоксию» советской действительности; он ее просто игнорирует, творя «веселый обман» и искусную псевдологию. Для этого в первом романе надевает традиционную маску ловкого и предприимчивого валета, находящегося в услужении у недалекого господина: Остап нанят в качестве «концессионера» хозяином двенадцати стульев, бывшим предводителем дворянства Ипполитом Матвеевичем Воробьяниновым.

Д.С. Лихачев отмечал ряд сюжетных и портретных совпадений между героем дилогии и Джинглем («Посмертные записки Пиквикского клуба» Диккенса), называя последнего литературным «дедом» Бендера. В нем находили черты и другого персонажа диккенсовского романа – Сэма Уэллера. Ю.К. Щеглов усматривал явное родство Остапа Бендера с Рокамболом Понсона дю Террайля: оба жулика мечтают о спокойной респектабельной жизни, используют рискованные аферы, жертвой которых чаще всего оказываются проходимцы.

По опыту Кречинского Остап Бендер строит одну из комбинаций на женитьбе. Однако существенны различия. Жертвой Кречинского становится добропорядочное семейство Муромских. Махинации Бендера направлены на таких же мошенников, как он, а иногда гораздо больших.

На следующий день Бендер женится на вдове Грицацуевой, «знойной женщине и мечте поэта», и в первую же брачную ночь уходит от нее, прихватив помимо стула ещё и другие вещи. А это и есть одна из отличительных черт типичного пикаро: влюблять в себя женщин и использовать их чувства в своих целях, а позже за ненадобностью прерывать связь.

Герой Ильфа и Петрова сделался едва ли не самым популярным персонажем в компании авантюристов и мошенников мировой литературы (во всяком случае, для русского читателя). Обаяние Бендера оказалось настолько сильным, что почти полностью заслонило сомнительные стороны его предприимчивой натуры. С момента первого появления герой сразу же располагает к себе читателя и далее всячески старается это расположение поддержать. Секрет обаяния Остапа Бендера обусловлен прежде всего тем, что среди многочисленных контрагентов героя нет ни одного, который мог бы вызвать сочувствие или симпатию. На этот момент обратила внимание еще А.А. Ахматова (в связи с эпизодами в литерном поезде, следующем на «смычку» восточной магистрали): «В поезде, набитом писателями, жулик оказывается талантливее и умнее их всех». В самом деле, Остап Бендер талантлив и умен, широк натурой и не лишен благородства. Все это особенно заметно на фоне компаньонов героя (жадного и мелочного Кисы Воробьянинова, трусливого и нечистоплотного Паниковского, кромешно глупого Шуры Балаганова), не

говоря уже о его жертвах, надувательство которых только поднимает Бендера в глазах читателей. Для героя пикарескного романа типично ироническое отношение к окружающим, постоянное разоблачение их пороков, что оправдывает его собственную аморальность.

Ум Остапа лишен расчетливости. Герой часто следует обходными путями, выказывающими романтический характер этого авантюриста – чтобы выпотрошить один из двенадцати стульев, что достался вдове Грицацуевой, не обязательно было жениться на ней. В свете этого романтизма не кажется «неправдой характера», как считал писатель К. Симонов, попытка Бендера освободиться от миллиона, отправив его в посылке на адрес Наркомфина. Выполняя «роль розги для жуликов и дураков» (Ю.К. Щеглов), герой вершит справедливость, хотя сам того до конца не осознает и не стремится к этому. Как отмечает К. Рагозина, «в общем-то пикаро – бескорыстен. Как не унесешь добра в могилу, так и не вынырнешь с ним в другом эпизоде. Потому он так легко дает себя обжудить; это не противоречие, – пикаро запросто может и раздать, что имеет, но не раздает, потому что ему до этого всего, что имеет, дела нет. Деньги, как и удовлетворение женщиной или просто похлебка у дверей монастыря – пересечение с улыбающейся Фортуной в нужном месте и в нужное время, то есть удачный акт отваги, бесшабашный прыжок в точку» [1].

В фигуре Бендера исследователи отмечали наряду с плутовской некую демоническую составляющую. Д.С. Лихачев обратил внимание, что зеленый костюм Бендера (такой же у Джингля) указывает на цвет дьявола, «зеленого змия». Из этого наблюдения Ю.К. Щеглов вывел формулу героя, существующего, по мнению ученого, в двух постоянных ипостасях – плутовской и демонической. Последняя выражается в редкой пронизательности героя и в его способности подчинять своему влиянию разных людей. Такое толкование не лишено почвы. Существует давняя традиция наделять образ мошенника демоническими чертами, свойственными, например, Чичикову и отчасти Хлестакову. «Цитатный» герой Ильфа и Петрова не остался в стороне от этой традиции. Традиционно, в пикареске преобладают художественные средства внешней характеристики героя. Портрет плута содержит различные элементы кодифицированной информации, которая выступает «социологическим маркером» (А. Дмитриев) его принадлежности к миру маргиналов. В костюме пикаро присутствуют элементы несочетаемые, подобранные по принципу трагикомического контраста роскоши и нищеты (с шарфом, но без носков) Первые являются наследием прошлой, «бывшей» жизни героя, вторые – атрибутами «новой». Подобный принцип изображения костюма пикаро восходит к испанскому плутовскому роману

«История жизни пройдохи по имени дон Паблос» Ф. Кеведо-и-Вильегас (1626).

Вместе с тем ни одну из основных функций дьявола (искусителя, провокатора и профанатора) Бендер не исполняет сколько-нибудь последовательно, напротив, его самого искушают (взятками) и провоцируют на дурные поступки (постоянная роль Кисы Воробьянинова). Нет в Остапе и демонизма «олитературенного, печоринского толка» (точка зрения Щеглова): герой не убивал никого (его пытались убить), не бунтовал против действительности (только лишь бегло обмолвился о «разногласиях» с советской властью и о том, что ему «скучно строить социализм»).

Жертва любовной интриги Бендера – вдова Грицацуева – все-таки не княжна Мери, чью жизнь сломал «демон» Печорин. Фигура Остапа Бендера, если судить роман «более реалистично» (по словам Д.С. Лихачева), может рассматриваться как характерный пример образа-маски, «феноменология» которого складывается из плутовской интриги, а также многочисленных фраз героя, вошедших в пословицы и поговорки: «Лед тронулся, господа присяжные заседатели!», «Может быть, тебе дать еще ключ от квартиры, где деньги лежат?» и прочие. Вообще, плутовскому роману чужд психологизм. Характер героя, как правило, раскрывается в его кратком персональном девизе. Так остроумие и самоуверенность Остапа Бендера выражены в знаменитом «Командовать парадом буду я!».

Кроме того, важным элементом морально-психологической характеристики героя является его отношение к женщине. Одним из традиционных авантурных мотивов плутовского романа является женитьба/ухаживание по расчету. Цинизм пикаро Бендера выражен в том, что ему совершенно безразличны возраст, внешность и характер своей избранницы (мадам Грицацуева).

Итак, в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» использованы приемы пикарески – жанра смеховой литературы, сохраняющего генетическую связь с мировой карнавально-смеховой традицией. Следовательно, распространенным в дилогии является обращение к приемам гротеска, пародирования, травестирования, буффонады. Элементы карнавально-смеховой семантики присутствуют в самом образе пикаро Бендера, отчасти сохраняющем тесное родство с фигурой шута.

1. Рагозина, К. Первое приближение к этюду об испанских пикаро [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://spintongues.msk.ru/ragozina-picaro1.htm>. <http://bp21.org.by/ru/art/a041031.html>. – Дата доступа: 05.05.2012.

**Е. АЛЬХИМЕНКО**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
филологический факультет*

**РЕАЛИЗАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ПИКАРЕСКИ В  
СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ: Ж. АМАДУ  
И Д. РУБИНА**

*Научный руководитель – ст. преподаватель Л.М. Садко*

Испанский плутовской роман оказал сильное влияние на развитие аналогичных произведений в Англии, Франции и Германии XVI – XVIII вв. и позднее в России и латиноамериканских странах. Однако в Англии, Франции и странах Латинской Америки пикарескные романы не имеют такого пессимистического характера; напротив, в связи с особенностями исторического развития этих стран они отражают настроение подъема, определяемые буржуазным развитием. Наиболее знаменитые произведения этого рода, сложившиеся под испанским влиянием, – немецкий роман «Симплициссимус» Гриммельсгаузена (XVII в.) и французский «Жиль Блаз» Лесажа (XVIII в.).

Композиционно роман строится как авантюрный, чаще всего пикареска – это автобиография «плута», который ребенком бежал из родительского дома или был выброшен на улицу вследствие полной нищеты родителей, оказался вынужденным сам заботиться о своем пропитании, переменял множество хозяев, перепробовал массу профессий. Наконец, он сделался взрослым человеком, побывал в самых невероятных положениях, изучил все уловки и хитрости, пройдя до конца «школу жизни», и теперь, умудренный опытом, пишет свои воспоминания. Такая форма дает автору возможность создать широкую галерею общественных типов, показать лиц разнообразных профессий и состояний. Основные жанровые черты испанского *genero picaresco* – это концепция плутовского антигероя, «путешествие» как тип сюжета, принципы сатирического изображения нравов общества, бытовой комизм и элементы карнавалльно-смеховой семантики, демократический («низкий») стиль повествования.

Необходимо отметить, что пикареска оказалась востребованной в бразильской и русской литературе в схожие «смутные времена», в переходные эпохи социальных потрясений, в период актуализации проблемы выживания.

В романах Ж. Амаду появляется ряд особенностей, трансформирующих каноны жанра пикарески. Так в романе «Габриэла,

корица и гвоздика» обнаруживается более чем один пикаро. Персонажи более не поляризуются на героев и антагонистов, все образы носят черты изначальной амбивалентности, поскольку созданы в XX столетии, в обстановке весьма сложных исторических условий, где привычные ориентиры и идеалы нивелируются и переосмысливаются. Даже традиционные персонажи пикарески типа «святой простоты», воплощенные в образах доны Флор и Габриэлы, вполне способны хитрить и обманывать, кроме того, характеры героинь подаются в развитии, и диалектика позволяет говорить о создании живых характеров, а не об использовании канонов персонажа-маски. Плуты в произведениях Амаду более не могут похвастаться тем, что из любой ситуации они выбираются с незапятнанной репутацией (события романа «Габриэла, корица и гвоздика» противоречат данному канону). Бразильский писатель обогащает традиции плутовского романа не характерной «водевильной» концовкой, совсем избегая назидательного и морализаторского пафоса, присущего классической пикареске (роман «Дона Флор и два её мужа»).

В современной русской литературе можно отметить черты некоторой вестернизации, стремление к передаче экшн-событий, что характерно литературе переходных эпох. Таким образом, происходит популяризация художественного образа плута, авантюриста и связанного с этим героем авантюрно-плутовского содержания. В романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» жанровая модель пикарески приобрела ряд новаторских художественных черт. Традиционный герой (плут-маргинал), сохраняя типологическое родство с литературными архетипами мировой романистики, приобретает конкретно-исторические черты жизненных типов русского эмигранта, авантюриста в сфере высоких технологий и шедевров мировой живописи. Традиционный сюжет пикарески, и в этом Д. Рубина наследует классические каноны, разворачивается как серия нанизываемых друг на друга эпизодов-похождений героя, заключенных в жесткую рамочную конструкцию – письмо пикаро, имеющее некоего адресата, его речь-исповедь. Именно такой монолог-завещание главного героя романа «Белая голубка Кордовы», произнесенный практически в последние минуты жизни наконец проясняет все сюжетные хитросплетения.

И в произведениях Ж. Амаду, и в романе Д. Рубиной необходимо отметить новаторскую, по сравнению с традициями классической пикарески, черту: собственно повествовательное, событийное начало, изображение внутреннего мира героя, его диалектики преобладает над сатирико-обличительным и риторико-дидактическим, что было характерным для плутовских романов предшествующих эпох.

**А. БАРТОШ**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
географический факультет*

## **ПСЕВДОРУССКИЙ СТИЛЬ В АРХИТЕКТУРНОМ НАСЛЕДИИ БРЕСТЧИНЫ XIX–нач. XX ВЕКОВ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.В. Финслер*

Псевдорусский стиль возник в рамках общего подъема интереса к национальной архитектуре, царившей в Европе XIX века, и представляет собой интерпретацию и стилизацию русского архитектурного наследия. В настоящее время псевдорусский стиль зачастую путают с русской или древнерусской архитектурой, хотя он напрямую не наследует русскую архитектурную традицию. Представляя собой искусную стилизацию, псевдорусский стиль последовательно сочетался с другими художественными стилями – от архитектурного романтизма первой половины XIX века до стиля модерн. Псевдорусский стиль присутствует в белорусской архитектуре сплетаясь с белорусским зодчеством.

Направление псевдорусского стиля приобрело особое значение в связи с конкурсом на разработку проекта храма Воскресения Христова, который представляет собой пример эклектической стилизации русской архитектуры XVI и XVII веков с явной попыткой воспроизведения московского храма Василия Блаженного, его асимметричного многоглавия и узорочья. Этот храм (1887–1907 гг.), несмотря на очень высокий технический уровень выполнения, отличается перегруженностью сухими и измельченными деталями.

Псевдорусский стиль или русский стиль включает в себя *неорусский стиль и русско-византийский стиль*.

Одним из первых течений, возникших в рамках псевдорусского стиля, является зародившийся в 1830-е годы «русско-византийский стиль» в архитектуре церквей. Развитию этого направления способствовала весьма широкая правительственная поддержка, поскольку русско-византийский стиль воплощал идею официального православия о преемственности между Византией и Россией. Для русско-византийской архитектуры характерно заимствование ряда композиционных приёмов и мотивов византийской архитектуры, наиболее ярко воплотившихся в «образцовых проектах» церквей Константина Тона в 1840-е годы. Им были возведены Храм Христа Спасителя, Большой Кремлёвский дворец и др.

Типичными чертами русско-византийского стиля являются следующие:

- исчезновение портиков и других классических форм с фасадов;
- употребление характерных для византийского, а также русского зодчества допетровского времени архитектурных элементов (полуциркульные арки и арочные проёмы, килевидные закомары, ступенчатые порталы входов, массивные колонны и пилястры и пр.);
- нарочитая массивность и весомость архитектурных форм;
- более измельченный характер обработки фасадов.

Прекрасным образцом «русско-византийского стиля» был Казанский кафедральный собор, построенный по проекту академика архитектуры А.А. Ященко в 1886–1895 годы. Собор был задуман и построен как грандиозный храм-памятник воинской славы. Для его строительства был организован всенародный сбор средств. По размерам и архитектуре оренбургский Кафедральный собор был одним из лучших в России, имел 42 метра в ширину, 47 метров в длину, 54 метра в высоту. Имел основной купол, три полукупола, главную колокольню и четыре дополнительных колокольни вокруг основной главы. Запрестольные и местночтимые иконы были исполнены в мастерской профессора живописи В.Е. Маковского.

Ситуация в корне поменялась в конце XIX века с появлением неорусского стиля. Отличительная черта нового национального стиля была в выборе ориентира в стилизации. Русский стиль ориентировался на официальную архитектуру допетровского периода, а неорусский стиль – на древнее народное творчество. Но главное заключалось в том, что создателями неорусского стиля были не архитекторы, а художники, над которыми не довлел груз архитектурных традиций, правил и канонов. В поисках монументальной простоты архитекторы обратились к древним памятникам Новгорода и Пскова и к традициям зодчества русского Севера. На сооружение этого направления лежит отпечаток стилизации в духе северного модерна. В Санкт-Петербурге «неорусский стиль» нашёл применение главным образом в церковных постройках Владимира Покровского, Степана Кричинского, Андрея Апласкина, Германа Гримма, хотя в этом же стиле строились и некоторые доходные дома. Любопытным образцом неорусского стиля (с оттенком модерна) является Церковь Спаса Нерукотворного Образа в Клязьме.

*Примерами русско-византийского стиля на территории Брестчины, являются следующие храмы:*

- Свято-Николаевская братская церковь в Бресте. Некоторые источники ошибочно утверждают, что эта церковь построена на месте кафедрального Николаевского собора, в котором в 1596 году была принята Брестская церковная уния. Дело в том, что средневековый Брест находился

на месте нынешней Брестской крепости и был практически полностью утерян в связи с ее строительством. Церковь – памятник архитектуры русско-византийского культового зодчества 17в. Крестово-купольный храм. В продольно-осевой объёмно-пространственной композиции доминирует восьмигранная колокольня с открытым верхним ярусом-звоном, завершённая высоким шатром с главкой. Крышу прорезают 5 луковичных куполов на цилиндрических барабанах. В декоре использованы формы древнерусского зодчества: кокошники и килевидные арки, филёнчатые лопатки, квадратные розетки, бочкообразные фигурные колонки, зубчатые фризы. Цокольная часть выделена многослойными архитектурными обломами.

- Свято-Николаевская гарнизонная церковь в Бресте (бывшая Николаевская гарнизонная церковь находится на территории Брестской крепости). Сегодня она в процессе реставрации.

- Свято-Симеоновский собор в Бресте. Церковь 1862 года постройки, памятник архитектуры русско-византийского стиля. Здание центрической композиции. Доминирует восьмигранный барабан в центре и 4 угловые башни с шатровыми завершениями. Верхи увенчаны луковичными главками на гранёных шейках.

*Примерами неорусского стиля на территории Брестчины являются следующие храмы:*

- Свято-Лукавская церковь в г.п. Домачево. Данный храм построен в 1905 году. Основной объём завершён восьмигранным световым барабаном, накрытый шатром с луковичной главкой. Двухъярусная колокольня накрыта высоким шатром с маковкой.

- Свято-Николаевская церковь в д. Дубой Столинского района. Храм построен в 1906 году и является памятником эклектичной архитектуры с элементами псевдорусского стиля. Основной почти квадратный в плане объём накрыт четырёхгранным куполом и увенчан пятиглавием – центральной луковичной главкой и четырьмя меньшими главками по диагоналям плана. Шатёр декорирован фронтонами, диагональными кокошниками, что обогащает пластику композиции.

- Свято-Троицкая церковь в д. Беловуша Столинского района. Церковь построена в 1905 году. Основной квадратный в плане сруб завершён массивными световым восьмигранным барабаном, накрытым куполом с луковичной главкой. В декорированной пластике церкви преобладают остроугольные формы.

- Крестовоздвиженская церковь в д. Омеленец Каменецкого района.

Главный фасад церкви имеет двускатный навес, опирающийся на фигурные кронштейны, образованные выступом венцов сруба притвора. Звонница увенчана луковичной главкой. Над основным объёмом

возвышаются восьмериковый световой барабан с шатровым завершением и угловые четвериковые башенки с главками.

Распространение псевдорусского стиля на территории Брестчины не получило большого распространения, но тем не менее можно сделать вывод о том, что церкви русско-византийского стиля есть только в Бресте. В XIX – начале XX века Брестские земли входили в состав России, влияние культуры которой нельзя недооценивать. Что касается неорусского стиля, то храмы построенные именно в этом стиле, встречаются на территории Брестчины в основном в деревянном исполнении. Это можно объяснить тем, что псевдорусский стиль тесно переплетается с деревянным зодчеством. Если сравнивать внешний облик русско-византийского храма и неорусского, то можно сказать о том, что неорусский отличается большей простотой в декоре, в отличии от декоративных излишеств русско-византийского стиля.

1. Парашкоў, С.А. Гісторыя культуры Беларусі / С.А. Парашкоў. – Минск: Бел. навука, 2004. – 444 с.

## **В.В. БЕЛЯК**

*Республика Беларусь, Гродно, УО «ГрГУ имени Я. Купалы»,  
факультет искусств и дизайна*

## **ЭСТЕТИКА ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

*Научный руководитель – кандидат искусствоведческих наук,  
доцент Н.М. Шелегович*

Говоря об эстетике прошедших веков, мы всегда можем четко выделить художественные стили, образ мышления, особенности эстетического восприятия людей того времени. О современном мире сложно сказать что-то конкретное и определенное, и оттого эта проблема кажется все более и более актуальной. К чему в итоге пришло культурное развитие? В чем особенности эстетики новейшего времени, современности? Огромное влияние на это имело и имеет направление постмодернизма. Эстетика постмодернизма характеризует современные вкусы и представления о прекрасном [1].

Главные особенности парадигмы постмодерна – нигилизм, отрицание установленных критериев художественного творчества, сложившихся идейных стереотипов, сомнения в достоверности философских и социальных знаний, борьба против существующих

авторитетов и табу. В столь изменившемся культурном контексте исследователи включились в критическую деконструкцию традиционных представлений, отказ от тирании целого, отказ от всеведения – философского, религиозного, научного. В сложившейся ситуации проблема функционирования, понимания и истолкования искусства получила новый импульс [2, с. 51]. Кризис западно-европейской культуры рассматривается не как конец, а как начало новой культуры [3, с. 649]. Постмодернизм ставит точку и берет новый отсчёт, который строится на эклектике различных стилей. Это конец индивидуального стиля. В искусстве все чаще используется новый прием – цитирование, опирающееся на конструирование. Восприятие такого искусства реципиентом – это своего рода эстетический «анамнесис» (припоминание, вспоминание). Он отыскивает узнаваемые образы, как отсылки к фрагментам стиля, художественным приёмам. На основе этой эклектики возникает метастиль, который служит формой коммуникации художника и реципиента. Раз нет авторского, индивидуального стиля, то утверждается и свобода прочтения [2, с. 51]. Утверждается экуменически-безличное понимание искусства как единого бесконечного текста, созданного совокупным творцом [4, с. 131].

Постмодернизм отвергает классическую интерпретацию текста как произведенного автором «произведения»: «присвоить тексту автора» это значит застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо» [5, с. 381]. В рамках данного подхода на смену традиционному понятию «автор» постмодернизм выдвигает понятие скриптора («пишущего»), снимающее претензии субъекта на статус создателя или хотя бы детерминанты текста [5, с. 387]. Парадигма постмодернизма определила роль художника в качестве рудокопа, который, занимаясь поисками, находит и предлагает аудитории идеи, ценности, стереотипы [6, с. 142].

По мнению М. Фуко, в игре между автором и письмом, самому автору необходимо взять на себя миссию «мертвеца». Цель пишущего объекта – своеобразное отсутствие, которое, в конечном счете, приводит к стиранию знаков своей индивидуальности и неповторимости. Автор, по его мнению, не предшествует произведению, а является определенным функциональным принципом, используя который читатель может выбрать, какие аспекты культуры можно взять на вооружение. Автор представляет собой фигуру, являющуюся источником смыслов, пронизывающих и наполняющих произведение [7, с. 40]. Дж.Х. Миллер формулирует положение о Читателе как источнике смысла: «каждый читатель овладевает произведением и налагает на него определённую схему смысла» [8, с.12]. А Р. Барт ссылается на идею Малларме о том, что «говорит не автор, а язык как таковой» [5, с. 385].

При этом постмодернизм вводит понятие интертекстуальности, артикулирующее феномен взаимодействия текста с семиотической культурной средой [9, с. 78]. Базовым понятием постмодернистской концепции интертекстуальности выступает понятие палимпсеста, переосмысленное Ж. Женеттом в расширительном плане: текст, понятый как полимпсест, интерпретируется как пишущийся поверх иных текстов, неизбежно проступающих сквозь его семантику [10]. Специфицируя механизм «межтекстовых отношений», У. Эко вводит понятие «интертекстуального диалога», который определяется как «феномен, при котором в данном тексте эхом отзываются предшествующие тексты» [11, с. 60]. Р. Барт определяет текст как «эхокамеру», создающую стереофонию из внешних отзвуков [7, с. 78].

Характерными чертами эстетики постмодернистского искусства являются: вышеупомянутая интертекстуальность; игра; стилистический плюрализм и цитатность; иронизм и пародийность; постмодернистская эклектика и коллаж; гиперреальность как реальность; ориентирование на потребительскую эстетику [2, с. 52].

Игра в постмодернизме – это не просто манера, стиль жизни, а структурная основа человеческих действий: «феномен притворного (игрового) полагания пронизывает все пласты человеческой культуры [12, с. 14]. Это означает, что человек не просто играет со смыслами, но и сами смыслы являются продуктами и компонентами игры [6, с. 165];

Говоря о стилистическом плюрализме и цитатности, эстетический ракурс постмодернизма зиждется на культурном диалоге. Постмодернистская эстетика не фетиширует «новое» или «старое»: эти понятия растворяются друг в друге, переплетаются или меняются местами, ибо с точки зрения постмодернизма мир децентрирован, основан на бесконечности переходов и комбинаций и представляет собой безграничный культурный текст. В постмодернистском тексте сосуществуют реальности прошлого, настоящего и будущего. Юмор и ирония являются следствием понимания человеком своего трагико-комического положения. Реальность не кажется такой чужой и опустошенной, если над ней посмеяться, посмеяться не зло над кем-то, а по-доброму над собой [13, с. 165]. Постмодернистская ирония строится на замене одного смысла другим, но противоположным [6, с. 207];

Постмодернистская эклектика основана на принципе сочетания разнородных, на первый взгляд ничем не связанных, элементов и структур. Это поможет зрителю определить смысловое значение произведения, сформировать относительно цельный текст. Эклектика демонстрирует отсутствие образности и художественности. Пустоту эклектизма прикрывают терминами: медитативное искусство, сенсорная живопись, экотерический сталкинг, палимпсест [3, с. 650]. Это относится и к стилистическим фор-

мам постмодернизма, в частности к коллажам. По мнению художественного историка К. Хоффман, коллаж является квинтэссенцией художественных форм XX века, состоящих из многочисленных слоев и обладающих сложной знаковой инфраструктурой, сопряженной с множеством реальностей, которые, в свою очередь, могут порождать новые бесчисленные реальности и формы [6, с. 67]. Знак в коллаже представляет, очевидно, уже не просто знак, а «след», ассоциативное напоминание о чем-то, что когда-то имело значение, неявное и неоднозначное переживание забытых смыслов [14, с. 193].

Постмодернизм предлагает вариант бегства от реальности бытия – в сверх- или гиперреальность, то есть в замену реальности симулятивностью [15, с. 56]. Симулякр заменяет в художественных системах художественный образ. Он рождает перенасыщение, оправдывает нехватку реального, пустоту знака [2, с. 52]. С точки зрения У. Эко, гиперреальность представляет собой «мир абсолютной, идеальной подделки, в котором имитация не просто репродуцирует реальность, но пытается даже улучшить её» [16, с. 64].

Фундаментальные принципы постмодернизма – смещение акцента с произведения на процесс его создания, с предмета на язык, с автора на аудиторию. Подобные тенденции определяют термином параэстетика (от греч. *Para* – «возле»). Еще более категоричная формулировка: искусство постмодернизма безразлично к содержанию (в традиционном смысле) и поэтому растворяется в трансэстетике банальности [3, с. 649].

Специфика постмодернистской эстетики связана с неклассической трактовкой классических традиций. Дистанцируясь от классической эстетики, постмодернизм не вступает с ней в конфликт, но стремится вовлечь ее в свою орбиту на новой теоретической основе. Эстетика постмодернизма выдвинула ряд новых принципиальных положений; утвердила плюралистическую эстетическую парадигму, что ведет к расшатыванию и внутренней трансформации категориальной системы и понятийного аппарата классической эстетики.

Выходя за рамки классического логоса постмодернистская эстетика принципиально антисистематична, адогматична, чужда жесткости и замкнутости концептуальных построений.

Новый взгляд на прекрасное как сплав чувственного, концептуального и нравственного, обусловлен его интеллектуализацией, вытекающей из ориентации на красоту ассонансов и асимметрии, дисгармоничную целостность второго порядка как эстетическую норму постмодерна [4, с. 131].

Итак, эстетика постмодернизма является эстетикой переходного периода, где отсутствие иерархии ценностей, возможность существования в одном культурном пространстве множества истин приводит к неоднознач-

ности, вариантности понимания образов искусства. Искусство постмодернизма готовит замену устаревших художественных форм на новые, как это уже не раз происходило в истории культуры [2, с. 55].

1. Allbest [Электронный ресурс] / Эстетика постмодернизма. – Москва, 2011. – Режим доступа: [www.allbest.ru](http://www.allbest.ru). – Дата доступа: 14.03.2012.
2. Кузина, О.С. Стратегия понимания искусства в контексте постмодернистской эстетики / О.С. Кузина // Веснік Магілеўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А.А. Куляшова. – 2003. – №4. – С. 51–55.
3. Власов, В.Г. Постмодерна искусство, постмодернизм / В.Г. Власов // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. – СПб. : Университетская книга, 2004. – Т. 7. – С. 648–652.
4. Левит, С.Я. Постмодернизм / С.Я. Левит // Культурология XX век. Энциклопедия. – СПб. : 1998. – Т. 2. – С. 130–132.
5. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 235 с.
6. Усовская, Э.А. Постмодернизм: учебное пособие / Э.А. Усовская. – Минск : ТетраСистемс, 2006. – 256 с.
7. Декомб, В. Современная французская философия / В. Декомб. – М. : Весь мир, 2000. – 282 с.
8. Карельский, А. Модернизм XX в. и романтическая традиция / А. Карельский // Вопросы литературы. – 1994. – №2. – С. 164–167.
9. Barthes, R. Texts / R. Barthes // Encyclopedia universalis. – 1973.– Vol. 115.
10. Genette, G. Palimpsestes: La literature an second degree / G. Genette . – 1982. – P. – 467 p.
11. Эко, У. Инновация и повторение / У. Эко // Философия эпохи постмодерна. – Минск : Красико-принт, 1996. – С. 52–73.
12. Блинов, А.Л. Интенционализм и принцип рациональности языкового обучения / А.Л. Бдинов. – М. : Ин-т философии РАН, 1995. – 277 с.
13. Делез, Ж. Логика смысла / Ж. Делез. – Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
14. Деррида, Ж. О гамматологии / Ж. Деррида. – М. : Ad Marginem, 2000. – 512 с.
15. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр // Философия эпохи постмодерна. – Минск : Красико-принт, 1996. – С. 48–73.
16. Усманова, А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А.Р. Усманова. – Минск : Пропилеи, 2000. – 198 с.

**Е.В. БОГУСЛАВСКАЯ**

*Республика Беларусь, Брест,  
магистрант УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»*

**МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
КАК ФАКТОР ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ УСПЕШНОСТИ.**

*Научный руководитель – кандидат педагогических наук,  
доцент Л.А. Захарчук*

Деятельность музыканта-исполнителя имеет многокомпонентный состав. Современные ученые выделяют в ней *перцептивный* компонент, связанный с восприятием музыкального произведения; *мнемический*, связанный с запоминанием и мысленным воспроизведением музыки и исполнительских движений; *мыслительный*, связанный с созданием идеального музыкального образа, осмысливанием формы музыкального произведения; *имажинитивный*, связанный с воображением, с «сочинением» нового образа в новой интерпретации; *двигательный*, связанный с исполнением музыкального произведения.

Значительную роль в формировании профессиональной успешности музыканта-исполнителя играет индивидуальный стиль, который может формироваться целенаправленно или стихийно, сознательно или без четкого осознания предпосылок, причем формирование его не всегда протекает успешно, так как зачастую не учитывается степень адекватности стиля деятельности индивидуальным особенностям людей. Индивидуальный стиль деятельности не только отражает приспособление человека к деятельности, но и приспособление деятельности к человеку. При этом могут возникнуть три варианта соотношений между типологическими особенностями человека, избранным им стилем деятельности и ее требованиями: 1) соответствие стиля типологическим особенностям вопреки требованиям деятельности; 2) соответствие стиля ситуации без учета типологических особенностей; 3) соответствие стиля типологическим особенностям и требованиям деятельности.

Существенной особенностью музыкально-исполнительской деятельности является заложенная в ней большая возможность использования последнего варианта. Во-первых, это обуславливается наличием репетиционного процесса, направленного на стабилизирование концертного выступления и управление ситуацией деятельности. Во-вторых, само понятие «исполнительская интерпретация» предполагает определенную возможность выбора стиля исполнения (что способствует

нахождению оптимального варианта соотношений между стилем, типологией и требованиями деятельности).

Творческая природа музыкально-исполнительской деятельности ярко проявляется в интерпретации музыкальных произведений, в ходе создания художественного образа, замысла, стиля. В этом процессе играет роль целый комплекс личных качеств и способностей музыканта-исполнителя: образное мышление, интеллект, музыкально-слуховые представления, интуиция, владение техническими средствами музыкальной выразительности, исполнительский опыт.

Процесс исполнительского создания образа напоминает зеркальное отражение композиторского создания образа. Композитор идет путем «от общего – к частному»: вначале создает идеальный образ, а затем покомпонентно фиксирует его в нотно-знаковой системе. Исполнитель, напротив, идет путем «от частного – к общему», воссоздавая на основе зафиксированных в нотах частных целостный музыкальный образ. Знания индивидуально-типологических особенностей композиторского творчества, несомненно, облегчают «расшифровку» нотного текста.

Отмечается, если музыкант-исполнитель владеет способностью интерпретировать художественные произведения, он успешен в своей профессии, предполагающей сформированность исполнительского мастерства, проявления творческой активности, которая выражается в увлеченности работой, в стремлении к самостоятельности и новизне, что проявляется в оригинальном решении композиции, в поиске нужных средств выражения и применении соответствующей техники исполнения.

Выдающиеся исполнители и педагоги (Г.М. Коган, Г.Г. Нейгауз, С.И. Савшинский) выделяют различные свойства, необходимые для музыкально-исполнительской деятельности. Большая часть музыкантов отмечает необходимость сочетания художественной интуиции, художественного сознания, техники и артистической воли. С.И. Савшинский распределяет исполнительские качества на три блока: художественный (проникновенность, содержательность, артистичность, эмоциональность исполнения); технический (высокая степень мастерства, виртуозность); эстетический (тембровое и динамическое разнообразие звучания).

Л.А. Баренбойм отмечает, что «исполнитель должен обладать рядом важных качеств: творческой страстностью; сосредоточенностью; рельефным представлением («видением» или внутренним слышанием); гибким воображением; сильным желанием воплотить и передать воплощенное другим; творческим эстрадным самочувствием; высоким интеллектуальным уровнем; общей и специальной культурой, связанной со спецификой данного искусства; техническим мастерством. Недостаток в

развитии или отсутствие одного из компонентов неизбежно отразится на исполнительском творчестве» [1, с. 27].

Э.А. Скрипкина, анализируя работы крупнейших педагогов-музыкантов, выводит обобщенный перечень качеств, обязательный для исполнительской деятельности. Данный перечень включает в себя более 30 наименований, среди которых значимыми являются следующие: техническое совершенство; гибкое сочетание интеллектуального и эмоционального начал; обширные и глубокие общие и специальные знания, широкая эрудиция, разносторонняя культура; исполнительская воля, самообладание; инициативное, творческое прочтение текста сочинения и т.д. [4, с. 11].

По мнению Ю.А. Цагарелли профессионально важные качества музыканта-исполнителя являются важнейшим слагаемым мастерства музыканта-исполнителя. Структуру профессионально важных качеств Цагарелли разделяет на две подструктуры – общемузыкальных и непосредственно исполнительских качеств. В подструктуру общемузыкальных качеств входят качества, образующие структуру музыкальности, – сенсорно-перцептивные (связанные с ощущениями и восприятием), эмоциональные, мнемические (связанные с памятью), интеллектуальные и имажинитивные (связанные с мышлением и воображением). Основой общемузыкальных качеств являются общие компоненты профессионально важных качеств – восприятие, память, мышление, воображение, эмоции, мотивация, внимание, психомоторика и др.

В подструктуру непосредственно исполнительских качеств входят психомоторные качества (связанные с исполнительской техникой), артистизм, надежность в концертном выступлении, аттенционные качества (связанные с проявлением различных свойств внимания), коммуникативные и волевые качества. Основой для этой подструктуры являются общемузыкальные качества. К факторам, определяющим успешность музыканта-исполнителя относят артистизм, представляющий собой совокупность качеств, необходимых артисту для выполнения им профессиональной деятельности. Способность музыканта-исполнителя действовать в соответствии с логикой содержания воплощаемого музыкального образа называют сценическим перевоплощением. Процесс сценического перевоплощения связан с наличием у артиста состояния, обусловленного регуляцией его собственных эмоций под влиянием содержания художественного образа. При этом важнейшим аспектом сценического перевоплощения является ориентация на мысленный художественный, музыкальный образ.

Ясная ориентация на мысленный музыкальный образ обуславливает сценическую убежденность артиста, то есть уверенность в правильности

того, что он делает на сцене. Сценическая убежденность музыканта-исполнителя в процессе коммуникативного воздействия на слушателей играет не менее важную роль, чем правильность исполнения. Другим основным аспектом сценического перевоплощения является эмпатия. Ее необходимость связана, во-первых, с коммуникативными функциями артиста по отношению к публике. Во-вторых, как указывают выдающиеся музыканты, существенную роль в деятельности музыканта-исполнителя играет эмпатия по отношению к композитору. Очевидно, исполнительское сотворчество композитору, без которого музыкально-исполнительская деятельность не может достичь вершин мастерства, во многом связано с эмпатией по отношению к его личности.

Немаловажным аспектом деятельности музыканта-исполнителя является эмпатия по отношению к слушателям. По-существу она представляет собой социально-психологический уровень артистической эмпатии, обуславливающей контакт музыканта-исполнителя с публикой. Ее отсутствие не только затрудняет контакт, но порой приводит к «антиконтакту» даже при качественном исполнении высокохудожественной музыки. Однако, чрезмерная эмпатия по отношению к слушателям может способствовать снижению воспитательной и развивающей функций музыки, так как заставляет некоторых музыкантов приспосабливаться к уровню потребностей музыкальной культуры и стереотипам восприятия слушателей. Основой сценической эмпатии является разнообразная информация о ее объектах. Это обуславливает наличие двух основных уровней сценической эмпатии: когнитивного, базирующегося на интеллектуальных процессах, и эмоционального, основанного на механизмах проекции. Когнитивная эмпатия музыканта-исполнителя занимает более высокое иерархическое положение, чем эмоциональная эмпатия.

В настоящей статье мы рассмотрели наиболее важные психологические характеристики, позволяющие совершенствовать работу в области музыкально-исполнительской деятельности. Анализ влияния особенностей профессионально важных качеств на проявление индивидуального творческого стиля свидетельствует о том, что высоких результатов в музыкально-исполнительской деятельности могут добиваться музыканты с качественно разными профессионально значимыми качествами, однако конкретные пути достижения мастерства могут при этом иметь различную художественную интерпретацию.

1. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л.А. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1974. – 336 с.

2. Майкапар, С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика/ С.М. Майкапар. – М. : MusicProductionInternational, 2006. – 224 с.

3. Петрушин, В.И. Психология художественного творчества: Учебное пособие для вузов / В.И. Петрушин. – М. : Академический проект, 2008. – 490 с.
4. Скрипкина, Э.А. Исполнительские качества учителя-музыканта как проблема исследования / Э.А. Скрипкина. – М. : МГПИ, 1978. – Вып.1. – С. 3–13
5. Цагарелли, Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю.А. Цагарелли. – Спб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2008. – 368 с.

## **А.В. БОРБОЛЮК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А. С. Пушкина»,  
географический факультет*

### **ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.Н. Иванчина*

Как и всякая самостоятельная ветвь художественного творчества, живопись обладает целым рядом неповторимых, оригинальных особенностей. Она повествует о жизни, изображает людей, природу, окружающий человека предметный мир посредством *зрительных образов*. Эти образы создаются при помощи целой системы приемов, разработанных и усовершенствованных многими поколениями художников. В живописи передается форма предмета, его цвет, освещающий его свет, фактура материала, пространство, в котором находится изображаемый предмет. Поэтому живопись пользуется такими конкретными изобразительными средствами, как линия, цвет, светотень, воздушная и линейная перспектива. Эти изобразительные средства позволяют создать на плоскости иллюзию трехмерности, передать ощущение объемности предметов окружающего нас мира, сохранить и умножить многокрасочность природы и т. д .

Основными жанрами живописи являются тематическая картина (историческая, батальная, бытовая или, иначе, жанровая), портрет, пейзаж, натюрморт и т. д. Тематическая, или сюжетная, картина занимает ведущее место в советской живописи. Портрет – жанр, в котором передается внешнее сходство, но раскрывается внутренняя сущность портретируемого человека. На хорошем портрете человек порой даже более похож на себя, чем в жизни, ведь художник нередко делает явным то, что для самого портретируемого было тайной. В пейзаже через изображение природы выражается определенное человеческое состояние. Это верно

применительно и эпическому и к лирическому пейзажу. Каждый из них духовно обогащает, воспитывает в человеке чувство красоты. Широко охватывая явления жизни, живопись выступает в виде совокупности всех своих жанров, в том числе натюрмортного, анималистического и т.д.

Накладывая краски на холст или любую другую поверхность, живописец превращает их в цвет, создающий представление и о материальных качествах (фактуре) изображаемого предмета, и об его окраске. Ввиду того, что явление жизни неоднокрасочно и неоднотонно, живопись изображает не только цвет каждого отдельного предмета, но и то сложное сочетание, которое образуют предметы, обладающие различным цветом, когда они расположены в определенном виде и даны в совокупности. Сочетание цветов, цветовая гармония и образуют в живописи *колорит*.

Колорит имеет столь большое значение, что иные художники даже утверждают, будто вся живопись основана преимущественно на одном колорите. Они полагают, что впечатления, которые художник получает от жизни, в картине превращаются «в чисто колористические ценности». Конечно, без колорита нет живописи. Средствами колорита художник выражает содержание картины, вызывает определенное настроение при ее восприятии. И часто бывает так, что зритель еще не успевает вникнуть в сюжет, а колорит сразу же создает определенное психологическое отношение к картине, вызывает соответствующие чувства – радостные, тревожные, настороженные и т. д. Благодаря колориту живопись вызывает в зрителе определенное настроение, сопереживание, понимание мыслей и чувства людей, которые изображены на картине.

Но колорит – не самоцель в искусстве, а средство. Цветовая гамма, живописные качества картины приобретают большую или меньшую ценность в прямой зависимости от того, в какой мере они помогают раскрытию идейно-эстетического замысла.

Достижению этой цели помогает художественный «язык» живописи. Ведь автор картин рассказывает, показывая. И в этом «зрительном повествовании» и цвет – яркий или тусклый, спокойный или пламенеющий, и движение линий – стремительное, напряженное или плавное, замедленное, и многие, многие другие особенности живописного решения обладают большой выразительностью, способствуют раскрытию чувств, мыслей, настроений. Поэтому содержание сюжетной картины в полной мере постигает лишь тот зритель, который не только «прочитает» в ней определенный сюжет, но и «увидит» его живописное воплощение.

Так, в картине В. Сурикова «Утро стрелецкой казни». Богатейшая цветовая гамма – это темный, густой колорит, лиловый туман, белые рубахи стрельцов, мерцающие на их фоне отсветы огней – это не «буйство

красок», а изумительное мастерство, которое ярчайше передает один из драматических моментов русской истории.

Живописное произведение создается не одним цветом. Каркасом картины является *рисунок*. Рисунок передает форму предмета, его очертания. Нельзя умалять значения рисунка за счет преувеличения значения цвета. Теоретики антиреалистических течений в живописи, в частности сторонники абстрактного искусства, не только умаляют, а попросту игнорируют значение рисунка. Иные из них утверждают, будто цвет в живописи может играть такую же роль, что и звук в музыке: дело якобы заключается не в реалистическом изображении предметов окружающего нас мира, а в том, чтобы одним только цветом вызвать соответствующие ассоциации у зрителя.

Изображая реальную действительность на двухмерной плоскости, живопись создает иллюзию трехмерности и объемности: люди и предметы кажутся находящимися на разных расстояниях от зрителя – одни ближе, другие дальше, а природа изображается так, что небо кажется простирающимся до самого горизонта.

Впечатление глубины достигается использованием закона *перспективы*. Линейная перспектива дает возможность построить кажущиеся очертания предметов. Благодаря светотени создается иллюзия объема, выпуклости. Светотень образуется тонким и точным сочетанием освещенной и неосвещенной стороны изображаемых в картине предметов. Но, конечно, изобразительная правда живописи не сводится к достижению возможно более точного, всестороннего и подробного сходства изображения с реальной действительностью. Подлинно реалистическое художественное изображение всегда в той или иной мере условно, и это не только не умаляет, а увеличивает убедительность образа. Условность живописи возрастает в одноцветной графике, линейном рисунке.

Для того, чтобы в статичных произведениях живописи как бы раздвинулись рамки картины, художник изображает интересующие его явления жизни под таким углом зрения, который позволяет обнаружить важные и существенные стороны характера изображаемых людей, ищет острый сюжет, создает глубоко осмысленную композицию.

Живопись делится на монументальную и станковую. Монументальная живопись связана с архитектурой – это роспись фасадов зданий, стен, потолков. Это, как правило, крупные по своим размерам произведения, связанные с назначением архитектурных сооружений. Станковая складывается из тех произведений, которые имеют самостоятельное значение, безотносительно к тому, где они будут выставлены, – музеях или частных квартирах. Станковая живопись с архитектурой не связана. У станковой живописи есть много

разновидностей («жанров»). Важнейшие из них – сюжетная живопись, портрет, пейзаж и натюрморт.

В произведениях тех или иных жанров живописи как бы выделяются отдельные стороны бытия. Так, портрет воспроизводит облик человека. В иных случаях герои портретных полотен показываются в привычной для них житейской обстановке, в других мы не встречаем никаких дополнительных деталей. Главная и конечно, самая трудная задача художника в этом жанре – раскрыть внутренний мир изображаемого человека, основные черты его характера, психологию.

Картины, показывающие жизнь природы, относятся к жанру пейзажа. Подлинный мастер пейзажного искусства не только изображает природу той или иной страны, края, места, но и передает в своих картинах восприятие природы человеком, всегда связанное с мировоззрением и переживаниями художника. Например, в знаменитой «Владимирке» И. Левитана, изображающей дорогу, по которой в царские времена гнали на каторгу арестантов, словно бы сгустились чувства тяжести, скорби, глубокой горечи. В пейзаже А. Саврасова «Грачи прилетели» зрелище ранней русской весны внушает чувство светлой надежды, легкой, задумчивой грусти. Проникновенные образы национальной природы мы встречаем и у советских художников. Так, мастера советского пейзажа: Г. Нисский, М. Сарьян, С. Герасимов и ряд других – замечательно показали в своих картинах те изменения, которые внесли годы советского строя в облик родной земли, воспели поэзию и красоту новых времен.

Художественный замысел – это послание художником зрителю визуальных образов. Важно, интерпретировать правильно, то, что необходимо донести зрителю через образы, картины, показать суть этого замысла понятно, доступно и интересно.

1. Эстетические ценности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/kuzn/15.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/kuzn/15.php)эстетические. – Дата доступа: 02.04.2012

2. Живопись [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.icon-favor.ru/?page=1141>. – Дата доступа: 02.04.2012

**Д.В. БРИТКЕВИЧ**

*Республика Беларусь, Минск, аспирант УО «БГУКИ»*

**ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ П. КЛЕЕ**

*Научный руководитель – доктор искусствоведческих наук,  
профессор В.П. Прокопцова*

Изучение живописи и графики известного швейцарского художника П. Клее (1879–1940) практически невозможно представить без непосредственной связи его произведений с музыкой. Об этом свидетельствуют десятки работ художника, на создание которых так или иначе автора вдохновила музыка: «В стиле Баха» (1919), «Фуга в красном» (1921), «Певица комической оперы» (1927), «Пастораль» (Rhythmen) (1927), «Полифоническое постижение белого» (1930), «Полифония» (1932), «Старый скрипач» (1939), «Ландшафт в A-Dur» (1939) и др. Музыка была одним из ключевых критериев содержания произведений П. Клее, его художественных идей, учебных и теоретических трудов.

Он происходил из семьи музыкантов и одинаково любил и музыку, и живопись. П. Клее долгое время размышлял над вопросом следует ему стать художником или музыкантом? Будучи блестящим исполнителем П. Клее выбрал живопись, а композитором не стал лишь потому, что искренне считал: своего апогея музыка уже достигла в творчестве И. Баха и В. Моцарта. А вот в живописи, полагал П. Клее, осталось ещё много неизведанных путей и много не свершённого. Выбирая живопись, художник выбирал творческую свободу, свой собственный неповторимый путь, который помогла ему найти именно музыка. Став художником, П. Клее цветом и формой выразил в живописи то, чего не смог бы выразить с помощью нот и звуков в музыке. Художник часто говорил о цветовых полифониях, аккордах и партитурах, сложенных из чистых цветов.

Кульминацией в отношениях П. Клее с музыкой стала визуальная реализация полифонической музыкальной композиции, т.е. интерпретация полифонических методов в его картинах. Именно П. Клее ввёл в изобразительное искусство такие музыкальные термины как *Полифония* и *Ритм*. Дублированием, наложением, взаимопроникновением и смешиванием различных областей цвета он формирует полифоническую структуру изображения.

В акварели «Фуга в красном» (1921) П. Клее представлено множество фигурных групп изображений в виде парящих, словно висящих

в воздухе прогрессий цвета и формы, находящихся в просторных временных последовательностях, превращениях, преобразованиях и конкретизациях. Отдельные сочетания фигур, изображённых на полотне, являются легко читаемым живописным превращением структурного принципа построения фуги: округлые и угловатые формы как тема и противосложение; повторение треугольного мотива как инверсия; последовательность овалов как отчасти обратное движение. «Полифоническая живопись превзошла музыку тем, что временное здесь больше пространственного, а понятие синхронность ещё отчётливее выступает наружу» [2, с. 78].

Звучащие формы *Фуги в красном* в своём превращении и возникновении, одновременные в своём настоящем и прошлом являются очевидными для взора, который движется вместе с ними. П. Клее, таким образом, акцентирует не только временное, выбирая огромный формат, но также пытается исключить встречным движением, в малоформатном отрезке времени этой акварели, чистую последовательность форм, дающей возможность выделить их синхронность. Также к своей *Фуге в красном* художник относит следующее: «Живописное произведение возникает из движения, само является установленным, определённым движением и становится включённым в движение» [2, с. 78]. «Установленное движение» означает здесь утверждённое сжатие времени по отношению к непостоянству.

П. Клее – музыкант и исполнитель И. Баха – в строгом законе фуги всегда находил новые импульсы для форм. Он создал группу картин и цветных иллюстраций, формальная структура которых основывается на принципе имитации или контрапунктной полифонии. В фуге, как известно, одна и та же тема руководит всеми без исключения голосами в различном звуковом регистре, причём любое изменение (ладовое или тональное) в мелодии верхнего голоса соответствует такому же изменению в мелодии нижнего голоса. Голоса вступают по очереди, а тема может изменяться, т.е. становиться «перевернутой».

«Фуга в красном» П. Клее уже благодаря своему названию ссылается на музыку. В четырёх главных формах предметных изображений, таких как кувшин или ваза, треугольник, круг и прямоугольник, можно увидеть тему и противосложение. Изменчивая цветовая тональность объектов зависела от непостоянного характера их форм, а прогрессия темы от развития цвета: жёлто-розовый – розовый – красный – тёмно-фиолетовый – серый на чёрном фоне. Изменение оттенка цвета изображённых фигур приносит динамизм и передаёт движение в изображении. Закономерный оттенок цвета предметных изображений проявляется во всей полноте в закономерном отношении их форм друг к другу» [1, с. 313]. Наложение оттенков цвета, соответствующих форме изображённых объектов,

позапный переход от насыщенного цвета к более приглушённому и прозрачному, предполагают движение, а, возможно, звучание голосов. Особенно интенсивно художник вникал в изобразительное превращение, разложение полифонических структур. Благодаря наслоению разных красочных плоскостей, образовалась новая, «многоголосная» структура полотна, которую вполне свободно можно интерпретировать как изобразительную партитуру. К сказанному в качестве примеров можно отнести «Фуга в красном» (1921), «Ландшафт в А-Dur» (1939) и «Полифоническое постижение белого» (1930) [3, с. 140].

Пути от полифонической многоплановости произведения к его оркестровке раскрылись П. Клее в начале 1930-х годов в изображениях последовательно развивающихся во времени. Идея *полифонии* нередко возникает из названия самой картины, причём обычно не только из определённых представленных картинок и изображений, рассматриваемых как попытки многоголосного формообразования (трактовки), но, чаще всего, также из большого количества серий живописных работ, которые воплощают в себе идею полифонии. Среди таких примеров – акварели 1930-х годов, среди которых можно выделить «Полифоническое постижение белого».

В данном изображении наслоения прозрачных акварельных красок создали поле или центр белого цвета, свободные от раскрашивания. Иными словами более плотные слои акварелей по краям изображения словно встраиваются в белый центр картины. Благодаря постепенному присоединению глазури к граням картинке, колоритность изображения постепенно насыщается, тем самым, усиливая звучность данного изображения. Мелодический аспект реализуется в визуальных линиях, действие или «звучание» которых разворачивается на наших глазах. Очерченные «голоса», переданные посредством изогнутых по отношению друг против друга линий, только одновременно смогут быть осмысленны, поскольку их аналитическое расчленение будет препятствовать полноценному смысловому восприятию изображения. Ритм выражен в структуре самой картины: в визуальном представлении временных последовательностей развития «голосов»-линий, а также в частоте и насыщенности наложенных цветовых оттенков акварели.

Всё же П. Клее искал «линейно-активную полифонию», изображённую абсолютно графическим способом, т.е. выполненную в рисунке. В таких иллюстрациях, как, например, *Взволнованно-полифоническое*, *Динамически-полифоническая группа*, *Полифоническое колебание* художник использует разнообразные дифференцированные штриховки и светотеневые соотношения, равно как и артикуляцию цветового взаимодействия и контурного очертания.

Чтобы сохранить индивидуальное своеобразие отдельных голосов, П. Клее пользовался, как он выражался, так называемым «точечным письмом» или дивизионистической (пуантилистической) живописной манерой, к которой художник обратился после 1930-х годов. Работая в этой технике П. Клее создавал цветовую основу, которую разделял на мелкие участки, а затем покрывал её сеткой плотных, красочно контрастирующих между собой точек-крапинок, делая «полифонию» между фоном и атмосферой, как хотел П. Клее, более свободной.

П. Клее, действительно, проявлял интерес к произведениям с точечным нанесением краски, т.е. выполненных в пуантилистической манере, но не для овладения естественнонаучными закономерностями образования цвета и цветового контраста, которые были столь необходимы и важны для Ж. Сёра, а для максимального сведения частей поля изображения в целое на основании собственной сильной абстракции, учитывая при этом внутреннюю динамику полотна.

Благодаря хитроумной и тонкой систематизации взаимной независимости точки и красочного фона изображения в картине «Полифония» (1932) П. Клее смог усилить пространственный эффект. Одноцветные крапинки-пятнышки объединились здесь в твёрдоочерченные точки, вследствие чего их естественный цвет ещё интенсивнее и отчётливее стал выделяться на основном фоне. Нежно зелёное и голубое поле изображения, организованное в шахматном порядке, является второстепенной, но автономной прямоугольной системой соотносящихся смыслов, на которой выделяются горизонтальные точечные строчки другого цвета. В одновременной, синхронной структуре обе системы обращаются к многоголосному колеблющемуся звучанию изображения. Это единственное произведение, в котором П. Клее осуществил полифоническую трактовку изображения, подчёркивая принцип контрапункта.

Многие художники добивались привнесения в живопись элементов музыки, и все они делали это по-разному. Поиском П. Клее элементов и законов в музыке, которые он мог бы перенести в свою живопись, является изобилие созданных им различных произведений изобразительного искусства с обращением к музыке. Музыкальность была для него центральным, художественным методом и творческим элементом.

1. Grohmann, W. Paul Klee / W. Grohmann. – Stuttgart : Verlag, 1954. – 447 s.
2. Klee, P. Das bildnerische Denken. Schriften zur Form und Gestaltungslehre / hrsg. von J. Spiller. – Basel / Stuttgart : Schwabe, 1971. – 555 s.
3. Partsch, S. Die 101 wichtigsten Fragen Moderne Kunst / S. Partsch. – München: Verlag, 2005. – 160 s.

**А.К. БУРЧ**

*Республика Беларусь, Гродно, магистрант УО «ГрГУ имени Я. Купалы»*

**АНДРЕЙ БОНДАРЕНКО: СТАНОВЛЕНИЕ СТИЛЯ**

*Научный руководитель – доцент Р.Л. Левина*

Белорусский композитор Андрей Бондаренко – вдумчивый музыкант, яркий и интересный художник. Его музыка необычна. В ней есть то чувство меры и красоты, которое объединяет в одно стилевое целое традиции и новизну, академическую строгость и творческую свободу. Это касается образности, средств музыкальной выразительности, формы и жанров его произведений.

Андрей Васильевич Бондаренко родился в городе Вильнюсе в 1955 г. С 1964 года жизнь композитора связана с Гродно. Его отец работал в Гродненском университете имени Янки Купалы, где преподавал на историческом факультете курс «История Древнего мира». Дома была большая библиотека, связанная с древнерусскими литературными памятниками. Эти произведения, наряду с сочинениями русских классиков Толстого, Достоевского, Пушкина, оказали большое влияние на эстетическое воспитание, на формирование философских и художественных взглядов композитора. В музыку композитор пришел, как и многие другие в возрасте шести лет, учился в музыкальной школе, окончил Гродненское государственное музыкальное училище по классу фортепиано. В училище начал писать музыку: фортепианные и вокальные миниатюры, в которых ощущается воздействие музыки А.Н. Скрябина. На протяжении нескольких лет постоянно ездил в Москву на консультации к композитору Н.Н. Полонскому.

С 1976 по 1981 год – период учебы в Белорусской государственной консерватории по классу композиции профессора Д.Б. Смольского, в 1985 году закончил ассистентуру-стажировку. В ранних произведениях, написанных в годы учебы в Белорусской консерватории, А. Бондаренко увлекается новейшими техниками письма. В Сонате для флейты и фортепиано (1978 г.), в симфонической пьесе «Антифон» (1980 г.) его творческие задумки тесно связаны с музыкальной символикой и двенадцатитоновостью. С 1985 года А. Бондаренко является членом СК СССР.

Изучение древних литературных источников привело композитора к славянской архаике. В это время в сочинениях композитора появляются элементы православной литургической культуры. Так, в основе Сонаты

для флейты лежит тропарь Пасхи *«Христос воскрес из мертвых»*, в Фантазии для виолончели прослеживается песенное начало и традиции колокольности. В его дипломной работе «Антифон» нет цитат, но использованный принцип антифонного пения, характерные попевки, мелодические обороты позволяют усмотреть черты литургической православной музыки. А. Бондаренко написан целый ряд произведений крупной формы, в которых он стремится к созданию оригинальной концепции духовной музыки. Среди них – кантата «Повесть о разорении Рязани Батыем», оратория «Думы русские», хоровой концерт «Похвала великому князю Владимиру Святославовичу», фантазия для виолончели и фортепиано «Славянская древность».

Славянская архаика, в свою очередь, привела композитора к теме национальной истории, и в 1992 году на свет появилась его опера «Князь Новоградский» на древнебелорусский сюжет. Премьера оперы состоялась 20 декабря 1992 г. в Государственном Академическом театре оперы и балета Республики Беларусь (режиссер-постановщик С. Штейн, дирижер Н. Колядко). Философская глубина, тонкое соединение романтической таинственности и лирики, а также древнебелорусской и современной звуковой семантики придали произведению необычные черты. Яркая и временами экстатическая музыка воспринимается легко, привлекая своей новизной. И только при тщательном анализе партитуры можно определить, насколько сложна технология письма и высок профессиональный уровень композитора. В 1994 г. опера «Князь Новоградский» А. Бондаренко была удостоена Государственной премии Республики Беларусь.

В 90-е годы у композитора совместно с дирижером духового оркестра Гродненского музыкального училища А.А. Гендельманом возникла идея создания в городе Гродно муниципального камерного оркестра. Позднее в эту структуру влился камерный хор под руководством Л.Н. Иконниковой и солисты. Так в городе над Неманом появилась Гродненская капелла имени А. Тизенгауза. С 1992 по 1996 год директором и художественным руководителем этого творческого коллектива был А. Бондаренко. Для совместных постановок была приглашена минская балетная труппа. Это сотрудничество вылилось в ряд проектов, а именно: «Времена года» А. Вивальди и Симфония для струнного оркестра А. Бондаренко. Организаторы капеллы ставили перед собой цель возобновить концертную музыкальную жизнь на Гродненской земле. Гродненская капелла успешно существует уже 20 лет. Хор и оркестр и сегодня участвуют в различных европейских фестивалях и конкурсах.

А.Бондаренко для белорусской музыкальной культуры исключительная личность. Профессиональный композитор, он в 1995 г. по

благословлению митрополита Минского и Слуцкого и всея Беларуси Владыки Филарета был рукоположен в сан дьякона, а в следующем 1996 г. в сан иерея. Более 10 лет отец Андрей нес служение в Свято-Борисо-Глебской церкви в городе Гродно. С 2004 года А. Бондаренко является служителем Свято-Покровского кафедрального собора. Помимо композиторской деятельности, он является членом жюри многих фестивалей православных песнопений, которые проводятся как в нашей республике, так и за ее пределами.

Еще одной гранью личности А. Бондаренко является его творческая деятельность в качестве дирижера хора священников Гродненской епархии. Репертуар коллектива достаточно разнообразный. Хор постоянно участвует в праздничных концертах, фестивалях, которые проходят во время Святков и Пасхи. «Хор – гэта перш за ўсе пропаведзь. Калі святары выходзяць на сцэну, калі спяваюць у храме, гэта вельмі моцны сродак уздзеяння. Дарэчы, мужчынскіх хораў у Беларусі няшмат», – считает А. Бондаренко. Этот коллектив является постоянным участником Фестиваля православных песнопений в городе Гродно, а также дипломантом Минского Международного фестиваля православных песнопений. И в этом заслуга композитора и священника А. Бондаренко.

В 2002 г. А. Бондаренко закончил Минскую духовную семинарию. В качестве дипломной работы им были сделаны переложения гармонизации подобнов Супрасльскаго Ирмологиона. С 2003 по 2011 годы А.В. Бондаренко преподавал теорию композиции у студентов филиала кафедр Белорусской Государственной Академии музыки при Гродненском Государственном музыкальном училище.

Творческий путь композитора, по его собственным словам, можно условно разделить на два неравнозначных периода:

1. С 1976 года до конца 80-х годов: композитор работает в различных жанрах; диапазон велик: от небольших камерно-инструментальных и вокальных сочинений до крупных симфонических и ораториальных.

2. Примерно с 1988 года в творчестве композитора наблюдается поворот исключительно к хоровой музыке на литургические, канонические православные тексты. В этот период произведения других жанров единичны и появляются редко.

Также необходимо подчеркнуть, что в творчестве А. Бондаренко представлена гимнография не только Обихода, но и праздников: собственные «переложения» тропарей и кондаков на дни памяти многих православных святых – Андрея Критского, Иоанна Кормянского, Собору Всех белорусских святых.

Еще одной характерной чертой творчества А. Бондаренко является новейшая музыкальная поэтика, интерес с которой возник еще в студенческие

годы. Параллельно со «славянской» музыкой он пишет произведения, которые сложно уложить в рамки обычного оркестра или ансамбля. Это – Симфония для камерного оркестра; Концерт-поэма для скрипки, виолончели, гобоя, фортепиано и камерного оркестра; Поэма для валторны и фортепиано «Торжественная музыка». Эти сочинения привлекают своей тембровой красотой, возвышенным звучанием, сложностью фактурного рисунка.

Широта освоения композитором различных стилевых пластов, их оригинальный синтез, глубокое понимание национальной истории делают А. Бондаренко ярким представителем современной белорусской музыки.

1. Аладава, Р.Н. Нацыянальны эпас перыяду Адраджэння. / Р. Аладава // Мастацтва. – 1993. – №7. – С. 14–23.

2. Алейнікава, Э., Аладава, Р.Н., Саламаха, А. На узровень партытуры / Э. Алейнікава, Р. Н. Аладава, А. Саламаха // ЛіМ. – 1993. – 12 сак. – С. 10–11.

3. Баева, С.В. Возрождение традиций духовной певческой культуры в современных хорах а сарелла белорусских композиторов. / С.В. Баева // Весці БДАМ. – 2006. – №8. – С. 25–28.

4. Берасцень, С. Ратунак для знявераных. / С. Берасцень // ЛіМ. – 1993. – 12 сак. – С. 10–11.

5. Бандарэнка, А.В. Адчуць сябе асобай. / А.В. Бандарэнка // Мастацтва Беларусі. – 1989. – №5. – С. 69–70.

6. Бандарэнка, А.В. Як ствараўся «Князь Наваградскі». / А.В. Бандарэнка // Мастацтва. – 1993. – №7. – С. 10–13.

7. Мушынская, Т. Андрэй Бандарэнка. Святар і кампазітар. / Т. Мушынская // Мастацтва. – 2006. – Май. – С. 8–9.

8. Сергіенка, Р.І. Авацыі. Партытура. Летпіс. / Р.І. Сергіенка // Культура. – 1993. – 3 мая. С. 6–7.

**Ю.В. БУЛУТОВА**

*Республика Беларусь, Минск, магистрант УО «БГУКИ»*

## **РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ЭКСКУРСИОННОГО ТУРИЗМА В ГРОДНО**

*Научный руководитель – кандидат искусствоведческих наук,  
доцент Н.Д. Пискун*

Социокультурная значимость туризма раскрывается в сохранении культурного наследия и трансляции исторических ценностей. Туризм способствует повышению образовательного уровня и наращиванию культурного потенциала страны, региона, города или конкретного места. Туристические достопримечательности представляют собой реально или потенциально интересные объекты, и задача заключается в том, чтобы привлечь к ним как можно больше туристов. Ведь турист осуществляет внеповседневные практики и поэтому для него важно выделение каких-то существенных моментов, наполняющих смыслом путешествие и позволяющие получить эксклюзивный туристический опыт.

Самым демократичным и самым массовым видом туризма является экскурсионный туризм, который подразумевает наличие экскурсионных объектов (архитектурные памятники, музейные экспозиции, картинные галереи, мемориалы и др). Экскурсионное обслуживание выступает как неотъемлемая часть комплексного обслуживания туристов. Содержанием экскурсионного обслуживания является деятельность, связанная с проявлением национального гостеприимства, формирующегося и развивающегося под воздействием экономической, просветительской, культурно-воспитательной и социальной политики государства. Туристская среда формируется и регулируется в соответствии с действующими национальными законами и правилами общежития страны-хозяина. Здесь возникают и действуют многоплановые отношения между обслуживающими и обслуживаемыми. Поэтому экскурсионное обслуживание туристов приобретает важное значение. Оно включает информационно-справочную, пропагандистскую, а также организаторскую, посредническую, торговую, спортивно-развлекательную, а в отдельных случаях и оперативно-контрольную деятельность. Турист сам может определять экскурсионную программу, ее продолжительность, места осмотра, необходимость экскурсовода и многое другое.

Несмотря на широчайший спектр, можно выделить несколько характеристик для определения целевой аудитории экскурсионного туризма.

- Туристы, для которых экскурсионный туризм является дополнительным – гости города, приехавшие по другой туристической программе (событийный туризм, спортивный туризм, круизный туризм), дополняющие свои отдых экскурсиями;
- Организованные туристические группы, приехавшие в город специально для экскурсионного туризма;
- Транзитные туристы;
- Туристы, прибывшие в город с образовательной или научной целью;
- Неорганизованные туристы, исследователи городских достопримечательностей.

Основные направления в формировании имиджа как туристического центра в рамках экскурсионного туризма можно определить следующие: сохранение и восстановление в историческом виде архитектурных памятников, в том числе памятников деревянного зодчества, активная деятельность администрации города и области в поддержку развития экскурсионного туризма, а также проведение конференций и др.

Развитие экскурсионного туризма в условиях создания туристического центра невозможно без учета современных достижений в области маркетинга, экономики, туристическом бизнесе. Основой для дальнейшего развития должна стать деятельность, направленная на создание максимально широкого круга постоянных клиентов, приносящих основную прибыль. Что, в свою очередь, невозможно без развитой туристической инфраструктуры, современных технологий и творческих идей. Из этого следует, что сущность экскурсии можно определить так: наглядный процесс познания окружающего мира, процесс, построенный на заранее подобранных объектах, находящихся в естественных условиях или расположенных в залах музеев, выставок, мастерских скульптора, художника и др.

Гродно – один из более богатых на историческое наследие городов Беларуси. «В культурном наследии Гродно ведущую роль играют замечательные архитектурные ансамбли. В них собраны памятники различных эпох и стилей, в которых нашла свое отражение сложная история города. Сохранились памятники древнерусского зодчества, готики, ренессанса, барокко, классицизма и др.» [2, с. 4].

Эклектика составляет истинное лицо города. Там, где, казалось бы, самые несочетаемые стили классического русского зодчества и отчаянной католической готики совершенно органично сосуществуют на одной

улице. Во время прогулки по западной столице Беларуси, в течение нескольких минут возникает ощущение пребывания не то в Вильнюсе, не то в Киеве, не то в Москве, а иногда кажется, что и зауральский Вилноиск. Вымощенная булыжниками улица имени знаменитой польской писательницы Элизы Ожешко упирается в Советскую площадь, на которой друг напротив друга стоят удивительно разные Кафедральный костёл и Дворец текстильщиков.

К примеру, крупнейшим архитектурным комплексом города является Бернардинский костел, строительство которого продолжалось с XVI до XVIII века. На архитектуру костела наложили свой отпечаток три сменившихся друг друга стиля: готика, ренессанс и барокко. Несмотря на многообразие архитектурных тем, все они удачно собраны в одно целое, представляют единую композицию большой художественной силы. В XVIII веке после пожара костел был восстановлен со значительными изменениями фасадов. Сочетание монастырских корпусов, костела и башни придает комплексу архитектурно-пространственную живописность. Или Бригитский костел и монастырь – архитектурный памятник барокко, построенный в первой половине XVII века. В архитектуре и конструкциях этой постройки, восходящей к концу XVII века, нашли свое прямое отражение традиции белорусского народного строительства. Новый замок, Королевский Дворец – памятник архитектуры XVIII века. Построен в 1734–51 годах в стиле позднего барокко на месте Нижнего замка. Ныне новый замок входит в музейный комплекс Замковой горы. А вот Покровская церковь – памятник архитектуры начала XX века, построена в псевдорусском стиле в память о русских офицерах и солдатах 26-и артиллерийской бригады, погибших в русско-японскую войну 1904–05 годах.

Церковь рождества Богородицы, монастырь базилианок построена в 1720–51 годах из кирпича вместо сгоревшего деревянного, на месте средневекового посада. В 1979–85 годах по проекту специализированных научно-реставрационных производственных мастерских Министерства культуры БССР проведены реставрационные работы. Комплекс включает церковь Рождества богородицы, жилой и хозяйственный корпуса, часовню. К восточному торцу жилого корпуса в XIX веке пристроена часовня. В восточной части комплекса расположен хозяйственный корпус, построенный в 1891 году. Двухэтажное прямоугольное в плане здание с прямоугольными оконными проёмами. В архитектуре зданий отразились особенности переходного периода от барокко к классицизму.

Уникальный архитектурный памятник Борисоглебская (Коложская) церковь представляет гродненскую школу зодчества и еще раз подтверждает самобытность белорусского народа. Старейший христианский храм на Гродненщине. По своей планировочной схеме памятник близок к грече-

ской архитектурной школе. Построенная в 1180 году зодчим Петром Милангой на высоком берегу реки Неман в священном для язычников месте урочище Коложань, она частично сохранилась в неизменном виде до наших дней и может быть включена в список Всемирного наследия ЮНЕСКО как историко-культурная ценность мирового значения. До сегодняшнего дня Борисоглебская церковь – действующий храм, здесь совершаются службы, таинства крещения и обряды венчания.

«Историко-архитектурное наследие города Гродно далеко не исчерпывается перечисленными выше постройками, помимо зданий значительных и монументальных в старом центре города сохранилось большое количество небольших каменных жилых домов, которые образовали характерную городскую среду. Это, например, дома с мансардами по улицам Кошевого, Комсомольской и мн.др. Они, в частности, делают Гродно не похожим на другие города республики» [2, с. 31].

Таким образом, были выявлены и определены характерные черты историко-архитектурных объектов туристского интереса, осуществляемые с помощью экскурсионного туризма: 1) способность объектов привлекать к себе внимание людей, вызывать у них желания (посмотреть, потрогать, ощутить) и чувства (восторг, восхищение, удовольствие); 2) объект должен быть обычно известен так, чтобы потенциальный турист имел представление о месте его расположения и его особенностях; 3) объект туристского интереса должен быть оснащен развитой инфраструктурой туризма и расположен так, чтобы турист мог безопасно и с максимальным комфортом добраться до него. Следовательно, в экскурсионном туризме должен найти свое практическое применение информативно-эмоциональный потенциал историко-архитектурных памятников.

1. Ишекова, Т.В. Экскурсионное дело : Учебное пособие / Т.В. Ишекова – Саратов : Научная книга, 2006. – 40 с.

2. Чантурия, В.А. Архитектурные памятники Гродно / В.А. Чантурия. – Минск : Полымя, 1983. – 31 с.

3. Емельянов, Б.В. Экскурсоведение : учебник / Б.В. Емельянов. – М. : Советский спорт, 2009. – 216 с.

4. Биржаков, М.Б. Введение в туризм : Учебник / М.Б. Биржаков. – СПб. : Издательский дом Герда, 2006. – 220 с.

**В. БУРЧАК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
географический факультет*

**ДИНАМИКА СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
КУЛЬТУРЫ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.Н. Иванчина*

Художественная культура есть многосторонний процесс и результат эстетического преобразования сферы человеческой жизнедеятельности, опредмечивание и распредмечивание эстетической информации. Художественная культура – это создание, распространение (с помощью каналов и средств массовой коммуникации), коллективное и индивидуальное восприятие, духовное, материальное освоение эстетических, художественных ценностей. Все звенья и слагаемые динамики художественной культуры взаимно предполагают и опосредуют друг друга, образуя сложно структурированную систему.

Современная художественная культура требует особых критериев оценки и новых принципов описания культурных явлений.

Понимая, что художественный процесс начала XXI века, безусловно, являет собой пример уже отличных от традиций XX века эстетических и культурно-исторических проявлений, нельзя не признать, что многое в его оценке сопряжено с теми изменениями, которые проявились в культуре всего европейского пространства с конца 1960-х годов. Искусство, и прежде всего его визуальные формы, с обозначенного времени наглядно демонстрируют потребности в новом понимании культуры. Вот некоторые специфические черты современного искусства, которые нельзя не признать определяющими для культуры в целом.

Во-первых, это стремление преодолеть привычные рамки художественного пространства и раствориться во всем окружающем пространстве. С первых выставок лэнд-артистов (лэнд-арт-направление в искусстве, возникшее в США в конце 1960-х годов, в котором создаваемое художником произведение было неразрывно связано с природным ландшафтом) обнаруживается установка на невозможность изолирования произведения искусства стенами галереи или музея. Отныне культурное пространство не дистанцируется от природы.

Во-вторых, художественная практика уже обозначенного времени все более явно начинает демонстрировать симбиоз неоавангардных форм с

массовой культурой. И аудитория, для которой создается данное искусство, и средства художественной выразительности представлялись близкими по духу обществу массового потребления. Произошли значимые социальные трансформации, которые привели к иному, чем в начале XX в., отношению к феномену массы.

В-третьих, исчезает необходимость в сохранении произведения искусства как уникального творения. Идентичность художественного творения фиксируется документом и многократно тиражируется. Теперь не подлинники, а копии (фотографии, видеозаписи, иллюстрации в печатных СМИ и прочее) начинают претендовать на роль подлинных произведений искусства.

В-четвертых, процесс создания художественного произведения, а затем и его продвижение в обществе, становятся связанными с полисубъектностью. «Смерть автора» порождает не пустоту, а возможность *превратить всякого соучастника процесса в со-творца, не имеющего авторских амбиций*.

В-пятых, искусство все активнее вторгается в различные зоны медиакультуры и перенимает ее язык [1].

Между рекламой и произведением искусства становится все труднее обнаружить границу. Художественная культура последних трех десятилетий все органичнее начинает себя проявлять как один из вариантов медийной культуры. Это обстоятельство требует корректировки понимания сущности современного художественного процесса и культуры в целом.

В условиях становления постиндустриального общества актуализируется проблема соотношения искусства и техники. Именно в современную эпоху появляются технотизированные виды искусства. Благодаря технике расширяются «языковые», выразительные возможности искусства. Для современного человека, оснащенного новейшими компьютерными технологиями и современной техникой, становится характерным усиление рациональности и прагматизма. В этой связи встает проблема перспектив существования дальнейшего существования искусства как проявления нетехнотизированного, гуманитарного начала.

Из множества глобальных проблем особо следует остановиться на проблеме отчуждения человека, отчуждения не только от природы, но и от других людей. Под отчуждением можно понимать некую дисгармонию, разлад с окружающим миром, потерю единства личности и общества. Яркими примерами этого выступают феномены массовой культуры, процессы дегуманизации искусства, утрата интереса к творческой личности. Таким образом, антропологическая проблема попадает в разряд глобальных. В начале XXI века, в эпоху осознания угрозы существования человечества, не прекращаются споры о роли искусства в современной культуре. С од-

ной стороны, ведутся дискуссии об умирании и деградации искусства. С другой стороны, искусство, благодаря своей исключительной способности интегрироваться в систему массовых коммуникаций, занимает значительное место в жизни современного человека. В этой связи актуализируется изучение взаимодействий искусства с другими феноменами культуры (экономикой, политикой, религией, техникой). Для формирования «человека устойчивого будущего» с новой мировоззренческой парадигмой искусство может играть немаловажную роль.

Во-первых, постижение искусства способствует расширению кругозора, складыванию творческого стиля мышления, формированию художественного вкуса, выходящего за рамки стандартов массовой культуры. Во-вторых, изучение искусства, наряду с другими областями социогуманитарного знания (в частности, в технических вузах в рамках культурологии) имеет огромное значение для выработки аналитических методов и прогностических оценок последствий профессиональной деятельности, формированию социальной компетентности. В-третьих, игровое начало, заложенное в искусстве в большей степени, чем в других видах деятельности, способствует при его изучении развитию коммуникативных качеств [1, с. 2]. На основе этого можно сделать вывод о специфических особенностях бытия искусства и его роли в условиях современной техносферы.

В современную эпоху можно говорить о массовости художественной культуры. В каждом доме, благодаря телевидению, видео, радио, могут услышать исполнение музыкальной классики, увидеть шедевры лучших музеев мира, посмотреть кинофильмы и театральные постановки величайших режиссеров современности. Однако массовое производство и репродуцирование произведений искусства оборачивается появлением стандарта не только в материальной, но и духовной сфере, а это, в свою очередь, приводит к выработке усредненного вкуса. Стандартизация вкусов способствует усреднению уровня художественных произведений. Для массовой культуры характерен антимодернизм и антиавангардизм. Если модернизм и авангард стремятся к усложненной технике письма, то массовая культура оперирует предельно простой, отработанной предшествующей культурой техникой.

Искусство начинает подчиняться законам рынка, где создание художественных произведений зависит от спроса и предложения. Идет конкурентная борьба за зрителя, и не случайно констатируют существование целой системы шоу-бизнеса. В массовой культуре доминируют чувственная экспрессия, получение удовольствия. Эту особенность духовной культуры подметил испанский культуролог XX века Х. Ортега-и-Гассет, предложивший концепцию элитарной и массовой культур. Еще в средние века, когда общество было разделено на два социальных слоя – знатных и пле-

беев – существовало благородное искусство, которое было условным, то есть художественным, и народное – реалистическое и сатирическое.

Другой современный мыслитель Х.-Г. Гадамер размышлял о происхождении кича, безвкусицы в искусстве, относящейся к самым нижним пластам массовой культуры. Законы кичевого искусства одни, будь то литература, музыка или кино: повторяемость, погоня за внешними эффектами и примитив с точки зрения содержания. Голландский культуролог Й. Хейзинга, подвергая критике современную культуру, считал, что механизация, погоня за эффектами и появление рынка в сфере искусства приводит к утрате игрового начала и кризисным явлениям в искусстве.

Безусловно, массовая культура имеет свои положительные моменты. Развлекая, доставляя чувственное удовольствие, она дает человеку возможность забыть о своих проблемах, отдохнуть. Однако произведения массовой культуры или кича сиюминутны и лишь имитируют приемы подлинного искусства, рассчитаны на внешний эффект.

Кризисные явления в современном искусстве, отмечавшиеся многими исследователями, актуализировали вопрос о том, как происходят изменения в художественной культуре. В истории культуры известны периоды, когда крупные социально-экономические преобразования способствовали бурному расцвету всех искусств. Так было в «золотой век» русского Просвещения при императрице Екатерине II (вторая половина XVIII века), когда формировалась национальная школа в русской литературе, театральном, изобразительном искусстве, музыке (М.В. Ломоносов, Н.М. Карамзин, А.П. Сумароков). Но эта зависимость может быть и обратной: в периоды глубочайших социально-культурных и экономических кризисов мы наблюдаем усиление экспериментального и поискового начала в искусстве, появление новых стилей, жанров и направлений (рубеж XIX–XX вв. в России – символизм А. Блока, А. Белого, и музыка А.Н. Скрябина, и рождение нового «языка живописи» у В. Кандинского и К. Малевича, и театральные искания К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда).

В различные культурно-исторические эпохи на первый план выдвигались те виды искусства, которые наиболее полно выражали данную эпоху. Мы говорим: античная скульптура, средневековая архитектура, живопись Возрождения, тем самым подчеркивая, что данные виды искусства были *доминирующими*, а остальные существовали под их влиянием.

Современные представления о мире все более усложняются, что позволяет, вслед за М. Бахтиным, говорить о «*полифоничности*» современной культуры. Полифоничность художественной культуры – это и ее «романизация» (выражение М. Бахтина), и «музыкализация», и «видеолизация», и зрелищность. Отдельные виды художественного творчества не существуют сегодня изолированно друг от друга, что выражается не только в

появлении новых синтетических жанров искусства (симфонии-балеты, мюзиклы), но и в интегративности художественного мышления, в расширении художественной сферы (светомузыка, цвето-музыкальные фильмы, эстетический феномен моды, художественного конструирования, компьютерной графики). В искусстве естественно и свободно происходит отказ от прошлых завоеваний и находок, когда они не выражают нового мироощущения человека в культуре. Совершенствуются приемы, технологии, способы извлечения звука, цвета, расширяются границы художественной сферы, но само искусство не меняет своей сущности, не становится более или менее прогрессивным.

Таким образом, развитие искусства происходит в рамках динамических изменений всей культуры. Выяснение закономерностей динамики художественной культуры – одна из актуальных задач современной культурологии и философии. Но, сколько бы ни пытались ученые постичь искусство, в нем всегда будет оставаться та эстетическая тайна, которую невозможно охватить только рациональными методами.

1. Искусство в условиях современной техносферы в контексте концепции устойчивого развития [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.ancitov.narod2.ru/iskusstvo\\_v\\_usloviyah\\_sovremennoi\\_tehnosferi\\_v\\_kontekste\\_kontseptsii\\_ustoichivogo\\_razvitiya](http://www.ancitov.narod2.ru/iskusstvo_v_usloviyah_sovremennoi_tehnosferi_v_kontekste_kontseptsii_ustoichivogo_razvitiya). – Дата доступа: 10.04.2012;

## **О. БУРЧИК**

*Республика Беларусь, Гродно, УО «ГрГУ имени Янки Купалы»,  
факультет искусств и дизайна*

## **РИТМ В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ**

*Научный руководитель – ст. преподаватель А.Б. Кожневская*

Ритм – универсальное природное свойство. Ритм (от греч. «мерное течение») – повтор в пространстве или во времени одинаковых (сходных) элементов и отношений через соизмеримые интервалы. Он присутствует во многих явлениях действительности. Вспомним примеры из мира живой природы, которые так или иначе связаны с ритмом – космические явления, вращение планет, смена дня и ночи, цикличность времен года, рост растений и минералов и др. Ритм всегда подразумевает движение.

В искусстве также велика и разнообразно роль ритма. Ритмическими поэтому можно назвать архитектурные ансамбли, поэзию и музыку, где

временное и пространственное чередование частей целостного процесса или объекта создаёт впечатление стройности или законченности. В искусстве возможны перебои ритма, ритмические акценты, неравномерность, не математическая точность, как в технике, а живое разнообразие, находящее соответствующее пластическое решение [1].

В живописи, графике, скульптуре, декоративном искусстве ритм присутствует как одно из важнейших выразительных средств композиции, участвуя не только в построении изображения, но и зачастую придавая содержанию определенную эмоциональность.

Ритм может быть задан линиями, пятнами света и тени, пятнами цвета. Можно использовать чередование одинаковых элементов композиции, например фигур людей, их рук или ног. В результате ритм может строиться на контрастах объёмов. Особая роль отводится ритму в произведениях народного и декоративно-прикладного искусства. Все многочисленные композиции разнообразных орнаментов построены на определенном ритмическом чередовании их элементов.

В искусстве ритм – одно из главных средств создания художественной формы, с помощью которого автор и соединяет детали в единое целое, и расчленяет необработанный материал, благодаря чему всякое художественное произведение становится организованным, упорядоченным.

В основе любого ритма лежит метр – жёсткое упорядоченное чередование, «норма» повторов. Сам же ритм в живой ткани художественного произведения представляет собой бесконечное отступление от метра и возврат к нему, что и позволяет ему не только вносить порядок в художественное целое, но и быть мощным выразительным средством. Так, в поэтическом тексте и в музыкальном произведении он может, вместе с другими выразительными средствами, передавать различные настроения. Сравним, например, известные пушкинские строки:

Мчатся тучи. Вьются тучи,  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий,  
Мутно небо, ночь мутна.  
Или  
Под голубыми небесами  
Великолепными коврами,  
Блестя на солнце, снег лежит....

В этих строках хореический и ямбический ритмы помогают передать, в одном случае – ощущение нарастающей тревоги, в другом – состояние спокойно-созерцательного любования картиной зимней природы.

Теперь сравним с хореем и ямбом ритм «Песни о вещем Олеге» А.С. Пушкина:

Как ныне собирается вещий Олег  
Отмстить неразумным хазарам:  
Их села и нивы за буйный набег  
Обрѣк он мечам и пожарам...

Этот ритм, четырёхстопный амфибрахий, подходит для передачи торжественной повествовательной речи и часто используется поэтами.

И в архитектуре ритм – средство воздействия на наши чувства. Например, анфилада, с её ритмической повторяемостью проемов, симметрично расположенных вдоль одной оси, даёт ощущение бесконечности пространства, огромности здания. А ритм величины проёмов, словно сжимающихся и расширяющихся, низких и высоких, способствует созданию либо ощущения величия, либо интимности помещения за проёмом, придаёт динамику анфиладе. Длинные лестницы, поднимающиеся вверх, ритм ступенек, способствуют созданию ощущения бесконечности, величия, стройности, напоминают о преодолении препятствий, ступеней на пути к достижению великой цели. Поэтому такой ритм часто используют при создании мемориалов. Примером этого может служить огромная лестница мемориала памяти освободителей русско-турецкой войны, построенного в Болгарии на Шипке.

Ритм готических церквей – это ритм множества вытянутых, устремлённых вверх, к небу, архитектурных форм: шпилей, готических сводов и т. д. Здесь ритм служит выражению стремления к небесному, высшему, создаёт молитвенное настроение.

Ритм как средство выразительности разнообразно представлен и в изобразительном искусстве. Это могут быть простые, очевидные, однообразные и оттого не менее выразительные ритмы – как в орнаменте, так и в архаических изображениях торжественных процессий, угрожающих воинских шествий и т.п.

В живописи ритм также играет огромную роль. Он не всегда сразу заметен зрителю, но он быстро и сильно действует на него, настраивая на нужный лад. Ритм может быть передан любым из основных элементов живописи: геометрией форм, техникой нанесения красочного слоя, цветом, светом, пространством. Он может нести в картине смысловую нагрузку, служить созданию общего настроения картины, быть одним из средств характеристики человека. Например, в картине Веласкеса «Сдача Бреды» ритм – одно из главных средств выражения идейного замысла автора. В картине использован принцип антитезы: противопоставлены друг другу два войска – голландское и испанское. Изображён момент передачи ключа от города Бреды голландским полководцем Юстино Нассау испанскому полководцу Амбросио Спиноле 2 июня 1625 года. Веласкес с уважением

изображает голландских воинов, проявивших стойкость и мужество при длительной обороне своей крепости. Голландцы добились права покинуть город с оружием в руках и развёрнутыми знаменами. Из уважения к мужеству и доблести противника Спинола спешился, снял шляпу и, вытянув вперед руку, не позволяет Нассау стать на колени.

Основную причину победы испанских войск Веласкес видит в организованности, дисциплине профессиональной испанской армии. Мысль о превосходстве организованной испанской армии над голландским ополчением ярко выражена ритмом картины, проявляющемся в повторах одежд, поз, лиц, оружия и т. д. Испанские военачальники в латах, воины в похожей одежде, почти в униформе. У испанцев схожие прически, усы, выражения лиц. Они образуют организованный строй, стоя тесно, единой сплочённой массой. Неорганизованность и стихийность голландского ополчения передана разнообразием одежд, поз голландцев. Каждый голландец индивидуален. Несмотря на значительность момента, регламентированность процедуры передачи ключей, голландцы не соблюдают воинского строя: один стоит спиной к зрителю, другой боком, молодой человек в белом разговаривает с товарищем по оружию, надев шляпу на свой мушкет. Да и другие голландцы держат оружие произвольно. Напротив, монолитность, дисциплинированность испанской армии, её упорядоченный строй подчёркнут стройным, величественным ритмом копий, взметнувшихся вверх. Недаром старое название картины – «Копья».

В картине есть и ещё один ритм – ритм симметричных групп. Слева голландское войско, справа – испанское, в центре – пустое пространство, пауза. При симметричном построении картины внимание всех действующих лиц обычно обращено на происходящее в центре, что подчёркивает его значимость. Поэтому подобный ритм часто применяют, если хотят передать торжественность момента. Здесь этот ритм подчёркивает торжественность события передачи ключа от Бреды, изображённого как раз в центре картины. Склонённые фигуры полководцев в центре напоминают триумфальную арку, символизирующую победу.

В творчестве некоторых мастеров живописи ритм играет такую большую и заметную роль, что он является как бы их «фирменным знаком», без него невозможно представить их картины. Например, творчество Боттичелли вообще невозможно представить без певучих ритмов движений, складок одеяний, как и глубоко религиозное творчество Эль Греко без вертикальных ритмов вытянутых, устремлённых к небу фигур. Вертикальные ритмы живописи Эль Греко, напоминающие архитектурные

ритмы готических церквей, выражают мысли о высоком, божественном, вызывают молитвенное настроение.

Игра ритмов может быть, хотя и очевидной, но более тонкой. Картина С. Боттичелли «Рождество» являет собой целую симфонию утончённо-сложных ритмов. Встречаются и такие картины, в которых выразительная роль ритма предельно важна, хотя её не «докажешь» и не «покажешь», потому что трудно уловить границы каких-либо повторяющихся элементов, подобных метру или раппорту в орнаменте. В какой-то мере это относится к картине М. Сарьяна, и особенно к картине Эль Греко и Су Ана.

Музыкальное искусство не исключение. В музыке роль ритма особенно велика, он является одним из центральных, основополагающих элементов музыки, одним из её выразительных средств. Часто именно он определяет характер, и даже жанр музыки (песня, танец, марш), отражает эмоциональное содержание, образно-поэтическую сущность музыкального произведения. Каждое произведение или его часть, каждый отдельный звук имеет свою продолжительность. Подобно тому как произведение скульптуры или его деталь немислимы вне пространства и вне пространственных закономерностей, музыкальное произведение и составляющие его звуки немислимы вне времени и, следовательно, вне временных закономерностей.

Музыка есть звуковой процесс, развёртываемый во времени, она исполняется и воспринимается лишь в движении «от предыдущего к последующему». Следовательно, ритм стоит рассматривать как «один из центральных, основополагающих элементов музыки, обуславливающий ту или иную закономерность в распределении (организации) звуков во времени» [2].

Таким образом, *ритм* присущ всем видам искусства, независимо от эпохи, стилистических направлений и жанров.

1. Готсдинер, А.Л. Музыкальная психология. / А.Л. Готсдинер. – М. : Музыка, 1970. – С. 59 – 68.

2. Цыпин, Г.М. Обучение игре на фортепиано. / Г.М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – С. 80–90.

**Д.А. БУТ-ГУСАИМ**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
географический факультет*

## **ЧУДОТВОРНАЯ ИКОНА БЕЛАРУСИ КАК СУБЪЕКТ САКРАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.Н. Иванчина*

**Сакральная (священная) коммуникация** – это особый вид коммуникации, где по крайней мере один из субъектов, участвующих в ней, имеет сверхъестественную природу, т. е. является божеством (Богом, демоном, духом и т. д.) или иной неперсонифицированной магической силой.

Во всех религиях можно обнаружить веру в возможность общения человека со сверхъестественными существами, и в практике верующих всех конфессий присутствует регулярное обращение к Богу или божествам. Различного рода случаи сакральной коммуникации описаны во многих текстах, являющихся важными элементами духовной культуры человечества, причем некоторые из этих текстов оцениваются верующими соответствующих конфессий как священные. Таким образом, вера в возможность сакральной коммуникации является объективным фактом человеческой культуры и, как таковая, вполне может быть объектом научного исследования. Сакральная коммуникация обладает рядом особенностей, отличающих ее от профанной (обыденной) коммуникации, что и рассматривается ниже на материале как самих сакральных текстов, так и богословско-теоретических исследований и мистических учений [1].

**Бельничский образ Божией Матери** – одна из святынь Беларуси. Известен с 1623 года, находился в Бельничском монастыре кармелитов. По иконографии – Одигитрия с ребенком на левой руке и скипетром в правой. Согласно преданию, лики Марии и Иисуса были написаны ангелом. Существовала версия о происхождении образа из Кутейнского монастыря. В 1635 году ризу на образ подарил К. Завиша. Образ приобрел славу во время войны России с Речью Посполитой 1654–1667, когда находился в Ляховичском замке и, как считали современники, помог выстоять осаду российских войск И.А. Хаванского. Точно неизвестно, когда образ вернулся в Бельничи, но с конца XVII века тут фиксировали чудесные исцеления и спасения с его помощью. В 1761 году состоялось торжественное коронавание образа коронами, освященными в Риме на

средства Сапегов и Агинских. Во второй половине XVIII–XIX веков образ пользовался огромным почитанием христиан разных конфессий, особенно в восточной Беларуси. Инициаторами его культа были кармелиты. К образу шли огромные процессии и организовывались паломничества. Икона осталась на своем месте и после передачи в 1876 году Бельничского костела православному духовенству. В 1930-х после закрытия церкви образ хранился в Могилевском областном краеведческом музее, откуда пропал во время Второй мировой войны. Был выдающимся памятником белорусской иконописи; более близкая копия середины XVII века находится в Музее древнебелорусской культуры Института искусствоведения этнографии и фольклора Национальной Академии Наук Беларуси.

**Будславский образ Божией Матери** – одна из наиболее почитаемых католических икон Беларуси. Находится в костеле Вознесения Матери Божией в деревне Будслав. Образ подарен в 1598 году папой римским минскому воеводе Яну Пацу по случаю его перехода из кальвинизма в католичество. После смерти Паца образ перешел к капелану Салакаю, который в 1613 году подарил его собору. Ризу для образа в первой половине XVII века подарил виленский гвардиан бернандинцев Ф. Калецкий.

В период войны с Россией с Речью Посполитой 1654–1667, образ временно был вывезен в местечко Соколка на Белосточчине. После прекращения деятельности собора в 1859 году известность образа пошла на убыль. С начала 1990-х годов происходят паломничества пилигримов, приуроченные ко дню памяти иконы – 2 июля. В этот день в 1996 году папский нунций архиепископ Д. Грушевский провозгласил папское послание, в котором Матерь Божия Будславская была объявлена покровительницей Минско-Могилевской епархии. Реставрирован в 1991–1992 году В. Лукашевичем. Находится в церкви Вознесения Пресвятой Девы Марии в деревне Будслав Мядельского района Минской области.

**Борунский образ Матери Божьей** находится в костеле Борунского Петро-Павловского монастыря (деревня Боруны Ошмянского района). В начале XIX века был одним из самых почитаемых на Виленщине, в настоящее время – одна из наиболее почитаемых святынь Беларуси. Вначале образ принадлежал базилианскому монаху Иасафату Бражицу, который в 1671 году был игуменом монастыря в Полоцке, хранил образ в келье, умер в 1683 году в Витебске. Базилианский историк Стебельский сообщает, что еще при жизни Бражиц отдал образ набожному Николаю Песляку, который основал Борунский монастырь в 1692 году и передал туда образ. После передачи Борунского храма католикам в 1919 году, в 1926 году образ был возвращен Важинским в костел, в 1927

отреставрирован виленской художницей Г. Шрамовной. Иконография образа – Одигитрия. Судьба образа после 1939 точно неизвестна. По устным свидетельствам оригинал пропал во время Второй мировой войны в результате несоответствующих условий хранения.

**Минский образ Божией Матери** – одна из христианских святынь Беларуси. По преданию, эту икону привез князь Владимир Святославович из Корсуни (Херсона), и со времени крещения Руси она находилась в киевской Десятинной церкви. Образ уцелел при разграблении Киева татарами-монголами в 1240 году, в конце 15 века во время набега на Киев крымские татары сняли с него дорогую ризу, а сам образ бросили в Днепр. По легенде в 1500 году икона появилась в Минске на реке Свислочь напротив замка. Ее заметили горожане по необычному свету, и перенесли ее в замковую церковь Рождества Богородицы. После заключения Брестской унии 1596 года вокруг церкви и образа велась борьба между минским магистратом и митрополитом Михаилом Рогозой.

18 октября 1616 года по распоряжению униатского митрополита Иосифа Руцкого образ перенесен из замковой церкви в храм Свято-Духова монастыря. После присоединения Минска к Российской империи (1793) и ликвидации унии (1839), Свято-Духовская церковь была переименована в Петро-Павловский кафедральный собор. В 1936 собор взорвали, образ передали в музей. В начале Великой Отечественной войны образ был спасен верующими и в 1941 году принесен в собор св. Кaterины на Немиге. После закрытия церкви на Немиге в 1945 святыню перенесли в Свято-Духов собор, где он и находится в киоте в северном нефе по настоящее время. Первоначальная живопись находится под записями, сделанными в разные годы. В 1990 году образ отреставрирован П. Журбеем [2].

**Остробрамский образ Божией Матери** – одна из главных христианских святынь в Литве и в Беларуси. Находится в часовне Виленских Острых Ворот города Вильнюса. Почитается католиками и православными.

Наиболее известна корсунская версия происхождения образа, которую в 1839 году напечатал Т. Нарбут. По этой версии образ был привезен в 1363 году из г. Корсуни в Вильню великим князем Великого Княжества Литовского Ольгердом. Великая княгиня Уляна отдала образ в основанный ею монастырь Святой Троицы. В конце 14 века, когда Вильню обнесли стеной, образ поставили над Медницкими Острыми Воротами. Для иконы в 1621 году вице-канцлер Стефан Пац и виленские бургомистры Дубовичи основали монастырь недалеко от Медницких ворот. Святой образ Богородицы в том древнем подлинном виде, каким он явился в Вильне, почти не сохранился; вследствие многочисленных

реставраций он неоднократно видоизменялся, становясь все богаче и утонченнее. Первое письменно засвидетельствованное чудо, связанное с этим образом, – воскресение умершей девочки – относится к 1671 году. Широкую известность образ приобрел в 1702 году после поражения шведов, которые пытались его повредить. Острые Ворота стали самым святым местом в Вильне в XIX веке.

Остробрамская Матерь Божия почиталась как покровительница земель Литвы и Беларуси. 2 июля 1927 года на образ торжественно возложены золотые венцы. На кафедральной площади состоялась торжественная коронация образа Пресвятой Девы Марии. Тогда же ей был присвоен титул Матери Милосердной. Икона отреставрирована ювелиром К. Гожуховски и И. Рутковски, реставратором и профессором. Копии образа находятся во многих храмах Беларуси и Литвы.

**Новогрудский образ Божией Матери** – Находится в костеле Новогрудского иезуитского коллeгиума. Образ привез в Вильню в 1615 году солдат, который вывез его из Вязьмы во время войны Речи Посполитой с Россией 1609–1618 гг. Затем он подарил эту икону виленскому мещанину, кузнецу П. Богуцкому, от детей которого образ перешел к М. Коломыйскому, который в свою очередь подарил его К. Процлавскому, канонику Виленской кафедры. В доме каноника образ прославился 54 чудесами.

17 декабря 1662 года образ был торжественно перенесен в костел иезуитов в Новогрудке, где за 20 лет были отмечены еще 20 чудес. В 1673 году комиссия во главе с Виленским викарным епископом М. Служским признала факт чудотворений. Тогда же в Виленской типографии иезуитов напечатана история образа с гравюрой Вилонца. В 1684 году вышло аналогичное издание Дреуса на латинском языке с гравюрой Л. Тарасевича, изображающей икону. Образ был включен Г. Шерером в перечень чудотворных образов Девы Марии, известных в Европе.

Теперь в кафедральном костеле Преображения Господня находится образ на полотне, украшенный металлической ризой, по иконографии очень похожий на гравюру Тарасевича. Он был отреставрирован и исследован в Варшаве. М. Коломайская считает его копией второй половины XVIII века, сделанной с оригинала, который погиб при пожаре костела в 1751 году.

**Юровичская Милосердная икона Божией Матери** – во второй половине XVII века в местечке Юровичи обосновались представители католического ордена иезуитов, с деятельностью которых связано появление в Юровичах чудотворной иконы Божией Матери и возведение здесь храмового комплекса. По заключению экспертной комиссии искусствоведов, икона была написана, предположительно, в начале XVII

века на территории Речи Посполитой, в ее белорусской или украинской части, так как в оформлении образа заметно сильное влияние православной иконописной традиции.

Первое упоминание о ней относится к 1630 году, когда она была в собственности коронного гетмана и Краковского каштеляна Станислава Концепольского (1591–1646). После кончины С. Концепольского икона в 1653 году была передана его родными в иезуитский коллегиум города Бар, на Подолии. Потом она перешла в иезуитский коллегиум г. Львова, где впервые священнослужителями и верующими было замечено, что после искренней молитвы перед ней совершаются многие чудеса. Ректор коллегиума вручил чудотворную икону Божией Матери М. Тырновскому который был направлен в 1661 году на Волынь. Проведя 12 лет в разъездах, весной 1673 года он прибыл в Юровичи. Через некоторое время он отправился в дальнейший путь, но на выезде из местечка, пораженный священник вдруг услышал глас Божией Матери, которая сказала, что ее чудотворный образ должен остаться в Юровичах для укрепления здесь позиций христианства. Проповедник остался в Юровичах и вскоре, с помощью местных жителей, построил здесь, на горе, каплицу. Она была освящена 8 сентября 1673 года и сюда торжественно была помещена чудотворная икона. С этого времени и до наших дней она считается покровительницей и заступницей Юровичей и всего Мозырского Полесья.

18 марта 1674 года, владелица половины юровичского имения Барбара Юдицкая уступила ее Овручской иезуитской коллегии. Во второй половине XIX века последний юровичский ксендз Гуго Годзецкий, решил сохранить чудотворную икону Божией Матери для потомков. По его просьбе художница из м. Деречин Ядвига Кеневич изготовила точную копию иконы, и каноник тайно заменил ей оригинал. Настоящую чудотворную икону он передал на хранение своей прихожанке, очень набожной Габриэле Горват, жене предводителя дворянства Речицкого уезда. Габриэла Горват два десятилетия тайно хранила святыню у себя, а в мае 1885 года поехала в Краков и передала чудотворный образ в местный иезуитский коллегиум. В настоящее время оригинал чудотворной иконы находится в костеле Св. Барбары в Кракове.

**Коданский образ Матери Божией** – скульптурный прообраз иконы найден в 1313 году в скалах над рекой Гваделупа и приписывается кисти евангелиста Луки. В Риме находилось его живописное повторение, выполненное, возможно, Св. Августином. История появления образа в местечке Кодань (теперь деревня в Люблинском воеводстве Республики Польша). М. Сапега, находясь в Ватиканской орактории, так был очарован образом Матери Божией, что захотел любым способом привезти его в Кодань. Подкупив сакристиана, он получил образ и вывез его из Рима.

Когда обнаружилась пропажа, суд нунция в Варшаве присудил Сапеге год тюрьмы, возвращение образа, пеший поход в Рим и окончание начатого им в 1629 году строительства костела в Кодани. В 1635 году Сапега поехал в Рим и получил разрешение забрать образ в свой костел. 8 января 1636 года во время освящения в Кодани костела св. Анны образ был перенесен туда из замка. В 1657 году шведы и семиградцы ограбили костел. Констанция из рода Гербутов изготовила серебряную ризу и вуаль, украшенную жемчугом, муж ее, Я.Ф. Сапега, отстроил костел. Современные историки не нашли подтверждение легенды о вывозе образа из Рима. Образ был коронован 15 августа 1723 года. В 1875 году, когда костел был закрыт царской властью по приказу ген. губернатора Кацебы, образ был перевезен в Ченстохово, Польша. В 1927 был возвращен в Кодань.

**Васьковская икона Божией Матери** – около 1760 года крестьянин села Мелешковицы Мозырского уезда Минской губернии Иван Дидько в поисках заблудившихся на острове Васькове волов обрел среди ветвей грушевого дерева икону Богоматери с Предвечным Младенцем в необыкновенном сиянии. Мелешковицкий помещик Казимир Оскерко, узнав о явлении сей иконы, построил на месте обретения часовню, а позднее – Кресто-Воздвиженскую церковь. И икона некоторое время находилась в этой церкви, а затем была перенесена в Троицкую приходскую церковь села Ельск того же уезда. В архиве Мелешковской Богородице-Рождественской церкви хранится рукописная книга, в которой описаны чудеса, от Васьковской иконы с 1773 по 1787 год, свершившиеся над больными. В 20-е годы XX века, когда часто менялась власть, чудотворная икона пропала, а в 1930 году ельский храм был закрыт. Во время реставрации в 2008 году, оказалось, что под бисером, которым была выложена икона, находится живописное изображение Божьей Матери. После обновления икона была возвращена в Ельский храм [3].

Практически в каждом регионе Беларуси встречаются чудотворные иконы, и практика постоянной молитвы перед ними всегда укрепляла веру в человеке. Человек есть душевно-телесное существо, он нуждается в пище не только для духа, но и для своих чувств. Материальные изображения не являются самоцелью; их духовно-символическая направленность и дает человеку эту пищу, они становятся важным средством для постижения Божественного, для возвышения к нему.

Главная функция иконы – молитвенная. Икона дает человеку онтологическое чувство реального присутствия Божия и реального Богообщения в процессе сакральной коммуникации.

Наряду с особо почитаемыми иконами, прославленными на всю страну или на весь мир, существуют чудотворные иконы. Чудеса совершаются по вере и молитве просящих и молящихся; отсутствие чудес

указывает или на слабую веру молящегося перед иконой, или на какие-либо серьезные недостатки (вероучительного характера) в исполнении иконы.

Трудно перечислить все описанные в литературе чудеса, совершаемые чудотворными иконами Богородицы. Они излучают нетварный фаворский свет, испускают благоухание, они мироточат, плачут, темнеют (не от времени, а в предчувствии бед и скорбей), источают кровь и т. д. Иконы останавливают распространение эпидемий чумы, холеры и других самых страшных и заразных болезней; они исцеляют людей от неизлечимых недугов. Иконы наполняют радостью души людей благочестивых, но и наказывают за нераскаянные грехи. Согласно христианскому вероучению, иногда святые сходят со своей иконы и таким образом подают помощь; иконы могут разговаривать с молящимися, осенять их своей благодатью [4].

Икона, выполняя эстетическую функцию, являет собой высокий нравственный идеал человека. В процессе эстетической и сакральной коммуникации адресат иконы одухотворяется и стремится максимально раскрыть в себе высшие нравственные качества.

1. Гриненко, Г.В. Об особенностях сакральной коммуникации./ Интернет-портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.polygnozis.ru/default.asp?num=6&num2=339>. – Дата доступа: 10.04.2012.

2. Особо чтимые в Беларуси иконы Божией Матери / Интернет-портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://melnichenko-alla.narod.ru/bogorodisa.html>. – Дата доступа: 09.04. 2012.

3. Почитаемые иконы Божией Матери в Беларуси / Интернет-портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://religia.by/pochitaemye-ikony-bozhiej-materi-v-belarusi>. – Дата доступа: 10.04.2012.

4. Лепяхин, В.В. Функции иконы. Икона и образ / Интернет-портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://azbyka.ru/tserkov/ikona/lepahin\\_funksii\\_ikony-all.shtml](http://azbyka.ru/tserkov/ikona/lepahin_funksii_ikony-all.shtml). – Дата доступа: 09.04.2012.

**А.Ю. ВОЛОДЧЕНКО**

*Республика Беларусь, Минск, аспирант УО «БГУКИ»*

## **ПРОЯВЛЕНИЕ ЧЕРТ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ А. ЛИТВИНОВСКОГО**

*Научный руководитель – кандидат искусствоведческих наук,  
доцент А.А. Карпилова*

Александр Литвиновский – белорусский композитор, имя которого известно далеко за пределами нашей страны. В своем творчестве он проявил себя как музыкант, который владеет всеми необходимыми профессиональными качествами. Его произведения отражают широчайшую жанровую и стилистическую палитру, передают свежий оригинальный музыкальный язык, в котором обращает на себя внимание яркий темперамент и глубина авторской мысли. Мир музыки композитора охватывает широкий круг явлений, связанный с новыми путями развития современного музыкального искусства, включающего как новейшие авангардные течения, так и аутентичный фольклор, принципы стилистики необарокко и средневековой монодии, соединяя романтично открытое эмоциональное высказывание и вдохновенную богатую нюансами созерцательную лирику, яркое импульсивное движение и звукопись, спокойное размышление и напряженный психологизм. Подобный синтез, постоянный поиск новых творческих решений создает у автора весьма благодатную почву для развития «театрального» типа мышления, что в свою очередь приводит к неожиданным и неординарным результатам.

В хоровой копилке Александра Литвиновского содержатся как светские сочинения, так и духовные партитуры. К основным опусам в этой области творчества относятся две фольклорные кантаты «Зборная суботка» и «Вяселле», цикл «Вечерние хоры» на стихи русских поэтов, «Missa ordinarium», гимн посвященный святому Мартину «Oculis et manibus», религиозный кантатный триптих «Да Маці Божай», «Песні на Божае Нараджэнне» и «Сэрца Езуса». Черты театральности в хоровом творчестве Александра Литвиновского пронизывают все вышеназванные сочинения.

В музыке сакральной наиболее ярко театральное начало проявляется с одной стороны в использовании композитором принципа стилевой персонификации. Это позволило ему создать такой музыкальный материал, который был бы органичен текстам из молитвослова и усиливал бы их эмоциональную художественную краску. Вот что по этому поводу говорил в одном из интервью сам Александр Литвиновский: «Работая над музыкальным воплощением текстов, я пробовал писать как бы в той же

манере, в какой написаны сами эти зарифмованные молитвы. А поскольку именно для раннеклассического стиля были характерны светлые идеалы, позитивные образы, доминирование мажорных тональностей, то я сознательно ориентировался на него». Таким образом, благодаря стилевой персонификации и связи с ритуальной костельной музыкой прошлого, композитор с одной стороны стремится к созданию духовных произведений, опираясь на музыкальные законы храма, как сакрального пространства. При этом автор в поиске и достижении литургической простоты и выразительности музыкальной ткани, следуя правилам канона, умышленно всячески вуалирует театральные черты.

Совсем по-другому проявляется театральность в произведениях Александра Литвиновского, основанных на фольклорно-обрядовой основе. Изначально присущий обряду, этот феномен, благодаря своей многослойной синтетической структуре, при музыкальном воплощении имеет три основных способа проявления: одноаспектный, многоаспектный, системный. Это позволяет белорусским композиторам воспроизводить обрядовую форму, наполнять его новым образно-смысловым содержанием, используя только отдельные составляющие его ритуалы, создавая музыкальные жанрово-стилевые «гибриды». Такое восстановление дает возможность свободного проявления игровой стихии на всех трех ступенях: начиная от использованных средств музыкальной выразительности и внешних театральных эффектов и завершая степенью личностного восприятия обряда автором.

Особенно ярко театральность выражена в многоаспектном способе проявления, поскольку произведения этой группы наиболее распространены в хоровом творчестве белорусских композиторов современников Александра Литвиновского. Игровое начало демонстрирует себя через контрасты, возникающие в результате «столкновения» коллективного и личностного начала, что можно увидеть в сопоставлении хоровых тембров (часто с использованием приемов звукописи и звукоизобразительности), сонористических эффектов, типов фактуры, разнообразной нюансировки, различных ритмических формул, в использовании выразительных ладовых модификаций, жанрово-стилевой персонификации, применении принципа монтажа. Композиторов более интересует свое видение обряда, процесс создания его музыкального решения, чем воспроизведение его аутентичной сущности.

К таковым относится и Александр Литвиновский, чья кантата «Зборная суботка» давно стала белорусской хоровой классикой. Это произведение, написанное в конце восьмидесятых годов прошлого века для солистов и смешанного хора без сопровождения, представляет один из эпизодов традиционного свадебного цикла – девичник, или венки. Это

обряд прощания невесты со своими подружками в последний вечер ее девичества. Четыре части кантаты, воссоздавая обряд прощания невесты с незамужней жизнью, связаны с тремя ритуалами: выпекание праздничного каравая, голошение невесты-сироты и завивание венка. Театральность проявляется на уровне драматургии произведения, в наличии определенной сюжетной линии, в персонификации образов, создаваемых солистами и хором. Первая часть («Ой, сягодня суботка...») представляет зачин ритуала, в котором будущую невесту убирают к венцу. Вторая часть («Каравай, каравай») – это песня-слава караваю, символу пышной свадьбы и будущего достатка в семье. Третья часть («Узыдзі зорачка...») воспроизводит традицию голошения сироты-невесты на могиле родителей. В последней, четвертой, части («Вянок») происходит плетение венчального венка и благословение невесты на венчание.

Александр Литвиновский в кантате опирается на принцип монтажа, который присутствует как внутри каждой части, так и на уровне всего цикла. Это проявляется в значительной роли контраста в чередовании частей и эпизодов. Так, спокойная первая часть играет роль вступления и экспозиции образов: партия меццо-сопрано несет функцию лирической героини (образ старшей подружки) и одновременно «голоса из хора»; соло двух сопрано имеет звукоизобразительный эффект, имитируя звон свадебного колокола. Хор выполняет функцию фона, усиливая эмоциональную сторону происходящего, за счет «колокольных» подголосков, отражая его сакральный смысл, символизируя свет и будущее семейное счастье.

Быстрая, моторная вторая часть рисует образ каравайниц, которые пекут каравай, славя его песнями. По сути, этот ритуал представляет собой чередование просьб-заклинаний о даровании домашними языческими богами всевозможных благ и доброт. Этот хоровой номер композитор строит на основе двух тем: подвижной остиной и плавной повествовательной. Автор не цитирует конкретные фольклорные источники, однако воспроизводит комплекс типичных мелодических оборотов – формульных попевок, среди которых выделяются интонации утверждения, просьбы, заклика. В этой части также используются сонористические эффекты (хлопки и глиссандо без определенной звуковысотности), которые несут театральный эффект, так как изображают процесс создания свадебного каравая. Таким образом, игровая стихия проявляется здесь в наличии коллективного персонажа, который является активным участником действия.

Третья часть представляет ритуал голошения невесты. В небольшой хоровой сцене, состоящей из двух разделов и коды, театральность проявляет себя в первую очередь в темброво-тематическом материале. В

партии тенора доминируют секундовые нисходящие интонации, символизирующие вздохи и плач. Далее в соло меццо-сопрано они развиваются в выразительную кантиленную мелодию ариозного типа, которую с еще большей экспрессией продолжает соло сопрано. Как и в первой части, меццо-сопрано несет функцию лирической героини, но в отличие от первого номера, где это был образ старшей подружки, в третьей части сольная партия представляет образ умершей матери. Сопрано, соответственно, представляет образ невесты, голосащей на могиле родителей. В теме голошения композитор опирается на традиции жанра арии-lamento, одного из ведущих жанров в оперной музыке эпохи барокко. Таким образом, театральность проявляется здесь и на уровне стилевой персонификации. Что касается партии хора, то она трактована в инструментальном ключе как своеобразный камерный оркестр. Его гармоническая партитура сложна, но прозрачна, с опорой на секундовую интонацию и кластеры. Подобные сонористические «пятна» способствуют созданию атмосферы тоски и печали, но одновременно подчеркивают сокровенно-интимный характер ритуала. В среднем разделе хор из пассивного сопровождающего элемента переходит в разряд персонажа, рисуя образ родителей невесты. Постепенное усиление динамики, уплотнение фактуры, специфическое звучание мужского хора, создающего «дребезжащий» эффект, выразительно воспроизводят потусторонний, будто замогильный голос. Завершается раздел исполнением солистами темы голошения в виде канона. Кода третьей части – хорал, в котором хор как бы констатирует результат голошения – согласие умерших родителей на брак. Таким образом, в третьей части кантаты, которая является лирической кульминацией цикла, театральность многообразно проявляется на тембровом, гармоническом, тематическом, стилевом уровнях.

Игровая стихия в финальной четвертой части выявляется в контрасте празднично-торжественных и лирико-элегических форм высказывания. Во вступлении антифонное звучание женской и мужской групп хора имитирует перезвон колоколов и создает яркий акустический эффект расширения пространства. Далее следует торжественный эпизод, где тема излагается сначала хором *tutti*, а затем в каждой хоровой группе. Интонация заклика, повторенная несколько раз, плотная фактура, использование высокой тесситуры и крайних регистров диапазона, резкая смена нюансировки – этими средствами автор рисует картину и атмосферу праздника. Для усиления эффекта торжества используется шумовой прием – удары ног об пол. Заканчивается первый раздел финала звучанием женского хора и двух сопрано соло, которые исполняют роль контрастного фона и в звучании которых слышны перезвоны свадебных колокольчиков. В среднем разделе вновь применяется прием двуплановости,

сопоставление музыкального материала мужской и женской групп хора. Проведение темы в унисон всеми партиями подчеркивает особую значимость момента. Реприза буквальная, с той лишь разницей, что звучит она на полтона ниже, и антифон групп хора сменяется полифоническим канонам, что позволяет сделать музыкальное движение еще более бурным, динамичным и приводит его к кульминации. Завершает кантату кода-эпилог, в которой изложен музыкальный материал первой части. В данном контексте такая тематическая арка указывает на использование принципа монтажа как одну из черт проявления театральности.

Таким образом, среди основных положений, характеризующих проявление черт театральности в хоровой музыке Александра Литвиновского можно выделить следующие моменты:

1) разнообразная жанровая палитра хоровой музыки композитора естественно соединена с широким кругом образов и настроений; в поле зрения автора сакральные и имеющие фольклорно-обрядовую основу сочинения;

2) в произведениях на духовную тематику он опирается на традиции старинной костельной музыки и активно использует стилевую персонификацию; пытаясь уйти от принципа концертности и приблизить звучание к умышленной простоте, всячески вуалирует проявление театральности;

3) с другой стороны, композитор активно использует семантические возможности, связанные с белорусским фольклором, что предопределяет в его произведениях творческие находки, касающиеся разных типов фактуры, ладогармонической и мелодической основы, средств музыкальной выразительности, темпометроритма и наличия тонких хоровых красок, где объемность и сочность звучания соединена с прозрачной звукописью. Это делает феномен театральности в хоровых произведениях на фольклорно-обрядовой основе Александра Литвиновского естественной составляющей.

**А.А. ВОРОБЕЙ**

*Республика Беларусь, Гродно, УО «ГрГУ имени Я. Купалы»,  
факультет искусств и дизайна*

## **БЕЛОРУССКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент Т.Г. Барановская*

Обращение к культуре многонационального белорусского народа, испытавшего в своей истории не одно потрясение, необходимо с точки зрения многих наук: культурологии, философии, искусства. В современных условиях глобализации на первое место выступает новая угроза – как не раствориться многим национальным культурам из-за стирания этнической самобытности, сохранить свою самобытную культуру, часть богатства духовной жизни, накапливавшейся веками со времени своего появления и не раствориться в сфере других.

Народные танцы занимают значительное место в культуре каждого народа и этноса наряду с народной песней и обычаями. Именно народный танец является источником всех направлений танца, которые формировались в течение многих веков на его основе – это и классический, и историко-бытовой, и эстрадный, и современный танец. Мода и течение времени не смогли повлиять на него, ведь он несет в себе историю создавшего его народа. Каждое поколение свято хранит память о своих предках и бережет все, что отражает их жизнь. В этом отношении народный танец стал бесценным сокровищем, показывающим быт, основные занятия, традиции, события, происходящие в жизни людей. Изучая народный танец (и не только, а также любой другой) мы путешествуем по планете. Благодаря этому виду искусства можно побывать в любом уголке мира, узнать национальные особенности этой территории. Настоящая статья посвящена определению роли народного танца как фактора сохранения традиции.

Белорусское танцевальное искусство складывалось в процессе формирования и развития белорусской народности и ее культуры. На протяжении длительного времени белорусский народный танец был малоизвестен даже на родине и редко выходил за пределы деревни. В нынешнем современном обществе народный танец пользуется большой популярностью. В появлении и распространении белорусских народных танцев на сценических площадках большая заслуга принадлежит труппе

Игната Буйницкого – талантливого режиссера, актера, танцора. На концертах труппы исполнялись такие народные танцы как «Юрка», «Гняваш», «Антошка», «Барыня», «Полька» [1, с. 5].

Современная белорусская национальная хореография сохранила богатое творческое наследие прошлого. Наиболее популярные белорусские танцы – «Лявоніха», «Крыжачок», «Юрочка», «Полька – Янка», «Чарот», «Таўкачыкі», «Чобаты», «Лянок», «Бульба», «Ручнікі», «Млынок», «Казыры», «Мікіта», «Дударыкі» [1, с. 26; 4, с. 12].

Однако большое число танцев, созданных народом и бытующих или бытовавших в недавнем прошлом в Белоруссии, к сожалению, не вошло в репертуар танцевальных коллективов. Причиной тому – недостаточное знание нашими балетмейстерами богатств народной хореографии, а также отсутствие нужных сборников записей белорусских танцев. Постановщиков до сих пор ждут такие белорусские танцы, как «Антошка», «Балабас», «Бондар», «Верабей», «Грыўя», «Каханачка», «Трасуха».

Белорусский народный танец отличается своеобразным рисунком, разнообразными и сложными приемами. Особенность народного танца – эмоциональность, жизнерадостность, динамичность, коллективный характер исполнения, сюжетность (с помощью движений танца исполнитель рассказывает о своей жизни, о труде, о природе и т.д.). Танец отражает темперамент, характер народа.

Главным дополнением к танцу всегда была и будет песня. Народная песня и танец – древнейшие виды искусства, которые связаны, прежде всего, с жизнью народа. У белорусов древние обряды и праздники календарного цикла (Коляды, Купала, весенний цикл праздников), празднование сельскохозяйственных работ (зажинки, дожинки), семейно – бытовая обрядность (свадьба, родины) всегда сопровождалась песнями, играми, танцами. Основой синтеза народной песни и танца является содержание, часто переходящее в театрализованное действие. Такой прием используется как профессиональными, так и самодеятельными вокально-хореографическими коллективами.

В белорусском народном танце присутствуют схожие черты с танцами других народов, в первую очередь с русским и украинским. Движения, взятые у этих народов, сливаются с национальным стилем и расширяют выразительные возможности народного танца. Например, разнообразные белорусские польки перекликаются с польками (подскоками, притопами) латышскими, молдавскими, литовскими, чешскими. Или можно рассмотреть характерные для белорусского танца элементы движения как «па-дебаск», «подбивки», «крутка», «притоп», «галоп», «припадание». Все они тесно связаны с элементами движений русского и украинского народных танцев и даже имеют общие с ними

названия, но национальная форма и колорит их выражения различны. Это усложняет работу постановщика – балетмейстера, обязывает его изучать историю народа и особенности его танцевального искусства [2, с. 23; 3, с. 11–14].

Следует отметить, что главными задачами специалистов в данной области является не только популяризация, но также разработка новых методик преподавания, поиск утраченных образцов танцевального фольклора, их обработка, редактирование. Таким образом, устойчивые традиции национальной культуры помогают человеку адаптироваться к стремительно меняющемуся миру, особенно детям и подросткам. Фольклор является ярким выражением художественно-исторической памяти народа, может способствовать культурному «выживанию» человека. Усиливается значение фольклора и для хореографического искусства. Знакомство с богатством танцевального творчества белорусского народа и сейчас служит средством идейно-эстетического воспитания подрастающего поколения.

1. Алексютрович, Л.К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры / Л.К. Алексютрович. – Минск : «Вышэйшая школа», 1978. – С. 5–26.

2. Богданов, Г.Ф. Урок русского народного танца / Г.Ф. Богданов. - М. : Просвещение, 1995. – 23 с.

3. Всеобщая история танца / под. ред. С.Н. Худеков. – М. : «ЭКСМО», 2009. – С. 11–14.

4. Чурко, Ю.М. Белорусский народный танец / Ю.М. Чурко. – М. : «Искусство», 1991. – 12 с.

## **А.Е. ГАВВА**

*Республика Беларусь, Гродно, УО «ГрГУ имени Я.Купалы»,  
факультет искусств и дизайна*

## **НОВЕЙШЕЕ ИСКУССТВО ИЛИ РАЗМЫВАНИЕ ВСЕХ ГРАНИЦ**

*Научный руководитель – кандидат искусствоведческих наук,  
доцент Н.М. Шелегович*

Устремления художников XX столетия всё заметнее разделяются в отношении способа постижения и реализации. И далеко не только «рациональный» или «эмоциональный» подходы становятся полюсами этого разделения. Прежде всего это проблема отношений «изображение – интерпретация». Художник XX века всё больше испытывает

необходимость вербального утверждения, объяснения, обоснования своего творчества [1]. Мане, Гойя, Тинторетто, отдаляясь от привычного взгляда на мир, всё же сохраняли связь образа с природой и в какой-то мере это была фривольная интерпретация, но современное искусство «кодирует» визуальные системы, а главной задачей становится процесс восприятия или «декодировка».

В XX веке получил своё распространение авангард (период становления и самоидентификации модернизма), имея под собой глубокую корневую систему: древнее искусство, мало затронутое цивилизацией, народное искусство, опыт Сезанна, Ван Гога, символистов и примитивистов. Однако активный взгляд на мир, стремление к новому, пафос отрицания привели к изображению не столько видимого, сколько переживаемого, интерес к подсознанию, к принципиальной перекодировке пластических систем. В новейшем искусстве наблюдается тенденция удаления интерпретации от самого предмета искусства. Обращение не к реальному изображению предмета, а просто – к предмету. Происходит введение настоящих полиграфических коллажей в картины кубистов, развитие кинохроники, использование индустриальных мотивов в конструктивизме [1, с. 226]. Не стоит слишком легко воспринимать данное искусство, но и использовать сложный философский инструментарий тоже не стоит. Происходит сложный глубокий художественный процесс, внутри которого и гениальные мастера, и люди среднего таланта, и вовсе лишённые его, но способные запечатлеть свои творческие дерзания используя иронию, а зачастую и самоиронию - то, что лишает искусство мощи, масштаба. Стираются не только жанровые границы, но и грань между профессиональным экспериментом и дилетантской претензией на оригинальность [1, с. 227]. В одни и те же годы возникают диаметрально противоположные художественные направления.

Футуризм, призывающий к радикальному обновлению культуры и созданию новой реальности. Главным принципом являлся патетический отказ от идей прошлого, художественных и политических традиций. С самого начала обнаружился антиэстетический, антикультурный характер движения, призывающий сражаться с феминизмом и пустым морализаторством. Футуризм был ориентирован в будущее, акцент ставился на молодость, скорость, власть и технологию [3].

Дадаизм, как интеллектуальный бунт, крик протеста, абсурдность, откровенный эпатаж и хулиганство. Он стремится не создавать произведения искусства, а «самовыражаться» в бесконечных, непредсказуемых и бессмысленных выходках. В коллажах, фотомонтажах, рисунках, манекенах ощущался своеобразный оттенок издевательского гротеска, направленного против мещанской пошлости буржуазного бытия.

Дадаисты утверждали, что, используя такой приём, как коллаж они создавали ощущение абсурдности, хаоса, полной непонятности и, как писали историки и исследователи движения дада, породили вещи «конкретной иррациональности».

Сформированный в скором времени после дадаизма сюрреализм, эстетическая составляющая которого вобрала в себя довольно пёструю смесь различных идеалистических философских учений, стремился стереть границы между сном и реальностью, между бессознательным и сознательным. Данное течение произвело переворот сознания и воображения, особую роль в становлении сюрреализма сыграло философское учение известного австрийского психиатра Зигмунда Фрейда. Основываясь на принципах фрейдистского психоанализа, сюрреалисты разработали один из главнейших приёмов своего творчества, который назвали «правилом несоответствия», а безумие было призвано самым благоприятным состоянием для творчества [2].

Абстракционизм, в качестве логического завершения кубизма и футуризма, отразил кризис идеалов буржуазного общества. Художники – абстракционисты выстраивали свои произведения исходя из формальных элементов, основой которых была линия, цветовое пятно и отвлечённая конфигурация. Основной чертой являлось стремление раскрыть мир духовной реальности, которая находится за пределами чувственного восприятия мира, не копировать образец, а вступать с ним в диалог [2, с. 119].

Тенденции беспрерывно проникают друг в друга, пересекаются. В фовизме появляется стиль модерн, в экспрессионизме – фовизм, в поп-арте – дадаизм. И вот уже поп-арт теснит оп-арт, или новую разновидность авангардизма: подчинение плоскостных изображений и объёмных предметных конструкций духу геометрического абстракционизма, особые изобразительные формы, далёкие от воспроизведения действительности, использование зрительных иллюзий, оптические мотивы. В оп-арте нет темы, сюжета, образной выразительности. Он акцентирует внимание зрителя на визуальных эффектах. Представители кинетического направления используют вращающиеся зеркала, различные механизмы, приводимые в движение электричеством, устройства из линз [2, с. 211]. Появляется непривычное поле для восприятия, дефицит информации эмоциональной и интуитивной. Несмотря на это авангард, выступающий против всякой повествовательности, сюжетности, литературности, вопреки собственным громогласным заявлениям стремительно обрастал теорией, манифестами, обширнейшим интеллектуальным и вербальным полем [1, с. 16].

В XX столетии сохраняется традиционная фигуративность, жизнеподобие, так называемый «реализм», но он используется чаще всего

в достаточно специфических целях: – либо в совершенно необычном сочетании, которое можно было бы назвать и натуралистическими и метафорическими; – либо для создания своего рода «утопического натурализма», где возникает продуманная «игра идей» [1, с. 20].

Здесь возникает парадоксальное сходство с искусством вполне беспредметным. Первоначально происходит искажение изображаемой действительности, затем её «разрушение», и, наконец, реальная действительность и вовсе исчезает как объект искусства. Художник получает возможность передать на полотне своё эмоциональное восприятие объективной реальности окружающего мира. Появляется возможность выражения духовной свободы, проявления индивидуального мироощущения, стремление постичь основы мироздания [2, с. 7].

Характерная особенность искусства XX века заключается в том, что появление различных стилей, движений или тенденций не укладываются в некую эволюционную систему. В одни и те же годы возникают диаметрально противоположные художественные направления. Их трудно исследовать, поскольку их развитие происходит одновременно вследствие быстрого распространения и последующего обмена художниками идеями, концепциями, манерами [3, с. 64]. Те мастера, которые сейчас воспринимаются художниками социально обеспокоенными, разумеется, вовсе не были реалистами в хрестоматийном смысле слова и свободно и остро пользовались открытиями авангарда. Большинство художников отдали дань многим модным течениям, немало от них взяли, и ничего особенно чужого в воздухе не ощущалось [1]. Самые же радикальные формальные течения, самые сложные условные художественные коды постепенно оборачиваются несколько отвлечённым, успокоенным явлением, обретают почти академическую респектабельность, теряют прежний стремительный динамизм. Это создаёт парадоксальную ситуацию, когда искусство чистой формы воспринимается как «материальное», академическое, отчасти и старомодное, а возвращение к фигуративности, социальным проблемам трактуется зачастую как новаторство и идеализм [1, с. 21]. Искусство XX столетия как время синтеза пластических принципов, прежде друг от друга удалённых, как время итогов [1].

1. Герман, М.Ю. Модернизм / М.Ю. Герман. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 480 с.

2. Рычкова, Ю.В. Поп-арт и оп-арт / Ю.В. Рычкова // Энциклопедия модернизма. – М., 2002. – С. 203–211

3. Мировая художественная культура. XX век. Изобразительное искусство и дизайн / В.Д. Хан-Магомедова [и др.]. – СПб. : Питер Пресс, 2008. – 464 с.

**Е.И. ГЕРАЩЕНКО**

*Республика Беларусь, Минск, аспирант УО «БГУКИ»*

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОГО И  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВ В КОНЦЕРТНОЙ  
ПРАКТИКЕ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ**

*Научный руководитель – кандидат искусствоведческих наук,  
доцент Т.Н. Бабич*

В современной художественной культуре все более ярко и отчетливо воплощаются идеи синестезии различных видов искусства, а также взаимодействия и взаимовлияния их выразительных средств. В результате образуются оригинальные и разноплановые синтетические художественные тексты, выходящие за традиционные границы какого-либо одного вида искусства в смежные или довольно далекие области и ассимилирующие при этом их различные свойства и признаки [2; с. 158]. Одним из наиболее широко распространенных типов межвидовой синестезии на сегодняшний день является объединение выразительных средств музыкального и изобразительного искусств: звука и светоцвета. Синтезирующие тенденции между ними активно расширяются от эпохи романтизма вплоть до наших дней, однако некоторые исследователи усматривают определенные взаимосвязи между этими двумя видами и на более ранних этапах.

Известно, что в древнем мире, в период античности и средневековья не существовало проблемы взаимодействия музыкального и изобразительного искусств, как самостоятельных видов, так как эта самостоятельность была относительна, что было обусловлено синкретизмом зарождения и формирования всех видов искусств [1; с. 37]. Впоследствии в результате дифференциации отдельных видов искусств между ними вновь возникают интеграционные процессы, ведущие к синтезу. Следует отметить, синтезирующая тенденция, особенно ярко характеризующая конец XX – начало XXI веков, направлена не на возврат к древнему синкретизму, а на воплощение данного принципа на новом эволюционном уровне. Главным отличием здесь выступает привнесение в современный процесс синтеза искусств, достижений точных наук и принципиально новых возможностей информационных технологий. В результате сегодня использование средств музыкального и изобразительного искусств становится более доступным и технически осуществимым, нежели на более ранних исторических этапах. Феномен аудиовизуальности все глубже проникает в многие области художественной культуры, в том числе и в современные концертные формы.

Традиционно под концертом понимается публичное исполнение музыки, обычно по заранее объявленной программе, различными исполнительскими составами в специальном помещении. Среди существенных признаков концерта как культурного явления – номерная структура, пестрота и мозаичность содержания, функциональное разделение на выступающих и зрителей (слушателей), а также взимание с аудитории входной платы. Несмотря на то, что музыка считается самым «концертным» из всех видов искусства, в огромном многообразии концертных форм заключены возможности синтеза ее с широким кругом художественных явлений: танцевальностью, изобразительностью, поэтикой и другими. Сегодня концерт можно классифицировать как сценическую форму презентации человеческой культуры и способ распространения знаний о художественной культуре, тем самым подчеркивая его синтетическую природу.

Однако соотнесение понятие «концертности» преимущественно со сценическими и временными искусствами не исключает наличия связей, хотя и менее очевидных, например, с живописью. Пространственная, не связанная с изменениями во времени природа изобразительного искусства, тем не менее, не исключает возможность передачи движения развития последовательности событий [1, с. 38]. Можно отметить, что «исследование концерта, как культурного феномена, соотносит его с живописью – с фрагментарностью и ракурсной динамикой ее восприятия и практически безграничной мозаикой жанров». Наиболее отчетливо взаимодействие музыкального и изобразительного искусств проявляется в современных концертных формах, как правило, с применением компьютерных технологий.

Примеры взаимодействия музыки и живописи, заложенного уже на уровне композиторского замысла можно найти уже в творчестве выдающихся музыкантов и художников второй половины XIX – начала XX веков. Здесь уместно вспомнить «Картинки с выставки» М. Мусоргского, навеянных работами А. Гартмана, а также многие произведения Ф. Листа, М. Чюрлениса, А. Скрябина, О. Мессиана, в которых представлены своеобразные формы музыкально-художественной синестезии. Во второй половине XX века. Творческие искания музыкантов разных стран мира направлены реализацию и полноценное сценическое воплощение подобных синтетических замыслов с использованием технических средств и компьютерных технологий.

В качестве примера назовем синтетические художественные проекты коллектива СКБ «Прометей» (крупнейшего центра изучения светомузыки в России, г. Казань) в жанре диапорамы (слайдо-живописные композиции, воспроизводимые в режиме «наплыва» с двух и более проекторов на одном экране, обычно в сочетании с музыкой). Созданы композиции на музыку Г. Свиридова («Романс»), К. Дебюсси («Облака»), Ф. Шуберта («Аве

Мария»), Бетховена (Финал 9-й симфонии), Р.Паулса («Печаль»), ансамбля «Пинк-Флойд» и др. В концертном сезоне 1987–1988 годов приемы и техника «диапорамы» использовались в сочетании с поэтическим словом в органном цикле «Мир как большая симфония». В него вошли: аудиовизуальные спектакли «Аве Мария» в мировом искусстве, «Сад наслаждений» (Босх – Мессиян), «Фауст» (опыт синтетического прочтения темы), «Мир как большая симфония» (о творчестве М.К. Чюрлениса), «Краски Древней Руси», «От курая до органа». Кульминацией этих «прометеевских» концертов «Музыка, поэзия, живопись» стали мультимедийные представления во время казанского Скрябинского фестиваля в апреле 1990 года, когда поздние сонаты композитора представлялись в союзе с живописью М. Врубеля и стихами Бальмонта, Балтрушайтиса, Вяч. Иванова. Этот опыт помог нам осуществить в 1996 году уникальную постановку скрябинской «Поэмы огня» с живописными слайдами В. Кандинского.

Как пример современного масштабного синтетического арт-проекта обращает на себя внимание фестиваль Prometheus, организованный в Москве в 2012 году. В программу фестиваля были включены более десятка концертов с участием композиторов и выдающихся исполнителей (А. Чернова, А. Коробейникова, Б. Лифановского, И. Соколова), где прозвучала Музыка А. Скрябина в сопровождении светового шоу с проекциями на стены и пол помещения. Особый интерес в рамках фестиваля вызывает секция под названием «Скрябин и современность», где представлены эксперименты современных художников, продолжающих и развивающих идеи А.Н. Скрябина. Среди них видео-инсталляция «Innerlichkeit» («Искренность, Сокровенность») композитора П. Карманова, имитация цветосветомузыки скрябинского «Прометея» А. Гусакова и другие.

Таким образом, на сегодняшний день мы наблюдаем тенденцию возрастающей аудиовизуальности в концертных формах академической музыки. Если концерты эстрадной музыки гораздо раньше задействовали в своих программах возможности многих искусств, сопровождающих музыку элементами «шоу» (танец, цвето-световые, звуковые, шумовые и другие эффекты), то сфере академического концертного музицирования обращение к синтезу искусств становится приемлемым лишь с недавнего времени. Комплексный потенциал воздействия на аудиторию синтетических концертных форм является интересным феноменом современности, на сегодняшний день изученным не до конца. В заключение отметим, что возможности взаимодействия музыкального и изобразительного искусств в концертной практике являются широким экспериментальным полем для артистов и художников а также объектом

для дальнейшего всестороннего изучения исследователей культуры и искусств.

1. Бриткевич, Д. Теоретические проблемы взаимодействия живописи и музыки / Д. Бриткевич // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика : Материалы II Междунар. науч.–практ. конф., Минск, 7–8 апреля 2011 г. : редкол. : В.И. Жук [ и др.]. – Минск : БДПУ, 2011. – С. 37–39.

2. Саввина, Л. Структурно семантический инвариант информативных и синтезирующих текстов музыки второй половины XX века / Л. Саввина // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика: Материалы II Междунар. науч.–практ. конф., Минск, 7–8 апреля 2011 г. / редкол. : В.И. Жук [ и др.]. – Минск : БДПУ, 2011. – С. 156–158.

## **Ю.А. ГОЛЕЦ**

*Республика Беларусь, Брест УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
географический факультет*

## **ТРАДИЦИОННАЯ БЕЛОРУССКАЯ ИКОНОПИСЬ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент – О.Н. Иванчина*

Техника написания образов белорусскими мастерами имеет свои отличительные черты, которые формировались постепенно. В качестве основы использовались доски, часто сосновые, липовые или дубовые толщиной от 2 до 3 см. Для обеспечения их надежного соединения между собой, предохранения от деформирования, иногда смены температуры и влажности, использовались шпонки – небольшие деревянные вставки, которые врезались с обратной стороны образа поперек досок. С этой же целью с лицевой стороны образа в местах соединения досок наклеивалась паволока – льняная или пеньковая ткань, причем та, которая была в употреблении и не давала усадки. После этого на подготовленную поверхность наносился левкасный грунт – смесь клея с гипсом или мелом. Высушенная поверхность выравнивалась и полировалась, часто украшалась резным орнаментом, раскрашивалась.

Важную роль в создании завершенного образа играл оклад. Традиция покрывания живописного культового произведения накладками из разных материалов формируется, вероятно, еще во времена старинных белорусских княжеств и становится особенно распространенной в XV–XVIII столетиях. В основе ее лежат еще более древние обычаи жертвоприношения воплощению божества, которые на протяжении

столетий претерпели перемены, впитав и языческие и христианские культовые особенности. Оклады изготавливались не только из металла, но также из дерева, иногда тканей. Богатые своим декором, такие покрытия являются ценными примерами декоративно-прикладного искусства. Отличительной особенностью белорусских образов XIV–XVI веков является широкое использование в украшении декоративно-пластичных средств и приемов резьбы и даже лепки по левкасному грунту, раскрашивание фона, покрытие живописной поверхности защитным лаком из яичного белка или смолы.

С XVI века в белорусской иконописи в большей степени получают распространение сдержанные пластические трактовки образа. Мастера часто обращаются к силуэтной трактовке изображаемых персонажей, ограничивают лепку форм, моделируют окружение, одеяние персонажей локальными пятнами, покрывают фон резным орнаментом. В цветовом построении образов доминируют красно-коричневые, охристые и контрастные им синие, зеленоватые краски, сочетание которых придает им подчеркнуто-декоративный характер.

Начиная с XVI века, в образно-пластическом решении белорусских икон наблюдаются заметные перемены. Несмотря на главную определяющую роль канонов, по-прежнему существующих в белорусском иконописании, значительное влияние на него оказывают новые веяния, связанные с ренессансной эстетикой. Наиболее заметно это отражается на образных трактовках библейских персонажей. На смену прежней утонченности и условности изображений приходит конкретность, в некоторой степени житейская достоверность. Художников начинает волновать возможность воплощения разнообразных человеческих чувств, колоритных деталей реальной жизни. Этот процесс шел постепенно. Поэтому в отдельных образах можно заметить сочетание старых традиционных приемов и нового пластического и образного решения.

Именно в XVI веке закреплялись и развивались многие отличительные черты белорусской иконописной школы, шел процесс формирования ее отличительного образно-пластического языка и стилистики. В сакральной живописи происходил постепенный отход от традиционных условно-плоскостных приемов письма и композиционного построения. Новые художественные решения появлялись из синтеза западноевропейских позднеренессансных влияний и местных традиций.

Приметой времени стали многосторонние интеграционные процессы в белорусском искусстве, которым в значительной степени способствовало сосуществование православной и католической конфессий. Кроме светской жизни, бытовой сферы, именно культурная среда открывала путь для разнообразных взаимопроникновений и взаимовлияний. В какой бы

степени не существовала их разрозненность и обособленность, в действительности, в художественной практике имелось множество возможностей не только для разногласий, но и для сотрудничества. Без сомнения, можно сказать, что новые ориентиры белорусских иконописцев рождались также под влиянием отдельных произведений, привезенных с запада или написанных западноевропейскими мастерами, которые могли работать в Беларуси. Но православная иконопись не была исключением. Ее образно-пластичные традиции становятся доступными, осваиваются также живописцами, работающими над росписью костелов. Явления такого рода получили распространение начиная с XVII века, особенно с того времени, когда начало складываться живописное убранство униатских храмов. Именно на границе указанных конфессиональных контактов происходило формирование новых художественных направлений.

Как свидетельствуют архивные материалы, литературные источники XIV–XV веков, но особенно XVI века, на землях Великого Княжества Литовского, в том числе и белорусских, появляется значительное количество произведений или непосредственно зарубежного происхождения или выполненных по соответствующим образцам и связанных с католическим литургическим употреблением.

Белорусская иконопись – это отличный пример усвоения и творческой переработки разностилевых традиций, проникновение в нее западноевропейских веяний. В произведениях белорусской иконописи легко заметить одновременное употребление разных приемов: западное и старорусское происхождение композиционных схем, сочетание темперной и масляной техник, обращение к резному золоченому фону. При этом мастерам удалось избежать эклектики. Всю, на первый взгляд, разнохарактерность решения объединяют щедрое желание передать реальную глубину изображаемого простора, разнообразность движений персонажей, материальность, фактуру предметов.

Белорусские иконы сочетают в себе несколько живописно-образных схем – тех, которые были очерчены старинными традициями белорусской иконописи, сформированными еще в эпоху Возрождения, и новых – соответствующих позднему барокко с его подчеркнутой декоративностью, символичностью, сложными пространственными построениями.

XVII век был важным периодом в развитии иконописи, которая по-прежнему оставалась одним из наиболее востребованных видов живописи. Этому способствовал ряд причин: возможность быстрого реагирования на проблемы времени, гражданской и конфессиональной жизни, а также хотя и ограниченные канонами и правилами, но, тем не менее – широкие возможности отображения реальности, дешевый и доступный для представителей различных социальных слоев способ исполнения.

В XVII столетии в развитии белорусской иконописи наблюдались несколько важных периодов, связанных с гражданско-политическими и конфессиональными переменами. Так, в первой половине XVII века набирает силу тенденция к архаизации иконописи, в основе которой лежало естественное стремление православного населения к сохранению своих национальных традиций, борьба с униатством и контрреформатской политикой католической церкви.

Это проявилось, главным образом, в обращении к традиционным или даже архаически пластичным приемам. Представление о характере этого явления дает образ Матери Божьей «Одигитрия Барколабовская» [2].

Среди иконописных произведений выделяются те, которые были выполнены для католических и униатских храмов. Их в большей степени выделяет ориентация на западноевропейские живописные традиции, использование разнообразных композиционных приемов, богатых светотеневых моделировок. Даже наличие каноничных схем не ограничивает художественный язык авторов, поиск в каждом отдельном случае своеобразных решений. Среди ряда работ такого плана особое место занимает образ Матери Божьей «Белыничская».

Значительную группу икон составляют произведения, которые были исполнены местными художниками с ориентацией на фольклорные, народные представления. Элементы своеобразного примитива, «наивность» образного и пластического строя можно заметить во многих образах. Число работ такого плана значительно выросло во второй половине XVII века, и эта тенденция в дальнейшем стала доминирующей. Отличительная особенность белорусской иконописи этой эпохи является проникновение в нее жанровых элементов и повествовательности.

Это качество формировалось под несомненным влиянием стиля барокко, благодаря которому в образ приходят многосюжетность, этнографизм, естественность человеческих переживаний, остро схваченные и переданные жизненные ситуации. Их объединяет экспрессивная, лишенная патетики трактовка, тяга к монументальности. Более всего названные черты проявились в малоритских образах. Особенности черты, которые были отмечены в иконописи начала XVII века, усилились во второй половине этого столетия и приобрели доминирующий характер. Иконы приобретают черты жанровых повествований, в них возросла роль реального окружения и этнографических деталей. Произошел своеобразный сплав византийских, старокиевских традиций с эстетическими принципами новой эпохи, условностями и объемно-пространственными решениями, конкретными психологическими характеристиками. Увеличилась роль декоративных элементов, особое

внимание придавалось формам, которые покрывали резным, а позже и лепным по левкасу орнаментом. Поменялось даже его смысловое значение.

Фон стал объединяющим средством, который влиял на драматичность и экспрессивность изображаемых сцен, придавал образам соответствующий эмоциональный настрой.

С особенной очевидностью новые стилевые черты отобразились в житийных иконах, где последовательно рассказывалось о духовных или светских лицах, канонизированных церковью. Героями таких изображений были святые, мученики, церковные или гражданские деятели. Житийные иконы имели тесную связь с агиографической литературой (жития святых, апокрифы), которые в данный период контрреформации получили широкое распространение. Композиционно житийные иконы строились по заданной схеме, определяемой церковью и закреплённой в виде канонов. В центре изображаемой плоскости (в середине) помещалась фигура святого. Ее окружали меньшие по размеру житийные клейма.

С середины XVII века на территории Белоруссии четко обозначились несколько живописных школ, связанных с Могилевщиной, Брестким Полесьем, Гроденщиной, западными районами Витебщины. Каждая из них имела свои особенности, истоки которых лежат в характере гражданско-политического, экономического и конфессионального развития этих территорий, условий и направленности торговых связей. Так, для Могилевской школы, в целом неоднородной, присущ линейно-графический стиль, декоративность, внимание к бытовым деталям. Для манеры художников, которые работали в районах Брестского Полесья, характерны утонченность и точность рисунка, мажорную цветовую гамму, но вместе с тем имеет место повышенная экспрессивность, абстрактность образного строя. Живопись Гродненщины, как и большинства районов Западной Беларуси, отличается заметным влиянием западноевропейского искусства, что проявилось в распространении масляной техники, в активном освоении приемов алтарной живописи. Своеобразным художественным языком, образным строем отличается Западнополесская школа иконописи, одна из самобытных в белорусской живописи XVII–XIX столетий. Ее формирование, скорее всего, началось со второй половины XVI века, но ее наиболее характерные черты сложились все же в XVII веке. Именно в это и более позднее время активизируется деятельность ряда монастырей: Борисоглебского в Турове, Спасского в Кобрине, Троицкого и Спасского в Дрогичине, Симеоновского в Берестье и ряде других, при которых работали иконописные мастерские и отдельные авторы. С XVII века иконы начали писать не только на досках, покрытых левкасным грунтом, но и на холсте, натянутом на подрамник или на деревянную основу. На формирование отличительных особенностей

западнополесской школы повлиял отказ от традиционных прорисей, которые уже не сдерживали творческую фантазию, давали возможность более свободно трактовать библейские сюжеты. С этим связано соединение в иконах возвышенно-поэтических трактовок и жанровых мотивов, их мажорная и торжественная цветовая гамма.

Значительную часть сакральной художественной практики обусловила тенденция фольклоризации и примитивизации, ориентация на народные вкусы, обращение к традициям предыдущих эпох. Если фольклоризация в начале XVIII столетия не была слишком подчеркнутой, то с его середины эта тенденция приобрела очень большое распространение. Поиски реалистичного отображения реальности, введение в изображения бытовых деталей, событий повседневной жизни способствовали нарушению каноничности образов, что в результате приводило к потере иконописью важных художественных ценностей, приближая иконы к произведениям народно-примитивного содержания.

Несмотря на сложность условий, в которых развивалась белорусская иконопись XVIII века, существование в ней ряда тенденций и даже кризисные явления, очевидно, что это был непростой, но эволюционный процесс. На протяжении столетия в произведениях сакрального искусства исчезают некоторые архаические черты и, несмотря на существующую каноничность, в иконопись активно проникает барочный стиль, изменяя образно-пластичную речь мастеров. Но уже с середины столетия на иконопись все более заметное влияние оказывает стиль классицизма.

**Иконопись** – иконописание, иконное писание, вид живописи, религиозной по темам и сюжетам, культовой по назначению. В наиболее общем смысле – создание священных изображений, предназначенных быть посредником между миром Божественным и земным при индивидуальной молитве или в ходе христианского богослужения, одна из форм проявления Божественной истины.

Техника иконописания сложна и своеобразна; последовательность писания иконы выработана в древности, изменению не подлежит и по традиции передается иконописцами из поколения в поколение. Поэтому начинающие иконописцы должны также строго и неуклонно ее придерживаться. Если же, в силу обстоятельств, приходится отступать от некоторых материалов и приемов, то каждый иконописец должен более всего бояться нарушить главное: традиционный образ иконы и последовательность его построения.

1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.http://melnichenko-alla.narod.ru/ikonopis.html](http://www.melnichenko-alla.narod.ru/ikonopis.html). – Дата доступа: 10.03.2012.

2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://religia.by/pochitaemye-ikony-bozhiej-materi-v-belarusi/barkolabovskaya-ikona-bozhiej-materi>. – Дата доступа: 21.03.2012.

**А.Н. ГУБЕНКОВА**

*Республика Беларусь, Минск, УО «БГУКИ»,  
факультет музыкального искусства*

**ПРОБЛЕМЫ РЕПЕРТУАРА СОВРЕМЕННОГО  
САМОДЕЯТЕЛЬНОГО НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА**

*Научный руководитель – преподаватель А.Ю. Володченко*

Проблема репертуара сегодня является основополагающей в художественном творчестве. Программа любого хорового коллектива – это показатель жанрово-стилевой направленности работы ансамбля, манеры его исполнения, а также основы творческой активности исполнителей.

Научное осмысление вопросов выбора репертуара для народного хора появилась сравнительно недавно. Возникшая в XX веке идея массового культурного движения способствовала созданию и активному распространению народных самодеятельных хоровых коллективов как специфической формы деятельности широких масс. Стали издаваться труды, в которых излагались ценные советы и рекомендации по организации хоровых коллективов, где важнейшей составляющей является репертуар, значение которого рассматривалось многими хормейстерами-практиками. Здесь можно вспомнить работы Гавриной Л. «Народны хор і яго асаблівасці» [1], Зеневича В. «Беларуская народная песня» [2], Калугиной Н. «Методика работы с русским народным хором» [3], Каргина А. «Воспитательная работа в самодеятельном коллективе» [4], Соколова Вл. «Работа с хором» [5], Тевлина Б. «Работа в хоре. Методика, опыт» [6], Шаминой Л. «Работа с самодеятельным хоровым коллективом» [7] и многих других.

Внедрение народной культуры в профессиональное образование способствовало формированию и распространению высокохудожественных произведений, таких как обработки народных песен и композиторские сочинения. Зачастую для их исполнения требуется качественная профессиональная подготовка хористов и использование их в самодеятельных коллективах не всегда возможно. Перед руководителем любительского хора стоит сложнейшая задача подбора репертуара и его аранжировки для соответствующего состава исполнителей. Нередко из-за неверного использования тех или иных произведений коллектив утрачивает свою индивидуальность и теряет ответственность перед аудиторией как пропагандист высокой культуры. Таким образом, целью нашего доклада является раскрытие

недостатков репертуара самодеятельного народного хорового коллектива и способы их устранения.

Хоровая самодеятельность является органичной частью художественного народного творчества. Ее основная задача – это идейно-эстетическое воспитание самодеятельных певцов, удовлетворение потребности трудящихся в создании духовных ценностей. На сегодняшний день активно формируются и развиваются любительские ансамбли музыки, песни и танца. Они разворачивают свою деятельность на многомиллионную аудиторию, способствуя формированию у слушателей оценки о народной культуре в целом. Особая ответственность такого коллектива проявляется там, где нет профессиональных хоров, и самодеятельные ансамбли или гурты являются единственными источниками песенной культуры. Поэтому очень важно подходить к поиску репертуара серьезно и вдумчиво. А для этого необходимо точно оценивать исполнительские возможности своего исполнительского состава, а также жанрово-стилевую направленность его деятельности.

Перечислим и прокомментируем те основные недостатки, которые, по нашему мнению, могут быть допущены в процессе формирования репертуара самодеятельного коллектива:

1) Несоответствие исполняемых произведений возрастному составу участников хора.

Каждому руководителю следует всегда очень тщательно изучать происхождение первоисточника той или иной песни, значение ее в фольклорном обряде, если она к нему относится. Сделать это сегодня можно обратившись ко многим опубликованным сборникам оригинальных записей песенного фольклора разных регионов Беларуси (например, собрания песен таких выдающихся фольклористов как Елатова В., Можейко З., Мухаринской Л., Роговича В., Цитовича Г., Ширмы Г., Эвальд З. и многих других<sup>2</sup>).

Хормейстеру не следует использовать взрослый песенный фольклор в детском коллективе. Это не прибавит ансамблю профессионализма, но сделает исполнение песни нелепым. Белорусское народнопесенное творчество многообразно, обширно, что позволяет подобрать репертуар, соответствующий любому возрасту.

---

<sup>2</sup> Елатов В. Песни восточно-славянской общности. – Мн., 1977. – С. 248; Мажэйка З. Песні Беларускага Падняпроўя. – Мн., 1999. – С. 392; Мухаринская Л. Белорусская народная песня: историческое развитие: очерки. – Мн. 1977 – С. 214.; Раговіч У. Песенны фальклор Палесся. У 3 т. – Мн., 2001. – С. 526; Цитович Г. О белорусском песенном фольклоре: Избранные очерки. – Мн., 1976. – С. 133; Шырма Г. Беларускія народныя песьні [Ноты]: Вып. 1 – Вільня., 1929. – С. 230; Эвальд З. Белорусские народные песни [Ноты]: [для хора без сопровождения]. – М., 1941. – С. 164.

2) Использование произведений, не соответствующих исполнительскому уровню коллектива.

В-первую очередь, репертуар следует подбирать, исходя из вокально-технических возможностей певчих. При наличии трудных произведений, рассчитанных на профессиональный состав, у самодеятельных исполнителей может пропасть энтузиазм, зародиться сомнение в собственных силах. Для этого необходимо упростить произведение, продумать аранжировку специально для данного коллектива. Если руководитель не обладает таким навыком, то надлежит обратиться за помощью к музыкантам-профессионалам.

3) Применение нецензурной лексики в хоровом произведении либо песен откровенного эротического характера.

Невысокий уровень исполнительского мастерства певцов не должен позволять руководителю прибегать к выбору некачественного, некорректного репертуара. Речь идет о тривиальных частушках, «шуточных» песнях либо простом обыгрывании сценок с непристойными фразами. Это во многом умаляет достоинство самих артистов и не несет никакой культурной ценности. Безусловно, народное творчество многогранно и содержит в своем наследии огромное количество произведений всевозможной тематики. Но далеко не все, что бытует в народе и сохраняется в памяти отдельных людей, следует пропагандировать. Как говорил Н. Добролюбов: «Не все в народе народное» [3, с. 24]. Таким образом, далеко не все, что поется в народе, имеет художественное значение. А в репертуар хора, на наш взгляд, хормейстер должен отбирать только лучшие образцы.

4) Отсутствие четкой жанровой направленности коллектива.

Смешение жанров песен, певческих манер – одна из ошибок самодеятельного хора. Коллектив того или иного региона примечателен и интересен тогда, когда он основывается на певческих традициях родной местности. Но вместе с тем, обращение к фольклору должно быть выборочным. Слушая записи голосов народных исполнительниц необходимо производить коррекцию музыкального материала. Эта мысль прослеживается у доктора педагогических наук, профессора Л. Шаминой в труде «Работа с самодеятельным хоровым коллективом»: «К народному бытовому пению надо относиться критически. Не следует копировать его недостатки. Ведь не каждый народный исполнитель хорошо владеет голосом. У старых певцов, например, иной раз из-за отсутствия зубов страдает произношение слов... В народе поют, как правило, «к случаю», и певцам необходимо «распеться» – войти в творческое состояние, разогреть голос, только тогда в исполнении народного певца обнаружится «золотое зерно», которое можно услышать, понять, отделить от недостатков» [7, с. 68].

Использование аутентического материала полезно даже для тех хоровых коллективов, в основе творчества которых лежат авторские произведения. В певческом ансамбле необходимо выработать единую народную манеру пения, достижение которой возможно только путем обращения к оригинальному фольклору. Если же самодеятельный фольклорный коллектив исполняет исключительно авторские композиции, то здесь репертуарная политика должна вестись на то, чтобы песенная программа носила эксклюзивный характер и которая должна меняться время от времени. Кроме того, если руководитель ансамбля имеет навыки композиции, то возможно включение в репертуар его собственных опусов. Это может обеспечить коллективу творческую индивидуальность и заинтересованность со стороны слушателей. Но вместе с тем, не стоит ограничиваться творчеством одного автора, так как это может наскучить как хористам, так и зрителям. Также песня может быть создана кем-либо из артистов хора, а нередко и всем коллективом. В других случаях, полезно сотрудничать с композиторами, которые, в свою очередь, должны быть ознакомлены с особенностями творческой деятельности хора.

5) Неактуальность репертуара на современном этапе развития народно-певческого искусства.

Каким бы глубоким и древним видом устного народного творчества ни была народная песня, она должна соответствовать требованиям того или иного времени. Сегодня технический прогресс затрагивает все отрасли науки, культуры, искусства, воспитания, образования. Процессы глобализации меняют мировоззрение всего человечества. В музыке появляется и активно развивается огромное количество альтернативных направлений, идет «борьба» за слушателя. Представителям и пропагандистам народного искусства нужно прилагать огромные усилия, чтобы песенный фольклор оставался востребованным. Калугина Н. в книге «Методика работы с русским народным хором» пишет: «Нередко для того, чтобы старинная песня стала «репертуарной», требуется некоторое переосмысление ее в соответствии с новым временем» [3, с. 24].

Зрителю сегодня необходимо зрелище, шоу. Руководителю любительского певческого коллектива следует быть в постоянном поиске новых музыкально-изобразительных средств, приемов, форм, практиковать смешение стилей, соответствуя требованиям времени, ведь современный хор, основываясь на классическом народно-музыкальном наследии, отражает, прежде всего, искусство песенного фольклора наших дней.

Таким образом, исходя из вышеизложенного материала, можно сделать следующие выводы:

1. Проблема репертуара сегодня является одной из основополагающих в хоровом творчестве. Певческие ансамбли являются хранителями

старинных и создателями новых песен. Их деятельность направлена на пропаганду общенародной культуры, ее распространение и внедрение в массы. Данный вид творчества развивает чувство патриотизма как у хористов, так и у слушателей, показывает красоту, мощь песенного фольклора наших предков.

2. Каждому руководителю певческого ансамбля следует ответственно подходить к созданию хоровых программ, которые должны соответствовать профессиональному уровню исполнителей, а также возрастному составу участников хора. Нередко из-за неверного использования тех или иных произведений коллектив утрачивает свою индивидуальность и теряет ответственность перед аудиторией.

3. Одной из ошибок многих самодеятельных коллективов, в стремлении создать зрелищное шоу, является смешение жанров, стилей песен, а также певческих манер. Следует помнить, что относиться к певческому фольклору нужно критически, исполняя наиболее высокохудожественные образцы песенных аранжировок, переложений, авторских сочинений.

4. Невысокий уровень исполнительского мастерства певцов не должен позволять руководителю коллектива прибегать к выбору некачественного, некорректного, неактуального репертуара. Задача любого хора – привить любовь к неиссякаемому источнику народной мудрости – белорусской песне. Поэтому хоровая программа – это основа всей деятельности певческого ансамбля. От нее зависит дальнейший рост мастерства исполнителей, перспективы развития хора в целом, актуальность исполнительской деятельности для современного слушателя, а, следовательно, и востребованность существования народного хорового творчества.

1. Гаўрына, Л. Народны хор і яго асаблівасці / Л. Гаўрына. – Минск : «Бел. Дзярж. Ун-т культуры», 2002. – 204 с.

2. Зяневіч, У. Беларуская народная песня : Хрэстаматыя. / У. Зяневіч – Минск : «Бел. Ун-т культуры», 2000. – 148 с.

3. Калугина, Н. Методика работы с русским народным хором / Н. Калугина. – М. : «Музыка», 1977. – 255 с.

4. Каргин, А. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе. / А. Каргин. – М. : «Просвещение», 1984. – 224 с.

5. Соколов, В. Работа с хором / В. Соколов. – М. : «Музыка», 1983. – 192 с.

6. Тевлин, Б. Работа в хоре. Методика, опыт. / Б. Тевлин. – М. : «Проф-издат», 1977. – 128 с.

7. Шамина, Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. / Л. Шамина. – М. : «Музыка», 1983. – 176 с.

**А. ГОРУПА, М. ЛЕВКОВИЧ**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
психолого-педагогический факультет*

**АРХИТЕКТУРА ПОСМОДЕРНИЗМА**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.В. Финслер*

В 1960–1980-е годы в мировой архитектуре сформировалось новое интернациональное направление – постмодернизм. Его появление отвечало общему стремлению изменить сложившуюся к середине XX века историческую и культурную ситуацию. От авторитарности в искусстве, диктовавшей главенство системы и формы над индивидуальными потребностями, был осуществлен переход к демократии в широком смысле этого слова. Отказ от типовых проектов, рассчитанных на усредненного потребителя, привел к ситуации постмодернизма в архитектуре.

Постмодернисты – люди нестандартные, забавные и креативные. Вся их деятельность (и это касается любой сферы, охваченной постмодернизмом, будь то литература, архитектура, живопись и т.д.) направлена на концептуализацию действительности. В такой архитектуре нет ни одной линии, которая не несла бы конкретную смысловую нагрузку, не являла бы собой пример взаимодействия предшествующего архитектурного и культурного наследия и нестандартного взгляда на мир. Рассмотрим наиболее интересные архитектурные сооружения постмодернистской эпохи.

1. «Танцующий дом» в Праге. У одного из самых нестандартных домов в мире богатая предыстория. В конце войны здание, которое находилось на этом месте, было разрушено бомбой. В течение пятидесяти лет здесь ничего не возводили, пока бывший президент Чехии Вацлав Гавел не обратил на пустырь внимание. Дом спроектировали Влад Милунович и американец Фрэнк Гэри. На наш взгляд, в этом здании есть не только душа, глубина и идея, но соблюдены все особенности постмодернизма. Его можно было бы назвать классическим и идеальным образцом постмодернистской архитектуры. Дом называют танцующим, так как он по задумке своих авторов метафорически представляет собой пару великих танцоров – Фрэда Астера и Джинджер Роджерс. Стеклопанельная часть здания, выходящая на улицу, – Джинджер в развевающемся платье, а часть, развернутая в сторону реки (джентльмен в цилиндре), – Фред. Выступ здания, разметавшийся по тротуару, является юбкой Джинджер.

Бродвейская атмосфера усилена благодаря пляшущим и скачущим окнам – реминисценции картины Мондриана «Буги-вуги на Бродвее».

2. «Горбатый дом» в Польше. Здание построено совсем недавно – в 2004 году, но и за эти несколько лет успело стать настоящей достопримечательностью старинного и красивейшего курорта польской Балтики – Сопота. Все гениальное просто. Здание создавалось с единственной целью – привлечь как можно больше посетителей в торговый центр, расположенный совсем рядом. И, надо отдать ему должное, с задачей своей справляется на сто процентов – такого наплыва туристов возле своих стен не помнит ни один другой дом в городе. Они приходят чтобы посмотреть на сказочный домик с изогнутыми стенами и балконами в форме морских волн. Спроектировал дом Яцек Карновски, президент компании Allcon Sopot Architects. Проект дома стал лучшей архитектурной выдумкой года в Польше, представленной на конкурсе «Великие мечтатели».

3. «Здание-робот» в Бангкоке. Одно из самых знаменитых зданий в Бангкоке было построено в 1985 году и принадлежит Банку Азии. Необычный облик робота, который имеет это сооружение, символизирует собой модернизацию в банковской системе.

Таким образом, архитектура постмодернизма стремится воплотить ценностно-мировоззренческие основания и противоречивый характер своего времени – поиск новых истин, разрушение и созидание, лабиринтность, игровое начало, эклектизм, технические достижения, а также отойти от жестких канонов классической архитектуры (устойчивость, плотность, статика) в мир исчезающих эфемерных фантазий.

**М. ГРЕЧНАЯ**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
юридический факультет*

**НРАВСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОГО  
ОБЩЕСТВА: ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.В. Финслер*

Двадцать первому столетию досталось наследство в виде многообразных кризисов – от мировоззренческого до геополитического и естественнонаучного. Постепенно искажается картина мира, порождённая культурой техногенного общества. Господствующее положение в этой цивилизации занял инструментальный разум, нацеленный на покорение природы и технизацию общественных отношений, что привело к постепенному отчуждению человека от мира и дегуманизацию жизни. Сложившаяся ситуация зафиксирована рядом видных философов прошлого столетия. Ортега-и-Гассет пишет о наступлении человека-массы, который ограничен утилитарными интересами, Г. Маркузе вводит понятие «одномерного человека» с узко практической однонаправленной ориентацией поведения. Ж.-П. Сартр рассуждает о характерной для новейшей истории тенденции неподлинного существования человека, когда мир вещей становится самодовлеющим, а личность утрачивает свой духовный стержень.

Сегодня всё чаще звучат тезисы о гуманности, человечности, нравственности как подлинной духовности. Представляется актуальным рассмотрение пути формирования нравственной культуры современного общества.

Поскольку главный лозунг современного общества – «максимум счастья для максимального числа людей», то моральные нормы не должны быть препятствием для реализации желаний того или иного человека, но только до тех пор, пока они не наносят ущерб другим людям.

Следует разграничить понятия мораль и нравственность. Мораль – это система идеальных представлений о принципах и нормах должного или желаемого поведения. Мораль ближе к слову «приличие» и характерному для поведения человека образцу. Нравственность же обуславливается совокупностью определённых правил, принятых или созданных в собственном духовном поле, которыми человек руководствуется в реальном поведении. Если человек испытывает сочувствие, сопереживание по отноше-

нию к людям, старается быть мудрым, искренне доброжелательным – можно сказать, что это нравственный человек. Подлинная нравственность – это внутренний самоконтроль. Нравственный человек более глубок и сложен, чем моральный [1].

У современного общества должны быть свои ценности, которые в традиционных обществах не всегда оказывались на первом месте:

- не ленись, будь энергичен, всегда стремись к большему;
- занимайся самовоспитанием, самообразованием, самопознанием – тем самым ты содействуешь прогрессу человечества;
- не доставляй другим неудобств, не лезь в чужую жизнь, уважай личность другого, не совершай по отношению к другим того, чего не желаешь себе.

Основной акцент делается на саморазвитии, что приводит, с одной стороны, к достижению личных целей, а с другой стороны, к «непотребительскому» отношению к другим людям (т.к. главный ресурс – свои способности – за счет других увеличить невозможно). Разумеется, при таком подходе, сохраняются и усиливаются все классические нравственные императивы: «не убивай», «не воруй», «не лги», «сочувствуй и помогай другим людям». Причем в наибольшей степени усилится самая проблемная заповедь – «не лги», что радикально повысит уровень доверия в обществе, а значит и эффективность общественных механизмов. Ведь человек, который постоянно развивает себя, всегда уверен в собственных силах – ему незачем лгать. Да и ложь не нужна, потому что многие вещи не нужно скрывать. Кроме того, установка на саморазвитие означает, что свой главный ресурс человек видит внутри себя и ему незачем эксплуатировать других или обвинять кого-то в своих неудачах.

В заключении, если говорить о приоритетности ценностей, то главными для современного общества должны стать: свобода человека (понимаемая как ответственность и отсутствие насилия, нетерпимости), уважение к себе и другим людям, стремление к самовоспитанию и самопознанию. Традиционное общество переполнено безнравственностью и бездуховностью, включая жесткое насилие по отношению к женщинам и детям (когда они отказываются подчиняться), ко всем инакомыслящим и «нарушителям традиций». Желание подчинить другого, унижить чье-либо достоинство являются самыми постыдными вещами. Подлинная нравственность, духовность человека вырастает из чувства единения, а не разобщения с миром.

Современная нравственность предъявляет к человеку больше требований, чем когда-либо ранее в человеческой истории, а взамен дает ощущение того, что он не винтик безликой машины, придуманной неизвестно зачем, а творец будущего и самого себя.

1. Этика и моральность в эпоху глобализации: Сборник научных работ / Брестский гос. ун-т им. А.С. Пушкина; редкол.: В.П. Люкевич [и др.]. – Брест Альтернатива, 2008. – 276 с.

## **Е.О. ГРИЦАНЮК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
преподаватель-стажёр кафедры психологии*

### **ТВОРЧЕСТВО С. ЦВЕЙГА В КОНТЕКСТЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ**

Творческая деятельность известного австрийского писателя Стефана Цвейга началась на заре нашего века – в девятисотые годы – и оборвалась в дни второй мировой войны, когда писатель, эмигрировавший в Бразилию, покончил в 1942 году жизнь самоубийством. Безусловно, С. Цвейг оставил глубокий след не только в литературе, но и в смежных с ней областях. Его творчество пронизано экзистенциальным, скрупулезным психологическим анализом внутреннего мира человека в контексте взаимоотношений с другими людьми.

В данной статье хотелось бы рассмотреть творчество С. Цвейга в плоскости психологических концепций и интерпретаций бытийности человеческого сознания. Актуальность работы определяется постоянным интересом широкого круга современных исследователей к проблеме все возрастающей психологизации литературы, а также необходимостью адекватного включения психологических идей в общую картину философских представлений о человеке, возрастающим интересом к психологии в современном обществе.

Психоаналитическая концепция австрийского врача и ученого З. Фрейда, возникшая на рубеже веков, оказала большое влияние на духовную культуру XX столетия. Психоанализ внес свою лепту в такие дисциплины, как культурология, этнология, социология, нашел практическое применение в уголовном праве. Но нигде так широко не нашел психоанализ своего отражения, как в творчестве писателей и поэтов.

Как уже отмечалось, наибольшему влиянию психоанализа оказалась подвержена литература. В ней изображается человек не только с его мужеством, благородством, силой духа и разума, но и с его страхами, тайными желаниями и влечениями и даже подчас животными инстинктами, с которыми порой не может совладать его сильный разум и «культурное» сознание. Именно психоаналитическая концепция З. Фрейда

оказала фундаментальное влияние на творческое самоопределения и самовыражения С. Цвейга. Психоанализ стал им рассматриваться как средство создания достоверной картины мира внутренних переживаний создаваемых им персонажей. Также влияния психоанализа на творчество С. Цвейга связано с практикой саморефлексии, кардинальной переоценкой писателем своих экзистенциальных и гносеологических установок. Центром глубокого погружения в собственные переживания для С. Цвейга становится феномен суицида. Поэтизация суицидальности, ее художественное переосмысление тесно увязаны в биографии С. Цвейга с реальным фактом его самоубийства. В данном контексте психоанализ выступал в качестве основания жизненного сценария писателя, в котором осознанность смыслов своего бытия превращалась в принятие смерти как желаемого разрешения между Нечто и Ничто.

С. Цвейга относят к сторонникам психологического направления реализма. Для него и многих его современников изображение человека означало прежде всего показ его внутреннего мира, нередко в ущерб отображению окружающей среды, формирующей этот мир. Вместе с тем движение литературы в направлении от описания нравов, биографии, карьеры к детальному воспроизведению внутренней жизни было новым достижением в познании психологии человека.

У писателей, принадлежащих к этому течению – Г. Мопассана, К. Гамсуна, Т. Манна и других, – обнаруживается склонность к переходу от воссоздания всего жизненного пути героя к зарисовке духовных кризисов, переломных моментов, наиболее полно выявляющих его внутренний мир. Сосредоточивается внимание на фиксации душевного состояния персонажей, на их самонаблюдении, на подробном анализе их переживаний.

С. Цвейг дал более глубокий анализ психологии человека с позиций фрейдизма, чем другие литераторы «венской группы».

В новеллах С. Цвейга в той или иной мере представлены все основные положения психоаналитической теории: комплекс Эдипа и Электры, Эрос и Танатос (влечение к смерти), нарциссизм, бессознательное, вытеснение, катарсис, непосредственно сам метод свободных ассоциаций в форме монологов-исповедей. На протяжении всего своего творчества С. Цвейг постоянно обращался к суицидальной тематике. Он часто изображает отчаявшихся и разочаровавшихся людей, страдающих от депрессий, одержимых мыслью о смерти, самоубийстве или заканчивающих свою жизнь самоубийством.

К новеллам, герои которых совершают суицид или имеют серьезные намерения для его осуществления, относятся «Звезда над лесом», «История падения», «Гувернантка», «Случай на Женевском озере»,

«Амок», «Лепорелла», «Двадцать четыре часа из жизни женщины», «Письмо незнакомки», «Улица в лунном свете», а также эссе «Генрих фон Клейст», единственный роман писателя «Нетерпение сердца» и два фрагмента романов «Дурман преобразования», известный как «Кристина Хофленер» и «Кларисса». В новеллах С. Цвейга суицидальная тематика неоднородна: с одной стороны, суицид – это результат безысходности героев, а с другой стороны, суицид оказывается мотивом к анализу внутреннего мироощущения других героев новеллы.

Помимо причин суицида С.– Цвейга интересует также то воздействие, которое смерть одного из героев оказывает на других персонажей. Примечательна в этом отношении новелла «Гувернантка», где самому суицидальному акту не уделяется основное внимание, а в центре оказываются душевные переживания 11-летней и 13-летней девочек, которые, случайно узнав о суициде своей «фройляйн» и не понимая негативного отношения родителей к человеку, который был так добр к ним, осознают, что окружающий мир – это не мир фантазий и грез, а мир взрослых, который может быть жестоким и несправедливым.

Примечателен тот факт, что влечению к смерти у героев С. Цвейга всегда сопутствует любовь к жизни в разных ее проявлениях, так же, как влечение к жизни и влечение к смерти неотделимы у Фрейда.

Писатель вслед за Фрейдом отводил большое место бессознательному в душевной жизни человека. Страсти у С.Цвейга – это форма проявления бессознательного, они нередко сильнее разума, поэтому поступки, совершенные человеком под их влиянием, не всегда понятны ему. Такие поступки совершаются случайно, в «роковые мгновения» жизни, следовательно, случай помогает выявить скрытые механизмы души. Примером тому могут служить новеллы «Двадцать четыре часа из жизни женщины» (влечение женщины к молодому игроку), «Амок» (влечение врача к пациентке) и многие другие новеллы, в которых у героев за агрессиями и страхами скрываются всевозможные бессознательные влечения.

Помимо категории Эроса и Танатоса в новеллах С. Цвейга, хотя и в меньшей степени, представлены комплексы Эдипа и Электры. Так, тяга девочки к писателю («Письмо незнакомки») представляет собой попытку найти во взрослом мужчине замену отцу. А страсть к игре у героя новеллы «Двадцать четыре часа из жизни женщины» – это, по Фрейду, выражение неразрешенного эдипального конфликта, неспособность идентификации с отцом.

Сюжеты для своих произведений С. Цвейг черпал из жизни людей, материально обеспеченных, не знающих, что такое повседневная борьба за кусок хлеба, но болезненно ощущавших непрочность собственного

существования. Это чувство неустойчивости жизненных основ, характерное для Цвейга-художника, придало его новеллам напряженность и нервозность, которые проявились и в обрисовке психологии действующих лиц и в стремительном движении сюжета с его неизбежной драматической концовкой,рывающейся в повествование со стихийной неумолимостью обвала.

Гуманизм Цвейга уже в начале творческого пути художника приобрел черты созерцательности, а критика буржуазной действительности приняла условную, абстрагированную форму, так как Цвейг выступал не против конкретных и вполне зримых язв и болезней капиталистического общества, а против «извечного» Зла во имя «извечной» Справедливости.

Люди в новеллах Цвейга существуют, подобно замкнутым, сталкивающимся лишь по воле случая монадам; разобщенные, они почти не знают душевной близости. Каждый из них скрывает внутренние переживания, словно тайну, и только эгоистическая сторона их душ раскрывается с легкостью, внося в отношения людей обман и расчет. Но, рисуя печальную и верную картину современного ему мира, Цвейг не отвергает его: писатель верит, что страдание может быть преодолено милосердием человека к человеку и добро в конце концов восторжествует и облагородит жизнь.

Несмотря на то что Цвейг изображал единичные столкновения человека с недобрым и холодным миром, он, несомненно, улавливал и запечатлевал объективные противоречия действительности. Созданная им картина жизни была мозаичной, и писатель не добирался до первопричин, вызывавших разобщенность в людях, но ясное стремление пробиться к правде жизни вводило его раннюю новеллистику в русло реалистической литературы. Видя темные стороны действительности и критикуя их, испытывая давление империалистической идеологии и ведя с ней борьбу, но не придавая значения явственным симптомам близящейся грозы, Цвейг со страстью отдается служению «религии гуманности», надеясь, что идеи человечности явятся той плотиной, которая остановит стихию социального зла, начавшего подмывать фундамент европейского мира, казавшегося ему незыблемым и прочным. Созданные им портреты весьма субъективны; освещение жизненных проблем, волновавших великих мастеров прошлого, подчинено не историко-социологической, а чисто психологической задаче - анализу связи этих проблем с внутренним миром человека. Цвейг дает характеристику среды и времени, в какое жили прототипы его очерков, но реальная действительность отступает на второй план.

Взор Цвейга-художника был достаточно зорок. Для него не закрыты социальные контрасты буржуазного общества: мещанское благополучие сытой жизни имущих и обездоленность масс. Он видит растлевающее

влияние на человека общественного эгоизма, разъедающего людей и ломающего их судьбы.

Проблема «разобщенности» человека составляет философский подтекст известнейшей его новеллы «Письмо незнакомки», в которой Цвейг просто и правдиво рассказал о трагической судьбе женщины, о бессилии любви – самоотверженной и чистой. В данной работе С. Цвейг с подчеркнутой нежностью, уважением и восхищением пишет о женщине и окутывающих ее истерзанную душу переживаниях. Данный рассказ преисполнен чистейшим и целомудренным лиризмом, правдивостью и мудростью.

Младший современник Роллана и Барбюса, Томаса Манна и Уэллса, Б. Шоу и Горького, талантливый художник Цвейг принадлежит к плеяде писателей, продолжавших в современных условиях традиции критического реализма. Многие из написанного Цвейгом умерло вместе с ним, неся на себе следы его идейных заблуждений и ошибок. Но лучшие его произведения, проникнутые, по словам М. Горького, изумительным милосердием к человеку, по праву могут быть отнесены к наиболее значительным явлениям новейшей западноевропейской литературы, в которой не так уж много было писателей, столь искренне и чисто веривших в добро, заложенное в человеке, как Стефан Цвейг.

### **В.В. ДАВИДОВИЧ, Т.С. АНИСИМОВА**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
географический факультет*

### **ДОМОНГОЛЬСКАЯ ИКОНОПИСЬ НА РУСИ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.Н. Иванчина*

На Руси иконописание считалось делом важнейшим, государственным. Летописи наряду с событиями государственного значения отмечали строительство новых храмов и создание икон. Ныне насчитывается немногим более трех десятков доподлинно «домонгольских», то есть написанных еще до Батыева нашествия, русских икон. Среди них и несколько образов Богородицы, в том числе «Великая Панагия» из Ярославля, Новгородская икона Божией Матери «Знамение», «Умиление» Белозерская, Свенская-Печерская икона Божией Матери. К ним принадлежит и чудотворная икона Богородицы Боголюбская.

Святых в домонгольской иконописи часто писали в окружении отдельных небольших композиций на темы их жизни – так называемых житийных клейм. Отдельную группу составляли иконы, посвященные евангельским событиям, которые легли в основу главных церковных праздников, а также иконы, написанные на основе ветхозаветных сюжетов.

Хотя христианские храмы существовали в Киеве и раньше, именно после 988 года началось строительство первой каменной церкви, названной Десятинная. Строительство и внутренняя роспись церкви были выполнены приглашенными византийскими мастерами. Десятинная церковь не сохранилась, но археологические находки позволяют утверждать, что важнейшие части ее росписи были выполнены в технике мозаики, а весь остальной храм был украшен фреской [1, с. 21].

Князь Владимир I Святославич привёз из Херсонеса в Киев ряд икон и святынь, но из «корсунских» икон ни одной не сохранилось. Вообще, из Киева, Чернигова, Переяславля, Смоленска и других южных и западных русских городов до нашего времени не дошло ни одной иконы этого периода, хотя как раз в этих городах располагались крупные художественные центры. Об иконописи можно судить по многочисленным настенным росписям, для исполнения которых князья приглашали лучших мастеров. Вместе с христианством Русь получила и достижения византийской культуры.

Наиболее известным ансамблем домонгольского периода в Киеве являются мозаики и фрески Софийского собора, построенного в XI веке Ярославом Мудрым. Программа росписи храма отвечала византийской традиции, но содержала ряд особенностей. Например, в барабане центрального купола были изображены 12 апостолов, выражая собой идею проповеди христианства во все концы мира. Очень подробен для XI века был цикл евангельских событий, а на западной стене помещался лишь частично сохранившийся портрет семьи князя Ярослава. Главный купол и алтарь был украшен мозаиками, из которых хорошо сохранились образ Христа Пантократора в зените купола и Богоматерь Оранта в своде алтаря. Остальные части интерьера были расписаны фресками. Стиль мозаики, как и фрески, точно соответствует особенностям византийского искусства первой половины XI века [1, с. 23–57].

Для древнерусского искусства важную роль сыграли строительство и роспись Успенского собора в Киево-Печерском монастыре. Работы были выполнены константинопольскими мастерами в 1073–89 годах. Древняя роспись, а затем и само здание храма погибли. Однако сохранилось описание, сделанное в XVII веке, из которого ясно основное содержание росписи. Сам храм послужил образцом для строительства соборов в других городах Руси, а иконография его фресок повторялась и оказала

влияние на иконопись [2, с. 29–39]. Выполнившие роспись иконописцы остались в монастыре, где основали иконописную школу. Из неё вышли первые известные русские иконописцы – преподобные Алипий и Григорий.

Весь домонгольский период продолжали активно приглашать греческих иконописцев.

Древнейшие на Руси иконы сохранились в Великом Новгороде. Из Софийского собора происходят несколько огромных икон, входивших в древнейшее убранство храма. Икона «Спас Златая риза», изображающая Христа на троне в золотых одеждах, находится в настоящее время в Успенском соборе Москвы, но на ней сохранилась только живопись XVII века. Необычным для византийского искусства является гигантский размер икон, предназначенных для огромного храма. Сохранился ряд новгородских икон XII– начала XIII веков.

Из Георгиевского собора Юрьева монастыря происходят две иконы 1130-х годов: «Устюжское Благовещение», и ростовая икона «Св. Георгий» (обе в ГТГ). Иконы также большого размера и превосходного исполнения. Размеру соответствует и монументализм образов. Икона «Устюжское Благовещение» имеет редкие иконографические детали, выражающие христианское учение о Боговоплощении. Сверху на иконе изображен сегмент небес с изображением Ветхого Денми – символического образа Христа, от которого на Богоматерь нисходит луч, показывающий действие Святого Духа. На фоне фигуры Богоматери в красных тонах написан сидящий Младенец Христос. Плохо сохранилась чтимая новгородская икона Богоматери «Знамение», исполненная в 1130–1140-х годов. Икона получила общерусскую известность в XIV века, когда было написано Сказание о чуде, вошедшее в новгородские и московские летописные своды. Согласно преданию, на третью ночь осады города Новгородский архиепископ Иоанн, молившийся перед иконой Спасителя, услышал голос, исходящий от образа: «Иди в церковь святого Спаса на Ильину улицу, и возьми икону святую Богородицу, и вынеси в острог противу супостат». Икону вынесли на городские укрепления, «иде же ныне монастырь свята Богородица на Десятине». Стрелы, пущенные суздальцами, «яко дождь умножен», попали в икону, которая повернулась ликом к городу, из полученных «ран» истекли «слезы». Нападавших покрыла тьма, объяли «трепет и ужась», и они стали избивать друг друга. В память чудесной победы архиепископом Иоанном 27 ноября был установлен праздник. До начала 1440-х годов Пахомий Серб составил «Воспоминание о знамении», церковную «Службу знамению» и «Слово похвальное знамению». Позже Сказание вошло в Житие св. Иоанна Новгородского. В 1356 году икона

была перенесена в специально построенную для нее каменную церковь в честь Знамения Пресвятой Богородицы. В XVII веке в честь иконы был возведен большой каменный собор. Икона была изначально выносной и прославилась в 1169 году, когда Новгород был спасен от осады суздальскими войсками. На лицевой стороне изображена Богоматерь с медальоном на груди, в котором представлен Спас Эммануил. Древняя живопись здесь почти совершенно утрачена, её небольшие раскрытые фрагменты соседствуют с поздними слоями. Лучше сохранился оборот иконы с фигурами апостола Петра и мученицы Натальи (по другой версии Иоакима и Анны – родителей Богоматери) [1, с. 124–126].

Свенская-Печерская икона Божией Матери была написана преподобным Алипием Печерским (около 1114 г.). На иконе изображена Божия Матерь с Младенцем, сидящая на престоле. Справа от трона стоит преподобный Феодосий, а слева – преподобный Антоний Печерские. До 1288 года она находилась в Киево-Печерском монастыре, где прославилась чудесами, и в 1288 году была перенесена в Брянский Свенский монастырь, в честь Успения Пресвятой Богородицы, следующим образом. Черниговский князь Роман Михайлович, будучи в Брянске, ослеп. Услышав о чудесах от иконы, писанной самим преподобным Алипием, князь послал в монастырь гонца с просьбой прислать к нему в Брянск икону для исцеления. Икону отправили вместе со священником по реке Десне. Во время плавания лодка пристала к правому берегу реки Свены. После ночевки путники утром пошли к лодке, чтобы помолиться иконе, но не нашли ее там, а увидели на горе против реки Свены. Икона стояла на дубе между ветвями. Весть об этом дошла до князя Романа; его привели к иконе пешком. Князь горячо молился и обещал построить на этом месте монастырь, отдав ему все земли, которые увидит с горы. После молитвы князь начал прозревать. Сначала он увидел тропинку, затем близкие предметы и, наконец, все окрестности. Приложившись к иконе, князь отслужил молебен, а затем все собравшиеся основали деревянный храм в честь Успения Пресвятой Богородицы. Дерево, на котором пребывала икона, срубили и употребили на доски для других икон. Тогда же было установлено празднество Свенской иконе Божией Матери 3 мая. Икона прославилась исцелениями слепых, бесноватых, заступничеством от врагов.

В конце XII века была создана икона «Спас Нерукотворный» с изображением на обороте поклонения кресту (ГТГ). Голова Спаса заключена в круглый нимб с перекрестьем, вписанный в квадрат доски. Большие округлые глаза подняты влево. Высокие дуги бровей изогнуты. Раздвоенная борода и длинные свисающие усы написаны тонкими темно-коричневыми линиями по зеленовато-серой рефти. Черно-коричневые

волосы с прядью на лбу украшены золотыми линиями. Вохрение по оливковому санкирю темно-желтое, мягкого тона, с еле заметными следами подрумянки. На губах, веках и описи носа – киноварь. Нимб, фон и поля золотисто-охряные. Перекрестье нимба – тона слоновой кости, со следами изображения драгоценных камней. В верхних углах на фоне фрагменты древних букв IC XC.

Боголюбская икона Богоматери (XII век). Княгинин монастырь во Владимире. Иконопись Владимиро-Суздальского княжества выделяется особняком. Расцвет его культуры связан с Андреем Боголюбским.

В 1155 году Андрей Боголюбский уехал из Вышгорода, забрав с собой почитаемую икону Богоматери, и обосновался во Владимире на Клязьме. Привезенная им икона, получившая название Владимирской, стала палладиумом княжества, а впоследствии и всей России. Прекрасный по проникновенности и классичности византийский образ послужил своего рода мерой художественного качества для работавших здесь иконописцев.

Роскошные белокаменные храмы Андрея Боголюбского и правившего за ним его брата Всеволода расписывали лучшие мастера. Возможно из Фессалоник, где Всеволод провел свою юность, были приглашены художники, расписавшие Успенский собор и построенный недалеко от него Дмитровский собор, освященный в честь небесного патрона Всеволода – великомученика Димитрия Солунского. Здесь хранилась привезенная гробная доска святого Димитрия, на которой была написана его икона (в настоящее время в Успенском соборе Московского Кремля с живописью XVII века) [1, с. 168–181, 696–697].

Икона Богоматери Боголюбская была заказана князем Андреем для своего дворцового храма в Боголюбове. На ней Богородица представлена в рост в развороте, молящейся Христу. Живопись иконы сильно пострадала за время своего существования. В настоящее время икона хранится в соборе Княгинина монастыря во Владимире.

Во второй четверти XIII века, накануне монгольского нашествия были созданы две иконы, найденные в Белозерске. Они отчасти схожи с иконами северо-восточной Руси, но связаны и с Новгородом. Икона Богоматери Белозерская (ГРМ) иконографически близка к Владимирской иконе, родство есть и в характере образа. Однако художественные приемы этой иконы выходят за рамки классической, провизантийской линии иконописи. Яркие цвета и резкие контуры придают образу остроту, делают его похожим на памятники романской живописи Европы.

Более упрощенно выглядит икона «апостолы Петр и Павел» (ГРМ). Апостолы изображены в одинаковых позах, их образы рассчитаны на более быстрое и прямое восприятие [1, с. 201–212].

Единственной иконой, связанной с южной Русью, является образ Богоматери Печерская, датируемый серединой XIII века (ГТГ). Икона с изображением Богоматери на троне и предстоящих преподобных Антония и Феодосия Киево-Печерских происходит из Свенского монастыря под Брянском [1, с. 212–223]. Можно сделать следующие выводы:

1. Иконы XII в. отличались заметной упрощенностью: поле около 34 см, отведенное каждому святому, требовало или миниатюрной живописи, слишком дорогой для горожанина, или схематизации изображения.

2. Под влиянием греческих художников сформировалось аристократическое направление новгородской иконописи XII века («Благовещение Устюжское», «Спас Нерукотворный»). Живописное богатство моделировки личного с красными описями и зелеными приплесками, огромные удлинённые глаза, алые уста с маленькой нижней губой, пышные волосы, как бы перевитые тонкими золотыми нитями, придают образам поистине неземную красоту и благородство. Это подчеркивает замкнутость образов, их погруженность во внутренний духовный мир, что требует от человека молитвенного самоуглубления.

1. Сарабьянов, В.Д., Смирнова, Э.С. История древнерусской живописи / В.Д. Сарабьянов, Э.С. Смирнова. – М. : ПСТГУ, 2007.

2. Сарабьянов, В.Д. «Успение Богоматери» и «Рождество Христово» в системе декорации собора Антониева монастыря и их иконографический протограф / В.Д. Сарабьянов // Искусство Христианского мира. – Выпуск 5. – М. : ПСТБИ, 2001.

## **У.А. ЖЫЛКО**

*Рэспубліка Беларусь, Мінск, УА «БДУКМ»*

### **МАСТАЦКАЕ ЎВАСАБЛЕННЕ ХРЫСЦІЯНСКІХ КАШТОЎНАСЦЕЙ У РАМАНТЫЧНАЙ ТВОРЧАСЦІ ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА**

*Навуковы кіраўнік – доктар культуралагічных навук,  
прафесар А.І. Смолік*

Рамантызм як сацыякультурная з’ява ўжо дастаткова працяглы час з’яўляецца невычэрпным матэрыялам для даследаванняў гуманітарных, у тым ліку культуралагічных дысцыплін. Найперш гэта тлумачыцца складанасцю і неадназначнасцю феномена беларуска-польскага рамантызму XIX ст., што дае магчымасць выяўлення новых аспектаў у дадзеным ідэйна-мастацкім накірунку ў залежнасці ад абранага падыходу.

Найбольш цікавым у гэтым дачыненні падаецца даследаванне хрысціянскай абумоўленасці беларуска-польскага рамантызму, паколькі рэлігія (у тым ліку і хрысціянства) займае цэнтральнае месца ў працэсе канструявання сэнсаў, ведаў, кагнетыўнага комплексу, які арыентуе чалавека ў жыцці. Для надання гэтым ведам трываласці, універсальнасці неабходна надзяліць іх характарыстыкамі свяшчэннага космасу, свету сакральнага.

На падставе сутнаснай характарыстыкі хрысціянства можна сцвярджаць, што многія аспекты хрысціянскай ментальнасці непасрэдным чынам супадаюць з рысамі рамантычнай ідэалогіі, ці рамантычнай пісьменніцкай філасофіі, паколькі нас у першую чаргу будзе цікавіць літаратурны рамантызм. Найперш гэта назіраецца праз такую рамантычную дамінанту як «двусветаваць» – супрацьпастаўленне рэальнага і ўяўнага свету. Рэчаіснасць з яе ўтылітарнасцю і бездухоўнасцю адмаўляецца прадстаўнікамі рамантызму, замест яе сцвярджэнне набывае уяўны свет, «іншасвет», ідэальны свет. Імкненне да жаданага ідэалу, які рухае чалавекам, накіроўвае яго дзейнасць у марах і памкненнях фактычна супадае з першасным аб'ектам ідэацыйнай культуры, у якасці якога выступае ідэал (прынамсі, ідэал духоўны). Уцёкі ад рэальнасці ў свет уяўленняў цесна звязаны з такой уласцівасцю чалавечага духа, як пачуццё бясконцага, якое па сутнасці з'яўляецца першакрыніцай рамантычнага светаадчування, што абумовіла такую рысу рамантычнага мастацтва як «імкненне канечнага да бясконцага». Бясконцасць у хрысціянстве атаясамліваецца з Вечнасцю, вечным звышнатуральным быццём (Богам, абсалютам, тым, што па-за часам).

У беларуска-польскай рамантычнай парадыгме вылучаецца магутная постаць Яна Баршчэўскага. Літаратурныя творы пісьменніка ўключаны ў цэлую сістэму культурных каардынат, яны як бы сатканы з мноства культурных ведаў. Гэта сапраўды рэфлексійная дзейнасць творцы пераўтварылася ў своеасабліва выказаныя ім ідэі, паняцці, сімвалы, якія набываюць форму мастацка-вобразнага спасціжэння культуры, арыентуюцца на звышпачуццёвы пачатак пазнання. Менавіта гэта акалічнасць прадстаўляе выдатную магчымасць выяўлення і аналізу ўвасобленай у творах пісьменніка шматграннай хрысціянскай аксіялогіі (сістэмы каштоўнасцей).

Не выпадае спрачацца з тым, што літаратурны твор, з'яўляючыся аб'ектам культурнай прасторы, непасрэдным чынам абумоўлены асаблівасцямі суб'екта-стваральніка. Згодна біяграфічных звестак, вельмі верагодна, што бацька Яна Баршчэўскага быў уніяцкім святаром. Яшчэ ў дзяцінстве будучы літаратар меў магчымасць наладзіць стасункі з езуітамі, якія апекаваліся уніяцкай царквой. Таму невыпадкова, што Я. Баршчэўскі

трапіў у Полацкую езуіцкую акадэмію. Менавіта там сфарміраваліся асновы яго рэлігійнага светапогляду. Пра ступень уплыву тэасофскай адукацыі сведчыць мастацкі свет многіх твораў Я. Баршчэўскага. А сам пісьменнік у адным з лістоў да Юліі Корсак так ацаніў значнасць Святога Пісання: «Адна гэтая кніга магла б служыць свету з большай карысцю, чым найаграмаднейшая бібліятэка, калі б толькі людзі хацелі шукаць у ёй праўду; гэтая кніга – крыніца сапраўднае мужнасці, яна вучыць чалавека пазнаваць свае абавязкі перад бліжнім і Богам. О, калі б свет уважліва чытаў яе, закончыліся б няшчасці народаў і ганенні» [1, с. 431].

Дыскурс творчаў Я. Баршчэўскага дазваляе выявіць увасоблення ў мастацкіх тэкстах хрысціянскія каштоўнасці, сярод іх цэнтральнае месца займае духоўны ідэал. Духоўны ідэал у Яна Баршчэўскага «выяўляе пазачасавую сутнасць чалавека, мае аб'ектыўны надсабовы характар і цесна звязаны з Вышэйшым Дабром, ці Богам» [3, с. 33]. Вера ў Бога ў творах сімвалізуе вечнасць, з'яўляецца каштоўнасцю арыенцірам, своеасаблівым пунктам адліку абсалютнай сістэмы каардынат, вакол якога працякае жыццё беларуса з усімі яго прыватнымі каштоўнасцямі. Паводле М. Крукоўскага, ідэя Бога мае універсальны характар, і ў ёй, як у вяршыні піраміды, канцэнтруюцца як законы прыроды, так і ўсе ідэалы і духоўныя каштоўнасці чалавецтва... [2, с. 17]. Сам Ян Баршчэўскі неаднаразова падкрэслівае вызначальную ролю Бога ў каштоўнасцям змесе ўсяго існага. Доказам таго могуць служыць развагі некаторых герояў твора «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях», паводле якіх толькі праведны і сумленны чалавек можа разлічваць на боскую міласэрнасць:

*Горкім бывае часам нашае жыццё, але хто спадзяецца на Бога,—  
Бог злітуецца і ўсё пераменіць на лепшае* [1, с. 94].

Бясспрэчным доказам папярэдняга меркавання таксама могуць служыць і вершаваныя радкі, уведзеныя ў празаічны тэкст «Шляхціца Завальні...» у якасці лірычнага адступлення:

*Божжа! Колькі падзякі Табе ў прыродзе!*

*Загадаеш, і краскай вясна завітае,*

*Загадаеш, як слотная восень прахдзіць*

*І у вырай вандроўнае птаства злятае* [2, с. 252].

Менавіта рэлігійны светапогляд найбольш засяроджвае чалавека на сістэме яго каштоўнасцей. Зусім невыпадкова, што большасць вылучаных намі аксіялагічных дамінант, увасобленых ў творчасці Я. Баршчэўскага абумоўлены ў хрысціянскай сістэме светапогляду, маюць звышнатуральны, трансцэндэнтальны характар. Пісьменнік творча абыходзіцца з хрысціянскімі каштоўнасцямі, пазбягаючы адкрытай дагматызацыі, ён арганічна прыўносіць іх у адметнасць беларускага светапогляду.

У аснове характэрнай для беларускага этнасу этыкі жыцця ляжаць хрысціянскія заповедзі. Усім вядома, што цэнтральнай каштоўнасцю хрысціянства, яго вызначальным пастулатам з'яўляецца любоў. Менавіта любоў да бліжняга выступае ў творы аб'ядноўваючым фактарам, трывалым падмуркам чалавечага жыцця, каштоўнаснай першаасновай. Праз клопат і любоў да бліжняга шляхціц Завальня запальвае свечку ў непагадзь:

*«Пан Завальня меў звычай рабіць гэта кожную завейную ноч ужо таму, што жыла ў ягоным хрысціянскім сэрцы любоў да бліжняга, і ён рады быў заўсёды гасцям, каб з імі пагаварыць і паслухаць іхнія гісторыі»* [1, с. 93].

Пацверджаннем таго, што любоў да бліжняга выступае аксіялагічнай дамінантай хрысціянства можа паслужыць частае прыгадваанне ў творы народных выразаў кшталту: *«Блізкім сваім дапамагаць – абавязак хрысціянскі», «Лепей жыць з Богам»* [1, с. 118].

Менавіта міласэрнасць, спагадлівыя адносіны да бліжняга былі асновай завету, дадзенага бацькамі Завальні сыну, калі яны адпускалі юнака ў свет у пошуках сваёй долі:

*«Памятай заўсёды такую прыказку: як пасцелеш – так і выснішся. Калі літасцівы Бог дасць табе добры лёс і ўладу над сваімі зямнымі скарбамі – не шкадуй бліжнім, памятаючы, што міласэрныя атрымаюць міласэрнасць і будуць спадчыннікамі царства нябеснага»* [1, с. 177–178].

Паколькі носьбіт хрысціянскага светапогляду (як зрэшты і рамантык) аб'якавы да знешняга свету і засяроджаны на свеце ўнутраным, заўсёды нематэрыяльным або «звышпачуццёвым», у сувязі з тым, што яго ідэал у падаўленні сваіх фізічных і матэрыяльных патрэб, знешнія каштоўнасці матэрыяльнага, якія здольны даць толькі часовае задавальненне пачуццёвых патрэб, не маюць у яго вачах ніякай каштоўнасці, або маюць нязначную [3, с. 74–75]. Гэта акрэсленая П. Сарокіным акалічнасць яскрава ўвасобілася ў творчасці Я. Баршчэўскага, асабліва ў апавяданні «Думкі самотніка», дзе аўтар-апавядальнік выразна падкрэслівае тленнасць матэрыяльных каштоўнасцей, нядоўнавечнасць людскай велічы і раскошы:

*О, людзі вялікага свету! (...) Божая рука папярэджвае вас, што няма нічога сталага на зямлі, гмахі вашы ператворацца ў руіны, моц, багацце, гонар і слава рассеюцца і знікнуць, як лёгкі дым у наветры* [1, с. 199].

Рэлігійна-маральная матывацыя ў многім вызначае паводзіны беларуса ў паўсядзённым жыцці, з цягам часу яна сфарміравала асаблівыя адносіны да працы і гаспадарчай дзейнасці ў цэлым. Глыбока аналізуецца ў зборніку такая аксіялагема, як праца. Праца ў хрысціянскай традыцыі спрадвеку выступала адным з галоўных сродкаў выратавання душы. Сама праца лічылася каштоўнасцю ў тым выпадку, калі яна была бласлаўная –

гэта значыць, з'яўлялася своеасаблівым супрацоўніцтвам з самім Богам, садзейнічала паспяховаму выкананню яго задумы адносна свету і чалавека. Працавітасць лічыцца адной з самых станоўчых і дамінуючых рыс характару беларуса. Аднак, калі праца накіраваная на служэнне эгаістычным інтарэсам, задавальненне грахоўных патрэб, у такім выпадку, яна становіцца супрацьлегласцю каштоўнасці.

Узорам сапраўднага руплівага гаспадара можа паслужыць дзядзька Завальня, які ставіць клопат аб зямлі вышэй за іншыя жыццёвыя турботы. За сваю старанную працу ў выніку дзядзька атрымаў падзяку ад князя, прыдбаў уласны кавалак зямлі, пабудаваў дамок і абзавёўся сям'ёй. Клапоціцца пра зямлю і пан Зямельскі з апавядання «Драўляны дзядок і кабета Інсекта»:

– *Гаспадарка, – сказаў ён мне, – вымагае не прыдумак розных, а досведу і руплівасці; хто працуе, таму і Бог дапамагае. <...> Нашы продкі жылі на гэтай зямлі спакойна і заможна. Гаспадару, які славіць Бога, усяго хапае...* [1, с. 315].

Адступленне ад біблейскага завету пашаны да разумовай працы персаніфікавана ў вобразе шкаляра Люцэфугі, якога пераўтварылі ў вялізнага прусака. Такім чынам, праца (як фізічная, так і разумовая) для беларуса з'яўляецца найважнейшай каштоўнасцю, адзінаправільным спосабам дасягнення вартага, гарманічнага жыцця.

У аксіялагічным ключы ў творчасці пісьменніка разглядаецца катэгорыя сям'і як адной з хрысціянскіх дамінант. Аб'яўленая хрысціянствам у якасці дамінуючага ўзору манагамная сям'я становіцца цэнтральным апірышчам ў жыцці чалавека. Я. Баршчэўскі падкрэслівае важнасць хрысціянскай пазіцыі на прыкладзе шчаслівых сем'яў шляхціца Завальні і яго жонкі Мальгрэты, пана Марагоўскага з дзецьмі. Пра абавязковае шчасце ў сям'і, дзе пануе згода, сведчаць і апавяданні гасцей, якія ўвабралі ў сябе мноства трапных народных мудраслоўяў на гэты конт: «*Хто ажэніцца – той пераменіцца*» [2, с.119], «*Добрая жонка – скарб найдаражэйшы, бо дзе ў хаце каханне ды згода, там і бласлаўненне Божэ*» [1, с.109].

У хрысціянскай сістэме светапогляду знаходзяць абагульненне і рысы нацыянальнага характару, на якіх робіцца акцэнт у творах пісьменніка і якія маюць этычную афарбоўку і ў сувязі з гэтым могуць разглядацца ў аксіялагічным ключы. Сярод іх варта назваць такія рысы, як гасціннасць, шчодрасць, справядлівасць (народная мудрасць заўсёды на баку добрых набожных людзей), сумленнасць (боскую ўзнагароду, шчаслівае жыццё, падарункі лёсу заўсёды атрымліваюць героі, якія ў любых абставінах дзейнічаюць, прытрымліваючыся маральных нормаў і прынцыпаў), годнасць, сціпласць, праўдалюбства. Спасціжэнне ісціны ў творчасці

пісьменніка таксама мае рамантычны, трансцэндэнтальны характар: *Праўда – пасланніца неба ў гэту юдоль цярпення – ты анёл, вартаўніца і настаўніца ў жыцці, асвятляй нас ваімі прамянямі...* [1, с. 199].

Такім чынам, хрысціянскія элементы выступаюць неад'емным каштоўнасна значным складнікам рамантычнай ідэалогіі. Праведзены аналіз творчасці Яна Баршчэўскага, як аднаго з яркавых прадстаўнікоў беларуска-польскага рамантызму, дае падставы сцвярджаць, што відавочная большасць выяўленых у творах аксіялагічных дамінант маюць якраз хрысціянскі характар, што абумоўлена ўплывам рэлігіі як на творчасць пісьменніка, так і на фальклорны матэрыял, які лёг у аснову большасці твораў, паколькі хрысціянства ў свой час аказала моцнае ўздзеянне на складванне беларускага этнасу, на фарміраванне яго культурнага асяроддзя, каштоўнаснага зместу беларускай культуры.

1. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі. – Мінск : «Беларускі кнігазбор», 1998. – 480 с.
2. Крукоўскі, М.І. Філасофія культуры: уводзіны ў тэарэтычную культуралогію : вучэб. дапам / М.І. Крукоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 2000. – 192 с.
3. Сорокин, П.А. Социальная и культурная динамика / П.А. Сорокин. – Москва : Астрель, 2006. – 1176 с.

## **І.У. ЗАБАЛОТНАЯ**

*Рэспубліка Беларусь, аспірант Мінск, УА «БДУ»*

### **ЧАЛАВЕК НА ВАЙНЕ Ў ТВОРАХ М. ГАРЭЦКАГА І Э. ХЭМІНГУЭЯ**

*Научный руководитель – кандыдыт педагагічных навук,  
доцент П.И. Лёвонова*

У беларускім літаратуразнаўстве існуе зусім мала прац, прысвечаных параўнанню твораў М. Гарэцкага з творамі замежных аўтараў. Напрыклад, гэта дысертацыя Т. Тарасавай «Праблема «чалавек і вайна» ў творчасці Максіма Гарэцкага і Анры Барбюса» (1986 г.), якая стала першай спробай разгледзець антываенную творчасць М. Гарэцкага ва ўзаемасувязі з сусветным літаратурным кантэкстам. Пасля творчасць М. Гарэцкага ў кантэксце сусветнай літаратуры даследавала Е. Лёвонова ў артыкуле «І няма нічога вышэйшага...», таксама параўноўваючы яго з А. Барбюсам.

Раман «Бывай, зброя!» (1929 г.) Э. Хэмінгуэя адразу ж пасля выхаду ў свет заваяваў папулярнасць. Гэта раман і пра вайну, і пра каханне, і пра

страту жыццёвых арыенціраў. Аповесць М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне» (1926 г.) стала першым дакументальна-мастацкім творам у беларускай літаратуры.

Раман амерыканскага пісьменніка Э. Хэмінгуэя «Бывай, зброя!» і аповесць беларускага празаіка М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне» аб'ядноўвае агульная думка пра неабходнасць духоўнасці ў свядомасці і паводзінах чалавека на вайне. Менавіта такімі людзьмі, якія здолелі застацца асобамі, і паказаны Фрэдэрык Генры і Лявон Задума.

Істотная розніца паміж творамі амерыканскага і беларускага пісьменнікаў у тым, што яны напісаны ў розных жанрах. Твор М. Гарэцкага мае форму дзённіка, у якім змешчаны думкі, перажыванні галоўнага героя Лявона Задумы. Нездарма М. Гарэцкі даў свайму герою такое прозвішча, як Задума, якое сведчыць пра скіраванасць асобы ва ўнутраны свет сваіх думак і перажыванняў. Галоўны герой рамана Э. Хэмінгуэя Фрэдэрык Генры пайшоў на вайну добраахвотнікам, а Лявон Задума – вальнапісаным яшчэ да пачатку вайны, каб скараціць тэрмін службы ў войску.

У самым пачатку рамана Э. Хэмінгуэя «Бывай, зброя!» Фрэдэрык Генры на пытанне пра тое, чаго ён пайшоў на вайну, адказвае, што сам не ведае, што ёсць рэчы, якія нельга растлумачыць. Такі адказ сведчыць не пра сталасць меркаванняў чалавека, а пра маладосць, калі хочацца нечага рамантычнага. Дзіўна, але менавіта рамантыкі і чакала ад вайны Кэтрын Барклі, медыцынская сястра, з якой знаёміцца Фрэдэрык Генры. Яна думала, што яе каханы пападзе ў шпіталь, дзе яна працавала, але ён загінуў.

У адрозненне ад Фрэдэрыка Генры, Лявон Задума пападае на вайну змушана. Ён здзіўляецца нечаканаму пачатку вайны: «Вайна? Адкуль? Якая? Мусіць, нейкае непаразуменне» [1, с. 13]. Першай рэакцыяй галоўнага героя сталі думкі пра тое, што жыццё з надыходам вайны стане цікавейшым, але пасля ён нават саромеецца такіх думак, бо вайна кардынальна памяняла жыццё не толькі яго аднаго.

Пра мінулае Фрэдэрыка Генры мы нічога не ведаем, акрамя таго, што ён архітэктар. Так і пра ранейшае жыццё Лявона Задумы нічога не вядома. Сапраўды, ці магла скласціся біяграфія ў маладых людзей, якіх зацягнула на вайну ўлада? Відаць, пісьменнікі нездарма абышлі ўвагай перадгісторыі сваіх герояў, тым самым сцвярджаючы, што вайна ўсіх ураўноўвае і што на іх месцы мог апынуцца нехта іншы. У свядомасці Лявона Задумы – *прадстаўніка беларускага народа* – думкі пра вайну суседнічаюць з развагамі пра родную зямлю, пра тое, што дасць вайна беларускаму народу.

Абодвум творам уласцівы пэўны натуралізм у апісанні вайны. У аповесці М. Гарэцкага ён абумоўлены дакументальна-мастацкім жанрам, формай дзённіка. Тут шмат апісанняў падзей вайны, забітых і параненых. Усё гэта знаходзіць адбітак у свядомасці галоўнага героя і адлюстроўваецца ў яго дзённіку. Рысы натуралізму ўласцівы і Э. Хэмінгуэю. Яго стыль тут надзвычай лаканічны, пра што сведчаць знакамітыя «рубленыя дыялогі» і проста апісанні, калі большасць сэнсу схавана ў падтэкст. Напрыклад, пра забітага салдата Аймо сказана так: «Ён выглядаў вельмі мёртвым. Ішоў дождж» [4]. У адной гэтай фразе «прачытваецца» душэўны стан Фрэдэрыка Генры, перададзены праз спалучэнне глыбока трагічнага з вонкавым малюнкам прыроды, указаннем на тое, што ішоў дождж.

Важнае месца ў абодвух творах займае праблема геройства на вайне. Напрыклад, Лявон Задума не разумее, чаму вышэйшым чынам давалі Георгіеўскія крыжы, а ніжнім – не, хаця менавіта салдаты бегалі пад кулямі, перамагаючы страх. Задума лічыць, што на вайне ўсе героі ці, наадварот, няма герояў, а ёсць болей ці меней «дысцыплінавае быдла» [1, с. 72]. Яно можа толькі падпарадкоўвацца загадам, але не вырашае зыход бою і ўсёй вайны. І сапраўды, толькі ад кіраўнікоў краін, палітычных лідэраў залежыць абвясчэнне і заканчэнне вайны. Але, дзіўна, праз некаторы час салдаты, якія гераічна змагаліся на фронце, у тым ліку і Лявон Задума, былі прадстаўлены да Георгіеўскіх крыжоў. І гэта як бы пацвярджае яго думку пра тое, што на вайне гераізм хутчэй нечаканы або вымушаны жорсткімі акалічнасцямі, інакш, калі б не было загаду, ніхто б і з месца не зрушыўся.

Фрэдэрык Генры таксама адчуваў непрыязнасць да патрыятычнага красамоўства і не верыў у прыгожыя лозунгі. Яскравы прыклад гэтаму – раненне Генры, якое ён атрымаў так недарэчна, снедаючы разам з таварышамі, макаронамі з сырам. У шпіталі ён даведаўся, што яго збіраюцца ўзнагародзіць. Тым самым пісьменнік як бы сведчыць пра выпадковасць прызначэння героямі на вайне, а таксама падкрэслівае бязглуздзіцу, якая на ёй адбываецца.

Калі пачуццё самазахавання штурхае Фрэдэрыка Генры на ўцёкі ад расстрэлу, то такое ж самае пачуццё прымушае Лявона Задуму падчас бою схвацца ў хаце. На працягу ўсёй аповесці мы бачым у яго змену адносін да вайны. Ён праклінае лёс, які закінуў яго сюды, праклінае саму вайну. Ён бачыць сон пра мірнае жыццё, бачыць сваіх родных. Прыехаўшы дамоў на пабыўку пасля шпіталю, Лявон ні на хвіліну не можа забыцца пра сваіх сяброў, пра небяспеку і ахвяры, не можа адаптавацца да нармальнага жыцця. Уночы Задума бачыць сны пра вайну, вечную страляніну. Паказальная сцэна знішчэння Задумам ні ў чым не павіннага голуба.

Можа, знішчэнне голуба – гэта своеасаблівы пратэст супраць вайны, супраць лёсу, які закінуў яго на вайну. Вайна не пакідае ў спакоі Лявона Задуму, не дае яму спакойна жыць.

У абодвух творах галоўныя героі часта прыходзяць да розных высноў, нягледзячы на тое, што абодва належаць да «страчанага пакалення». Так, Фрэдэрык Генры заключае «сепаратны мір» і ўцякае з вайны. А Лявону Задуме, які прыехаў на пабыўку дадому, не церпіцца вярнуцца да баявых сяброў. Але абодва яны адчуваюць сябе спустошанымі. Фрэдэрык нібыта спрабуе абстрагавацца ад вайны яшчэ перад заключэннем «сепаратнага міру», не засяроджваецца на ёй, у адрозненне ад героя М. Гарэцкага. З аднаго боку, ён лічыў, што вайна не мае ніякага дачынення да яго, а з другога, вельмі хацеў, каб яна хутчэй скончылася. Ён лічыў, што патрэбна давесці яе да перамогі. Слушна заўважае даследчык Я. Засурскі: «Лейтэнант Генры бяжыць ад вайны не з-за баязлівасці, – перад намі мужны і адважны чалавек. Развітваючыся са зброяй, ён пратэстуе супраць несправядлівай вайны» [2, с. 212]. Нездарма раман мае назву «Бывай, зброя!»: развітваючыся са зброяй, галоўны герой тым самым пратэстуе супраць усякай вайны і гвалту. Расчараванасць у ідэях, змаганне невядома за якія ісціны на палях бітваў Першай сусветнай вайны – агульная ідэя абодвух аўтараў, крыніца з’яўлення «страчанага пакалення».

Абодва творы даюць падставу разважаць над праблемай забойства на вайне. Нягледзячы на тое, што яно становіцца як бы звычайнай справай, насамрэч, застаецца цяжкім духоўным выпрабаваннем для тых, хто застаўся жыць. Так, Лявон Задума разважае: «Забіты чалавек, забіты чалавек... Што тут асаблівага? Здаецца, нічога. А як уяўлю сабе тыя страшныя, мутныя, мертвыя вочы, вывернутыя мазгі, кроў, сцягнутыя сутаргай і пастаўленыя ўгору адубеўшыя рукі са сціснутымі кулакамі, – тады толькі чую значэнне слоў «забіты чалавек». Духовага ж безабраззя ўва ўсёй глыбіні адчуць не магу. Атупеў» [1, с. 71]. Пастаянная страляніна на вайне вядзе толькі да атупення, як быццам узнагародай для чалавека выступае думка пра колькасць забітых у арміі праціўнікаў. Самае страшнае, што можа адбыцца з чалавекам на вайне – гэта маральная дэградацыя. Рускі філосаф І. Ільін сцвярджае: «Той, хто забівае, ставіць сябе ў палажэнне спадара і ўладара... Той, хто забівае, здымае з сябе апошнія межы, пераступае самае страшнае і ўступае ў сферу ўседазволу» [3, с. 12]. І. Ільін асэнсоўвае салдата не проста як падначаленага чалавека, але таксама як асобу, ад якой залежыць лёс іншых людзей. Але ж, з другога боку, што могуць зрабіць салдаты, калі яны толькі выконваюць загады? Застацца на вайне чалавекам – амаль непасільная задача для байца. З пункту гледжання І. Ільіна, наяўнасць адносін, якія патрабуюць любові,

адносін на ўзроўні эмпатыі – робіць забойства немагчымым. Так, сапраўды, адносінны паміж людзьмі, заснаваныя на любові, супрацьстаяць забойству, але, калі чалавекам авалодвае процілеглае пачуццё, – нянавіць, то часта здараецца непапраўнае – забойства.

Ці закончыцца калі-небудзь вайна? Што думаюць пра гэта галоўныя героі твораў? Заўважым, што думкі ў Фрэдэрыка Генры і Лявона Задумы падобныя. Так, напрыклад, Генры, разважаючы пра канец вайны разам з Кэтрын, гаворыць, што магчыма, вайна закончыцца, калі іх сын будзе лейтэнантам. Лявон Задума таксама вельмі жадае заканчэння вайны і марыць пра дзве тысячы чатырнаццаты год, калі наступіць мір. Дзіўна, мы жывем у дзве тысячы дванаццатым, а канца ваенным падзеям пакуль не бачна.

Такім чынам, Э. Хэмінгуэю і М. Гарэцкаму ўласцівы бязлітасны рэалізм у паказе вайны, які выяўляецца ў М. Гарэцкага з дапамогай дакладных апісанняў забітых, параненых, а таксама па-народнаму трапных разваг галоўнага героя, а ў Э. Хэмінгуэя – з дапамогай яго адметнага аўтарскага стылю, багатага на падтэкст. Абодва пісьменнікі прыходзяць да высновы, што на вайне герояў быць не можа, яны сцвярджаюць амаральнасць і бессэнсоўнасць вайны, якая вядзе да з'яўлення «страчанага» або нават загубленага пакалення. Менавіта такімі духоўна «страчанымі», маральна стомленымі, а то і спустошанымі выступаюць галоўныя героі твораў – Фрэдэрык Генры і Лявон Задума. Праблема забойства на вайне атрымала больш шматбаковае асэнсаванне ў М. Гарэцкага, што, на нашу думку, звязана як з жанравым адрозненнем (форма дзённіка дазваляе герою без утойвання выказваць свае думкі), так і з наяўнасцю ў творы шматлікіх батальных сцэн.

Першая сусветная вайна ў рамане Э. Хэмінгуэя «Бывай, зброя!» аваяна рамантыкай: рамантыкі ад вайны чакала Кэтрын Барклі, а Фрэдэрык Генры добраахвотнікам пайшоў на вайну. У герояў М. Гарэцкага няма такога рамантызму ва ўспрыманні вайны, бо Лявон Задума апынуўся на вайне не па сваёй волі, ён пайшоў службыць вальнапісаным, каб скараціць тэрмін службы ў войску. Галоўны герой другой аповесці М. Гарэцкага («Ціхая плынь») Хомка Шпак ваяваў па прымусе, яго забралі ў армію яшчэ ў дапрызыўным узросце і забілі, калі ён як след не навучыўся страляць, не кажучы ўжо пра ўсведамленне прычын масавага забойства людзей.

1. Гарэцкі, М. Збор твораў. У 4-х т. Т. 3. На імперыялістычнай вайне; Віленскія камунары / М. Гарэцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1985. – 399 с.

2. Засурский, Я.Н. Американская литература XX века / Я.Н. Засурский. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 504 с.

3. Ильин, И.А. Основное нравственное противоречие войны / И.А. Ильин // Собрание сочинений: в 10 т. – М. : Русская книга, 1995. – Т. 5. – С. 7–30.

4. Hemingway, E.A Farewell to Arms / E. Hemingway [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.truly-free.org/>. – Дата доступа: 12.05.2010.

## **А.В. ЗАЙЦЕВА**

*Республика Беларусь, Гродно, УО «ГрГУ имени Я.Купалы»*

### **ТВОРЧЕСТВО В. ЗОЛОТАРЕВА В КОНТЕКСТЕ БАЯННОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент Т.Г. Барановская*

Процесс становления и развития баянного исполнительского искусства XX века был интенсивным и насыщенным. Менялось время, эпоха, общественно-политические взгляды, вместе с ними изменялись и представления о выразительных возможностях инструмента, ширился круг его приверженцев и почитателей. Баянное искусство, пройдя путь от народного творчества, самодеятельной культуры (первая половина XX века), к концу столетия достигло высокой ступени развития и заняло свою нишу в области академической, элитарной музыки.

Переломным моментом в развитии баянной музыки стало появление многотембрового баяна готово-выборной конструкции. Это событие произошло в середине 50-х годов XX века и открыло новые перспективы. На баяне оказалось возможным исполнение сложной полифонической музыки, клавирных произведений эпохи классицизма. Перед исполнителями открывалась перспектива в передаче тончайших нюансов звука, разнообразия игры богатой палитрой тембров и многое другое. С этого момента заметно развивается сольное исполнительство. Среди ведущих баянистов назовём В.В. Бесфамильнова, А.В. Беляева, Э.П. Митченко. В их числе *Владислав Золотарёв*, многие новаторские произведения которого появились в будущем именно в тесном сотрудничестве с последним.

Владислав Андреевич Золотарев – автор многих произведений самых различных жанров: оратории «*Ex libris*» («Из книг») для чтеца, солистов, четырех хоров и оркестра; «Вечерней кантаты», «Скандинавских песен», «Диптиха и Триптиха», Детской симфонии и Дивертисмента для симфонического оркестра «*Concerto brevis*»; драматической поэмы «*Мартин Иден*» (по Дж. Лондону) для альты и струнного оркестра [4, с. 348]. Но свои самые яркие произведения он написал для баяна, к которому питал благоговейное уважение всю жизнь и был убежден, что у этого

уникального инструмента величайшее будущее. Самые известные его баянные сочинения – Камерная сюита (1965), Партита (1968), Вторая (1971) и Третья сонаты (1971-72), шесть детских сюит, «Испаниада», «Двадцать четыре медитации» [1, с. 290].

Творчество Вл. Золотарева обогатило исполнительский репертуар баянистов в широком смысле слова. Именно с появлением нового репертуара молодого композитора стало утверждаться новое видение и слышание баяна, возник новый его образ, с энтузиазмом воспринятый прогрессивной музыкальной общественностью, что дало начало целой, продолжающейся и сейчас, эпохе композиторского творчества и исполнительства.

Баянная музыка композитора проникнута глубоким философско-психологическим содержанием и созвучна духу своего времени. Для этого Вл. Золотарев прибегает и к средствам музыкальной выразительности новых композиторских техник (додекафонная, серийная, сонористическая), получивших распространение в 60–70 годы XX века в творчестве А. Шнитке, Р. Щедрина, Э. Денисова и других.

Музыкальное творчество Вл. Золотарева богато примерами полистилистики, стилизации, аллюзии и цитат композиторов разных эпох (аллюзия в среднем разделе I части Партиты, в Разработке I части Сонаты №2; цитата в Коде III части Сонаты №3 и т.д.). Изучение творчества великих мастеров прошлого и современности (И.С. Баха, Л. Бетховена, С. Прокофьева, А. Шенберг) научило композитора, превыше всего, ценить их мудрую простоту, результат огромного труда, направленного на отсекание всего лишнего, что затемняет смысл.

Глубокое знание возможностей инструмента (Вл. Золотарев закончил Магаданское музыкальное училище как баянист) позволило композитору не только свободно использовать весь арсенал приемов игры на современном многотембровом баяне, но и создавать новые приемы (в сотрудничестве с Эдуардом Митченко и Фридрихом Липсом). Первые попытки использования тремоло мехом встречается в Концерте №2 Ф. Рубцова, Концертной пьесе С. Коняева, в Саратовских переборах В. Кузнецова. Совершенно в новом свете преподносит приемы игры мехом Вл. Золотарев. Так во второй части Сонаты №3 тремоло само по себе несет важнейшую смысловую нагрузку, создавая образ зловещих мрачных сил [3, с. 27].

Все написанное Золотаревым для баяна несомненно представляет большой интерес для исполнителей. Так во Владивостоке и Марселе (Франция) проводятся регулярные конкурсы, посвященные творчеству композитора [4, с. 95]. В немецком городе Ганновере в 2007 году состоялась Международная конференция (организатор – Высшая школа

музыки и театра), посвященная 65-летию со дня рождения Владислава Золотарева.

И самое важное – именно произведения композитора развернули лицом к баяну крупнейших современных композиторов, таких как С. Губайдулина («De profundis», соната «Et exspecto», партита «Семь слов» для баяна, виолончели и струнного оркестра), А. Журбин (3 сонаты для баяна, Концертная бурлеска), К. Волков (Симфонietta для двух баянов и симфонического оркестра, Концерт для баяна с камерным оркестром, Камерная сюита), С. Беринский (партита «Так говорил Заратустра»), Э. Денисов («От сумрака к свету») и других [4, с. 95].

«Такие люди, как Владислав Золотарев, приходят в этот мир, чтобы очистить наши души, сделать их духовно богаче. Именно этим отличается вся тридцатидвухлетняя жизнь композитора – свидетельство непрерывного движения к самому замечательному, к самому глубочайшему и таинственному...» [4, с. 20].

1. Имханицкий, М.И. История баянного и аккордеонного искусства : учебное пособие / М.И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
2. Липс, Ф.Р. Творчество Владислава Золотарева / Ф.Р. Липс // Баян и баянисты: сб. ст. – Вып. 6. – М. : Советский композитор, 1984. – С. 27–68.
3. Липс, Ф. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. – М. : Просвещение, 1985. – 158с.
4. Серотюк, П. Владислав Золотарев. Судьба и муза / П. Серотюк. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – 352 с.

## **В. ИВАНЮК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
юридический факультет*

## **ФЕНОМЕН ИНТОНАЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.В. Финслер*

Сегодня происходят в мире такие процессы (престижность потребления превосходит престижность творения, преобладание товарно-денежных отношений), в результате которых культура оказывается в ситуации самоуничтожения, растворяясь во вне-культурной среде. Поэтому необходимо выявить такие основания существования культуры и искусства, которые происходят из самой сущности человеческого бытия и в последнюю очередь зависят от политической, экономической или иной внешней конъюнктуры. Именно таким механизмом художественного

самовозрождения и является интонация. Основанием неизбежного существования интонации, которая затем воплощается в искусстве и различных формах культуры, в самом внутреннем мире человека является многоголосость, невыразимость внутреннего, глубинного, сокровенного, душевно-духовного бытия человека. Интонация присутствует во всем: в нашей походке и жестах, манере говорить и одеваться, в том, какие мы предпочитаем музеи и театры, какие произведения искусства нас привлекают и отталкивают.

Итак, художественная интонация – уровень взаимодействия внутренней формы и художественного содержания произведения, возникающий спонтанно или осознанно, сплоченный смыслом, концентрирующий духовную энергию автора. В художественном произведении мы имеем дело с дважды проинтонированным бытием, сначала на уровне творчества – художник, а затем на уровне восприятия и сотворчества – реципиент. Интонация произведения искусства неуловима, она не нечто оформленное в раз и навсегда закрепленных за ней выразительных средствах, она незавершима, потому что она все время развивается и длится, она непостижима, потому что не является нигде в чистом виде до конца, без остатка.

Существует вопрос о том, являются ли изобразительные искусства интонационно-насыщенными, воплощают ли они живое душевное движение или только лишь запечатлевают статичные формы переживания человеческой души? Данный вопрос остается до сих пор открытым в эстетике и искусствоведении. Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо рассмотреть особенности того, каким образом процесс запечатления жизни души в изобразительных искусствах осуществляется в реальном бытии произведения.

### ***Интонации, рождаемые в живописи***

Впервые вопрос об интонации в живописных произведениях был поставлен Б.В. Асафьевым в его работе «Русская живопись», в которой автор рассматривает интонации в музыке и проводит аналогию на живопись. Высшие формы художественного мышления в музыке и живописи по принципам композиции оказываются совпадающими.

Итак, рассмотрим некоторые произведения живописи и проследим способы передачи интонации в каждом из них.

Рассмотрим известные работы художника Франца Халса. Он изображает людей за характерным для них занятием. Здесь можно выделить «Офицера» 1624, «Смеющегося мальчика с флейтой» 1626, «Мулата» 1620–1630 годов. Здесь Халс изображает повседневность колористически ярко, при этом он создает свой особый мир, где смех звучит громче, глаза горят ярче, жизнь людей весела, ярка и празднична.

Интонация картин Халса основана на жизнеутверждающем ценностном отношении художника к яркому, легкому письму, которым она передана. По-другому передана интонация в портретах Яна Вермеера Дельфтского. Внешне герои его картин («Офицер и смеющаяся девушка» 1650, «Служанка с кувшином молока» 1650-е годы) очерчены очень определенно, но внутренний облик персонажей не имеет такой четкости – интонационно-композиционное единство создается выразительностью деталей, персонаж здесь лишен волевого начала, его характер, ум, душевное движение – все растворяется в общем настроении, лишь одним из выразителей которого является человек.

По мере развития живописи как вида искусства происходит формирование такого жанра, как пейзаж, где движение от человеческого к природному и обратно к человеческому становится основой интонации в той или иной картине. Музыкальные пейзажи А. Лентулова, живописными средствами передающие интонационный звукообраз Москвы – колокольный звон («Москва» 1913, «Василий Блаженный» 1913). основополагающий художественный принцип этих полотен – цветодинамика. Архитектурные пейзажи пронизывает активное цветовое движение. Панно «Василий Блаженный» выполнено в стиле сказочной декоративности, где русское смешано сазиятским, где формы собора и их раскраска живописно подвижны.

### ***Интонация и одушевленность скульптуры***

Скульптура дает несколько другой масштаб измерения человеческой интонационности, чем другие искусства, потому что духовное содержание, воплощенное в скульптуре в силу прочности и долголетия материала, как бы предстает вечности. Отсюда обращение скульпторов к изображению не сиюминутных, мимолетных, скоротечных переживаний, а прежде всего к устойчивым доминантным состояниям душевного мира человека.

Со времен «Дискобола» и «Ники», скульпторы стремятся к тому, чтобы в мраморе и бронзе, граните и глине передать и душевный порыв (внутреннее движение изображаемого) и телесно-мышечные усилия («игру мышц»), с тем, чтобы соединив воедино духовно-телесное, преодолеть застывшую твердь материала. Например, в скульптуре Ника Самофракийская пластический мотив победы и преодоления воплощен через эффект движения, который заключен прежде всего в ритме композиции: в отведенных далеко за спину, расправленных в полете мощных руках-крыльях; в гибком закрученном торсе; в широком шаге крепких, длинных и сильных ног; в складках одежды, повторяющих и подчеркивающих движение молодого и красивого тела. Скульптура одновременно и устойчива, и динамична. Интонационность возникает в этой скульптуре благодаря выявлению внутренне разнородных начал и

устремлений, а движение является не позой или формой в пространстве, а движением внутри самой скульптурной формы.

Известны всему миру скульптуры Огюста Родена «Поцелуй» и «Иоанн Креститель». Моделируя форму, он стремился передать характер поверхности, игру бликов и рефлексов, тончайшие нюансы пластики. В «Поцелуе» мягкая дымка окутывает тело девушки, а по мускулистому торсу юноши скользят вспышки света и тени. Это стремление Родена создать «воздушную атмосферу», игра светотеней, усиливающая эффект движения. Еще одна известная скульптура Огюста Родена – «Иоанн Креститель». Главным мотивом скульптора было изображение человеческого тела в движении. Стремясь передать движение, Роден рассматривал скульптуру не как статичный объект, а как некоторый центр движущихся масс, поэтому в замысле скульптуры у него особое место занимал торс как смысловой центр движения. Поместив голову скульптуры в центре, несмотря на то, что академическая традиция диктовала обратное (прямо или выравняться по линии опорной ноги), скульптор добился иллюзии движения.

### *Интонация в архитектуре*

В произведениях архитектуры совершенно иной уровень обобщения и интонирования. Воздействие архитектурной среды на человека двояко: с одной стороны, оно является повседневным фактом, а с другой стороны, в нем постоянно появляются новые элементы воздействия. Сегодня стоит вопрос о том, является архитектура искусством или нет. Человечной, соразмерной человеку, архитектура становится тогда, когда в основе сооружения закладываются простые ценности жизни, и в том числе движения, с его ритмичностью, устойчивостью и регулярностью. Благодаря этим свойствам архитектура способна внести в жизнь человека успокоение, вернуть душевное равновесие, чувство порядка и гармонии. Живя и развиваясь вместе с человеком, данная форма по своему сохраняет и предметный и эмоциональный смысл жизненных ситуаций: первое свидание, восстание декабристов, место жизни поэта или композитора. Чем в большей мере это происходит, тем в большей мере архитектура очеловечивается, становится искусством, тем явнее становится и внутренняя интонационность архитектуры. Следовательно, интонационно-выразительные возможности того или иного вида искусства определяются не только факторами принадлежности к пространственным или временным видам искусства, а прежде всего предназначением искусства – воплощать и развивать скрытую динамику человеческого духа.

Итак, подведя итоги, можно сказать, что интонация является неотъемлемой частью произведений изобразительного искусства. В данных произведениях интонация имеет особый, не только вне-временной,

но и вне-пространственный характер. Скульптура и архитектура представляют реальное взаимодействие объемно постигаемой предметности, телесности, находящейся в постоянной связанности с духовным содержанием. Полотно, холст живописного произведения лишены не только внешне-временного, но и внешне-пространственного измерения. Изначальная внутренне присущая интонационность живописного произведения проистекает из необходимости внутреннего преодоления, с одной стороны, статичности и неподвижности, а с другой стороны, двухмерности и плоскости листа. Эта художественная задача решается при помощи, во-первых, рисунка: линии, перспективы, светотени, пропорции, во-вторых, при помощи композиции: ритма, соотношения объемов – пластики, симметрии и асимметрии, контраста и аналогии, повтора и вариативности и, наконец, при помощи живописи: цвето-тоновых, свето-теневых и воздушно-перспективных отношений. С другой стороны, интонация проистекает непосредственно от запечатленного душевного движения художника, от внутренней необходимости высказаться на наиболее совершенном живописном языке – интонация духовного содержания, когда живописное полотно представляет собой «единство средств, идеи, чувства, познания и любви к постигаемому миру».

В сегодняшней ситуации данная тема становится еще более актуальной, так как, как уже говорилось, существует отсутствие определенного интонационного тона во внешней культуре, что приводит к утрате индивидуально-личностной интонации человека. Человек оказывается в ситуации невозможности самоидентификации, в результате чего он лишен внутренней и внешней интонационной целостности, что приводит его к депрессии и ощущению безнадежности. Сохранить свою индивидуальность в такой ситуации можно лишь в интонационном единстве различных проявлений внутреннего мира души, что, в свою очередь, становится недостижимым без помощи произведений изобразительного искусства и культуры в целом.

1. Гудова, М.Ю. Интонация: духовные истоки и художественные смыслы / М.Ю. Гудова. – Екатеринбург : АМБ, 2004. – 208 с.

2. Асафьев, Б.В. Русская живопись. Мысли и думы / Б.В. Асафьев. – М. : Республика, 2004. – 392 с.

**В. КАЛЮТА**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
географический факультет*

## **ЭТИЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПРОТЕСТАНТСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.Н. Иванчина*

Религиозная жизнь Ренессанса по своей обширности необозрима, и связанная с этим религиозная эстетика до сих пор еще остается неохватной. Однако, подобно точной науке, хронологически связанной с Ренессансом, и в религии совершается колоссальный переворот, о котором можно спорить, соответствует ли он по самому существу своему религии Ренессанса или является ее полной противоположностью. Мы считаем, что этот религиозный переворот связан с Ренессансом только хронологически. По существу же здесь мы находим подлинное самоотрицание Ренессанса. Речь идет о зарождении в первой половине XVI века в Германии протестантизма, разновидностей которого тотчас же появилось очень много; мы коснемся только самого принципа протестантизма.

Уже у тех мыслителей XV века, которых мы считаем наиболее яркими представителями возрожденческой эстетики, например флорентийских академиков, мы находили такое учение о религии, которое не могло не производить на нас несколько странного впечатления, поскольку эти мыслители были связаны со средневековой ортодоксией, а многие из них даже прямо являлись служителями католического клира. И. Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, рассуждая о религии, хотели охватить решительно все ее исторические формы. Доказывалось, что и католик, и буддист, и магометанин, и древний иудей, и даже все язычники идут к богу, хотя с внешней стороны и разными путями, но по существу своему это один и тот же, всеобщий и единственный религиозный путь, который дан человеку от природы. Поэтому Моисей и Орфей – это одно и то же, Платон и Христос – это в существе своем одно и то же, католик и язычник – одно и то же. Однако для современного исторического критика совершенно ясно, что не только флорентийским академиком, но и вообще никому никогда не возможно было идти сразу всеми этими путями, несмотря на их сходство во многом. Объединить христианство, например, и язычество можно было, но как?

Нельзя было одновременно участвовать в церковных таинствах и в то же время приносить в жертву козла и причащаться его крови с надеждой найти в этом путь к божеству. Все исторические религии настолько своеобразны, настолько отягощены местными и историческими особенностями, что объединить их в одном религиозном акте было совершенно невозможно. По существу говоря, при такой проповеди единой и вселенской религии можно было только отказаться от всех исторических особенностей отдельных религий. Нужно было уже совершенно отойти от религиозного культа, который в разных религиях был чрезвычайно различен, так что из-за него в свое время даже велись ожесточенные войны. Но очевидно также, что и теоретическая сторона религии при таком мировом единстве и тождестве всех религий тоже должна была до крайности упроститься и лишиться всех своих исторически возникших своеобразных черт. При таком единстве и тождестве всех исторических религий верующий мог говорить только о боге вообще, не входя ни в какую характеристику его исторических особенностей, и о своем отношении к такому божеству верующий тоже мог говорить только в самых общих чертах. Из всех исторических религий оставался только внешний, хотя и очень строгий морализм, но уже не оставалось никаких своеобразных мистических путей.

Сознательно встать на такой обобщенно религиозный путь – это и значило для верующего XVI века отколоться от католической церкви и стать протестантом. Протестантизм, так же как и коперниканство, был продуктом все того же необычайного развития возрожденческого свободомыслия. Покамест человеческая личность тех времен мыслила себя свободной и могущественной только до известного предела, она действительно оставалась и свободной и могущественной. Церковная жизнь теряла в те времена свои обветшавшие формы, богослужение становилось более живым, более ярким и интересным, а церковное искусство приобретало те небывало выразительные формы, каких не знало средневековье. Но вот оказалось, что этого церковного свободомыслия очень мало. Захотелось обнять в своем субъективном восприятии не только католическое средневековье, но и все религии вообще; но обнять их в субъективно-имманентном смысле, так, чтобы все они сразу охватывались во всем своем безбрежном историческом своеобразии, уже нельзя было при помощи какого-нибудь одного конкретного культа или священного догмата и психологически, и социально, и общественно-политически, и даже физически.

Обнять все эти религии в порядке имманентной субъективности можно было только рассудочно, в понятии и в крайнем случае только морально. Для католика это и значило отколоться от католической церкви с ее слишком своеобразным культом и с ее слишком своеобразными религиозными догматами. Раньше церковь мыслилась как некоторого рода таин-

ственный коллективный организм, в котором каждый его член имеет самое непосредственное общение с Христом. Теперь же все таинства обряда были отменены, а церковь превратилась в молитвенный дом, где, кроме пения молитв и слушания проповедей, уже ничего не оставалось. Быть членом такого коллектива молящихся вне всякой церковной иерархии, которая производила себя от самих апостолов, и вне всяких таинств и обрядов, в которых непосредственно присутствовал сам Христос, – это и значило отколоться от католической церкви и стать протестантом. Таким образом, протестантизм появился как результат столь огромного развития свободной личности, что эта личность конкретно уже не могла обнять собою все исторические религии, из которых каждая расценивалась теперь как нечто узкое и стеснительное и стала обнимать их только в понятии, в рассудке, в абстрактной метафизике, но уже не в мифологии.

Нам кажется, что свободная личность переходила в протестантизме те же самые католические границы, как это совершалось и в коперниканстве. Поэтому если протестантизм и можно считать детищем Ренессанса, то это детище можно понимать только хронологически, по существу же оно было полной противоположностью Ренессансу. И поскольку протестантизм оказался безмерным развитием начал свободомыслия, которое было уже и в Ренессансе, постольку протестантизм стал подлинным самоотрицанием Ренессанса.

#### *Антиэстетические тенденции протестантизма*

Искусствоведы иной раз говорят о весьма неблагоприятном влиянии протестантизма на искусство. В некотором смысле это действительно так. Ведь эстетика и искусство Ренессанса были основаны на свободной и материально ощущающей себя личности. Такая возрожденческая личность, лишенная своей свободы и материального воплощения и превращенная только в борьбу субъективных страстей, в чисто психологическую и субъективистскую расценку мироздания и, наконец, подчиненная только строгим правилам моралистики, – такая личность, конечно, не способствовала расцвету эстетических чувств и новых художественных форм. Если взять мрачную моралистику Кальвина (это, правда, крайний пункт протестантизма), то трудно себе представить, какие произведения искусства мог бы восхвалять такой абстрактный протестантизм и какую эстетику он мог бы проповедовать, кроме подчинения всего художественного одной унылой и абстрактной моралистике.

И все же упомянутое мнение некоторых искусствоведов не вполне отвечает исторической действительности. Во-первых, протестантских группировок было очень много, и отношение их к искусству было разным. А во-вторых, речь может идти только о падении религиозного искусства в смысле Ренессанса и религиозной эстетики в том же смысле слова, но не о

падении искусства вообще и не о падении эстетического сознания целиком. Наоборот, после падения Ренессанса продолжало развиваться огромное искусство. Однако это было уже не искусство Ренессанса и не эстетика Ренессанса. Так, например, мы уже знаем, что творчество Торкватто Тассо возвещало наступление совершенно новых стилей в искусстве, а именно барокко и классицизма. Для этих двух стилей не замедлила появиться и своя собственная теоретическая эстетика.

## **И. КАРЛОВСКАЯ**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
психолого-педагогический факультет*

### **ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ В ФОТОИСКУССТВЕ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.В. Финслер*

Фотография это изображение на плоскости. Также как и живопись для привлечения внимания зрителей оно должно подчиняться правилам композиции. Композиция (сочинение, составление, расположение) – это объединение отдельных элементов произведения в единое художественное целое, в котором в конкретной зрительной форме наиболее ярко раскрывается содержание. Произведение строится на соподчинении с главным сюжетно-тематическим центром всех менее значительных элементов построения. Предметно-смысловым элементам композиции неизменно содействуют специальные выразительные средства: освещение, тональность, колорит, точка и момент съемки, план, ракурс, а также изобразительный акцент и различные контрасты.

Выбирая композиционное решение снимка, фотограф должен: во-первых завлечь внимание зрителя, во-вторых удержать зрительское внимание. Итак, приведём основные правила композиции в фотоискусстве:

1. Правило «одной трети», или «золотого сечения». Это правило было выведено Леонардо Да Винчи и является одним из самых главных. Наиболее важный элемент изображения располагается на расстоянии примерно  $1/3$  по высоте или ширине кадра от его границы. Необходимо поделить кадр на девять одинаковых квадратов. Точки пересечения линий – есть «золотое сечение». Это правило старается избегать деление кадра на симметричные части. Существует так же и другая схема, подтверждающая «золотое сечение». На фотографии проводят диагональ, затем из

свободного угла опускают линию к этой диагонали под прямым углом. Таким образом, фотография окажется разделена на три прямоугольных треугольника. Схему можно поворачивать как угодно, но самые важные части сюжета должны располагаться в этих треугольниках.

2. Правило диагоналей. Согласно правилу диагоналей, важные элементы изображения должны быть установлены вдоль диагональных линий. Диагональная композиция с направлением от левого нижнего угла к правому верхнему спокойнее, чем построенная на противоположной, более динамичной диагонали. Диагонали изображения несут 4 разных значения. Каждое значение способно говорить само за себя:

- Из правого нижнего угла в левый верхний – поражение, безвыходность положения. Самые яркие примеры можно проиллюстрировать на примере живописи (Перов «Крёстный ход на Пасху», Суриков «Боярыня Морозова»);

- Из левого нижнего в правый верхний – от зрителя в глубину, активная диагональ борьбы, преодоления препятствий, завоевание, напряжение (Васнецов «Витязь на распутье»);

- Из верхнего левого в нижний правый – вход, вступление, завязка действия (Репин «Не ждали», Суриков «Переход Суворова через Альпы»);

- Из верхнего правого в нижний левый угол – демонстрационная диагональ, из глубины на зрителя.

3. Правило «направления». Глаз привык читать слева направо, поэтому и снимок человек непроизвольно разглядываем также. Поэтому смысловой центр лучше располагать в правой части кадра, поскольку взгляд и объект съемки в этом случае как бы движутся навстречу друг другу. Линейные элементы, например, дороги, водные пути, и ограждения, установленные по диагонали, обычно делают пейзаж более динамичным, чем те, которые расположены горизонтально.

4. Правило «формата». Держите камеру на уровне объекта съемки. Не фотографируйте прямо снизу вверх или с высоты своего роста вниз, кроме случаев, когда необходимо добиться особого эффекта. Например, при съемке детей, нужно опуститься до уровня их глаз, иначе получатся искаженные пропорции.

5. Следите, чтобы главный объект снимка не сливался с фоном. Старайтесь выбирать простой фон, детали которого не будут отвлекать зрителя. В некоторых случаях имеет смысл сделать так, чтобы объект занимал подавляющее большинство площади самого кадра.

6. Используйте ветки, деревья для создания эффекта рамки. Таким образом подчеркивается главный объект. Рамка также может помочь в создании более объемного кадра.

7. При съемке движущегося объекта необходимо оставлять на фотографии пространство перед объектом, то есть по ходу его движения. Объект должен быть расположен так, как будто он только зашёл на фотографию, а не покидает ее.

8. Когда фотографируете людей, не обрезайте части тела. Фотографируйте всю фигуру или до середины бедра. Руки обрезайте до плеча, а не до кистей рук.

9. Следите, чтобы из головы человека не «росли» деревья или телеграфные столбы. Если можно изменять диафрагму, лучше открыть ее, чтобы уменьшить глубину резко изображенного пространства и тем самым ослабить влияние фона.

Таким образом, композиция в фотографии не должна играть самостоятельной роли. Подобно тому, как речь имеет значение передатчика мысли, композиция служит лишь средством для выражения авторской мысли.

## **Ю.И. КНАТЬКО**

*Республика Беларусь, Минск, УО «БГУКИ»*

### **ТРАНСФОРМАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА: КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ**

*Научный руководитель – кандидат искусствоведческих наук,  
профессор П.Г. Игнатович*

Коммуникация – одна из важнейших составляющих любой культуры. Она отвечает за развитие и обогащение культур за счет внутреннего и внешнего взаимодействия. На протяжении всей истории белорусской культуры коммуникация не только решала задачу обмена информацией, но и являлась важнейшим фактором изменений и преобразований во всех сферах общественной жизни. Современный этап развития белорусской культуры характеризуется активными процессами взаимодействия с другими культурами и их ценностями. Качественно новый уровень коммуникативных процессов, основанный на открытости, динамике и готовности к эксперименту позволил нестандартно реализовывать творческие способности и привел к появлению новых форм и средств выражения во всех сферах культуры и искусства.

Так, современная архитектура Беларуси характеризуется тенденциями применения новых технологий и форм, оригинальными

интерпретациями архитектурно-художественных стилей: Национальная библиотека, железнодорожный вокзал, здание Дворца Республики в Минске. Разработан ряд проектов по превращению Минска и других городов в общественно-культурную и туристскую зону. Среди наиболее известных проектов: концепция регенерации исторического центра Минска, воссоздание здания Минской ратуши, гостиницы «Европа», создание уникальной телевизионной башни. Белорусская архитектура стремится к синтезу национальных традиций с последними, инновационными достижениями [3].

В области литературы наблюдается сочетание традиционалистских и постмодернистских течений. Заметно расширились жанровые, стилистические, проблемно-тематические поиски. Авторами-современниками В. Акудовичем, Ю. Борисевичем, А. Ходоновичем, В. Жибулем, Ю. Чернявской рассматриваются актуальные вопросы экзистенциального существования человека, его основных проблем и противоречий. Произведения белорусской литературы переведены практически на все языки мира.

Белорусские книгоиздатели и книгораспространители являются постоянными участниками международных выставок-ярмарок (в Москве, Киеве, Варшаве, Белграде, Франкфурте-на-Майне и др.). А также ежегодно выступают организаторами Международной книжной выставки-ярмарки (ММКВЯ), что содействует сотрудничеству отечественной книгоиндустрии с иностранными издательствами. Результатом культурной коммуникации стало создания ряда информационных агентств, выпускающих журналы, альманахи на иностранных языках. Среди наиболее известных журналов, пользующихся авторитетом: «Minsk Where», «Belarus&Business», «The Minsk Times».

Современные периодические издания (художественно-литературные, культурологические, детско-юношеские, научно-методические и др.) охватывают все социальные, возрастные, национальные слои и группы населения. Для представителей различных субкультур создаются специализированные журналы и Интернет-издания. Ежегодно проводится международная выставка «СМИ в Беларуси», где представляются последние достижения в области массовой коммуникации.

Музыкальная культура Беларуси развивается в рамках синтезирующего подхода: сочетание традиционных форм и жанров с актуальными тенденциями. Данный подход призван привлечь внимание разноплановой и широкой аудитории. Наблюдается тесное взаимодействие классических, фольклорных и ориентированных на западные музыкальные образцы произведений. Белорусские музыканты и исполнители являются постоянными участниками и лауреатами международных конкурсов. Широкую известность белорусские организаторы музыкальных

фестивалей получили благодаря таким проектам как детское «Евровидение», «Славянский базар» в Витебске, «Белорусская музыкальная осень», «Золотой шлягер» и др.

Театры также активно используют новые формы и приемы для создания оригинальных постановок. Основными плацдармами для подготовки молодых актеров, режиссеров, сценографов, театроведов являются Белорусский государственный университет культуры и искусств и Белорусская государственная академия искусств. Современный белорусский театр – поле для творческих экспериментов. Сочетание приемов актерского мастерства, последних технических достижений, музыкальных и режиссерских задумок позволяет добиваться сильного эмоционального отклика у зрителя. В центре внимания режиссеров и сценаристов актуальные проблемы современного человека, а также оригинальная интерпретация уже известных, классических произведений. В авангарде театрального искусства находятся Современный художественный театр, пластический театр «ИнЖест» В. Иноземцева, и др. Отличительной особенностью этих театральных студий является их тесная связь массовой культурой. Они синтезируют классические формы и средства выражения с широко известными приемами, узнаваемыми, стереотипизированными моделями поведения. Однако, спектакли не упрощаются в результате такого творческого подхода, а наоборот переводят массовую культуру на качественно новый, эстетический уровень.

Режиссеры учитывают темп и характер современной социокультурной обстановки и стремятся создавать спектакли, отражающие специфику времени. Они выходят за привычные рамки монокоммуникативного театрального действия и создают интерактивные постановки, которые призваны сотрудничать с аудиторией, вовлекая ее в диалог. Беларусь является организатором многих театральных фестивалей, наиболее популярными из которых являются Международный театральный форум «Золотой Витязь», фестиваль «Белая вежа».

Важным результатом влияния культурной коммуникации можно считать постепенный выход белорусской киноиндустрии из кризиса. Сегодня, белорусские кинорежиссеры начинают создавать не только привычные зрителю фильмы о войне, но и красочные мультипликационные фильмы, остросоциальные, научно-популярные, исторические и др. Отечественные кинокартины отмечены наградами десятками международных кинофестивалей, регулярно представляются на крупных кинорынках Европы. Кроме известной киностудии «Белорусьфильм» большое количество видеопродукции выпускается на базе творческого предприятия «Белорусский видеоцентр», главной задачей

которого является содействие духовному возрождению нации, а также популяризация белорусской культуры за рубежом.

Белорусские сценаристы, режиссеры, консультанты активно сотрудничают с зарубежными кинокомпаниями. Так, в 2004 году премией «Оскар» был удостоен фильм «Сердце Чернобыля», который был создан при помощи белорусских консультантов. В 2010 году фильм «Дверь» с участием белорусского актера Игоря Сигова, исполнившего главную роль, был номинирован на эту же премию.

Большой вклад в современную кинематографию вносят ежегодный фестиваль «Листопад», фестиваль женского кино «Анимаевка» собирающие вокруг себя режиссеров, актеров, операторов, сценаристов, кинокритиков, искусствоведов и др. На базе белорусских киностудий снимаются фильмы не только отечественных режиссеров, но и работает большое количество зарубежных киногрупп. Взаимодействие белорусской киноиндустрии с ведущими специалистами в разных областях помогает значительно повысить качество выпускаемой продукции.

Современное изобразительное искусство Беларуси продолжает традиции всемирно известных М. Шагала, К. Малевича, Э. Лисицкого, Х. Сутина, белорусские художники работают над новыми жанрово-стилистическими приемами. Сегодня, белорусское изобразительное искусство многообразно по своему характеру, свободно в выборе тем и выразительных средств, что открывает новые возможности для движения вперед. Кроме традиционных музеев, создаются новые, которые собирают вокруг себя креативных, открытых диалогу художников. Одним из примеров инновационного подхода к созданию музейного пространства является галерея «У», которая объединила художников-новаторов, создающих уникальные произведения искусства. Среди художников галереи: А. Некрашевича, Р. Вашкевича, П. Лукьяненко и др.

За рубежом регулярно проходят выставки современной белорусской живописи. Важными культурными событиями стали многочисленные европейские экспозиции белорусских художников – А. Шкарубо, Р. Вашкевича, А. Задорина, а также проведение индивидуальных авторских выставок белорусских современников: В. Цеслера, В. Забарова.

Очевидно, что современные коммуникативные процессы трансформируют белорусскую культуру и искусство. Делают их более динамичными, разносторонними и направленными на постоянный культурный взаимообмен. На внутреннем и внешнем уровне культурная коммуникация затрагивает все сферы общественной жизни. Благодаря активным процессам взаимообмена белорусская культура и искусство выходят на качественно иной уровень развития, характеризующейся

способностью к быстрому принятию инноваций, их фильтрации, апробированию и внедрению в традиционные сферы деятельности [1, с.79].

Под воздействием коммуникационных процессов в современной белорусской культуре и искусстве происходит формирование нового типа культурного взаимодействия, включающего отказ от упрощенных рациональных схем решения культурных проблем. Все большее значение приобретают способности к пониманию чужой культуры и точек зрения, критический анализ собственных действий, признание чужой культурной самобытности, умение строить диалогические отношения и идти на компромисс [2, с. 312]. Сегодня, в ситуации быстро меняющегося мира, культурная коммуникация стала необходимым условием для сохранения и развития культуры и искусства.

1. Кашкин, В.Б. Основы теории коммуникации: краткий курс / В.Б. Кашкин. – М. : АСТ, 2007. – 175 с.

2. Сухарев, Ю.А. Глобализация и культура. Глобальные изменения и культурные трансформации в современном мире / Ю.А. Сухарев. – М. : Пресс, 2004. – 428 с.

### **Ф.К. КОЛОДИЧ**

*Республика Беларусь, Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

## **ПАРАДИГМЫ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ И РЕЛИГИОЗНЫЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА**

*Научный руководитель – кандидат искусствоведческих наук,  
доцент М.Л. Цибульский*

В последнее время среди деятелей искусства наблюдается интерес к культуре восточного ареала. Вероятно, это вызвано некоторыми ее особенностями: ее экзотичностью, необычным сочетанием легкости с импрессионизмом и экспрессией, особой лаконичностью. Факт состоит в том, что этот интерес присутствует, его нельзя отрицать – это будет определять и доказывать актуальность исследования.

Говоря об искусстве Востока, следует, прежде всего, говорить об искусстве и культуре Китая, так как Китай – самая древняя цивилизация дальневосточного ареала. И именно под ее влиянием происходило становление и формирование традиций в искусстве Японии и Кореи, именно Китай является истоком, определяющим тенденции и традиции восточного искусства.

Китайская живопись насчитывает по меньшей мере пять тысячелетий. Она обладает уникальными национальными особенностями, сформировавшимися в результате развития как китайского искусства, так и китай-

ской культуры в целом. Важную роль в этом сыграло взаимодействие китайской живописи с религиозной философией, поэзией и каллиграфией. О появлении китайской живописи существует несколько легенд. Одна из них повествует о том, что искусство живописи было передано людям самими богами путем появления символов из желтой реки Ло. Другая древняя легенда рассказывает о том, что символы были принесены и поданы драконом в дар желтому императору, мифическому предку китайской нации [1, с. 8]. Свое название «гохуа» – традиционная китайская живопись – приобрела в семнадцатом веке, когда в Китай стали попадать образцы западной живописи. Китайцы стали именовать произведения западных художников «синьхуа», что в переводе означало «живопись, пришедшая с запада». Это разделение, скорее всего, было сделано для классификации явлений и дальнейшего удобства работы с ними.

Художественная практика и творческая деятельность как в китайском искусстве в частности, так и в восточном искусстве вообще, строятся на сочетании традиционности и непосредственности. Попробуем рассмотреть данные тенденции, сопоставив их с понятием парадигмы. Необходимость введения понятия парадигма обусловлено взаимосвязью китайской живописи с религиозной философией. Парадигма помогает создать корреляцию данных понятий в рамках научной методологии, добиться установления межпредметной взаимосвязи и обобщения.

Согласно философскому энциклопедическому словарю, парадигма переводится с греческого как образец или пример. Парадигма может представлять собой предпосылки к научному исследованию и ведущие методики, тенденции, принципы, являющиеся своего рода инструментарием, который оттачивается в процессе познания [2, с. 332]. Что же касается художественной деятельности, то она может являть собою образный способ познания мира, представленный наравне с научным.

Итак, в поле нашего исследования попадают происходящие из религиозно-философских систем общие принципы художественной практики. Данные принципы, рассматриваемые во взаимосвязи с религиозно-философскими системами как принципы художественной практики и организации изобразительного пространства, будут являть собою парадигмы китайского искусства. Если соотнести понятие парадигмы с понятием о традиционности в искусстве Китая, получится, что парадигмы в виде общих принципов, вытекающих из религиозно-философских систем, и будут тем традиционным фундаментом, или фундаментом традиций, на которых основывается художественная практика и теоретические тенденции восточного искусства.

Чтобы прояснить вышесказанное, рассмотрим принцип пустоты, происходящий из религиозной философии даосизма и являющийся одним

из ее центральных понятий. В одиннадцатом трактате даосизма, книге о вечном пути и благодати, мы можем прочесть, что для того чтобы изготовить кувшин, необходима глина, использование же кувшина обусловлено пустотой в нем, следовательно, то, что мы привыкли находить благодаря наличию, можно использовать лишь благодаря отсутствию.

Понятия даосской космогонии строятся на диалектической взаимосвязи противоположных начал: бытие и небытие порождают друг друга [3, с. 27]. Поэтому при рассмотрении произведений китайской пейзажной живописи, именуемой горы-воды, следует учитывать всю композиционную и смысловую важность пустых и нетронутых мест формата, то есть свитка. Именно пустые и нетронутые места дают возможность исчерпывающе выразить сущность произведения и рассматриваются наравне с изображенным. Пустые и нетронутые места свитка являются намёком на невозможность исчерпывающего обоснования сущности произведения. От этого произведение получается более выигрышным. Это объясняется тем, что в основе любого произведения искусства лежит тайна. Эта тайна и есть тот простор, где может путешествовать мысль и фантазия зрителя, делая его активным участником произведения. Также древние даосы считали, что пять цветов притупляют зрение, и поэтому цвет в китайской живописи занимает второстепенную, вспомогательную позицию. Представители китайского искусства основывались на том, что для выражения всего многообразия природных цветов и их оттенков вполне достаточно собственного черного цвета туши [1, с. 7].

Наряду с традиционностью в китайском искусстве располагается непосредственность. И понятие парадигмы, в этом случае, также, имеет важное значение. Согласно Шиллингу и Гегелю, парадигма – это духовный прообраз, определяющий принципы организации природных тел. Данное понятие используется в философии для характеристики взаимоотношений духовного и реального миров [2, с. 332]. Интересно, что художник на востоке относится к процессу творчества как к бракосочетанию своей души, ее порывов с материалом произведения [4, с. 212].

Мастера восточного искусства стремились задать вектор, направить зрителя к духовному освоению феномена. Художники старались постичь и отобразить духовный организующий прообраз окружающей действительности и ее парадигмы. То есть целью было прийти к пониманию принципов, посредством которых творит природа, и уподобиться в творчестве ей.

Например для того, чтобы изобразить цветок, художник должен был сам его вырастить, наблюдая, трепетно заботится о нем, а после того как цветок погибал, художник мог изобразить лишь то, что осталось после него. То, что оставалось, могло остаться только в сердце творца и его произведениях. Мастера восточного искусства считали, что человек является ху-

дожником лишь потому, что создал прекрасный мир в своем сердце, и совсем не важным является то, занимается он изобразительной деятельностью или нет. Ведь пейзаж начинается не с линии гор, он рождается в сердце [5, с. 27].

Как мы видим, вся особенность восточной живописи, ее аутентичность происходят из специфики соотношений общих принципов изобразительного искусства и восточных религиозно-философских систем. Даосизм, буддизм, конфуцианство сформировались во времена глубокой древности, а общие принципы изобразительного искусства оформились в самостоятельную систему наряду с религиозно философскими системами во времена средневековья. Для востока характерен синтез и отождествление религиозной философии и искусства, в связи с этим художественная практика является актом духовной самореализации и способом самопознания через приобщение к космогоническим процессам вселенной. Учитывая вышеизложенное, следует заключить, что прийти к возможности понимания, к возможности изучения восточного искусства можно только путем изучения и понимания его парадигм.

1. История китайской живописи / Аньчжи Ч; пер. с англ. С. Демина. – Ростов н/Д : Феникс ; Краснодар : Неоглори, 2008. – 350 с.
2. Философский энциклопедический словарь. – М. : Инфра, 2003. – 576 с.
3. Завадская, Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е.В. Завадская. – М. : Искусство, 1975. – 440 с.
4. Книга Прозрений / сост. В.В. Малявин. – М. : Наталис. 1997. – 448 с.
5. Ши-тао. Беседы о живописи монаха горькая тыква / пер. с кит., предисл. и ком. Е.В. Завадской // Е.В. Завадская. Беседы о живописи Ши-тао / Е.В. Завадская. – М. : Вост. лит., 1978. – 205 с.

## **Т.В. КРАСНИК**

*Республика Беларусь, Гродно, УО «ГрГУ имени Я.Купалы»,  
факультет искусств и дизайна*

## **МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И РЕЛИГИОЗНЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ В ЮРЬЕВСКИХ ОБРЯДАХ БЕЛОРУСОВ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент Т.Г. Барановская*

Творчество любого творца, мастера, человека, является результатом его видения действительности. Для того чтобы понять народно-песенное творчество белорусского народа в Юрьевских обрядах, необходимо вжить-

ся в то время, в те обстоятельства, которые обуславливали появление песен именно такого содержания, а не иного. В этой статье, мы попытаемся продемонстрировать те основания, которые лежат в основание народно-песенного творчества Юрьевских песен.

Сам по себе, Юрьев день был важным событием в жизни крестьян. Он был ознаменован первым выгоном скота на пастбища. Именно с Юрьева дня начинались огородные работы. Юрьев день, сопровождал чрезвычайно богатый развернутый обрядовый комплекс, который включал в себя различные традиции, обрядовые действия, песни, игры, приметы и поверья.

Весь Юрьевский комплекс можно условно разделить на два взаимосвязанных цикла: скотоводческий и земельный. Первый из них призван был благотворно влиять на скотоводство, второй способствовал пробуждению и расцветанию природы, богатому урожаю, а вместе они должны были укреплять и поддерживать различные социальные связи между односельчанами [6, с. 124].

Песни, которыми сопровождалась обряды и традиции в честь Юрья, называются Юрьевскими. Исследователи выделяют эти песни в отдельный цикл. Среди них встречаются многие варианты на сюжет «адмыкання зямлі», в которых звучит призыв к Юрию разбудить животворящие силы природы:

Ты Юр'я, светлы ключнік,  
Сядай на каня варанога,  
Едзь у поле чыстае,  
Адамкні зямлю, пусці расу.  
Пусці расу на ўсю зямлю,  
І густую, і частую,  
І цёплую і мокрую,  
І на ўвесь свет,  
На кожны цвет.

Другая тематическая группа юрьевских песен – это песни, объединённые мотивом обрядового обхода Юрьем посевов с целью благотворно повлиять на урожай.

Святое Юр'е,  
Дзе было?  
Ран да рано,  
Дзе было?  
Па мяжэ хадзіла,  
Жыта радзіла.  
З каласочка жыта бочка,  
З каласінкі  
Поўасьмінкі.  
Будзем жыта тачыці,  
Будзем віно чыніці.

Будзем хлопчыкаў паці.  
 Паклічам Бога,  
 Паклічам.  
 Да падай, Божа, ключыкі  
 Да й выпусціць  
 Травіцу.  
 На травмцу –  
 Расіцу.  
 Каб кароўкі  
 З’ядалі,  
 Каб малачка давалі.

Выделяется группа песен, в которых Юрий выступает защитником скота от нападений диких зверей:

Святы Юрый! Гдзе ж ты бываў,  
 Гдзе ж ты бываў, дзе ж прабываў?  
 У самачэснага мужа Данілачкі,  
 Я кароў пасціў і запасаў,  
 Я, запасціўшы, дамоў прыганю,  
 Дамоў прыганю, у хлеў заганю,  
 У хлеў заганю, слоўка скажу,  
 Гэтаму статку не будзе упадку  
 Ні ад мядзведзя, ні ад марозу,  
 Ні ад гада бягучага,  
 Ні ад змея лятучага [2, с. 49–51].

Каковы же религиозные и мифологические основания этих, и не только этих юрьевских произведений? Кем был святой Юрий, и почему белорусский народ так возвеличивает его и просит о заступничестве в своём песенном творчестве? И почему именно святой Юрий?

Святой Георгий-Победоносец (Каппадокийский) – христианский святой, великомученик, наиболее почитаемый святой этого имени. Пострадал во время правления императора Диоклетиана, после восьмидневных тяжких мучений в 303 (304) году был обезглавлен. В Православной церкви он почитается 6 мая (23 апреля по старому стилю). Георгий считается покровителем воинов, земледельцев (имя Георгий происходит от греч. γεωργός – земледелец) и пастухов, а в ряде мест – путешественников.

На белорусских землях св. Георгий с древних времен почитался под именем Юрия или Егория. На наших землях народ почитал Георгия как покровителя воинов, земледельцев и скотоводов. Дни 23 апреля и 26 ноября (по старому стилю) известны под именем весеннего и осеннего Юрьева дня. В весенний Юрьев день крестьяне первый раз после зимы выгоняли скот на поля.

Одним из самых известных посмертных чудес святого Георгия является убийство копьем змея (дракона), опустошавшего землю одного языческого царя в Бейруте. Как гласит предание, когда выпал жребий отдать на

растерзание чудовищу царскую дочь, явился Георгий на коне и пронзил змея копьем, избавив царевну от смерти. Явление святого способствовало обращению местных жителей в христианство. Это сказание часто толковалось иносказательно: царевна – церковь, змей – язычество. Также это рассматривается как победа над дьяволом – «древним змием» (Откр.12:3; 20:2).

Как мы видим из этого описания жизни святого Юрия, отношение его к земледельческому делу и скотоводству носит лишь этимологический характер. И всё-таки обращение с просьбой «адамкнуць зямлю» может отражать просьбу крестьян отогнать от земли злые силы, вражески настроенные к человеку и его деятельности, своего рода «змия», который держит в узде её урожайность и плодovitость.

У древних белорусов был ещё один персонаж, чествование которого происходило как раз в этот временной отрезок, его звали Ярило. Ярило, Ярила – восточнославянский мифологический и ритуальный персонаж, связанный с идеей плодородия, прежде всего весеннего, сексуальной мощи.

П. Древлянский описывал образ Ярило, как человека на белом коне и (если его изображала девушка) в белой мантии. Если Ярилу изображал паренёк, зачастую он был обнажен. Голову Ярилы покрывает венок из весенних цветов, в его руках – колосья. Сам он молодой, светлоглазый и со светлыми кудрявыми волосами. Где Ярило пройдёт – будет хороший урожай, на кого посмотрит – у того в сердце разгорается любовь. Во многих песнях, присказках люди обращаются к этому божеству с просьбой о тёплом лете и хорошем урожае. Весьма характерно, что Ярило в белорусских праздниках участвует в виде Яры-Ярилихи.

В своих трудах П. Древлянский отмечает, что у белорусов в конце апреля (24 или 27 апреля) вечером собирались девушки, выбирали из своей среды одну, наряжали её в белое, на голову клали венок, в правую руку давали череп (толкование мифологов: «побежденная зима или ночь»), в левую – ржаные колосья («плодородие земли»), сажали её на белого коня, а сами становились вокруг и пели песни в честь Ярило.

Таким образом, вышесказанное позволяет сделать вывод, что с пришествием христианства, образ Ярило по-видимому подвергся христианизации, превратившись в св. Юрия (Георгия), который стал почитаться как покровитель земледельцев и скотоводов. Народное творчество белорусов в наследии Юрьевских песен очевидно имеет религиозные основания. Однако невозможно сказать, что преобладало: вера в единого Бога, при посредничестве св. Юрия (Георгия), или всё же языческий культ Ярило, переименованный в св. Юрия. Ясно одно – белорусы преклонялись перед Силой

белее могущественной чем они, прося у Неё заступничества и благосклонности, что ярко отражено в Юрьевских песнях.

1. Васілевіч, У.А. Беларускі народны каляндар / У.А. Васілевіч. – Мінск : Ураджай, 1993. – 80 с.
2. Коваль, У.І. Беларускія народныя святы і звычаі / У.І. Коваль. – Гомель : Беларускае Агенцтва навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 1993. – 89 с.
3. Котович, О. Золотые правила народной культуры / О. Котович. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2009. – 592 с.
4. Ліцьвінка, В.Д. Святы і абрады беларусаў / В.Д. Ліцьвінка. – Мінск : Беларусь, 1998. – 190 с.
5. Мухарынская, Л.С. Беларуская народная музычная творчасць : Вучэб. дапам. для муз. ВНУ / Л.С. Мухарынская. – Мінск : Выш. шк., 1993. – 343 с.
6. Мифы народов мира: в 2 т. / редкол.: С.А. Токарев (гл. ред.) [и др.]. – Москва : Советская Энциклопедия, 1987. – Т. 2.

## **О.А. КУКАЛЕВИЧ**

*Республика Беларусь, Гродно, ГрГУ имени Я. Купалы,  
факультет искусств и дизайна*

### **НЕУВЕРЕННОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА ПОСТМОДЕРНИЗМА**

*Научный руководитель – кандидат искусствоведческих наук,  
доцент Н.М. Шелегович*

Как художник создает образ портретируемого, так искусство пишет портрет нашего общества в целом. Непрерывно изменяющийся социум как в зеркале отражается в произведениях своих современников, и это отражение помогает пролить свет на прошлое всего человечества.

Древние греки создавали величественные статуи, облик которых отображает идеализированного человека и призывает каждого «познать самого себя». Средневековое готическое искусство, которое Джон Рёскин считал идеальным и по-настоящему возвышенным, внушает непоколебимое величие, воплощает ценности силы, твердости и веру в единого Бога.

Искусство постмодернизма является современным оракулом. Только дает ли оно нам ответы на насущные вопросы, и что мы можем сказать о себе, глядя на произведения, выставленные сегодня в музеях? Какие чувства испытываем мы, глядя на девять портретов Мэрилин Монро Энди Уорхола? Благоговение? Воодушевление? Страх? Неопределенность.

Неопределенность пришла вместе с технической революцией в начале XIX века. Прежние ценности рухнули под натиском научного прогресса, центральное место в производстве заняли машины, человек навсегда покинул свой дом – природу, и поселился в новом мире, который он сам создал. Создал и наделил его новыми правилами, свободами, идеологией. В этом мире человек свободен быть кем угодно, однако с каждым днем становится все труднее понимать, кем же он является на самом деле.

Мы не знаем, во что верить, не осталось никакого морального кодекса, которому можно следовать. Наша жизнь состоит из веселья, рекламы, вещей, поверхностных суждений, незначительных мелочей и фрагментов системы. Теперь общество не подчиняется Богу, оно не доверяет тому, что сделано не его руками, «ибо не способен принять бытие как «свободный дар ниоткуда», стремясь артикулировать его как продукт собственной деятельности». По формулировке Аренд, «чем больше развита цивилизация, тем более совершенный мир она создает; чем более дома чувствуют себя люди в этой искусственной среде, тем больше будет их возмущать все постороннее, ими не произведенное, что просто и таинственно ниспослано им» [7, с. 120–121].

В поисках нового духовного ориентира человечество неожиданно нашло выход: в 60-е года XX века оно обрело новую религию - потребительство. В 1963 году Энди Уорхол приобрел здание в Манхэттене, которое получило название «Фабрика». Здесь произведения современного искусства массово производились, упаковывались, рекламировались и продавались. Деньги стали приравняться к свободе, вещи – к объектам поклонения. По мнению Василия Кандинского, «в такие времена искусство ведет унижительное существование, оно используется исключительно для материальных целей. Оно ищет материал для своего содержания в грубо материальном, так как более возвышенное ему неизвестно» [5, с. 19–20].

Символы уничтожения моральных ценностей – потребление и реклама, заняли центральное место в искусстве, которое всегда боролось с падением нравственности в обществе. Глядя на картины Э. Уорхола, К. Олденбурга, Р. Лихтенштейна, мы видим не только неуверенность, скрытую за возможностью свободно выбирать объекты потребления, но и иронию, которая характерна для искусства постмодернизма в целом. Нет никаких запретов: можно свободно и иронично цитировать искусство любой эпохи, стиля или направления, брать готовые формы и использовать их для создания чего-то уже не нового, но своего. Такие возможности делают искусство более массовым, доступным, зачастую бессодержательным. Отобразив образ нового человечества, искусство также восприняло его новую ценность – ценность свободного рынка. Оно

стало продаваемым и покупаемым, что привело к наличию тысяч художников, «большинство которых ищут только новой манеры» [5, с. 19–20].

Рост конкуренции, жажда богатства и успеха делает искусство еще более примитивным, поверхностным; каждый думает лишь о том, что нужно сделать, чтобы выделиться и произвести впечатление. Творчество перестает быть самоцелью, оно является лишь способом достижения материального достатка, который позволит приобрести вещи, свидетельствующие о статусе и вкусах личности. Искусство как бы делает нам выговор, оно спрашивает: «Посмотрите, кем вы стали?». Однако именно такое искусство кажется нам странным. Достаточно взглянуть на картины Поллока, Ньюмана, Ротко – они вызовут непонимание и массу вопросов, у кого-то возмущение или равнодушие. Повседневная же наша реальность редко вызывает такие эмоции, мы считаем ее нормой. Это происходит из-за того, что духовные ориентиры стерты и общество живет с неопределенностью: что является добром, что – злом, где границы допустимого и существуют ли они вообще.

Как и древние греки, мы задаем вопрос: «как нам жить?», но наша реальность не хочет, чтобы мы познали сами себя, она призывает потреблять как можно больше, забыть обо всех своих вопросах и потреблять не думая, не размышляя, не ища истины. Может быть это конец искусства? Старые идеалы красоты и истины рухнули, общество хочет видеть реальное, непонятное, хаотичное искусство. Однако художники по-прежнему стремятся показать мир живо и выразительно, как и всегда.

1. Библиотека Гумер – гуманитарные науки [ Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.gumer.info/> – Дата доступа: 18.03.2012.

2. Википедия [Электронный ресурс] – Режим доступа: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org). – Дата доступа : 18.03.2012.

3. Гнедич, П.П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура / П.П. Гнедич. – М. : Изд-во Эксмо, 2004. – 884 с.

4. Грицанов, А.А. Постмодернизм. Энциклопедия / А.А. Грицанов. – Минск : Интерпрессервис, 2001. – 1040 с.

5. Кандинский, В. О духовно в искусстве / В. Кандинский. – Москва, 1993. – 105с.

6. Кончаловский, А. Победа рынка над искусством / А. Кончаловский // Российская газета. – 2005. – 19 февр. – №3694

7. Можейко, М.А. Атеизм / Можейко М.А. // Постмодернизм. Энциклопедия / А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Минск, 2001. – С. 120–121.

## **Е. КУРНЯВКО**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
юридический факультет*

### **ИСКУССТВО NET-АРТА**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.В. Финслер*

Мощный скачок научно-технического прогресса XX века, приведший к современной техногенной цивилизации, оказал беспрецедентное воздействие на художественную культуру в целом, на все виды традиционного искусства и вызвал к жизни новейшие разновидности арт-практик, формирующиеся исключительно на технологической основе. Возникли принципиально новые виды технически ориентированного искусства, образуются не только новые арт-языки и арт-пространства, но и художественное сознание новейшего типа. Эстетика виртуальной среды сегодня становится направлением, вырабатывающим новые понятия, связанные как с характеристикой нового мироощущения человека XXI века, так и с развитием новых компьютерных технологий в художественной деятельности людей. Некоторые из этих понятий еще только начинают входить в теорию эстетики и философии, а часть из них еще даже не признана учеными в качестве научных понятий. Поэтому их часто называют *протопонятиями*. Остановимся на некоторых из них:

*Киберпространство* (или виртуальная реальность) – понятие, возникшее в романе У. Гибсона «Neuromancer», характеризующее коллективную галлюцинацию людей, объединенных через компьютерную сеть. Сопряженными понятиями становятся «киберкультура» и «киберпанк». Научное осмысление они получают в работе американского журналиста Ф. Хэмита «Виртуальная реальность».

*Интертекстуальность* – термин, введенный Юлией Кристевой, при помощи которого актуализируется полифоничность восприятия текста. Речь идет о диалогах различных видов письма (письма автора, письма интерпретатора, письма получателя или получателей), в результате взаимодействия которых происходит бесконечная интерпретация текста, игра смыслов и кодов восприятия. Поэтому каждый текст может рассматриваться как бесконечное поле смыслов. В эстетике виртуальной реальности данное понятие реализуется через особенности коммуникации в Интернете, когда текст становится единственным носителем информации о его авторе.

Возможности компьютерных технологий активно вошли практически во все области художественного творчества. Но влияние это условно можно проследить в трех относительно самостоятельных направлениях развития искусства:

- использование компьютерной техники;
- появление компьютерных двойников у разных видов искусства (компьютерное кино и мультипликация, компьютерная литература, музыка);
- появление влияния элементов компьютерных технологий в искусстве вне компьютера;
- Net-арт – специфически интернетовское искусство, не имеющее аналогов в искусстве.

Новым для человека стало и интерактивное телевидение, принесшее такой вид творчества, как *сёрфинг* – импровизационный зрительский монтаж, выбор ракурса, элемента, направление просматриваемого материала самим зрителем. Компьютерная виртуальность создала не только новую живопись, изображением в которой стало безматериальное воплощение видимого материала. Художник может бесконечно «работать» с уже готовым изображением: увеличивать, растягивать, расплющивать, мять, процарапывать, размазывать, перемещать и т.д.

Новые технологии обогатили и музыкальное искусство, не только наполнив его новыми тембрами, звуковыми эффектами, резонансно-техническими возможностями, но и создав то, чего раньше вообще не было. Например, появляются синтезированные комплексные инструменты типа воздушной скрипки, барабанного рояля. Компьютер позволил создать, озвучить неслышимую до этого музыку человеческого тела, т. н. *биомызыку*, фиксирующую изменения биоритмов человеческих органов. Кроме того, сегодня существует огромное поле для создания новых, неприродных, звуковых эффектов.

Net-арт – это синтез экранного искусства (видеоарта) и новых компьютерных технологий, определяющих новый *способ* создания экранной продукции.

Главным понятием Net-арта становится *гипертекст* – особая структура текста, наполненная ссылками, каждая из которых сама по себе есть не только цитата, но целый текст. Поэтому цитатность гипертекста становится безграничной и саморазрастающейся. Управляет гипертекстом не автор, а зритель, который становится не просто соавтором, но пользователем. Сетевое искусство разрушает отношения автор-зритель, заменяя их творческим сотрудничеством, где нет главного, а все являются равнозначными фигурами.

Net-арт – это не просто новая форма творчества, это *среда*, предоставляющая человеку новые возможности для творчества, в которой нет «арт-мафии», и художник предоставлен сам себе. Его не ограничивает ничто и не обязывает никто. Единственным ограничением становится Сеть, за рамками которой заканчивается и Net-арт.

Проекты Net-арта стремятся к художественности: они пытаются отражать и предвидеть, предчувствовать последствия «новых игр» человечества. Художественность Net-арта определяется его сюжетностью и стремлением к кино. Но от кино его отличает отсутствие монтажа. Монтаж в Net-арте представлен особой концептуальностью, заданностью игровых правил, последовательностей и ролей участников.

Net-арт – проявление конвергенции - идеи слияния на единой цифровой основе разных форм творчества. Возможно, что в Net-арте человечество получит новый синтез искусства, отличающийся принципиально новым основанием в виде цифр-знаков. Это будет искусство, не имеющее национальных границ и барьеров, способное преодолевать все разделяющие людей преграды открытого общения (языки, расстояния, культуры, предпочтения). Очевидно, что сегодня эстетика как наука является особенно актуальной, так как именно она занимается возможностью проявления в человеке его высших предназначений, закономерностями его самореализации в мире через творчество.

1. Карнажицкая, Т.В. Эстетика : учеб. пособие для гуманит. спец. вузов / Т.В. Карнажицкая ; под. науч. ред. Н.А. Королькова. – Минск : Равноденствие, 2004. – 351 с

2. Бычков, В.В., Маньковская, Н.Б. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская //Вопросы философии. – 2011. – №12. – С.4–7

## **А. ЛАБАЧ**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
психолого-педагогический факультет*

### **ЭТНОДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОЙ АРАНЖИРОВКЕ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент Л.И. Борсук*

Понятие «аранжировка» чаще всего рассматривается в контексте народного творчества. Народная музыка, или, как предпочитал называть её

академик Б. Асафьев, музыка устной традиции, принципиально интонационна, и чем глубже и «кореннее» песенные мелодии народа, тем чище они в смысле подлинности интонации, в которой заложена сущность народа, глубинная основа его менталитета. Именно в народной музыке наиболее ярко проявляются этночувства, этнообразы, связанные с древними обрядами и верованиями. В творчестве любого композитора присутствуют этнические черты, по которым мы определяем национальную принадлежность музыкального произведения. Композитор, который осуществляет аранжировку, является своего рода толкователем, как в мифах бог красноречия Гермес соединял мир богов и людей.

В своё время русский композитор Михаил Иванович Глинка сказал: «Музыку создаёт народ, а мы - композиторы её аранжируем». Композитор написал симфоническую поэму «Арагонская хота» на испанские темы, подчеркнув испанский национальный колорит. Глубоко в него проникнув, он сделал новую собственную интерпретацию, современное прочтение древних испанских мелодий и ритмов.

Современное понятие «музыкальная аранжировка» имеет множество нюансов. В музыкальном словаре немецкого музыковеда Гуго Римана приводится следующее определение понятия: «аранжировка (Arrangement) - приспособление музыкального произведения к исполнению в ином виде, чем оно первоначально написано композитором» [2, с. 27]. Музыкальный словарь дает несколько значений. **Аранжировка** (фр. *arranger* - приводить в порядок) определяется или как «переложение музыкального произведения для другого состава исполнителей», или как «обработка мелодии для исполнения на музыкальном инструменте или для голоса с сопровождением», а также: «облегченное переложение музыкального произведения для исполнения на том же инструменте» и «в джазовой музыке – гармонические, фактурные изменения, которые вносятся музыкантами в процессе исполнения и связаны с импровизационным стилем игры» [3, с. 18]. В итоге все они определяют музыкальную аранжировку как искусство подготовки и адаптации музыкального произведения для представления его в форме, отличной от первоначальной. Феномен аранжировки позволяет человеку проявить свой взгляд на мир. На наш взгляд существует параллель между феноменом аранжировки и герменевтикой – наукой истолкования и понимания текстов.

Аранжировка – это творческая деятельность, а аранжировщик – это человек-оркестр, который должен владеть разнообразными знаниями в области гармонии, музыкальной формы, инструменталистики или хороведения, разбираться в стилистике, знать основы народного творчества. При создании аранжировки музыкант гармонизирует, сочиняет

новые мелодические обороты, ищет оригинальные акценты, работает над фразировкой, динамикой, темпом. Выбор стиля – это фундамент всей работы, потому что определяется стратегия музыкальной композиции. Достаточно важным моментом для целостности композиции является форма.

Этнодифференциация конструкции в аранжировке возникает на иррациональном уровне, т.к. каждый композитор несёт в себе ощущение глубины национальной музыки, которую он впитывает с детства, её интонационный «код». Часто он проявляется в мелодических оборотах, в определённых мелодических созвучиях и особенностях ритма. В результате возникает образно-смысловое содержание произведения, имеющее определённые ярко выраженные этнические черты. Ведь современная этнология определяет этнодифференциацию как фазу национальной идентификации, в которой происходит осознание особенностей общности, отличий «мы» от «они».

Основой белорусской музыки является песня, так как, по мысли одного из самых выдающихся белорусских фольклористов Г.Р. Ширмы, «беларускі народ зьяўляецца адным з найбольш заглыбленых у сваю песенную творчасць народаў Еўропы» [1, с. 124]. Г.Ширма был первым деятелем национальной белорусской культуры, который рядом с вопросами возрождения языка вербального поднял вопрос возрождения и музыкального языка, утверждая, что, историческая память народа наравне проявляется в обоих языках. Он распознал богатую гамму певучести, интонационной правды и чистоты, мудрую экономию средств музыкальной выразительности в сочетании с интонационной весомостью каждого звука мелодии, каждого мелодического оборота. Как доказывают белорусские исследователи фольклора, мелодическая основа песни является более ранней в отличии от слова, т.е начало самой поэзии музыкально.

В творчестве белорусских композиторов аранжировка белорусских народных песен не всегда находит должное место. К этому жанру обращались Н. Чуркин, Н. Аладов, Е. Тикоцкий, А. Богатырёв, Л. Захлевный, А. Мдивани, Л. Шлег. В их интерпретации народная песня получила новую жизнь.

Духовные начала, столь свойственные белорусской народной песне, нашли своё воплощение в творчестве «Песняров», и его руководитель В. Мулявин стал замечательным инициатором поиска и раскрутки белорусских ценностей. Мулявинские песни всколыхнули струны души не только самих белорусов. Его уникальные аранжировки услышали во всём мире как «беларускія напевы». Его музыка пропитана любовью к песне, к жизни, к человеку. Эта любовь была окрашена в разные цвета:

радужные и драматические, весёлые и ностальгические, нежно акварельные и трагически-исповедальные: от «Александрыны», «Крика птицы» и «Чырвонай ружы» до фолк-рок-оперы «Песня пра долю». Его аранжировки написаны современным музыкальным языком, но глубокое погружение в мелодику песни, в самую её душу создают запоминающийся образ Родины. «Песня станет для всех, когда в основе её мысль, волнующая людей, вечная проблема, большое чувство. Любовь, разлука, горе, радость, тысячи оттенков человеческих чувств и отношений, отлившиеся в народных песнях слова-формулы, «ходячие» истины» – так думал Владимир Мулявин [4, с. 31].

Таким образом, этнодифференциация музыкальных образов – это весьма сложный, очень индивидуальный результат длительного творческого процесса. Это глубокое проникновение в понимание соотношения музыкальных смыслов и исторической ценности.

1. Белорусская этномузыкалогия: Очерки истории (XIX-XX вв.) / З. Можейко, Т. Якименко, Т. Варфоломеева и др.; Под. Ред. З. Можейко. – Мн.: Тэхналогія, 1997. – 254 с.
2. Риман, Г. Музыкальный словарь / Г. Риман. – М.: ДиректМедиа Паблишинг, 2004.
3. Михеева, Л.В. Музыкальный словарь в рассказах / Л.В.Михеева. – Советский композитор, 1984.
4. Крушинская, Л. Владимир Мулявин. Нота судьбы / Л. Крушинская. – Мн.: Мастацкая літаратура, 2004.

## **И.А. ЛАВРИНЕНКО**

*Республика Беларусь, Гродно, УО «ГрГУ имени Я. Купалы»,  
факультет искусств и дизайна*

### **ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАБОТКИ Р.Н.П. «ЗА ОКНОМ ЧЕРЕМУХА КОЛЫШЕТСЯ В.Н. ГОРОДОВСКОЙ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент Т.Г. Барановская*

Процесс интерпретации музыкального произведения – один из ключевых в музыкальном исполнительстве. Целью данной статьи является показ опорных моментов, которые могут помочь начинающему музыканту, студенту, а также преподавателю при выполнении анализа музыкального произведения, который предвосхищает исполнение. Основные способы разбора и ознакомления с музыкальным произведением на начальном

этапе продемонстрированы на примере русской народной песни «За окном черемуха колыхается», обработку которой написала Вера Николаевна Городовская.

Значение репертуара в процессе воспитания учащегося Детской музыкальной школы переоценить сложно. Художественное произведение - это одновременно цель и средство обучения исполнителя. Умение убедительно раскрывать художественное содержание музыкального произведения – сверхзадача любого музыканта, а воспитание этого качества в ученике – сверхзадача его педагога. Прежде чем музыкальное произведение будет предложено ученику, преподаватель должен тщательно проанализировать методическую направленность своего выбора, т.е. выполнить его анализ. Обработка В.Н. Городовской может служить образцом для изучения вариационной формы в старших классах ДМШ.

В Детской музыкальной школе первое знакомство учащегося с новым музыкальным материалом, как правило, начинается с его иллюстрации. Это может быть прослушивание на концерте, в записи или, что предпочтительнее, исполнение самого педагога. Для этого преподаватель неизбежно должен овладеть всеми профессиональными сторонами исполнения предполагаемого произведения, чему будет способствовать его предварительный исполнительский анализ: сведения о композиторе и конкретном произведении, представления о стиле, содержании (характере), художественном образе, возникающих ассоциациях.

В контексте выше сказанного нужно отметить, что Вера Николаевна Городовская родилась в г. Ростове в семье музыкантов. В 1935 году поступила в Ярославское музыкальное училище по классу фортепиано, где впервые познакомилась с народными инструментами, работая концертмейстером в том же училище. Начала играть на гусях в оркестре народных инструментов г. Ярославля. С третьего курса Городовскую, как одарённую ученицу, направляют учиться в Московскую государственную консерваторию. В 1938 году Вера Городовская становится артисткой государственного русского народного оркестра СССР.

Концертная деятельность её началась в 40-х годах, когда во главе оркестра стал Н.П. Осипов. Первые композиторские опыты Веры Николаевны относятся к 40-м годам. Она создала для оркестра и солирующей домры много произведений: Рондо и пьесу «Весёлая домра», «За окном черёмуха колыхается», «Маленький вальс», «Песня», «Тёмно-вишнёвая шаль», «У зари-то, у зореньки», «Фантазия на две русские темы», «Скерцо», «Концертная пьеса».

Для раскрытия художественного образа обработки В.Н. Городовской русской народной песни «За окном черёмуха колышется» важно правильная интерпретация содержания песни, на тему которой написаны вариации:

Под окном черёмуха колышется,  
Распуская лепестки свои...  
За рекой знакомый голос слышится  
Да поют всю ночь соловьи.

Сердце девичье забилося радостно...  
Как свежо, как хорошо в саду!

Ох, зачем тобою сердцем вынута?  
Для кого теперь твой блещет взгляд?  
Мне не жаль, что я тобой покинута,  
Жаль, что люди много говорят.

Жди меня, мой ласковый, мой сладостный,  
Я в заветный час приду.

Текст песни сразу настраивает на восприятие характера мелодии произведения. Автор вариаций, в некоторой степени следует содержанию текста песни. Так, музыкальный материал первой вариации можно ассоциировать со словами второго куплета («Как свежо, как хорошо в саду!») и представить диалог главной героини и её любимого, чьи отношения ещё ничем не омрачены. Во второй вариации можно представить образ ласковой природы, возникают ассоциации с пением птиц, но постепенно в музыке начинают преобладать тревожные нотки.

После проведения темы песни в мажоре, где была надежда на благополучный финал, в третьей вариации «подул ветер перемен». Смена темпа, возвращение минорной тональности, беспокойное чередование шестнадцатых в партии домра приводят к кульминации всего произведения в четвёртой вариации. С этим музыкальным эпизодом можно соотнести слова песни «Мне не жаль, что я тобой покинута, жаль, что люди много говорят».

Последнее проведение припева песни, которое звучит контрастом на *piano*, после мощной кульминации и остановки, дающей ощущение вопроса, соотносится со словами «За рекой уж голоса не слышится, не поют там больше соловьи».

В целом это драматическое произведение, поэтому ученик должен уже уметь исполнять и переживать эмоции такого плана. Содержание музыки, в отличие от смысла речи, менее определённо, и полностью раскрыть и понять его могут немногие. Истинный музыкант может вложить в своё исполнение определённый смысл, который приковывает

внимание так же, как и смысл слов. Одно дело - чувствовать музыку, другое - понимать и уж совсем особое дело - авторитетно говорить её языком.

Следующим этапом на пути исполнительской интерпретации обработки В.Н. Городовской может быть определение формы в которой написано произведение и рассмотрения ее в процессе исторического развития.

Важно донести до ученика-исполнителя информацию о том, что «вариация - variation (вариационно) – это изменение, перемена, разнообразие; в музыке - преобразование или развитие музыкальной темы (музыкальной мысли) при помощи мелодических, гармонических, полифонических, инструментально-тембровых средств» [7, с. 48].

Исторически сложилось три основных типа вариационной формы: старинные (вариации на бассо-остинато), классические (строгие) и свободные. Кроме основных, есть ещё вариации на две темы, так называемые двойные вариации, вариации сопрано-остинато.

Вариационная обработка народных мелодий - это обычно свободные вариации. Такие вариации характерны для послеклассической эпохи. Облик темы на протяжении свободных вариаций предельно изменчив. Такие вариации представляют целую серию контрастных по жанру и смыслу вариаций близких основной теме. Здесь различие преобладает над сходством. Формула вариации хоть и остаётся А, А<sub>1</sub>, А<sub>2</sub>, А<sub>3</sub> и т.д., но основная тема уже не несёт первоначальный образ. Может варьироваться и тональность и форма темы, использоваться приёмы полифонического изложения. Композитор может даже вычленил какой-то фрагмент темы и варьировать только его.

Обработка В.Н. Городовской также написана в форме свободных вариаций, что даёт возможность разносторонне и разнообразно показать тему. В целом композиция произведения - это однотоковое вступление, тема и 4 вариации. Тема написана в форме периода неквадратного строения (12 тактов), состоящего из трех предложений (4+4+4), которые соответствуют запеву и припеву песни, повторенному дважды.

Первая вариация - это видоизмененное повторение темы в той же тональности, и в том же характере. Тема проходит в партии фортепиано, в партии домры звучит подголосок, продолжающий лирическую направленность в развитии образа, тем самым возникает диалог между двумя инструментами. Вторая вариация звучит в тональности ре мажор, для закрепления этой тональности добавляется один такт перед появлением темы, а остальная структура вариации сохраняет строение экспозиции темы.

В третьей вариации автор использовал подголосочное и темповое (*Agitato*) варьирование. Тема проходит в партии фортепиано, а в партии домры контрапунктом звучат шестнадцатые. Строение этой вариации изменено, относительно первых других вариаций. Структура запева осталась прежней (4 такта - первое предложение), первый припев расширен на один такт за счёт повторения последнего мотива. Последний повтор мотива наслаивается на начало четвёртой вариации, тем самым происходит их объединение в единый кульминационный раздел.

В четвёртой вариации начало темы проходит в партии фортепиано, в припеве тему подхватывает партия домры и в возникающем дуэте наступает яркая динамическая (*ff*) и эмоциональная кульминация. На последних нотах происходит обрыв мелодической линии при постоянном крещендо, что вызывает ассоциации того, что у главной героини песни от избытка эмоций «перехватило дыхание». Второй припев исполняется на два пиано, как послесловие-эпилог всего произведения, где «нет сил больше отстаивать своё мнение», наступает смирение с теми обстоятельствами, в которых оказался человек.

Таким образом, ознакомление с историей создания музыкального произведения, биографическими сведениями об авторе играют значительную роль на начальном этапе исполнительской интерпретации обработки В.Н. Городовской. Образно-содержательный и композиционный анализ музыкального произведения помогает направить сознательную деятельность исполнителя на решение и реализацию поставленной им задачи. Важно, чтобы ученик-исполнитель научился анализировать и находить многовариантные и неординарные решения в процессе интерпретации музыкального произведения.

1. Вербова, И. Гусли – струны вещи / И. Вербова // Вечерняя Москва. – 1987. – 23 ноября. – № 269.

2. Житомирский, Д.В. О целостном анализе музыки / Д.В. Житомирский // Д.В. Житомирский Избранные статьи. – М.: Сов. Композитор, 1981. – С. 376–389.

3. Жук, Л. Поющие струны России / Л. Жук // Музыкант. – 2001. – № 5. – С. 33.

4. Леонова, М.Ф. Поборники гуслей / М.Ф. Леонова. – М., 1990. 90 с.

5. Рогушкина, Е.В. От гимназии до гимназии. К 100-летию существования учебного заведения в Ростове / Е.В. Рогушкина // ИКРЗ. – 2007. – Ростов, 2008. – С. 473.

6. Ручьевская, В.А. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу / В. А. Ручьевская. – СПб.: Композитор, 1998.

**М.В. ЛАГУТКО**

*Республика Беларусь, Гродно, УО «ГрГУ им.Я.Купалы»,  
факультет искусств и дизайна*

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕМЫ  
«ВРЕМЕНА ГОДА» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент Т.Г. Барановская*

Одна из главных задач искусства в целом – передача художественного образа, задуманного автором, путем использования средств художественной выразительности, как общих, так и принятых для данного конкретного вида искусства. В художественной культуре просматривается четкое наличие нескольких глобальных тем, раскрытие которых характерно для всех разновидностей искусства, от музыки и поэзии до скульптуры и живописи. Среди них такие как тема любви, тема добра и зла, тема противопоставления человека и общества, тема природы и другие. Эти глобальные содержательно-смысловые направления подразделяются на более частные разделы, хотя и не менее обширные. Так, при создании художественного образа природы особое место в искусстве занимает тематика времен года или пор года.

Тема «Времена года» была популярна в искусстве во все времена, начиная от античности и заканчивая нашим временем. К ней обращались живописцы, скульпторы, поэты и писатели, композиторы. Объясняется это несколькими факторами. Во-первых, она давала возможность средствами данного конкретного искусства запечатлеть особенности, события и дела, наиболее характерные для того или иного сезона. Во-вторых, она всегда наделялась определенным философским смыслом: смена времен года рассматривалась в аспекте смены периодов человеческой жизни. В таком контексте весна, то есть пробуждение природных сил, олицетворяла начало и символизировала юность, а зима – конец природного цикла – старость. Причем, жизнь, по аналогии с годом, могла делиться на четыре периода (необходимо сказать, что такое образное деление жизни по популярности у художников уступает более распространенному делению на три стадии: юность – зрелость – старость).

Даже беглый обзор некоторых из произведений, посвященных этой теме, позволяет сделать вывод о несомненной заинтересованности авторов, посвятивших часть своего творчества передаче данной тематики.

В живописи воплощение образов природы в целом и изображение пор года в частности является одной из наиболее востребованных тем. Вызвано это стремлением художников запечатлеть первозданную красоту природы, сохранить на полотне сиюминутное состояние окружающего мира, оказывающее влияние на внутреннее эмоциональное состояние человека.

Известно немало картин, посвященных именно теме «Времена года», о чем свидетельствуют их обобщающие названия, такие как «Лето», «Осень», «Зима», «Весна». Здесь художники передают именно общее состояние природы. Картины с такими названиями писались во все времена. Даже беглый их обзор позволяет нам назвать имена самых выдающихся русских живописцев, таких как Исаак Ильич Левитан, Иван Иванович Шишкин, Илья Семенович Остроухов, Алексей Константинович Саврасов, Борис Михайлович Кустодиев и другие. Из зарубежных авторов нужно отметить имена Никола Пуссена (художника, стоявшего у истоков классического искусства), Жана-Франсуа Милле, Клода Моне, Харменса ван Рейн Рембрандта, художника викторианской эпохи Джона Аткинсона Гримшоу. Наряду с ними выделяется имя оригинального современного белорусского художника Леонида Афремова, использующего в своей методике и технике рисования нож вместо кисти.

Сюжетное наполнение картин, посвященных теме «Времена года», отличается незначительно. В своем большинстве художники на полотнах изображали пейзажи, характерные для конкретного сезона. Так, весной это тающий снег, первая зелень; зимой – заснеженные деревья в лесу, реки подо льдом, дети, катающиеся на санях и лыжах; осенью – листопад и желтеющие деревья. И если сюжеты холстов объединяют данную тематику в творчестве различных живописцев, то отличительной особенностью каждого полотна является техника его исполнения, сосредоточенность на деталях либо их размытость, прорисованность либо абстрактность изображения. Каждый художник в конкретном произведении улавливает и передает детали исходя из своего творческого замысла и внутреннего состояния. Так в цикле картин Дж.А. Гримшоу, посвященных осени, данная пора года предстает перед нами во множестве разновидностей: как дождливой и унылой, так и солнечной.

В творческом наследии некоторых живописцев, как, например, у Б.М. Кустодиева, Н. Пуссена, есть циклы картин, посвященные всем порам годам. Другие же, например, К. Моне, оставили лишь холсты, посвященные отдельным сезонам.

Кроме пейзажей распространенным явлением стало изображение на полотнах характерных для данного времени года работ (главным образом сельскохозяйственных). Такой же взгляд на изображение времен года мы

встречаем в скульптурных композициях готических соборов. Так, например, в правом портале собора Сен-Дени в Париже мы видим медальоны, относящиеся к образцам скульптуры XII века, с изображениями всех двенадцати месяцев («Труды двенадцати месяцев»).

Еще одним примером скульптурного воплощения темы «Времена года» служат четыре скульптуры под одноименным названием, установленные уже в наше время по образцу существовавших ранее, на нижней террасе Исторического парка Тимирязевской сельскохозяйственной академии в Москве. Четыре статуи представляют собой аллегорическое представление о четырех сезонах. Так, весна изображена в образе Флоры, богини цветов и юности; лето – в образе Цемеры (Деметры), римской богини полей, злаков и земледелия; символ осени – Дионис, покровитель виноградарей и виноделов; зима представлена Сатурном, чей образ связан, скорее всего, с проведением именно в декабре римлянами так называемых сатурналий (прообраз современных карнавалов).

Наряду с изобразительным искусством, еще одним видом искусства, широко использующим тематику времен года, является литература. Если говорить о прозе, то следует заметить, что тематика описания и характеристики пор года как самостоятельная в данном литературном жанре практически не используется, являясь скорее элементом дополнительного раскрытия художественного образа того или иного сочинения, элементом описания, необходимого для более полного представления читателем места и времени действия.

Значительное место тема «Времена года» занимает в другой форме литературного высказывания – поэзии. Здесь мы находим огромное количество стихотворений о порах года, написанных во все времена – от древности до современности. Практически каждый из поэтов не обошел в своем творчестве эту тему. Поэтические образы, передаваемые авторами, рисуют перед читателем яркие картины как окружающей природы, так и внутреннего мира героя. Тематика поэтических сочинений, связанных с временами года разнообразна. И если в изобразительном искусстве объединяющим фактором для различных авторов служит сюжетное наполнение, то в поэзии сюжет является индивидуальной особенностью автора, а объединяется тематика времен года благодаря средствам художественной выразительности, используемым авторами: сравнения, гиперболы, метафоры, аллегории.

Тема «Времена года» в музыкальном искусстве распространена менее, чем в видах художественного творчества, затронутых нами ранее. Данная тематика представлена несколькими объемными произведениями, написанными в разные времена и в различных музыкальных жанрах. Среди таких произведений с одноименным названием оратория Йозефа Гайд-

на, цикл известнейших концертов Антонио Вивальди, балет Александра Константиновича Глазунова, цикл фортепианных миниатюр Петра Ильича Чайковского, цикл танго одного из популярнейших композиторов XX века, обладателя премии Грэмми, Астора Пьяцоллы.

Все эти произведения относятся к различным музыкальным жанрам. Здесь есть и театральные, и вокально-инструментальные, и чисто инструментальные сочинения, что говорит о разноплановости используемых музыкальных приемов для передачи и воплощения художественного образа. Различие приемов вызвано отличием музыкальных жанров, общим по-прежнему остается сюжетное наполнение музыкальных произведений. Как и в изобразительном искусстве, ключевым фактором передачи художественного образа конкретного природного сезона является поиск и выражение музыкальными средствами определенных характерных черт данного времени года.

Так, у П.И. Чайковского в его фортепианном цикле «Времена года», каждая из двенадцати частей посвящена конкретным месяцам (о чем свидетельствуют программные названия частей). При этом каждой части еще соответствует изначальная программно-сюжетная характеристика, связанная с характерными для данного месяца событиями либо времяпрепровождением, эмоциональным состоянием. Эта программность также предусмотрена автором и отражена в названиях, например: «Август. Жатва», «Январь. У камелька». Такая же образность сохраняется и в циклах А. Вивальди и А. Пьяцоллы.

Таким образом, небольшой обзор особенностей интерпретации темы «Времена года» в различных видах искусства и художественной культуре в целом, позволяет говорить о востребованности данной тематики, а также о наличии как общих характерных черт, так и индивидуальных особенностей в ее передаче, обусловленных прежде всего индивидуальностью автора и особенностью разновидности искусства и жанра, в котором он работает.

1. Бенуа, А. История живописи. В 4-х томах / А. Бенуа. – СПб: Шиповник, 1912–1917 гг.

2. Ильина, Т.В. История искусств. Отечественное искусство / Т.В. Ильина. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 2000. – 407 с.

3. Ильина, Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство / Т.В. Ильина. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.

4. Орлова, Е.М. Петр Ильич Чайковский / Е.М. Орлова. – М.: Музыка, 1980. – 271 с.

5. Святославский, А.В. История Москвы в истории России. Программа изучения регионального компонента истории на материале Москвы / А.В. Святославский // Региональный компонент истории и москвоведение в школе. Сборник методических материалов / Под ред. С.И. Козленко. – М.: МИОО, 2007. – С. 81–98.

6. Сокольникова, Н.М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений: в 2т. / Н.М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2007.

7. Хрипкова, Е.А. Базилика Сен-Дени. / Е.А. Хрипкова // Право-славный образовательный портал «Слово» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/35844.php>. Дата доступа: 28.03.2012.

## **М.И. ЛЕВОНЮК**

*Республика Беларусь, Пинск, УО «ПолесГУ»,  
экономический факультет*

### **ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЕ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ ПОЭЗИИ А. АХМАТОВОЙ: ПОРТРЕТ «МУЗЫ»**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент И.А. Игнатюк*

«Муза – фея музыки. Её родная планета – Мелодия, и на этой планете у каждого человека есть музыкальный дар. Муза – птица Феникс, вновь и вновь восстающая из пепла, чтобы жить и творить, и ей не грозит забвение» [4, с. 297].

Я же вдохновилась этими словами Анны Ахматовой и решила поближе познакомиться с особенностями её поэзии на примере анализа образа музы и показать роль этого образа в творчестве писательницы. Для такого эстетического исследования, в первую очередь, были выделены две книги Анны Ахматовой: «Стихотворения. Поэмы» и «Вечер», а также статья Н.Г. Гончаровой (Анна Ахматова – «событие невероятной силы»). Важно подчеркнуть, что для исследования темы музы был использован герменевтический метод, и были поставлены первоочередные задачи: а) охарактеризовать портретные черты образной «музы» Ахматовой; б) проиллюстрировать с помощью герменевтического метода стихотворение А. Ахматовой «Сероглазый король», т.е., когда читатель может создать на основании текста поэтессы свой новый словно-живописный текст.

Нужно отметить, что достаточно традиционна для русской поэзии тема Музы, не обошла ее и Анна Андреевна. Однажды поздним летом героиня Ахматовой встретила свою Музу, и с тех пор они неразлучны, как сестры. «Муза-сестра заглянула в лицо, / взгляд её ясен и ярк...» [1, с. 52].

Придя к поэтессе однажды, чуть ли не на пороге между детством и юностью, муза с тех пор осталась в ее стихах. Это не Муза всех поэтов Мира, а только её Муза, Анны Ахматовой! На первый взгляд, ни на что не

похожая. Как видно из текста стихотворений: «Музе», «Муза ушла по дороге...», «Весёлой музы нрав не узнаю...», «Муза в дырявом платке» и т.д. – Муза для Ахматовой – существо божественного происхождения, нечто сверхличное, она пришла из вечности, не знающей таких земных условностей, как прошлое, настоящее и будущее.

Однако у Музы – жительница неба – и земной облик: временно спустилась на землю, чтобы осветить поэтессу своей добротой, любовью и лаской. Именно поэтому, очень часто в свои подруги и собеседницы Анна Андреевна «приглашает» Музу. «Муза ушла по дороге./Осенней, узкой, крутой./И были смуглые ноги,/обрызганы крупной росой...» [1, с. 98].

Иногда Ахматова относится к своей музыке как к равной себе, однако отношения героини и ее Музы складываются далеко не безоблачно: «Веселой Музы нрав не узнаю:/она глядит и слова не проронит,/а голову в веночке темном клонит,/изнеможенная, на грудь мою...» [1, с. 102].

Иногда Муза теряет свой веселый нрав, свою силу. Как видно из стихотворения «Муза в дырявом платке». Чувственность Музы находит выражение в смене настроения – от весёлого к грустному, о чём говорят – еле слышный голос, пение протяжное и унылое. Видим Музу в дырявом платке: «И Муза в дырявом платке./Протяжно поёт и уныло./В жестокой и юной тоске./Её чудотворная сила...» [1, с. 121].

Муза – это бессонница и голос совести, чьё бремя вынуждена нести героиня Ахматовой всю жизнь; это мучительная лихорадка и обуза, но, к сожалению, являющаяся не слишком часто: «Когда я ночью жду ее прихода./Жизнь, кажется, висит на волоске...» [1, с. 218].

Много ликов у Музы Ахматовой. Конечно, Ахматова знает свою Музу в лицо. Узнает ее в любом даже в самом обманчивом, даже, с годами, искаженном преображении. Для нее это и божественная покровительница, и родная сестра, близкая подруга. Ее прихода ждет поэтесса, ждет с чистой душой: «О, знала ль я, когда в одежде белой/входила Муза в тесный мой приют,/что к лире, навсегда окаменелой,/мои живые руки припадут...» [1, с. 232].

Важно подчеркнуть, что чтение стихов Анны Ахматовой непременно побуждает читателя к творчеству. На основании текста поэтессы реципиент может создать свой живописный текст. Например, вообразить, нарисовать словами свою Музу. Начать рисунок можно так: Моя же Муза... Она как змейка, свернувшаяся клубком, колдует у моего сердца. Своей внутренней властью муза учит меня жить. Или Муза как бабочка окрыляет меня и помогает мне быть свободной и лёгкой...

Нужно отметить, что для нашего герменевтического иллюстрирования портретной «музы» Ахматовой был выделен текст именно стихотворения «Сероглазый король» и была прослежена

драматическая линия этого произведения. Стихотворение «Сероглазый король» было написано 11 декабря 1910 г. в Царском Селе. Оно вошло в сборник стихов «Вечер». «Сероглазый король» – самое знаменитое и, пожалуй, самое загадочное стихотворение Ахматовой. В этом произведении звучат вечные мотивы лирической поэзии: любовь, измена, месть. В нем много таинственного, недосказанного, что дает возможность для различных трактовок...

«Слава тебе безысходная боль./Умер вчера сероглазый король...» [2, с. 67] Каждая строчка текста свидетельствует о трагедии любви Анны Андреевны, о которой она пишет с присущей ей сдержанностью и тонкостью, с той простотой, что сродни библейскому тексту. В стихотворении нет ни одного лишнего слова и для читателя – море чувств, бездна ассоциаций поэтессы. Уход от современности в условный мир, столь характерный для поэзии Серебряного века, позволяет создать вечные образы любви и смерти: «А за окном шелестят тополя./Нет на земле твоего короля...» [2, с. 67]. «Знаешь, с охоты его принесли,/тело у старого дуба нашли...» [2, с. 67].

Это стихотворение о настоящей, сильной любви. В нём драма чувств, женская боль и тоска по любимому, печаль от потери дорогого и близкого человека: «Жаль королеву. Такой молодой!/За ночь одну она стала седой...» [2, с. 67]. Сквозь строчки ощущается нежность матери к дочери с серыми глазками, а что они символизируют? Говорят, так бывает. Героиня жила в мире скуки и серости, но мечтала о неземной любви, она придумала себе эту любовь, она жила ею и родила дочку с глазами короля: «Дочку свою я сейчас разбужу./В серые глазки её погляжу...» [2, с. 67].

Все те эмоции и чувства, которые Анна Ахматова испытывает и переживает о своей музе, для вдохновлённого читателя могут напоминать «игру в бисер» Германа Гессе, где одно постепенно, не спеша, по маленькой бусинке, цепляется за другое и сплетается воедино.

Детали стихотворения «Сероглазый король», такие как – осенний алый вечер, старый дуб, молодая королева, шелест тополей, дочка с серыми глазками, уход из жизни короля – могут вызвать у читателя-реципиента ассоциации с образной схемой стихотворения «Идеал» Брюсова. Значит, читатель может начать свою игру в бисер: может проанализировать текст Валерия Брюсова, чтобы убедиться, что автор «Идеала» портретные черты своей музы (скорее интуитивно) позаимствовал у Анны Ахматовой. А читатель может сравнить и синтезировать два текста («Сероглазый король» Ахматовой и «Идеал» Брюсова). Получится новый образ – образ «Идеала», нарисованного уже фантазией читателя:

Текст А. Ахматовой [2, с. 67].

Слава тебе, безысходная боль!

**Умер** вчера **сероглазый** **король**.

**Вечер осенний** был душен иал,

Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:

«Знаешь, с охоты его принесли,

Тело у **старого дуба** нашли.

Жаль **королеву**. Такой молодой!..

За ночь одну она стала седой».

Трубку свою на камине нашел

И на работу ночную ушел.

Дочку мою я сейчас разбужу,

**В серые глазки** ее погляжу.

А за окном **шелестят тополя**:

Нет на земле твоего короля.

Текст В. Брюсова [3, с. 45].

Её он увидел в **магический час**.

Был **вечер лазурным**, и запад погас,

И первые тени над полем и лесом

Дрожали, сквозили ажурным навесом.

В таинственном **храме** весенних **теней**,

**Мечтатель**, он встретился с грезой своей.

И больше они никогда не встречались!

Но светлой святыней в их душах остались

**Блаженные тени** мгновенного дня...

И жили они, эту **тайну** храня,

И память о жизни, о горестной жизни

Была им наградой в небесной отчизне...

Текст читателя (Левонюк М. И.)

Мечты, **алый вечер**,

И **муза** моя

встретила в роще

тень **короля**.

Не уж-то воскрес он?

И к трону возврат...

У **Музы** моей

вопрошающий взгляд...

Сквозь **алую пышность**

**цветущей весны**

несёт королеве **король** свои сны...

Вдруг **серые глазки** мелькнули вдали...

ведут за собой к идеалу любви!

...Три шага до солнца. Где ж тень короля?

Мне **жаль королеву!** – знай, Муза моя.

1. Ахматова, А.А. Стихотворения. Поэмы / А.А. Ахматова. – М. : РИПОЛ классик, 2008. – 656 с.
2. Ахматова, А.А. Вечер / А.А. Ахматова. – М. : Книга, 1988. – 86 с.
3. Брюсов, В. Стихотворения / В. Брюсов. – Минск : Наука и техника, 1981. – 560с.
4. Записные книжки Анны Ахматовой. М.: Тогіно, 1996. – 700 с.

## **И.А. ЛИСОВА**

*Республика Беларусь, Витебск, магистрант  
УО «ВГУ имени П.М. Машерова», филологический факультет*

### **НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИМЯ В ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ БЕЛОРУССКОГО ПООЗЕРЬЯ**

*Научный руководитель – доктор философских наук,  
профессор А.М. Мезенко*

Антропоним в прозаическом тексте менее привязан к его внешним особенностям (ритму, стилистике) и более основывается на национальных, сюжетных, т.е. внутренних, семантических предпосылках. Имя героя, связываясь в сознании реципиента с характером, поступками, взаимоотношениями с остальными персонажами, становится своеобразной логоэпистемой. По мере расширения границ прецедентности текста культурологическая информация подвергается процессу, схожему с конденсацией. Так, имя семантически приближается к аппелятиву и, усиливая свою оценочную функцию, становится стереотипичным. Это образный «ярлык», выделение особенностей личности: «Один актер, Валерий Гаврилович Задунайский, как его называла уборщица – Говорилыч, был постоянен» [0, с. 211].

Стереотипичные образы воспринимаются обобщенно, по отношению, скорее, к определенным ситуациям, акцентуированным чертам характера. Так, появились среди современников Митрофанушки и Обломы. При переносе исключительно очертаний образа, конденсированной информации один денотат подменяется другим, а информация, как сосуд, наполняется личностными качествами нового носителя имени, прозвища и т.п. Для сохранения подобных данных в неофициальном антропониме форма нового именованья должна быть близка исходной (Гаврилович – Гаврилыч – Говорилыч).

Особенности неофициального именованья в прозаическом тексте исследовались нами на материале произведений Д. Симановича, Б. Бележенко, М. Боборико, М.С. Конан, Г.Б. Пациенко, С.В. Рублевского.

Рассматривались тексты второй половины XX века, наиболее точно отражающие современную традицию неофициального именования. Зафиксировано 2402 употребления неофициальных антропонимов. Фреквентативный аспект изучения форм имени в прозе не может отражать данные о тенденциозности использования определенной формы, т.к. произведения разнятся по объему и количеству действующих лиц, поэтому можно говорить только о закономерностях относительно отдельного автора или жанра. «Антропонимный мир художественного произведения, его структура, мотивация выбора антропонимов и их взаимодействие с контекстом определяется различными причинами как объективного (жанровой спецификой литературного произведения), так и субъективного характера (уровнем мастерства и неповторимым жизненным опытом писателя)» [0, с.198].

Значительную долю неофициальных антропонимов в прозе Д. Симановича составляют прецедентные имена (Валя Тарас, Оля Ипатова). Особенно это касается дневниковых записей. Данный факт связан с социальным окружением писателя. Практически все они двучленны и строятся по модели «неофициальное имя + фамилия» (Толя Конопелько, Миша Рывкин). Дневники автора написаны ритмической прозой, которая влияет на атрибутивное сопровождение форм имен (Ирка-«диверсантка» и Жанка-«марсианка» [0, с. 39]). Этническая принадлежность Д. Симановича определяет наличие в текстах неофициальных антропонимов еврейского происхождения (Изя от Израиль, Зяма от Залман, Эви от Эвика), которые в официальной форме единичны или не встречаются вовсе. Это характеризует писателя, как человека, способного ценить межличностные отношения, близких, а главное, тепло относящегося к своим воспоминаниям. Возраст действующих лиц отражен в прозе Д.Симановича, Додика или Доди, как называют его родственники в семье, формулой «неофициальное имя + аллегроформа» (Коля-Николаич). Проза автора часто юмористична, что транслируется фонетической игрой имен (Боря Заборов). Это не сарказм, а трепетная улыбка («Конечно, он был еще просто Яша-Яков» [0, с. 13]). Семантические каламбуры, построенные на аппелятивных ассоциациях, характерны для ритмической организации прозы Д. Симановича: «Хоть ты и Ада, а не Рая – ты не из ада, а из рая» [0, с. 13]. Автор с интересом анализирует влияние облика имени и его форм на внутренний мир и судьбу его носителя. О Володе Вольнове он пишет так: «В твоём имени воля, добро против зла, что судьба отдала, что в награду взяла» [0, с. 75].

Аббревиация – один из способов передачи характерных особенностей персонажей художественного произведения («Но ничью подлинную фамилию я не назову по этическим соображениям. Пусть

фамилия будет, например, Шатунов, а следующие за «Ш» буквы «И» и «П» образуют инициалы Ивана Петровича, и безликого, и одновременно многоликого <...> Но и слово «ШИП» настолько полно характеризует героя моего повествования, ...Он действительно словно острый шип в судьбе и судьбах других людей» [0, с. 117]) или, наоборот, попытка скрыть его официальное имя. В первом случае аббревиатура сходна с аппелятивом, во втором – с формой антропонима («Новая книга Володи Хазанского называется «Ася» <...> Ася – это Артемьев Сергей Яковлевич» [0, с. 105]).

Неофициальные имена в прозе Бориса Бележенко для детей отличается содержанием архаичных патронимных форм (Коваленчиха), неофициальных форм редких имен (Фруза от Ефросинья, Груша от Аграфена). Повествовательная форма произведения поддерживается сложными антропонимными формами типа Катя-Катюша. Часто неофициальные имена употребляются в отношении животных, как средство олицетворения или аллегии (Еж Сережа). Неофициальная форма в тексте для детей не поддержана официальной, что мотивировано референтным именованим маленьких читателей, которые, в свою очередь, редко ассоциируют форму с официальным именем даже в реальной жизни, т.к. в силу возраста их общение ограничивается кругом семьи.

Особенностью неофициального имени белорусскоязычной прозы М.С. Конан является наличие отаппелятивных патронимов, указывающих на сословную принадлежность действующего лица (Князіха), а также диалектных форм (Хвядорка). Региональные особенности белорусских неофициальных антропонимов сохраняет и С.В.Рублевский, образуя форму с основой на твердый – Наста, Настуля.

Неофициальное антропонимное пространство книги «Взрыв души» Г.Б. Пациенко отражает одну из характерных черт русского неофициального имени – формы его имен сходны с некоторыми именами и модификатами других антропонимиков («Звали ее Оля Сози. Почти по-нашему» [0, с. 53]). Возрастные особенности героев произведения отражены путем суффиксальной аналогии «Витёнок» – «ребёнок». Это порождает семантическую контаминацию.

Таким образом, особенности функционирования неофициальных имен в художественных произведениях авторов Белорусского Поозерья заключаются в тенденции к сохранению этнокультурных основ номинации и отражению полиэтничности региона. Приближению к раскрытию образа персонажа способствуют коннотации неофициальных антропонимов, вызывающие осознанные и неосознанные ассоциации читателя. Кроме того, неофициальные имена используются в рамках художественных приемов: аллегии, олицетворения, а также звукописи.

1. Пациенко, Г.Б. Взрыв души. Книга избранных откровений / Г.Б. Пациенко. – М., 2007. – 320 с.
2. Фролов, Н.К. Пространство и время в языке, язык в пространстве и времени / под. ред. Н.К. Фролова, С.М. Беляковой. – Тюмень: Издательство ТГУ, 2005. – 249 с.
3. Симанович, Д.Г. Витебский вокзал, или Вечерние прогулки через годы: дневники / Д. Симанович. – Минск, 2006. – 424с.
4. Симанович, Д.Г. Дневник осенних вечеров. Стихи / Д.Г. Симанович. – Минск, 2010. – 105 с.
5. Бележенко, Б. Затерянные путники: повести и рассказы / Б. Бележенко. – Витебск, 2010. – 143 с.

## **А. ЛИХОРАЙ**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
факультет иностранных языков*

## **ТАЙНАЯ СИМВОЛИКА «ДЖОКОНДЫ»**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.В. Финслер*

Чтобы раскрыть тайну легендарного произведения «Джоконда», исследователям его пришлось подвергнуть непростым испытаниям, разумеется, без малейшего ущерба для картины. Благодаря новейшим достижениям науки и техники ученые сумели исследовать все компоненты этого творения: доску из тополя, на которой оно написано, краски и грунтовку, лаки и другие материалы. Картину просвечивали рентгеновскими лучами, исследовали в ультрафиолетовом излучении, подвергали цифровому лазерному сканированию в трех измерениях.

С особым рвением ученые пытались достигнуть самых глубин уникальной техники письма да Винчи, обозначенной в искусствоведческих трудах термином «сфумато» – нечто легкое, эфемерное, загадочное. Именно то, из чего возникает самая знаменитая в мире улыбка, и то, чем не владел ни один современный живописец. Это особый способ нанесения краски, который создает неповторимую атмосферу таинственности, впечатление живой, зыбкой дымки, струящейся с картины [1]. Эксперты не обнаружили ни одного отпечатка пальцев на полотне, хотя некоторые считают, что знаменитый итальянец иногда писал при помощи пальцев. Более того, мощнейшая аппаратура не смогла обнаружить даже следов кисти, настолько однороден и тонок на дереве слой краски.

Несмотря на репутацию величайшего в мире произведения искусства, «Мона Лиза» совсем небольшая картина, размером тридцать

один на двадцать один дюйм, то есть даже меньше репродукций с ее изображением, продающихся в сувенирном киоске Лувра. Она висит на северо-западной стене зала за пуленепробиваемым стеклом толщиной два дюйма. Написана она была маслом по дереву, на популярной в те времена среди живописцев доске из тополя.

Код загадочной улыбки Моны Лизы, тайну которой прежде всего пытались разгадать исследователи, не дает покоя многим поколениям поклонников живописи. И здесь надо отдать должное специалистам - открытие было сделано. Тайна да Винчи заключалась в том, что он запечатлел улыбку счастливой женщины, которая совсем недавно дала жизнь новому человеку. Более того, эксперты уточняют даже, что Мона Лиза, изображена на знаменитой картине вскоре после того, как она подарила своему супругу, флорентийскому купцу Франческо дель Джокондо, второго ребенка. Или носила его под сердцем. Этот факт, кстати, позволил более точно установить и дату создания шедевра – около 1503 года. На это указывает «находка», сделанная исследователями с помощью новейшей канадской технологии сканирования трехмерного изображения. Она позволила увидеть то, что веками было скрыто от человеческого глаза. Ученые обнаружили на прелестной даме едва заметную, тончайшую и прозрачную газовую вуаль. Такие в Италии XVI века могли носить беременные женщины или же те, кто только что родил ребенка. Эту деталь картины на слишком темном фоне ранее различить не удавалось, но, как оказалось, именно в ней содержалась одна из тайн «Джоконды». Эксперты установили также, что во время работы над картиной художник вначале изобразил именитую флорентийку в чепце, но потом «передел» ее – и она предстала перед нами более естественной, со свободно спадающими волосами.

Однако существует мнение, что статус «Моны Лизы» как самой величайшей картины в мире не имеет ничего общего с загадочной улыбкой изображенной на ней женщины. Все очень просто: «Мона Лиза» стала знаменита потому, что являлась наивысшим достижением Леонардо да Винчи как живописца. Путешествуя, он всегда возил картину с собой. А когда его спрашивали почему, отвечал, что ему трудно расстаться с этим самым возвышенным изображением женской красоты, принадлежавшим его кисти. И все равно многие искусствоведы подозревали, что такая привязанность Леонардо да Винчи объясняется чем-то иным, нежели просто художественным совершенством. И привязанность Леонардо к этому своему творению, как утверждали многие, имела куда более глубокие корни: в слоях краски крылось тайное послание. «Мона Лиза», по мнению ряда искусствоведов, являлась скрытой шуткой художника.

Игривые аллюзии, которые вызывало это полотно, описаны во многих книгах по искусству.

Создавая свой шедевр, художник использовал секрет, известный многим портретистам: вертикальная ось полотна проходит через зрачок левого глаза, что должно вызывать у зрителя чувство возбуждения.

Можно заметить, что задний план, фон за ее лицом, неровный. Да Винчи изобразил линию горизонта, и в левой части она у него значительно ниже, чем в правой. Понизив линию горизонта с сельским пейзажем в левой части картины, он зрительно увеличил лицо Моны Лизы. Ученые утверждают, что согласно концепции женского и мужского начал левая сторона всегда считалась женской, а правая – мужской. К тому же компьютерный анализ «Моны Лизы» и автопортретов самого да Винчи подтверждает сходство этих двух лиц по основным антропометрическим показателям. Но что бы там ни замыслил да Винчи его «Мона Лиза» не мужчина и не женщина. Она соединяет в себе противоположные свойства. Это слияние двух начал. Не только лицо Моны Лизы представляет собой загадку. Само ее имя является анаграммой божественного слияния двух начал, мужского и женского. Это и есть маленький секрет да Винчи, именно поэтому Мона Лиза так загадочно улыбается нам. Будто знает нечто особенное, недоступное больше никому.

Кроме того, итальянские искусствоведы обнаружили на знаменитом портрете Мона Лизы работы Леонардо да Винчи сенсационную находку: тайный код в глазах Джоконды. По словам президента итальянского Национального комитета культурного наследия Сильвано Винчети, в глазах Джоконды прорисованы мельчайшие буквы и цифры. Их можно различить лишь при использовании увеличительного стекла: в правом зрачке Мона Лизы – латинские буквы «LV», что может иметь отношение к инициалам Леонардо да Винчи. А в левом глазу специалисты рассмотрели либо SE, либо B. Кроме того, на заднем фоне картины, в арочном своде моста, различимо число 72. Хотя, по мнению некоторых экспертов, семерка может быть буквой «L». Значение этих знаков пока еще не расшифровано. Композиция портрета построена на «золотых треугольниках», являющихся частями правильного звездчатого пятиугольника. Золотое сечение – это такое пропорциональное деление отрезка на неравные части, при котором весь отрезок так относится к большей части, как сама большая часть относится к меньшей; или другими словами, меньший отрезок так относится к большему, как больший ко всему  $a : b = b : c$  или  $c : b = b : a$ .

Михаил Алпатов указывает, что «Джоконда превосходно вписана в строго пропорциональный прямоугольник, полуфигура ее образует нечто целое, сложенные руки придают ее образу завершенность.

Нет сомнений, что Леонардо да Винчи был великим художником, это признавали уже его современники, но его личность и деятельность останутся покрытыми тайной, так как он оставил потомкам не связное изложение своих идей, а лишь многочисленные рукописные наброски, заметки, в которых говорится «обо всем на свете».

Неизвестно, расставит ли время все точки над «и», и приподнимет завесу тайны над «Джокондой», или же с ходом времени, код Леонардо будет терять очертания и исчезать в дымке столетий? Нам остается довольствоваться теми малыми, но от того не менее важными догадками и домыслами которыми овеян портрет гения. Великие шедевры искусства стремятся выразить полноту бытия, вобрать в себя все его составляющие, и соответственно эти произведения находят большой отклик у зрителя. В творчестве Леонардо есть то самое универсальное выражение целостности, гармонии. Может людей привлекает его творчество стремлением выразить не один фрагмент мира, а всё мироздание, всю палитру чувств, взглядов, загадок. Он избегал конкретных образов, высказываний, однозначных идей. Он улавливал многогранность мира и собирал его в одно целое. Все работы да Винчи содержат в себе эту гармонию, загадку, которые до устали и до наслаждения заставляют нас вглядываться в их еле уловимые очертания и угадывать, и снова терять это совершенство. Потому как уловить совершенство жизни, найти подобие всего всему – это великий дар.

1. Любимов, Л.Д. Искусство Западной Европы / Л.Д. Любимов. – М. : Просвещение, 1996. – 318 с.

## **Н. ЛОМАКО**

*Республика Беларусь, Гродно, УО «ГрГУ имени Янки Купалы»,  
факультет искусств и дизайна*

## **ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

*Научный руководитель – А.Б. Кожневская*

Многогранная и многоаспектная деятельность педагога-музыканта являлась предметом внимания исследователей на всех этапах развития отечественной музыкальной педагогики (Э.Б. Абдуллин, Ю.Б. Алиев, О.А. Апраксина, Л.Г. Арчажникова, Л.А. Безбородова, Л.В. Горюнова, Л.А. Рапацкая, Н.А. Терентьева и др.).

От того, каким будет учитель музыки, как станет осуществлять свою профессиональную деятельность, способен ли будет учитывать требования, предъявляемые ему современным обществом, теорией и практикой педагогического образования, заниматься саморазвитием, во многом зависит уровень образованности, воспитанности и духовной культуры школьника.

Подготовка учителя музыки к профессиональной деятельности начинается в стенах учебного заведения, где будущий учитель музыки изучает специфику своего предмета, усваивает определенную сумму философских, эстетических, социальных, психолого-педагогических знаний и учится применять их на практике. Все это является составляющей успешной педагогической деятельности в будущем.

Среди наиболее важных способностей, необходимых в педагогической деятельности, можно выделить следующие:

- организаторские – способность включать учащихся в различные виды музыкальной деятельности;
- экспрессивные – способность к эмоциональной заразительности, владеть интонационной палитрой речи, мимикой, жестом, пластикой;
- дидактические – способность объяснять, передавать знания, обучать;
- коммуникативные – способность к общению с учащимися, коллегами, родителями (сотрудничество);
- креативные – способность к творчеству;
- перцептивные – способность проникать во внутренний мир ребенка, понимать его состояние;
- проектировочные – способность планировать, распределять учебно-воспитательные задачи, формировать знания, умения и навыки, осуществлять творческое развитие;
- конструктивные – способность к построению уроков, внеклассных мероприятий;
- исследовательские – способность изучать опыт работы коллег, собственный; научно-методическую литературу.

Профессия педагога требует определенных профессиональных (трудолюбие, работоспособность, дисциплинированность, ответственность, настойчивость, стремление постоянно повышать качество своего труда и др.) и личностных качеств (доброжелательность, отзывчивость, душевная чуткость, порядочность, честность, справедливость, сдержанность, самообладание, высокая нравственность и др.).

В связи со спецификой работы в общеобразовательной школе учителю музыки необходима музыкально-теоретическая, дирижерско-хоровая, инструментальная и методическая подготовка.

**Музыкально-теоретическая подготовка** позволяет учителю музыки глубже понимать явления музыкального искусства, основные закономерности истории и теории музыки в их взаимосвязи и взаимообусловленности, с тем, чтобы использовать их в своей работе в школе. Учитель должен иметь высокий уровень музыкальной культуры, уметь разбираться в особых признаках и специфических проявлениях различных композиторских школ и направлений, знать наиболее выдающиеся произведения, созданные в разные эпохи, уметь охарактеризовать их стиль, форму, средства музыкальной выразительности. Знание полифонии служит базой для более глубокого изучения произведения. Результативность работы учителя музыки во многом зависит и от уровня его слухового развития. Целостному восприятию и осмыслению музыки помогает анализ музыкальных произведений. Знакомство учителя с основами анализа позволяет ему подходить к пониманию музыкального образа произведения с позиций его культурно-исторической обусловленности.

Деятельность учителя музыки невозможна без достаточной **вокальной и дирижерско-хоровой подготовки**, которая предполагает умение читать хоровые партитуры, дирижировать, владеть методикой постановки голоса, а также знание особенностей работы с хором.

Необходимые навыки вокальной работы – чисто интонировать, удерживать тональность, петь с листа, правильно пользоваться вокальным аппаратом (дыхание, артикуляция, звукообразование, дикция), – помогает учителю осмыслить пути совершенствования слуховых навыков школьников на основе слушания и подстраивания голосов в тембровом и динамическом соотношении, а также выработки чистоты интонирования.

Навыки дирижирования позволяют учителю моделировать музыкальный образ и воплощать его в том или ином конкретном звучании. Учитель, освоивший дирижирование, умеет координировать свои движения, например, дирижировать одной рукой и одновременно играть партитуру (вокальную строчку).

Чтобы осуществлять дирижерско-хоровую деятельность, у учителя должны быть сформированы следующие навыки и умения: внутреннего интонирования партитуры; исполнительского и вокально-хорового анализа произведений; использования основных художественно-технических средств; гибкого варьирования приемов управления хоровым звучанием и др.

Для углубления этих знаний, развития и совершенствования навыков и умений учителю необходимо: постоянно развивать и совершенствовать музыкально-слуховые представления; развивать вокально-хоровое мышление, способность глубоко проникать в музыкальный замысел произведения и воплощать его в конкретном хоровом звучании; владея основными приемами дирижерской техники, уметь самостоятельно находить их, применять, творчески варьировать и совершенствовать; знать основы дирижерско-хоровой методики с учетом специфики преподавания в общеобразовательной школе.

Непременным условием подготовки учителя музыки является овладение навыками **исполнительской** и **концертмейстерской** деятельности, а также методикой обучения игре на музыкальном инструменте. Этот вид деятельности играет важную роль в процессе обучения. Живое исполнение оказывает большое эмоциональное воздействие музыки на учащихся, играющий учитель обладает в их глазах большим авторитетом, нежели неиграющий. Помимо этого, при живом исполнении учитель может остановиться, повторить какое-либо место, обращая внимание школьников на отдельные моменты музыкальной выразительности.

Игра на музыкальном инструменте дает много и самому учителю: постигая законы исполнительской деятельности и совершенствуя свое умение, он учится переносить основные принципы исполнительской культуры на собственное пение, дирижирование, а также исполнительскую деятельность детей. Учитель-исполнитель выступает в своем роде пропагандистом лучших образцов музыкального искусства. А потому, он должен постоянно совершенствовать свое исполнительское мастерство: больше читать с листа, вырабатывая быстрое, грамотное освоение текста, знакомиться с новыми произведениями.

Задачи исполнительской деятельности учителя в школе предусматривают: умение исполнять произведения различного стиля и формы инструментального письма; умение раскрывать художественный образ музыкального произведения на основе точного прочтения нотного текста и собственного исполнительского опыта; владение навыками самостоятельной работы над музыкальным произведением; знание специфики исполнения репертуара, включенного в школьные программы по слушанию музыки (умение исполнять фрагменты, эпизоды произведений, интонации, останавливая внимание детей на наиболее выразительных или значительных моментах); умение подбирать по слуху знакомые мелодии, аккомпанемент к ним, гармонизовать музыкальные отрывки, импровизировать на заданную тему. Исполняя произведения, учителю следует помнить, что он исполняет именно для детей, а потому

играть надо ярко, образно, эмоционально, доходчиво, не отвлеченно, постоянно контактируя с классом.

Осуществляя концертмейстерскую деятельность, учитель должен уметь: аккомпанировать хоровому и сольному пению; петь и аккомпанировать себе; читать с листа и транспонировать партию аккомпанемента; подбирать по слуху мелодии и сопровождение популярных песен.

Содержание **методической подготовки** учителя музыки должно опираться на знание целей и задач преподавания предмета «Музыка» в современной школе и обязательное знание школьной программы. Это предполагает глубокое усвоение теоретических основ методики преподавания предмета, сформированность необходимых навыков и умений. Для профессионального мастерства учителя первостепенным является знание общей методики музыкального воспитания, которое позволяет ему правильно оценивать любое явление педагогической практики, вырабатывает убежденность в ведущей роли обучения и воспитания в развитии музыкальных способностей школьников, заставляет понять единство общего и специального развития учащихся.

Кроме того, методика музыкального воспитания вооружает учителя музыки современными технологиями, методами и приемами, адекватными задачам, поставленным программой по музыке; знакомит с различными видами музыкальной деятельности учащихся в общеобразовательной школе; способствует стремлению самого учителя к живому, непосредственному общению с коллективом школьников и рождает у него интерес к педагогическому труду; способствует выработке и закреплению навыков самостоятельной работы учителя с музыкальной и общепедагогической литературой и др.

Таким образом, полноценная педагогическая подготовка дает учителю музыки знание психолого-педагогических закономерностей учебно-воспитательного процесса и помогает практически использовать передовые методы и приемы музыкального обучения, воспитания и развития школьников.

Однако не все учителя музыки общеобразовательных школ могут продемонстрировать полный комплекс профессиональных навыков. Это можно аргументировать несколькими причинами: небольшой профессиональный опыт молодых педагогов-музыкантов, большее предпочтение какому-то одному направлению музыкально-педагогической деятельности, нежелание заниматься саморазвитием и дезориентировка в новом музыкальном и теоретическом материале и т.д. Всё это подводит к мысли о том, что учитель музыки не может ограничиться лишь теми знаниями, умениями и навыками, которые он получил в учебном

заведении, а должен постоянно развиваться: наблюдать, анализировать, интересоваться, изучать, узнавать, экспериментировать. Таким образом, большое влияние на успешность работы будущего учителя музыки будет иметь качественная и основательная подготовка по всем направлениям профессиональной музыкальной деятельности.

1. Арчажникова, Л.Г. Профессия – учитель музыки / Л.Г. Арчажникова. – М.: Просвещение, 1984.
2. Подласый, И.П. Педагогика / И.П. Подласый. – М.: Владос, 2001.

## **А. ЛУЦЕВИЧ**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
географический факультет*

### **ФУНКЦИИ ИКОНЫ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.Н. Иванчина*

Ни одно художественное явление не имело такого всеохватывающего значения, как икона, и ни один другой вид искусства не внес такой выдающийся вклад в общественную и культурную жизнь, как иконопись. Полагается, что во всей полноте оценить значение и роль иконы, глубину и широту ее влияния на церковную, государственную, общественную и личную жизнь человека, даже на его ментальность, на формирование его эстетических взглядов и предпочтений невозможно без разработки функционального аспекта в иконоведении. В связи с этим выделяют и различают следующие взаимосвязанные между собой функции икон.

**Догматическая функция.** Одной из главных, основных функций иконы является догматическая. В ней можно выделить два аспекта: 1) догматическое обоснование иконы и иконопочитания; 2) догматика в иконе. Церковное учение об иконе и иконопочитании есть синтез православного богословия, своеобразное для определенного периода. За иконой стоит вся православная догматика, выработанная на протяжении многих столетий на семи Вселенских Соборах и в писаниях Святых Отцов.

**Вероучительная функция.** Догматическая функция иконы определяет характер следующей функции – вероучительной. Если догматическая функция иконы сосредоточена на задаче «во что веровать», то вероучительная – «как веровать», как понимать тот или иной христианский догмат,

то или иное евангельское событие. Вероучительная функция иконы обуславливает и даже требует тесной взаимосвязи между словесным образом и живописным – иконным. Главный источник Откровения, из которого человек узнает о Боге, – Священное Писание. Именно Священное Писание содержит словесные образы, которые дают человеку представление о Боге. О взаимосвязи словесного и изобразительного, иконописного образа писал еще в IV веке св. Василий Великий: «Что повествовательное слово передает через слух, то живопись показывает, молча, через подражание».

**Познавательная функция.** В этой функции можно выделить два аспекта: 1) информативно-повествовательный, 2) собственно познавательный, гносеологический.

В первые века христианства, особенно в западной половине Римской империи, икона понималась нередко как «книга для неграмотных», во всяком случае на Западе эта функция считалась едва ли не главной. VII Вселенский Собор утверждает: «иконы необходимы для того, чтобы те, которые не знают Писания, на стенах могли читать то, чего они не могут читать в книгах». Не все христиане умели читать книги, тем более богословские, икона же способна своими линиями, красками, символами излагать людям то же самое церковное учение, которое выражено словом. Эта функция иконы играла в свое время важную роль, ведь икона, а вместе с ней мозаика и фреска, в соответствии с тремя своими жанрами наглядно рассказывали о главных христианских догматах, о главных событиях Священной Истории, показывали образы святых, т. е. тех, кто своей жизнью во Христе засвидетельствовал истинность Христова учения и дал пример для подражания.

**Свидетельская функция.** Икона есть свидетельство воплощения Бога Слова, а иконопочитание есть особый вид исповедания веры в истинность Боговоплощения.

**Проповедническая функция.** Очевидно, что между иконой и проповедью существует взаимосвязь: икона выполняет важную функцию проповеди христианского, православного учения, а проповедь в свою очередь нередко становится вербальной иконой святого, праздника или догмата. В этом смысле можно говорить об иконе как о безмолвной, невербальной, «неизглаголанной» проповеди, а о проповеди – как о словесной иконе.

**Храмовая функция.** В этой функции иконы можно выделить также три аспекта: 1) храм как икона; 2) икона в храме; 3) икона как «основательница» храма. Икона есть образ рая, как и сам храм [1, с. 82]. Поэтому икона всегда напоминает верующему о самом святом месте – о храме. Икона в храме – это, прежде всего, иконостас, который является одной из важнейших символических частей храма. Почитание чудотворных икон в Византии было так велико (особенно после эпохи иконоборчества), что на-

ряду с храмами, освященными во имя Спасителя, Богородицы, святого или праздника стали основывать церкви в честь чудотворных икон. В Древней Руси икона также нередко становилась «основательницей» храма. В честь большинства чудотворных икон построены монастыри, храмы или, по крайней мере, приделы в храмах или же часовни.

**Богослужебная функция.** Эта функция иконы проявляется в двух аспектах: 1) икона в богослужении; 2) богослужение как икона. Икона рождается в новозаветной Церкви, в храме, в богослужении, и только в Литургии она получает всю присущую ей духовную глубину и вселенскую полноту, только в ней икона живет живой и двуединой небесно-земной жизнью, только в Литургии она исполняет свое предназначение и высшее призвание, только в ней она обретает синергийное единство с небесными первообразами и соборное единство с другими церковными образами, другими видами искусства.

**Антропологическая функция.** Христианская антропология основывается на сотворении человека по образу и подобию Божию (Быт. 1, 26). Слово «икона» встречается уже в первой главе Священного Писания: «И рече Бог: сотворим человека по образу Нашему...» (Быт. 1, 26). В Новом Завете слово «икона» неоднократно употребляется по отношению к воплотившемуся Слову. Образ Божий, к очищению которого должен стремиться человек, конкретно проявляется в теле и в лице, и иконописец, пишущий святого, призван изобразить иконолик, а не лицо, духовное иконотело, а не тело физическое, написать просветленную иконоплоть, а не дебелую земную плоть. Это призвание и поныне остается сверхзадачей для любого иконописца.

**Богословская функция.** Эта функция обобщает и фокусирует в себе предыдущие функции, прежде всего догматическую, вероучительную, познавательную, богослужебную и антропологическую. В процессе развития иконопочитания и теории образа понятие «икона» становится важнейшим богословским термином, и в этом мы видим еще одну важную, если не важнейшую, функцию иконы. Богословская функция иконы помогает понять, насколько универсален в православии церковный образ, насколько важна икона и в богословии, и в Богопознании, и в мировидении, и в богослужении, и в церковном искусстве, насколько глубок производный от слова «икона» термин «иконичность».

**Историческая функция.** Сказания о прославленных чудотворных святынях – Владимирской, Смоленской, Знамение, Тихвинской, Казанской, Феодоровской, Донской, Иверской иконах Божией Матери – тесно связаны с историей русской Церкви, с историей Руси, русского государства. «Как и прежде, – пишет иеромонах Филадельф, – ограждают Русскую землю чудотворные иконы Божией Матери. Тихвинская икона хранит и

благословляет северные пределы. Иверская икона – южные. Почаевская и Смоленская ограждают землю Русскую с запада. На востоке до края земли сияет лучами благодати, ограждая российские земли, Казанская икона Божией Матери. А в центре России сияет образ Божией Матери Владимирской, написанной евангелистом Лукой на доске от стола, за которым трапезовало Святое Семейство». Чудотворные иконы не только ограждают, но и освящают страну, освящают ее историю, поэтому, может быть, точнее было бы говорить о священно-исторической функции.

**Воинская функция.** Историческая функция тесно связана, как это видно на примере Владимирской иконы Богородицы, с военной (воинской). Сказания о чудотворных образах повествуют, как в течение долгих веков иконы спасали страну от порабощения, иконы защищали крепости от нашествия врагов, от нападения соседей, от междоусобиц, иконы предупреждали о грозящей военной опасности. Знаменитые древнерусские святые брались с собой в военные походы; перед сражением перед ними служили молебны, а после битвы приносили благодарственные молитвы, приписывая победу не своей силе и воинской доблести, а заступничеству и покровительству чудотворных икон. Иконы спасали города и крепости от нашествий и осады.

**Напоминательная функция.** Как уже говорилось в начале, на иконе изображается ипостась Богочеловека Иисуса Христа, в которой нераздельно и неслиянно соединены два естества – Божественное и человеческое. Благодаря этому единению, икона становится двуединством образа и Первообраза. Поэтому иконные изображения «служат напоминанием о первообразах и возводят к ним», т. е. икона вместе с напоминанием возводит ум человека к божественным первообразам, к Богу. Напоминание (или воспоминание) – носит онтологический, реальный, богочеловеческий характер.

**Родовая, семейная функция.** Наречение имени новому члену семьи состоятельные люди отмечали написанием так называемой «мерной» – по росту новорожденного – иконы, на которой изображался тезоименный святой покровитель младенца. При трудных родах роженицу клали под иконы, в доме зажигали все лампы и свечи перед иконами. Близкие молились перед иконами Богоматери, св. Анастасии-Узорешительницы, Ангела Хранителя и других особо почитаемых святых о благополучном появлении на свет и здравии матери и младенца.

**Хозяйственная функция.** Нельзя не обратить внимания на то, что икона играла заметную роль в хозяйственной жизни русского народа, святой и его икона освящали труд земледельца, животновода, ремесленника, икона придавала священный смысл хозяйственной деятельности вообще; труд на благо семьи, страны становился трудом во имя Божие.

**Священно-эмоциональная функция.** Икона должна укреплять веру в человеке. «Когда взираем на написанный образ Христова подобия, – писал прп. Максим Грек, – то исполняем радости духовной, видя Его, Владыку, изображенным в том плотском виде, в каком он благоволил пожить с людьми, и от того исполняем страха Божия и памятуем чудеса, которые Он сотворил, живя на земле». Человек есть душевно-телесное существо, он нуждается в пище не только для духа, но и для своих чувств. Материальные изображения не являются самоцелью; их духовно-символическая направленность и дает человеку эту пищу, они становятся важным средством для постижения Божественного.

**Молитвенная функция.** Икона дает человеку онтологическое чувство реального присутствия Божия и реального Богообщения. Икона – лишь видимый образ, но образ, непосредственно связанный с невидимым Первообразом, насыщенный Божественной энергией и благодатью этого небесного запредельного Первообраза. Молитвенное почитание, которое человек воздает иконе, относится не к дереву и краскам, не к произведению искусства, каким бы совершенным оно ни было, а восходит к Первообразу, к Первообразу возносится и молитва человека. Свою молитвенную функцию икона выполняет и в храме, и в доме, и в пути. Интересно отметить, что молитвенная функция, как и некоторые другие, в народном сознании зависит не только от качества, но и от количества икон.

**Чудотворная функция.** Пожалуй, нет другого слова, которое так часто и так органично сочеталось бы со словом «икона», как определение «чудотворная». Первое в древнерусской литературе сказание об иконе называлось «О чудесах Пресвятыя Богородицы Володимирьской иконы»; в нем еще при жизни св. блгв. кн. Андрея Боголюбского описаны первые десять чудес, совершившихся при перенесении иконы из Вышгорода во Владимир и в самом Владимире.

В определенном смысле чудотворный образ – это избранная икона, хотя здесь избранность проявляется лишь в том, что при молитве перед одними иконами чудотворения бывают чаще, чем при молитве перед другими. Потенциально же все иконы – чудотворные. Чудо от иконы – это норма, а не исключение, ведь чудо есть следствие единства образа и Первообраза в иконе. Чудеса совершаются по вере и молитве просящих и молящихся; отсутствие чудес указывает или на слабую веру молящегося перед иконой, или на какие-либо серьезные недостатки в исполнении иконы: например, догматические, вероучительные ошибки в иконографии или личная душевная и духовная нечистота иконописца, которая неизбежно находит отражение в иконе (но и эти недостатки преодолеваются искренней верой и усиленной молитвой просящего). В. Лепяхин пишет: «Онтологичность иконы состоит в том, что икона есть бытийное

откровение Первообраза; икона не только изображает в линиях и красках высшую сверхчувственную реальность, но являет её» [1, с. 58]. В православной интерпретации икона мыслится своего рода *инобытием, местом присутствия Бога, знаком присутствия*.

**Эстетическая функция.** В этой функции можно выделить два аспекта: 1) эстетика иконы и эстетическое воздействие иконы на человека; 2) икона как основа и стимул формирования новых эстетических понятий и терминов. Совокупность церковных образов – храмовое искусство – не есть некий внешний вспомогательный придаток богослужения или украшение, художественное обрамление Литургии. Эстетический церковный образ относится к самой сущности богослужебного действия, без иконы, без образа Литургия не просто беднеет, – она становится неполной, несовершенной. И святой угол в доме, отданный иконам, не случайно называется «красным», т. е. красивым. Иконописные изображения своим художественным исполнением воздействуют на человека, будят в нем не только нравственные, но и эстетические чувства и эмоции; красота икон привлекает человека к созерцанию.

Второй аспект данной функции – влияние иконы на выработку эстетических терминов и понятий. Для изучения иконы в искусствоведении применялись разные методы: богословский, исторический, сравнительно-исторический, культурно-исторический, мифологический, иконографический, эстетический, стилистический и др. В последнее время применяются структуралистские, семиотические, и геометрические методы. Вместе с тем, особенно при комплексном подходе к иконе, всегда ощущается недостаточность того эстетического понятийного аппарата, который был выработан в Европе на основе анализа истории развития западного средневекового и современного искусства.

**Литературная функция.** То, что икона тесно связана со словом, с церковной поэзией, а изобразительный образ со словесным, не вызывает сомнений. Можно выделить семь аспектов: 1) слово как икона, 2) слово как вербальный источник иконы, 3) слово в иконе как надписание и текст, 4) икона как невербальный текст, 5) икона как источник, основа и вдохновительница церковной литературы, 6) различные жанры церковной поэзии, богослужебные тексты как вербальные иконы, 7) икона в светской художественной литературе [2].

Рассмотрев множество функций иконы, можно констатировать, что они охватывают почти все сферы человеческой жизни. Функции иконы тесно связаны между собой; они не просто взаимодействуют, но взаимобуславливают друг друга. Например, тесно переплетены между собой догматическая, вероучительная, богословская, свидетельская и проповедническая; храмовая и богослужебная; напоминающая, посредническая и

родовая; молитвенная и чудотворная, историческая и военная, священно-эмоциональная, проповедническая и эстетическая функции иконы. И, нужно отметить, что в разные исторические эпохи, в разных областях жизни, в разные периоды развития искусства соотношение и характер взаимодействия различных функций иконы менялось. Одни функции уходили в тень, другие активизировались, третьи как бы предавались забвению; со временем же некоторые функции как бы «менялись местами».

1. Лепяхин, В. Икона и иконичность. – СПб.: Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002.
2. Лепяхин, В. Значение и предназначение иконы. – М.: Паломник, 2003.

## **Ю.М. МАКАРЕВИЧ**

*Республика Беларусь, Брест,  
магистрант УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»*

### **ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ГРАФИКИ НА ЗАНЯТИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ ИСКУССТВОМ**

*Научный руководитель – кандидат педагогических наук,  
доцент Е.А. Диченская*

Искусство является неотъемлемой частью жизни каждого человека и оказывает значительное влияние на его развитие и общества в целом. Искусство позволяет человеку воспринимать окружающий мир эстетически и выражать эмоции, чувства, идеи, взгляды на действительность с помощью художественного образа. При создании художественного произведения большое значение имеют изобразительная грамотность и средства разных видов искусства.

Сегодня наиболее полное выражение художественных способностей детей возможно в условиях дополнительного образования. Актуальность данного аспекта объясняется уменьшением количества часов занятий по изобразительному искусству в учреждениях общего среднего образования. В свою очередь виды учреждений дополнительного образования (центры (дворцы) творчества детей и молодёжи, детские школы искусств) являются наиболее оптимальной формой художественного образования детей и молодёжи. Также в условиях дополнительного образования осуществляется обучение основам изобразительного искусства на базовом или повышенном уровне [1]. В целом дополнительное образование предоставляет широкие возможности для самореализации личности

ребёнка и более свободного выражения его творческих способностей с помощью изобразительного искусства, его видов и средств.

Поскольку наше исследование касается теоретического обоснования и опытно-экспериментальной проверки возможности, эффективности использования средств графики в формировании композиционных знаний обучающихся на занятиях по изобразительному искусству, то целесообразно привести краткую характеристику графики. Графика – один из видов изобразительного искусства, требующий точности, чёткости и обладающий собственными выразительными средствами. Графика имеет безграничные возможности для передачи объёма, света, фактуры, различных эффектов. В информационных источниках приводятся разные варианты объяснения понятия «графика». Но наиболее полным, на наш взгляд, является определение В.Г. Власова: «графика – (греч. *graphike*, от *grapho* – пишу), как вид изобразительного искусства, включает рисунок и печатные художественные изображения (гравюра, литография, монотипия и другие), основанные на искусстве рисунка, но обладающие собственными изобразительными средствами и выразительными возможностями» [2]. В графике существует разнообразие стилистических средств – от быстрого наброска, этюда, эскиза до тщательно разработанных композиций – изобразительных, декоративных, шрифтовых. Различны и направления графики, которые зависят от изображаемого объекта – графика натюрморта, портрет в графике, графика пейзажа и другие направления. Также особенностью графики, как вида изобразительного искусства, является широкий спектр технических возможностей, выразительных средств, предназначенных для создания произведения.

Опираясь на теоретические работы разных исследователей графики (В. Басалыга, А. Белявец, О. Перова и другие), обозначим следующие виды графики [3–9]. В зависимости от способа создания и возможности тиражирования графику делят на уникальную (произведение выполнено в единственном экземпляре – рисунок, монотипия) и печатную (возможность получения с одной печатной формы несколько оттисков – гравюра). Общими для графических произведений признаками являются тщательность объёмно-пространственного построения; обстоятельность разработки элементов фактуры и выявление структуры предмета; преобладание линии, как выразительного средства; контрастность (контраст чёрного и белого, фона и рисунка, взаимодействия фона и изображения); простота и доступность техники, возможность работать быстро, отражая мгновенные эмоциональные переживания; иллюстративный характер (графика более декоративна – часто используется для создания иллюстраций к книгам, открыток, плакатов и

т.д.). Данные аспекты позволяют отметить, что оригинальность произведения, его плоскостное решение, лаконизм и ясность, обусловленные своеобразием графического языка, то есть изобразительными средствами.

В литературных источниках разные авторы (Н.П. Бесчастнов, В.Г. Власов, В.М. Звонцов и другие) выделяют такие выразительные средства графики, как линия, штрих, пятно (иногда цветное), точка, а также изобразительная поверхность (чаще белый лист бумаги) [2, 6, 7]. С использованием линии термин «графика» приобрёл новое значение, что позволило воспринимать графику как каллиграфически чёткое, контрастное, линейное искусство (XIX – начало XX веков, развитие промышленной полиграфии). Разные линии (по стилю, степени нажима и так далее – прямые и кривые, ломанные и спиралевидные и другие) также выражают различные эстетические, эмоциональные, музыкальные, вкусовые и психологические ассоциации. Кроме линии в графике используют разнообразные по форме пятна. Рациональное сочетание линий и пятен может применяться в тональных вариациях при создании художественных образов, что добавляет большей выразительности всей композиции произведения. Самые различные штрихи (параллельные и пересекающиеся, длинные и короткие, прозрачные и тёмные и т.д.) или точки позволяют решать разнообразные задачи при создании графического произведения. Выразительным средством графики является также бумага, различная по своим свойствам (отенок, плотность, фактура и другое), – основной материал для создания и тиражирования графических произведений.

В целом гармоничное использование выразительных графических средств (одного или нескольких) позволяет создать эстетически привлекательное произведение, основные художественные характеристики которого – лаконизм, колористическая сдержанность, ёмкость.

Областью наших интересов является формирование композиционных знаний средствами графики на занятиях изобразительным искусством в условиях дополнительного образования. В свою очередь знания по композиции выступают одной из неотъемлемых составляющей изобразительной грамотности детей и формируются в результате учебно-творческой деятельности на занятиях изобразительным искусством, поскольку любое произведение следует создавать, уделяя непосредственное внимание основам композиции. В опытно-экспериментальной части нашей научной деятельности мы, в основном используя графическое средство – линию, иногда сочетая её с пятном, формировали у учащихся такие композиционные понятия, как композиционный центр, ритм, симметрия, равновесие. В качестве

основных изобразительных материалов на занятиях выступали бумага и простой графитный карандаш, с помощью которых учащиеся создавали абстрактные монохромные графические композиции на выявление выше изложенных композиционных понятий. Данная практическая деятельность вызвала большой интерес у учащихся, что способствовало закреплению уже имеющихся знаний, формированию новых путём создания оригинальных работ. Практика показала, что линия является одним из доступных, простых средств графики для формирования основ изобразительной грамотности учащихся.

Таким образом, можно отметить, что графика обладает конкретными выразительными возможностями и средствами, использование которых в учебно-творческой деятельности является эффективным способом для освоения учащимися основ изобразительного искусства и выражения собственного понимания окружающего мира через создание оригинальных композиций.

1. Кодекс Республики Беларусь об образовании [от 13 января 2011 года] : принят Палатой представителей 2 декабря 2010 года : одобрен Советом Республики 22 декабря 2010 года. – Минск : Национальный центр правовой информации Республики Беларусь, 2011. – 400 с.

2. Власов, В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / В.Г. Власов. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – Т. 3 : Г-З. – 752 с.

3. Басалыга, В. Крэскі на аркушы часу / В. Басалыга // Мастацтва. – 2009. – № 2. – С. 14–15.

4. Беявец, А. Сучасная графіка. Межы і перспектывы / А. Беявец // Мастацтва. – 2008. – № 8. – С. 5– 11.

5. Перова, О. Нетрадиционная графика / О.Перова // Творчество. – 1988. – № 3. – С. 9–11.

6. Звонцов, В.М. Основы понимания графики / В.М. Звонцов. – М. : Знание, 1963. – 71 с.

7. Бесчастнов, Н.П. Основные этапы развития пейзажной графики / Н.П. Бесчастнов // Вопросы культурологии. – 2007. – № 9. – С. 36– 40.

8. Искусство графики [Электронный ресурс]. – 2002. – Режим доступа : <http://www.artprojekt.ru/library/graphic/02.htm>. – Дата доступа : 02.03.2012.

9. Графика [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа : <http://www.shedevrs.ru/materiali/206-grafika.html>. – Дата доступа : 02.03.2012.

**А.А. МИХАЙЛОВСКИЙ**

*Республика Беларусь, Минск, аспирант УО «БГАМ»*

**СОВРЕМЕННОЕ БАЯННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО  
В КОНТЕКСТЕ БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ  
КУЛЬТУРЫ (ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)**

*Научный руководитель – кандидат искусствоведческих наук,  
профессор В.А. Чабан*

Современный баян – один из многообещающих инструментов, которые успешно развиваются в академическом направлении, привлекая к себе все большее внимание современной слушательской аудитории. Это обусловлено музыкально-выразительными характеристиками баяна, сформировавшимися на протяжении нескольких веков в процессе его эволюции от простейших органо-логических форм аутентических гармоник к сложной инженерной конструкции готово-выборного многотембрового баяна. Интонационно-выразительные возможности современного инструмента позволяют исполнителю ощутить многообразие жанров баянной музыки и воплотить их в своем искусстве. Они представляют ему условия расширять свой репертуар не только через новые оригинальные баянные произведения, но и через переложения классики, а также современной музыки, заимствованной из других музыкально-инструментальных сфер. Сегодня баянист мыслит в широком стилевом диапазоне, осуществляет творческие поиски в области нового музыкального языка, ищет новые содержательные направления, а результаты поисков, несомненно, приносят новые художественные ценности в современную музыкальную культуру.

Баянное искусство выделяется собственной инструментально-стилевой характеристикой, вместе с тем в нем можно ощутить скрытые стилевые особенности других инструментальных и вокальных культур – фортепианной, органной, скрипичной, классического и народного пения. Ассимиляция элементов художественности из этих сфер постоянно расширяет диапазон выразительности баяна.

Каждый общественно признанный солист-баянист представляется уникальным явлением в музыкальном исполнительском искусстве. Обладая своей творческой индивидуальностью, он постепенно обретает собственный исполнительский стиль, процесс постижения которого сложен и длителен. Он приводит к такому результату, когда деятельность баяниста вызывает интерес не только представителей «баянного

сообщества», но и аудитории музыкантов-профессионалов и слушателей-любителей. Одно из условий увлеченности звучанием баяна – его многогранная инструментально-интонационная палитра: гомофонно-гармоническая и полифоническая фактура, богатство тембров, динамическая гибкость, артикуляционная утонченность. Все это способствует раскрытию художественной позиции исполнителя, его мировосприятия, мироощущения, наконец, философских концепций, так разнообразно представленных в жанровой системе баянного искусства – в обработках народных песен и танцев, переложениях и транскрипциях органной, фортепианной, оркестровой музыки, а также в оригинальных сочинениях для баяна. Каждый из этих репертуарных пластов на определенном историческом этапе формирования академического баянного исполнительства сыграл решающую роль в развитии вкуса, мышления, интеллекта и кругозора исполнителей.

Сольная форма современного исполнительства на баяне находится сейчас на такой стадии развития, когда необходим не только эмпирический, но и научный подход к исполняемой музыке. Понимание и осмысление ее стилистики не может обойтись без самостоятельных и ясных художественных обобщений. Главная цель и задача исполнительского творческого процесса – убедительно раскрыть концепцию исполняемого произведения, используя весь спектр инструментально-выразительных средств баяна. Применяя их, солист координирует различные фактурные, тембровые пласты, артикуляционные краски, выдвигает их на определенный план, управляет этим сложным процессом, придавая каждой смысловой линии свою интонационную значимость. И в результате выявляется художественно завершенный музыкальный образ. Решая такую задачу, исполнитель изучает все художественные элементы структуры произведения и воплощенный в ней содержательный смысл. Наступает момент, когда каждое средство музыки рассматривается функционально, т.е. ему придается эмоционально-смысловое выражение. Такая направленность исполнительского мышления выявляет способность музыканта к артистическому самовыражению. Творческий материал сначала выступает как средство, но затем обращается в художественно-образный феномен – чувство, мысль, волю исполнителя.

Чем более значителен по мысли, по эмоциональному переживанию образ, тем сильнее его воздействие. Талантливый солист-баянист в своем концертном выступлении способен удерживать внимание слушателей на протяжении длительного времени – в течение одного и даже двух отделений. Это обусловлено, во-первых, высокими художественными показателями (результат академической исполнительской школы) и во-

вторых, многообразием содержательных направлений баянной музыки. В лучших ее образцах отражены духовные идеалы и ценности современной жизни (творчество Вл. Золотарева, С. Губайдулиной, В. Зубицкого, Н. Чайкина, А. Кусякова, А. Мдивани, В. Корольчука, Е. Глебова).

В процесс развития баянного репертуара успешно вливаются произведения белорусских композиторов как национально окрашенное стилевое течение. Выраженные понятным языком, созданные на классической и неоклассической основе, они охватывают обширный тематический спектр. Здесь «слышны» картины природы и сцены из народной жизни (В. Помозов, В. Грушевский), национальная история края (С. Хвощинский, Э. Носко), внутренний мир человека, философская углубленность мысли, тонкий психологизм (А. Мдивани, С. Янкович), трагическое начало и даже апокалиптические образы (В. Корольчук), мир сказки (В. Помозов, Л. Шлег, Н. Литвин).

Таким образом, баянное искусство как художественно-ценностная система представляется важным функциональным фактором белорусской национальной культуры. Осуществляя познавательную функцию через исполнение множества переложений классической музыки, оно знакомит широчайшую аудиторию, в особенности молодое поколение учащихся-музыкантов, с многовековой западноевропейской музыкальной культурой, множеством индивидуальных стилей современных композиторов. Коммуникативная функция баянного искусства особенно выразительна в таких формах исполнительства как ансамблевая, оркестровая, концертмейстерская. Она объединяет широкий круг просвещенных музыкантов, активно функционирующих баянистов в разветвленной сети коллективов художественной самодеятельности.

Уроки музыки, хоровые занятия, различные формы организации досуга проводятся под аккомпанемент баяна. Существенной представляется роль баянного музицирования в дворцах, домах культуры, учреждениях детского воспитания, где занятиями руководят баянисты со средним и высшим музыкальным образованием. Все это представлено в просветительской деятельности баяниста.

Как самоценный эстетический феномен баянное искусство наиболее ярко представлено сольной формой исполнительства. Именно в ней тонко и глубоко отражена суть форм выражения и содержания этого вида инструментальной музыки. Только она дает движение этому искусству, стимулирует расширение образных сфер, появление новых граней художественности.

Итак, обладая широчайшей креативной способностью, идя путями творчества через жанры музыкальной классики, народной музыки, индивидуальных композиторских стилей, баянное искусство является

мощным фактором развития не только музыкальной, но и общенациональной культуры Беларуси.

1. Имханицкий, М. История баянного и аккордеонного искусства: Учебн. пособие / М. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
2. Липс, Ф. Искусство игры на баяне. / Ф. Липс. – М.: Музыка, 1985. – 160 с.
3. Цыпин, Г. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. / Г. Цыпин. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – 320 с.

## **Д.В. ОРСИК**

*Республика Беларусь, Минск, УО «БГАМ»,  
факультет народных инструментов*

### **ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В БОРЬБЕ ПРОТИВ ФАШИЗМА**

*Научный руководитель – профессор Г.К. Горелова*

В первой половине XX в. Европу потрясли события, полные драматизма и даже трагизма. В 1914 г. началась первая мировая война, после которой в ряде стран Европы вспыхивают революции. Революционное движение привело к активизации реакционных сил, а они в свою очередь – к установлению фашистского режима в Германии, когда в 1933 г. к власти пришёл Адольф Гитлер. Гражданская война в Испании также утвердила власть фашистов. Но самое раннее проявления нацизма обнаружилось в Италии, где у власти стоял Муссолини.

Огромный урон нанёс музыкальному искусству итальянский и, в особенности, немецкий фашизм. Разгром концертных учреждений, расправа с «неудобными», т. е. прогрессивными музыкантами, яростное гонение на демократические принципы и традиции, резкое и грубое нарушение международного культурного обмена – всё это пагубно повлияло на развитие европейской музыкальной культуры в 1933–1945 гг.

Многие сочинения 30-40 гг. отмечены явной антифашистской, антивоенной направленностью, выступают за человечность перед угрозой современного варварства. Передовое музыкальное искусство принимало активное участие в борьбе с «коричневой чумой»: в 30-х гг. родилась и завоевала широчайшую популярность боевая антифашистская песня.

В Испании особую известность получили песни *Ганса Эйслера*. Кроме его песен с актуальными, обновлёнными текстами зажили на испанском языке новой жизнью напевы старых русских революционных

песен. Их пел в Испании Поль Робсон, пропагандировал Эрнст Буш. Был издан сборник – «Военные песни интернациональных бригад». Центральная тема сборника – тема братского единения в борьбе против фашизма и реакции.

Хотя режим Муссолини (по сравнению с гитлеровским) значительно терпимее относился к искусству, официальной критикой активность **итальянских** молодых композиторов в большинстве случаев встречалась резко и недоброжелательно. Так, например, было воспринято творчество итальянского композитора *Луиджи Даллапикколы*, который написал кантату «Песни узников». Также композитор работал над оперой «Узник», в которой ярко выражен протест против власти насилия.

Ещё одним итальянским композитором, в чьём творчестве отразилась политическая актуальность, является *Луиджи Ноно*. Из его произведений выделяется кантата «Прерванная песнь» на предсмертные тексты писем узников нацизма.

Переместившись по географической карте в **Германию**, можно увидеть, что здесь в начале 30-х гг. потенциал художественной культуры был чрезвычайно высок.

Приход в 1933 г. к власти нацистов оборвал развитие художественной культуры Германии. Огромное количество учёных, писателей, поэтов, артистов, музыкантов покинули родину.

Некоторой части оставшихся на родине музыкантов удалось прожить эти годы в своеобразной «внутренней эмиграции» – они не исполнялись, их не замечали. Один из примеров этого – жизнь композитора *Карла Орфа*. Он прожил все годы фашистского режима в родном городе Мюнхене, не привлекая к себе внимание властей. Сочинения Орфа этих лет получили распространение только в послевоенное время.

Тем не менее многие музыковеды отмечают в его творчестве явные элементы антифашизма, представленные в иносказательной форме и, как пример, приводят его оперу «Луна» (1937–38 гг) на сюжет братьев Гримм. В опере композитор грустно смеётся над миром, где живут одураченные люди, иронизирует над «власть имущими», защищает справедливость от насилия и беззакония.

В списке представителей германской художественной интеллигенции, вынужденной покинуть родину после прихода Гитлера к власти, значится и имя *Пауля Хиндемита*. Этот композитор принадлежал к числу самых крупных музыкантов Германии, поэтому с Хиндемитом фашистская власть пыталась «заигрывать». Хиндемит отверг все предложения. Тогда в официальных фашистских газетах началась травля композитора – его стали обвинять в «дегенерации», «культурбольшевизме». Его произведения перестали печатать и запретили

исполнять. Хиндемит с семьёй покинул Германию. В 1934 г. композитор написал оперу «Художник Матис», в которой обращается к методу исторического иносказания: в сюжете, относящемся к 16 веку, он воссоздаёт картины, ассоциирующиеся с мрачной действительностью фашистской Германии. В опере есть даже сцена сожжения книг, напоминавшая акт, предпринятый фашистами в 1934 г.

**В Австрии**, которая в это время была присоединена к Германии, жил и работал композитор *Антон Веберн*. Приход к власти фашистов изменил его жизнь – музыка композитора было объявлена «дегенеративной» и запрещена в стране.

Композитор *Арнольд Шёнберг*. В 1942 г. он закончил «Оду к Наполеону Бонапарте» на текст Байрона. Английский поэт Байрон написал это произведение 128 лет назад, в нём он обличал цезаризм Бонапарта. Теперь Шёнберг обратился к этому забытому тексту, который воспринимается так, будто он прямо обращён к новому диктатору Гитлеру!

Уже после войны, в 1947 г., Шёнберг пишет кантату для чтеца, хора и оркестра «Уцелевший из Варшавы», как живое свидетельство узника гетто.

Одним из самых крупных **чешских** музыкантов 20 века был *Богуслав Мартину*. Духом Сопротивления рождена его симфоническая поэма «Памяти Лидице».

Тяжело переживал реальность фашистской угрозы, нависшей над Европой, **венгерский** композитор *Бэла Барток*. В 1936 г. композитором написано произведение «Музыка для струнных, ударных и челесты». Это произведение стало предвидением жестоких испытаний, которые вскоре принесёт война.

**Польский** композитор *Витольд Лютославский* даже воевал – он был радистом. Во время войны он попал в плен, но бежал. Гражданским откликом композитора на события войны стали «Песни подпольной борьбы», сочинённые в оккупированной Варшаве.

После нападения Германии на Польшу 1 сентября 1939 г. **Франция** вместе с Англией вынужденно вступает в войну. Подпольно стало действовать всенародное патриотическое движение Сопротивления, в котором значительная часть художественной интеллигенции прямо или косвенно приняла участие.

Композиторы создавали сочинения героико-патриотического характера, особенно песни, кантаты и марши. Стихи и музыкальные сочинения часто звучали в передачах радиостанции «Сопротивление». Молодые композиторы Эльза Баррон, Мишель Филиппо непосредственно участвовали в партизанском движении. Композитор-коммунист Дюрей

руководил Национальным комитетом музыкантов – нелегальной организацией, издававшей новые и запрещённые фашистами сочинения. Легальные концерты, лекции проводила массовая организация «Музыкальная молодёжь Франции» (которая существует и в настоящее время).

В 1943 г. *Дариус Мийо* пишет оперу «Боливар» о легендарном герое освободительного движения в латиноамериканских странах. А спустя 10 лет после освобождения Франции от фашизма Мийо создал кантату «Огненный замок», который рассказывает об узниках, сожжённых в печах фашистских концлагерей.

Композитор *Артур Онеггер* участвует в организации концертов из произведений композиторов, числившихся в чёрных списках гестапо или находящихся в эмиграции, помогает в создании подпольных мастерских, где записывали на пластинки запрещённые фашистами сочинения нового жанра – радиооперы и радиооратории (они давали возможность общаться с широкой аудиторией в те годы). Так, в 1944 г. появился радиоспектакль «Биения мира», который рассказывает о жертвах фашистских застенков. С темой войны и мира связана кантата Онеггера «Песнь освобождения» (1942). А в финале премьеры его «Второй симфонии для струнного оркестра и трубы» слушатели взволнованно зашептали: «Победа!».

На события в Европе откликнулся также **английский** композитор *Бенджамин Бриттен*. Уже после второй мировой войны в 1961 г. он написал «Военный реквием».

Как мы видим, музыка зарубежных композиторов этого периода была наполнена гуманизмом и направлена в защиту мира. Через самые разные стили и жанры западноевропейские композиторы выразили своё отношение к происходившим политическим событиям и к приходу фашизма к власти в частности. Практически ни в одной европейской стране музыкальные деятели не остались равнодушными к ужасам второй мировой войны, своим творчеством они выразили боль страданий многих людей. Произведения западноевропейских композиторов были направлены не только жившим тогда, но и будущим поколениям.

## **М.В. РАБЦЕВИЧ**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
географический факультет*

### **ТЕОРИЯ ИКОНОПИСИ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.Н. Иванчина*

Иконопись – это создание священных изображений, предназначенных быть посредниками между миром Божественным и земным при индивидуальной молитве или в ходе христианского богослужения, одна из форм проявления Божественной истины. От иконописи принято отделять с одной стороны другие формы церковного изобразительного искусства: монументальную (настенную) живопись (фреску, мозаику и др.), книжную миниатюру, декоративно-прикладное искусство (например, чеканные, литые изображения и эмали, шитье); с другой – живопись религиозного содержания, основанную на авторской интерпретации библейского сюжета и обращённую к чувственному переживанию зрителя.

Под иконой в узком смысле слова понимается станковое самостоятельное произведение. Этим она отличается от других форм церковной живописи, больше зависимых от контекста (программы росписи храма, содержания книги, функции богослужебной утвари). Как правило, икона исполняется на доске и может либо занимать постоянное место в доме или храме, либо выноситься для совершения крестных ходов.

При рассмотрении иконы важнейшее значение имеют иконография и стиль. Под иконографией понимается состав изображения: сюжет, лица и их действия, предметы и окружение, композиционное решение. Для иконописи характерен определенный набор сюжетов с традиционными, легко узнаваемыми иконографиями. Иконография отличается постоянством, но допускает иконографические изводы и варианты, с изменением в деталях. Существуют общие стилистические закономерности иконописи, то есть икона имеет свой стиль.

Для иконописи характерны следующие стилистические особенности:

- используется особая система изображения пространства (так называемая «обратная перспектива», некоторые лица или предметы, изображённые на первом плане, по размерам могут быть значительно меньше тех, которые изображены за ними, это объясняется тем, что на иконе самое главное всегда обозначается более крупными размерами);

- в изображении могут сочетаться события, происходившие в разное время и в разных местах или один и тот же персонаж изображён несколько раз в разных моментах действия;
- все персонажи изображаются в определённых позах и одеждах, принятых иконографической традицией, святость изображенных людей и ангелов подчеркивается сиянием вокруг их голов – нимбами;
- в иконе нет определённого источника освещения (светоносно всё изображение), отсутствуют падающие тени (Бог есть Свет), а светотеневая моделировка объёмов уплощена или сведена на нет, но объём в иконе есть: он создаётся с помощью особой штриховки или тона;
- стилизуются пропорции человеческого тела (удлиняются или иногда наоборот укорачиваются), складки одежд, форма горков, архитектуры;
- используется особая символика цвета, света, жестов, атрибутов.

Совокупность изобразительных приёмов, свойственных иконописи, образует особую знаковую систему или, иными словами, язык, то есть икона представляет собой текст (в семантическом значении этого слова) [1].

Составляя особую отрасль живописи, иконопись существенно отличается от этого искусства в общепринятом смысле слова. Живопись – каково бы ни было ее направление, реалистическое, или идеализирующее – основывается на непосредственном наблюдении природы, берет из нее формы и краски и, предоставляя, в большей или меньшей степени, простор творчеству художника, невольно отражает в себе его индивидуальность.

Иконопись, напротив, не обращаясь за справками к натуре, стремится лишь неуклонно держаться принципов, освященных преданием, повторяет давно установленные, получившие догматическое значение типы изображений и даже, в отношении технических приемов, остается верным заветам старины. Исполнитель таких произведений, иконописец (изограф), является совершенно безличным работником, шаблонно воспроизводящим композиции и формы, однажды навсегда указанные ему и его коллегам, и, если имеет возможность выказать в чем-либо свое мастерство, то единственно в тщательности и тонкости работы. Такой характер иконопись получила в Византии в зависимости от установления православием непоколебимых догматов веры и неизменных церковных обрядов; отсюда перешло оно в Италию, где пользовалось уважением и отпечатлевалось на местном искусстве до наступления эпохи Возрождения; будучи перенесено из Греции, вместе с христианством, в Беларусь, оно прочно привилось здесь и до сего времени пользуется среди христиан предпочтением перед религиозной живописью в духе западноевропейских художественных школ [2].

Таким образом, подводя итог всему вышесказанному можно отметить, что иконопись – это сложное символическое искусство, в котором все имеет особый смысл – цвета красок, строение храмов, жесты и положения святых по отношению друг к другу, а совокупность изобразительных приёмов, свойственных иконописи, образует особую знаковую систему или, иными словами, язык. И язык иконы необходимо изучать, чтобы декодировать систему ценностей и истины, заложенных в данной культурной форме.

1. Иконопись [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org>. – Дата доступа: 11.04.2012.

2. Иконопись – древо [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://drevo-info.ru/articles/5046.html>. – Дата доступа: 11.04.2012.

## **М. САМОЙЛЮК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
филологический факультет*

### **ЖАНР ФЭНТЕЗИ: ДИАХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*Научный руководитель – ст. преподаватель Л.М. Садко*

Эволюцию жанра фэнтези в литературе можно представить цепочкой: от мифа к волшебной сказке, литературе Средневековья, романтизма, к научной фантастике и к фэнтези. История жанра начинается, пожалуй, со средневекового авантюрного романа, с литературной сказки и произведений романтиков.

Огромное влияние на формирование рыцарского романа оказала кельтская мифология. Это ирландские саги и поверья, «Мабиногион» Именно на основе кельтской мифологии формируется средневековые легенды и рыцарские романы. Среди них, конечно же, наиболее выделяется «Легенда о короле Артуре» (в большей степени, в изложении Томаса Мелори «Смерть Артура»). Как известно, в Легенде описываются два королевства – Добра и Зла. Есть Добрый Король, который лишён трона и наследства и который пытается их восстановить, против чего выступают Силы Зла и Хаоса. Доброго Короля поддерживает Хорошая Магия и Добрый Волшебник, равно как и собравшаяся вокруг справедливого повелителя Храбрая Дружина. Для полной победы над Силами Тьмы необходим Чудесный Артефакт, волшебный предмет небывалой силы. Предмет этот во власти Добра и Порядка имеет свойства интеграции и

мира, в руках же Сил Зла – становится деструктивным элементом. Следовательно, Магический Артефакт надо найти и овладеть им, пока тот не попал к Заклятому Врагу. Практически все романы жанра фэнтези в полной мере разрабатывают эту традиционную сюжетную линию, заимствованную из Легенды о короле Артуре.

Многие исследователи фэнтези говорят о ее близости к волшебной сказке и мифу. Так, Е.М. Неелов, утверждает, что на становление фантастики оказала большое влияние сказка и прямо указывает на происхождение фэнтези от волшебной сказки. В этом Е.М. Неелов соглашается с Ю. Кагарлицким, который утверждает, что жанр фэнтези возник вследствие разложения мифа, когда содержание мифа подверглось сомнению и переосмыслению. Однако оба исследователя оговаривают, что связь между фэнтези и мифом возможна в условиях деформации жанра «научной фантастики», которую мы наблюдаем в конце XX – начале XXI веков.

Отчасти в противовес мнениям этих ученых Т.А. Чернышева видит истоки фэнтези в повествованиях «о необычном», поэтому и миф, и сказка, согласно ее концепции, оказали существенное влияние на фантастическую литературу, но в разные периоды ее развития. Т.А. Чернышева, называя фэнтези «игровой фантастикой», объясняет, что «новая традиция литературной сказки соединяется с идущей от давних времен традицией карнавальной игровой перестройки мира. Вместе они и формируют то, что мы называем игровой фантастикой».

Романтики также внесли свою лепту. Конечно, тогда это еще не был фэнтези в том виде, в каком мы его знаем. Например, у Гофмана уже есть все черты фэнтези, кроме самого мира фэнтези в современном понимании. Сказочный мир есть, присутствуют волшебные существа, нечто нереальное, непознаваемое и заведомо невозможное в привычной жизни. Но волшебный мир Гофмана остается сказкой, тогда как мир фэнтези должен быть равнозначным реальному, между ними совершенно нет субординации.

У символистов, наследников и продолжателей романтизма, мир вымышленный и невозможный уже вторгается в реальный мир и сливается с ним, становясь столь же, а подчас и более реальным («Мелкий бес» Ф. Сологуба) Идея двоимирия у символистов позже трансформируется в идею многомирия фэнтези.

Как самостоятельный литературный жанр фэнтези появился лишь на рубеже XIX–XX веков. Его «отцом-основателем» можно считать Э. Д. М. Д. Планкетта, восемнадцатого барона Дансени с его циклом рассказов «Боги Пеганы» – британского аристократа, первым создавшего несуществующий мир с его географией, мифологией и историей.

Собственно, Лорд Дансени впервые выделил основные признаки большинства произведений жанра фэнтези.

Последующие писатели переняли опыт Дансени и продолжили его дело. Ф.Г. Лавкрафт, автор достаточно известных произведений «Хребты безумия» и «Зов Ктулху», был лично знаком с лордом, и тот, безусловно, повлиял на его творчество. Из воздушно-романтических и иронически-человечных рассказов лорда Дансени его американский «ученик» Лавкрафт вывел собственные авторские черты: мрак и ужас, гнетущее ощущение Зла и неодолимость древних проклятий, но это как раз и являлось развитием жанра.

Другим продолжателем Дансени был Р. Говард, который писал рассказы о Конане-варваре. Создав образ непобедимого и бесстрашного воителя, Р. Говард создал третье ответвление фэнтези, которое чаще всего называют «героической фэнтези» или «фэнтези меча и магии». Также у Говарда появилась и еще одна новая для жанра черта – он изобразил мир Конана. каждой стране вымышленного мира он придал свою культурную особенность, свой колорит, политическую функцию и т.п.

Однако, не смотря на некоторую популярность Г.Ф. Лавкрафта и Р. Говарда, страной-«родоначальницей» фэнтези можно смело считать Англию. Во-первых, основной материал жанра взят из валлийских и кельтских легенд. Во-вторых, первый автор, который вывел основные принципы жанра, был британский лорд Дансени. И, в-третьих, именно в Англии в 30-40-х годах жили и создавали свои великие произведения К. С. Льюис и Дж.Р.Р. Толкин.

И К.С. Льюис, и Дж.Р.Р. Толкин были профессорами Оксфордского университета. И их произведения можно понимать как философскую притчу, изложение мировоззренческой позиции автора, облеченное в художественную форму волшебной сказки.

С выходом «Властелина колец» стало ясно, что фэнтези не только развлекающее чтение, но и нечто куда более серьезное. Так жанр стал популярен у самых различных слоев населения и уже с середины 50-х годов стал фаворитом среди читателей. Издатели выпускали множество произведений, в том числе и «смежных» авторов. Так сформировались поджанры фэнтези – героическое фэнтези (Майкл Муркок), эпическое фэнтези (Роджер Желязны, Урсула Ле Гуин), мифологическое фэнтези (Нил Гейман), юмористическое фэнтези (Роберт Асприн, Терри Пратчетт).

Таким образом, фэнтези – это литературный жанр, вид фантастической литературы, основанный на использовании мифологических и сказочных мотивов. В современном виде сформировался в начале XX века.

Жанр вобрал в себя назидательность и гуманность сказки, эпичность и трагичность от мифа, и благородство рыцарского романа. Авторы, работающие в этом жанре, создают миры, расположенные параллельно реальности или вообще никак с ней не связанные. Миры характеризуются гармонией человека с природой, разнообразием разумных существ, повсеместным присутствием волшебства.

## **М. САМОЙЛЮК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
филологический факультет*

### **МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНОВ ОБ ИНЫХ С. ЛУКЬЯНЕНКО**

*Научный руководитель – ст. преподаватель Л.М. Садко*

Современная картина мира, складывающаяся на сломе культурных эпох, фиксирует неизбежные в таких случаях изменения представлений о границах реального и ирреального, что, в свою очередь, закономерно актуализирует и изучение феномена фантастического. На современном этапе понятие «фантастическое», прочно вошло в речевой обиход, утвердилось в обыденном сознании и лексиконе культуры. Один из самых востребованных и популярных жанров фантастической литературы – это жанр фэнтези. Он демонстрирует представления о существовании параллельных миров, где и разворачиваются события повествования. Поскольку речь идет об иной реальности, практически в каждом тексте присутствует мифологическая основа, сюжеты фэнтези зачастую вызывают аллюзии на сюжеты средневековых эпических жанров, в первую очередь – рыцарских романов, где важен кодекс чести, возвышенные благородные подвиги, идеализация мира волшебства. Синтетический жанр фэнтези вбирает в себя также элементы литературы видений, английской готической литературы, прозы немецких романтиков, литературной сказки, авантюрного романа.

Мир цикла «Дозоры» С. Лукьяненко в соответствии с требованиями жанра фэнтези основан на определенных магических / божественных постулатах, населён фантастическими и мифическими жителями. Необходимо отметить, что место действия в данном цикле романов – город Москва, среда современного города, где атмосфера играет важную роль для создания реалий именно городского фэнтези.

Кроме того, следует упомянуть реализацию в художественном пространстве романов об Иных С. Лукьяненко самой характерной черты жанра фэнтези – обращение к мифу. Именно фэнтези как жанр наиболее отстраненный и удаленный от обыденной реальности в силу своей метафоричности и утопической тенденции призван как никакой другой жанр современной литературы раскрывать «глубинные структуры реальности» на мифологической основе. Строгое следование канонам той или иной древней мифологической системы или создание автором своего собственного мифа определяет саму структуру этого жанра.

Некоторые артефакты и явления пенталогии «Дозоров» носят ярко выраженную мифологичность. Так ключевым понятием в данном цикле является понятие Сумрака, отчасти созданное автором, отчасти заимствованное из эзотерико-философских учений. Впервые мистическое значение Сумрака раскрывается в первой главе произведения Дионисия Ареопагита «О мистическом богословии», где сумрак – местопребывание Бога, в которое входил Моисей. В других переводах гнофос передается как мрак, но мрак божественный. Ареопагит утверждает, что «свет неприступный», в котором живет Бог, равнозначен «божественному мраку», поскольку Бог – за пределами всякого человеческого представления о свете.

Также можно говорить, что термин «сумрак» описывает метафизический, бестелесный уровень существования, не поддающийся изучению научными средствами. Хотя слово «астрал» и «тонкий мир» С. Лукьяненко не использует для характеристики феномена Сумрака и его структуры, однако очевидна их концептуальная близость «сумрачным» характеристикам. Так в теософии, в особенности в трудах А. Безант и Ч. Ледбитера, позднее А. Бейли отмечается, что астрал (в текстах С. Лукьяненко Сумрак – М. С.) есть первый метафизический уровень после физического, но «плотнее» чем ментальный.

Тонкий мир может выступать местом обитания Бога, Сатаны, языческих богов, ангелоподобных существ, демонов, душ умерших, Мировой Души (Плотин). Считается, что одарённые сверхспособностями люди способны видеть тонкий план и взаимодействовать с его обитателями, обычным же людям это недоступно.

Сумрак в произведениях С. Лукьяненко – это собирательное название шести параллельных измерений, существующих одновременно с нашим миром и связанных с ним. Только Иные способны погрузиться в Сумрак. Каждый слой выглядит как другой мир (количество лун в них разное, например). Чем сильнее Иной, тем глубже он способен погрузиться.

Кроме того, что характерно мифологическому художественному пространству, в «Дозорном» цикле С. Лукьяненко задается четкое противопоставление Добра и Зла, Светлых и Темных Иных. Показательно и обращение писателя к проблематике «света и тьмы», которая реализуется и в конфронтации героев-антиподов, и на формальном уровне в заголовках книг, где ключевыми являются эпитеты «дневной», «ночной», «сумеречный». Таким образом, вопросы добра и зла, света и тьмы, как они представлены в цикле Лукьяненко, явственно коррелируют с догматами одного из самых древних философско-религиозных учений. Дело даже не в его признаваемой сейчас глубочайшей древности, не в том, что оно стало основой и первоисточником существующих сейчас мировых религий. Дело прежде всего в том, что именно вопрос о добре и зле является в нем самым главным вопросом, на нем все держится, и он разработан в нем самым подробным образом. Речь идет об учении древних ариев, предков всех индоевропейских народов, а также о его прямом преемнике, зороастризме.

Главной особенностью учения Зороастра является его основная концепция нравственного дуализма. Он учил, что несмотря на верховность Доброго бога (Ахурамазда) ему противостоит самый главный дух зла (Анхра-Майнью), принесший в сотворенный Ахурамаздой мир прегрешения, болезни и стремящийся уничтожить добро. Джеффри Парриндер в книге «От истории Древнего мира к современности» так определяет истоки космологического дуализма Зороастра: «Зло является таким же естественным, как и добро, и оба они исходят от своих первоначальных причин – Бога и дьявола. Дьявол Ахриман, который всегда существовал, является ответственным за все зло в мире, болезни и смерть, гнев и алчность. Так как они совершенно противоположны друг другу, то неизбежно вступают в конфликт.

Относительно человека Зороастр учил, что его душа является средоточием борьбы между добром и злом. По своей природе человек ни добр, ни зол, но он находится под влиянием духов света и тьмы – богов добра и зла. Добрый дух наставляет всякого человека на добро, а злой побуждает делать зло. Тот, кто мудр, будет творить добро.

Кроме того, еще один центральный пункт культа зороастризма – поклонение огню (отсюда и название этой религии – огнепоклонничество). Храмов в этой религии первоначально, очевидно, не было, они возникли в поздний период. Священный огонь горел в специальном жертвеннике, который находился в абсолютно темном помещении. Никто не мог касаться священного огня, поэтому жрецы носили перчатки на руках и повязку на рту (чтобы не касаться огня дыханием). Подобная идея таинственного света – сумрака – тьмы культивируется и в пенталогии о Дозорах.

Таким образом, мифологизм фэнтези С. Лукьяненко не имплицитный, это не приём (метафора или архетип), не мифопоэтика, а сознательное стремление автора создать фантастическую мифологию по аналогии с древними системами. В основе «Дозоров» модель мира, обнаруживающая такие свойства мифологического мышления, как персонализация добра и зла, очеловечивание природных явлений, отождествление микрокосма и макрокосма, пространственно-временной синкретизм, бинарная логика.

Итак, в основе фэнтези всегда – либо переработанная каноническая система мифов, либо оригинальная авторская мифопоэтическая концепция, важнейший признак которой – создание вторичного мира (целостной картины мира и человека), где человек – микрокосм в системе макрокосма.

## **Ю.М. СВЕРДЛОВА**

*Республика Беларусь, Минск, магистрант УО «БГУКИ»*

### **PR-СТРАТЕГИИ В ИСКУССТВЕ АНТИЧНОСТИ: ОПЫТ КОМПАРАТИВНОГО АНАЛИЗА**

*Научный руководитель – кандидат искусствоведческих наук,  
доцент Л.А. Шкор*

Теоретическое определение PR (Связи с общественностью), как вид деятельности возникло в социокультурном пространстве в начале XX века. Представление о связях с общественностью в контексте музыкального академического искусства имеет комплексное содержание и тесно связано с такими понятиями как популяризация, критика, пропаганда, философия музыки, реклама, риторика, музыкальный менеджмент. Однако, несмотря на множество современных трактовок, искусство PR имеет достаточно широкую предысторию. Ещё во времена расцвета таких цивилизаций, как Шумер, Китай, Вавилон, Древняя Греция и Древний Рим, межличностная и групповая коммуникативная функция занимала одно из лидирующих позиций социума. Актуальность данного историко-культурологического аспекта привлекает исследователей и по сей день [1, 2, 3, 4] так как опыт предыдущих поколений зачастую выявляет действенность различных PR-стратегий и позволяет эффективней использовать их в современном опыте.

Бытование мнения о том, что Античность является колыбелью европейской цивилизации не случайно. По мнению Е. Дукова многие основные формы, ставшие фундаментом «западного» стиля жизни, сформировались в эпоху Древней Греции и Рима и прошли апробацию в

рамках данных социокультурных моделей. Таким образом, целью данной статьи является характеристика опыта Древней Греции и Римской империи в свете зарождения искусства PR. Сообразно цели определяющим значением выделяется перечень задач: наметить различия и общие тенденции в процессе соревнований в исполнительском искусстве античности; рассмотреть традицию античного диспута, как зарождение критики; обнаружить характерные черты в прототипе творческих профсоюзов «Союза дионисийских артистов» и коллегий.

Одной из популярных практик, ведущих свое начало со времен Античности, являются творческие состязания. Несомненно, праздничная, торжественная, интригующая атмосфера, сопровождающая конкурсный процесс всегда привлекала публичное внимание. По средствам творческих соревнований в общественную массу внедрялись устойчивые стереотипы о красоте и эстетике, формировались градационные нормы профессионализма и дилетантизма в искусстве, а так же выстраивалась система общественных предпочтений и фаворитов. Культура зрелищ, шествий, торжественных процессов, ритуальных праздников, сопровождавшихся «мусическими агонами» (в Древней Греции) или «сценическими играми» (в Древнем Риме) включала в себя опосредованные PR-стратегии, содержащие обязательные элементы информирования и пропагандирования, умело использовала рекламные приемы, а так же целенаправленно способствовала формированию имиджа тех или иных деятелей, тем самым укореняя последних в статусно-сословной иерархии.

Приобщение к состязаниям в условиях античного мира, начиналось с юного возраста и являлось универсальной формой существования социальности. Социокультурная значимость событий такого рода подчеркивалась и в архитектуре. Так в Древней Греции и Римской империи распространяется строительство специальных площадок для концертов и состязаний музыкантов – одеонов. Эстетика соревнований породила первые признаки рекламной деятельности. Перед играми выпускались своеобразные программки с описаниями боев, соревнований профессиональных музыкантов, кроме того в людных местах на стенах зданий красной краской рисовалась информация о событии, о праздничных действиях сообщали и глашатаи. В Древней Греции первые творческие соревнования – агоны, устраивались странствующими певцами-профессионалами рапсодами, и имели достаточно унифицированную структуру<sup>3</sup>. Победитель агона, получивший публичное

---

<sup>3</sup> По исследованиям Е. Дукова, соревновательное действо проходило следующим образом: после исполнения гимнической прелюдии, возвещающей о начале соревнований,

одобрение, имел право открыть платную школу, где обучал страждущих граждан полиса исполнительскому мастерству. Как отмечал Дуков Е.Д. в своей монографии: «Агон позволял создавать нормы, в том числе и нормы красоты, он предполагал наличие согласованных общеизвестных правил и превращал исполнительское искусство в предмет суждений. Последнее формировало ролевую специализацию артистов и публики и предполагало определенную степень знакомства всех обсуждающих исполнение с самой его спецификой». [1, с. 74]

В отличие от Древней Греции культивировавшей традиции сольного вокального исполнительства в музыкальном искусстве в Римской империи господствовали инструментальные ансамблевые жанры, сопровождавшие многочисленные торжества и празднества, пышно отмечавшиеся римлянами<sup>4</sup>. Римская музыкальная культура породила небывалые по размерам инструменты (органы, флейты, арфы) и составы исполнителей, исчислявшиеся порой сотнями (опосредованно реформация оркестрового состава получила отклик в искусстве романтизма, в частности в творчестве Р. Вагнера). Вследствие таких праздников публика пребывала в восторженном экстазе, чем собственно, и пользовались великие императоры-полководцы, управляя общественным мнением в своих целях. Не случайно римлянам принадлежит крылатое выражение «*vox populi – vox dei*» (глас народа – глас божий).

Практика агонов и массовых праздников имела не только художественную ценность, но и дискуссионную. Успешность самореализации в диспуте, сопровождавшего каждое выступление, соответственно античной этике, влияла на социальный статус реципиента, соответственно горожане, сословно причислявшиеся к элите, должны были активно владеть исполнительскими и жанрово-стилистическими навыками, и иметь представление об общепризнанных профессиональных нормах исполнительского искусства. Не случайно понятие «*musikos*» у греков означало «образованный человек».

один из конкурсантов брал в руки посох («*graps*»), который позже был заменен лирой, и принимался распевать фрагменты «Иллиады». По окончании выступления зачинщик передавал посох следующему конкурсанту и т.д. Выбор фаворита определялся либо путем открытого голосования, либо по шуму толпы после каждого выступления певцов.

<sup>4</sup> «Длительность каждого общественного праздника (за исключением игр) составляла чаще всего около недели, причем 41 день в году специально выделялся на сценические искусства. Это были пантомимы, бои гладиаторов, театральные представления, состязания артистов, собравшие практически весь город. Позже, во времена империи, регулярные праздники занимали 175 дней, из них 101 день шли сценические представления, 64 – игры в цирке и 10 – бои гладиаторов». [1, с. 93]

В связи с вышеизложенным важно отметить, что одной из тем широко представленной в античной философии является музыкальное искусство. Показательным примером зарождения критики можно рассматривать дискурс между Пифагором, который заложил основы математической теории музыки, и Аристоксеном, связанный с защитой одних видов музыки и осуждением других. Важно отметить, что Аристоксен из Тарента настаивал на благозвучии и гармонии в музыке и непременном приближении последней к запросам публики. Будучи не только философом, историком, но и музыкантом он утверждал, что душа есть телесная гармония: «Но как в струнном инструменте от натяжения струн возникает согласное звучание, так в телах по причине соединения тканей и жизненной силы членов существует способность чувствовать». [6]

Говоря о значении общественного мнения важно обратить внимание на цитату из «Законов» Платона, где в отрицательном резонансе философа на современное ему явление смешения музыкальных жанров прослеживается четкая тенденция стремления угодить широкой публике, что является одним из показателей существования социокультурных связей и реакций, непременно воздействующих на зрителей: «Впоследствии, с течением времени, зачинщиками невежественных беззаконий стали поэты, одаренные природой, но не сведущие в том, что справедливо и законно в области Муз. В вакхическом исступлении, более чем надо одержимы наслаждением, смешивали они фрэны с гимнами, пеаны с дифирамбами, на кифаре следовали флейтам, перемешивая все между собой; невольно, по недоразумению, они испортили мусическое искусство, словно оно не содержало никакой правильности и словно мерилом в нем служит только наслаждение, почувствованная тем, кто получает удовольствие, независимо от того, плохой он или хороший. Составляя такие произведения и излагая подобные учения, они вселили большинству беззаконное отношение к мусическим искусствам и дерзкое высокомерие, побудившей их считать себя достойными судьями. Поэтому театры, прежде спокойные, стали шуметь шумом, будто зрители понимали, что является прекрасным в музах, а что нет, и вместо господства лучшего в театрах воцарилась какая непристойная власть зрителей». [7]

Так же взаимодействие практики творческих состязаний и традиций диспута порождает решение задач связанных не только с экспериментами в жанрово-стилистической области, как можно судить из предыдущей цитаты, но и актуальных вопросов этического характера основанных на сравнении и противопоставлении профессионального и любительского искусства, обсуждаемое, в частности, Аристотелем в «Поэтике». По

мнению философа, профессиональным искусством следует заниматься ради самого искусства, а не ради социальных благ или личной выгоды, что и является отличительной чертой «любителей».

Любительское и профессиональное искусство<sup>5</sup>, таким образом, получило импульс к относительно автономному саморазвитию. Обособление артистов, как профессиональной страты Эллады, выработка ими собственных норм и правил музыкального искусства повлекло за собой усложнение жанрово-стилистической системы и художественного языка, отразившись, соответственно, в увеличении этической дистанции между исполнителями и публикой. В связи с профессионализацией актуализируется и потребность в социальной коммуникации и защите, возрастает статусно-сословная значимость артистов, что способствует формированию соответствующих союзов или объединению коллег по роду деятельности.

Так, в Древней Греции на смену родовым объединениям – филам<sup>6</sup>, формируются первые профессиональные ассоциации артистов и музыкантов, которые получили название «Союзы дионисийских артистов». Отныне уже профессиональные объединения, а не советы старейшин, как было принято ранее, устанавливали правила состязаний, распоряжались финансовыми средствами, принимали определенную организаторскую ответственность на себя. Союзы имели достаточно унифицированную внутреннюю формацию, включавшую духовные и светские власти, свою кассу, своих писцов. Объединения так же получали и определенную государственную поддержку и привилегии, распространявшиеся как на личную свободу и безопасность, так и на некоторые повинности (члены союза освобождались от военной службы, а так же получали налоговые льготы). Союзы имели право использовать государственные строения и культовые сооружения для проведения концертов и творческих состязаний, часть из которых, важно заметить, принадлежала

---

<sup>5</sup> Согласно Аристиду Квинтилиану, музыка для любителей писалась в диатонических ладах, а профессиональная – в хроматических, и лишь небольшая группа особо утонченных и искусных музыкантов-профессионалов могла позволить себе писать и исполнять произведения в энгармонических ладах.

<sup>6</sup> **Фила** (греч. φυλή) – в древней Аттике – родовое объединение, община. Позже *филами* стали называться территориальные единицы Аттики, населённые этими общинами. Родовые филы обычно делились на 3 фратрии (у дорийцев на 4 фратрии). Фила образовывала сообщество со своими жрецами, воинским подразделением (также называемым филлой). Во главе этого воинского подразделения стоял филарх. [5, с. 315]

объединениям артистов. Так же профессионализация искусства выражалась в праве артистов собирать в свою казну денежные средства и дары со зрителей за посещения концерта.

На территории Римской империи формирование профессиональных ассоциаций исполнителей, возникших на рубеже II века н.э. получила название «коллегии», при вступлении в которую новый член платил взнос, величина которого была обусловлена престижностью коллегии. Руководство коллегией осуществлял выборный глава – коллегиак, а во главе всех подобных сообществ стоял «Император гистрионов» [1, с. 92], который получал и распределял доходы от зрелищ, а так же взносы, которые регулярно делала государственная казна.

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что уже в период Античности формируется модель популяризации искусства, что находит свое отражение в таких социокультурных явлениях как творческие состязания, критико-философские диспуты о музыке и о ее роли в обществе, а также прототипы профессиональных союзов способствующие профессионализации музыкального искусства и содействующие объединению музыкантов в определенную полноправную социальную страту. Во многом, благодаря вышеперечисленным факторам, в эпоху Античности удовлетворялись унифицированные запросы публики, мнение которой влияло на результаты творческих состязаний, определяло значение того или иного музыкального жанра и т.д. Именно в эпоху Античности были фундаментированы стратегии, которые в дальнейшем использовались многими композиторами (Р. Шуманом, Ф. Мендельсоном, Ф. Листом, Р. Вагнером и т.д.) для популяризации своего творчества среди современников, и в последствие, заложившие основы искусства PR.

1. Дуков, Е.Д. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е.Д. Дуков. – М: Классика–XXI век, 2003. –256 с.

2. Броштейн, В.А. Клавдий Птолемей / В.А. Броштейн. – М: Наука, 1988. –240 с.

3. Герцман, Е.В. Музыка Древней Греции и Рима / Е.В. Герцман. – М: Музыка, 1988. – с.328

4. Герцман, Е.В. Античное музыкальное мышление музыка / Е.В. Герцман. – М: Музыка, 1986. –224 с.

5. Словарь-справочник. Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука / под ред. В.Н. Ярхо. – М.: Высшая школа, 1995. –376 с.

6. Бронштэн, В.А. Клавдий Птолемей / В.А. Бронштэн. – М.: Наука, 1988. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://portvein777.narod.ru/VABronshtenKlavdiyPtolemeyIIVekNeMNauka1988GlaviChast8.htm>.

7. Платон, Законы / Новый перевод под ред. С.А. Жебелева, Л.П. Карсавина, Э.Л. Радлова. – СПб.: Academia, 1923. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/plato01/30zak03.htm>.

**Н. СЕЛЮК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
географический факультет*

## **СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ НАРОДНЫХ СКАЗОК**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.Н. Иванчина*

*«Сказка – ложь, да в ней намёк...»*

Сказки пришли к нам из глубины веков. «Возраст» многих сказок исчисляется тысячелетиями. Сочинённые народными сказателями, чудесные истории передавались из уст в уста, из поколения в поколение. Потом пришло время, когда сказки стали собирать и записывать. Некоторые сказочные истории дошли до нас без изменений, а порой сказки видоизменялись, обрабатывались писателями. Все народные сказки богаты всевозможными метафорами, имеют множество оттенков смысла.

Читая сказки, мы должны помнить, что у древних славян быт, традиции и ритуалы были другими. Так, например, жизнь представлялась бесконечной, в форме замкнутого круга, где не было ни начала, ни конца. Поэтому и смерти не было навсегда. Отсюда Бессмертный Кощей, Баба-Яга, воскрешение мертвых.

**Баба-Яга.** Страшная, злая, косматая, слепая, у нее костяная нога, летает в ступе, помелом след замечает, живет в дремучем лесу, в избушке на курьих ножках, у избушки нет ни окон, ни дверей, забор вокруг из костей и черепов, детей жарит, на лопате их в печь пихает. Образ Бабы-Яги нужно рассматривать с учетом народных традиций. У Бабы-Яги волосы косматые, косы расплетены. В культуре древних славян распущенные волосы – связь с потусторонним миром; еще косы расплетались у умершей женщины. Баба-Яга умершая. Костяная нога – умершая так давно, что тело истлело. Летает Баба-Яга в ступе, которая очень похожа на колоду, прообраз гроба. След за собой замечает помелом. Раньше был обычай: когда покойника везли на санях в последний путь, за ним замечали санный след, чтобы не вернулся в мир живых. Почему летает? Потому что мертвые не ходят, их носят. И душа летает. Баба-Яга имеет нечеловеческое, другое зрение – она видит будущее. По всему видно, что Баба-Яга – умершая женщина. Живет она в избушке на курьих ножках. После смерти человека, когда душа еще не определилась, ей нужно было определить жилище. Для этого делали ритуальную куколку, домик для нее ставили на срубленное дерево. Корни

очень похожи на куриные ноги. Избушка без окон и дверей – мертвым они не нужны. Есть только вход, куда кладут подношения. У северных народов до сих пор сохранился такой обычай. Василиса Прекрасная нашла у Бабы-яги столько еды, что десятерым не съесть. Значит, она была не простая умершая, раз у нее много подношений. Есть народная мудрость, что за любым знанием мы должны обращаться к предкам. С точки зрения народной культуры предки находятся в потустороннем мире, а Баба-Яга является главой потустороннего мира. То есть, чтобы получить какие-то знания, нужно обращаться к опыту предков, что и делают сказочные герои. Не случайно во многих сказках есть камень у дороги. Положительный герой обязательно выбирает ту дорогу, где он умрет. Опять метафора – он уходит в мир предков, где и получает все дары.

**«Гуси-лебеди».** В переводе с санскрита гуси-лебеди – души умерших, которые сопровождают праматерь. Это они унесли братца Иванушку к Бабе-Яге. Там она хотела его изжарить. На самом деле нет сказки, где бы Баба-Яга жарила детей, она только хочет это сделать. Существовал обряд – перепекание больного ребенка. Бабка-повитуха клала ребенка на раскатанное тесто (в это тесто заговаривался определенный заговор) и заворачивала в него ребенка. После этого клала на хлебную лопату и запикивала в печь на некоторое время. Вытаскивала, разворачивала, тесто отдавала собакам. Ребенок выздоравливал. Точно так же в русской народной сказке про Бабу-Ягу.

**«Аленький цветочек».** Также важным образом является *аленький цветочек* из одноименной сказки. Как на востоке лотос является символом высшей духовности, так и в русских сказках такую духовность несет в себе этот цветок, который позволено сорвать только редкому человеку с добрым сердцем и чистой душой, какой и оказывается героиня сказки – **Настенька**. Удивительно то, что аленький цветочек находится на острове посреди океана, в глубине густого леса. Сам этот дремучий лес – символическое отражение множества запутанных человеческих мыслей, которые сопровождают человека на протяжении его духовного роста, в процессе его продвижения по духовному пути. Как обычно в русских сказках, чистая любовь творит чудеса, и в сказке «Аленький цветочек» произошло удивительное превращение чудища лесного в прекрасного принца.

**Сказки для подростков.** Считалось, что волшебные сказки предназначены для подросткового возраста, для тех, кто собирается в недалеком будущем заводить семью. В сказках все заканчивается свадьбой, потому что дальше неинтересно, предсказуемо. Рассказывается главное – как человек проходит определенные стадии, как ответственно относится к свадьбе, показывает знание обряда, умение обращаться к опыту предков. Если все условия выполнены и соблюдены – семья будет счастливой. Василиса

Прекрасная сходила к Бабе-Яге, обрела мудрость, которая необходима для замужества. Она заранее все знает, предвидит. Наткала ткань, подарила ее царю, сшила рубашку. Раньше рубашку шила только невеста своему жениху. Она запиралась в комнате, чтобы никто не вошел, потому что исполняла определенный ритуал, вышивала знаки, заговоры, которые притянут к ней жениха. В итоге – свадьба и счастливая жизнь.

**«Сивка-Бурка».** Отец и три сына – это художественные образы сказок у многих народов мира. Двое сыновей работающих, помогают отцу, содержат избу, приносят в дом еду и деньги, а Иван лежит на печи. Ничего не делает. Даже не умывается, и вдруг ему достается Сивка-бурка, полцарства и царевна. Как это так? Понятие «дурак» относительно. В той же сказке «Сивка-Бурка» именно Иван самым ответственным образом подошел к дозору на кладбище и оказался более смелым, за что и получил блага. То есть в критической ситуации он-то оказался гораздо более адекватным. И именно «дурак» в сказках приносит большее всего пользы людям. «Дурак» в сказке – это человек, который не заикливается на богатстве и не стремится его специально приумножить, он живет своими чувствами и желаниями. Остальные такой подход считают ненормальным и называют такого человека «дураком». Сказка подчеркивает, что доброжелательный и бескорыстный человек в конечном итоге остается в выигрыше.

**«Колобок».** Сказка, знакомая всем с детства является образным описанием астрономического наблюдения предков за движением месяца по небосклону от полнолуния к новолунию. «Замес» Колобка – полнолуние, в данной сказке, происходит в Чертоге Девы и Раса (примерно соответствует современным созвездиям Девы и Льва) в Сварожьем круге. Далее, начиная с Чертога Вепря, Месяц идет на убыль, т. е. каждый из встречающихся Чертогов (Лебедь, Ворон, Медведь, Волк) – «съедают» часть Месяца. К Чертогу Лисы от Колобка уже ничего не остается – Мидгард-Земля полностью закрывает Месяц от Солнца.

Проводя общий семиотический анализ, можно выделить следующие основные поведенческие стереотипы, которые получают в сказке позитивную оценку:

- быть самим собой, не бояться совершать поступки по внутреннему ощущению Правды («Не бойся быть смешным»);
- изучение мира даже в нарушение общественных запретов, но с принятием на себя ответственности за их последствия («познание мира», «ломание традиции, запрета»);
- почтительность, как обязательное условие взаимодействия со всем окружающим миром (не только животными, но даже и деревьями, звездами, ветрами и т. п.);

- помощь ближнему и взаимовыручка (герой не оставляет попавшего в беду; повторная встреча героев со спасителем демонстрирует взаимопомощь);
- решимость идти до конца (беспоощадность к врагу в битвах, не отдать малого за большее (сказка Иван Царевич и Серый волк);
- умение учиться, обучаемость (как только герой сталкивается с проблемой – он идет к кому-то за советом или за обучением);
- обращение к предкам как источнику волшебных свойств и способностей, даруемых достойным;
- нет невозможного: готовность совершить любые самые невероятные действия («каждому Бог крест дает по силам»).

**Народная сказка** – неиссякаемый родник животворной мудрости. Нужно читать и понимать сказки, общаясь через них с предками. А также знать свою народную культуру, относиться к ней с достоинством и жить в ней. И помнить, что семиотическое пространство сказки – это атмосфера, которую создает народ для собственного выживания.

1 Скрытый смысл сказок. Есть ли у русских сказок тайный смысл? / [Электронный ресурс]. – Сайт «Сибирская Земля». – Режим доступа: [http://sibzemlya.ucoz.ru/load/knigi/skrytyj\\_smysl\\_skazok/2-1-0-195](http://sibzemlya.ucoz.ru/load/knigi/skrytyj_smysl_skazok/2-1-0-195). – Дата доступа: 29.03.2012.

2 Ильин, Д.А. Русские сказки: как их читать и расшифровывать / [Электронный ресурс]. – Интернет-журнал. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/1961511/post170662126>. – Дата доступа: 30.03.2012.

## **Н.М. СИДОРУК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
географический факультет*

## **СТИЛИСТИЧЕСКОЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ УКРАИНСКОЙ ИКОНОПИСИ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.Н. Иванчина*

Икона появилась на Украине около 988 года или немного раньше. С греческого языка «икона» переводится как «образ» – это слово и закрепилось в украинском языке. Вначале были только привозные иконы в основном византийские и греческие, по мере расширения строительства

храмов возникали и распространялись украинские школы иконописи, в основном при монастырях.

Самой ранней из привезенных и сохранившихся до ныне икон, вероятно, является Холмская икона Божией Матери. Другой всемирно известной иконой является Владимирская икона Божией Матери. В 1131 году она была прислана на Русь из Константинополя святому князю Мстиславу и была поставлена в Девичьем монастыре Вышгорода – древнего удельного города святой равноапостольной великой княгини Ольги. Эти иконы, безусловно, являлись образцом для первых украинских иконописцев. Создателем собственно киевской школы иконописи считают митрополита Иллариона. Иконописные мастерские находились при храмах святой Софии и в Печерском монастыре, основанном Антонием и Феодосием. С тех времен дошло очень мало работ украинских мастеров и всего пару имен авторов. Это Григорий, легендарный Алимпий, о котором люди говорили, что ему помогают ангелы – он мог за несколько часов написать и позолотить икону. Считается, что церковь Успения Богородицы (1073–1089 гг.) расписана была уже только киевскими мастерами, в отличие от более ранних Св. Софии и Десятинной церкви для строительства и росписи которых приглашались мастера со всего православного мира.

Классическая иконопись на Украине развивалась в соответствии с православными канонами, правда доски брались в основном липовые. Форма и размеры иконных досок разнообразны и зависят от композиции иконы, ее назначения (для иконостаса, домашняя, элемент деисусного ряда и т. п.). Форма и размер икон со времени их появления неоднократно претерпевали изменения, поэтому по ним можно приблизительно определить время написания иконы (конечно при этом обязательно следует учитывать и другие ее особенности). Любая икона (и картина) должна иметь основу. Самая распространенная основа – дерево. Также используют холст, стекло, камень и т. д. Небольшие иконы писались на цельных досках, но чаще всего несколько досок склеивались в щит, который и именовался «иконной доской». Икона может состоять из нескольких досок. В таком случае доски склеиваются между собой. Кроме склейки применяются соединения при помощи шипов. Для крепления досок, а так же для лучшей сохранности, используют специальные планки – шпонки. Последним этапом в изготовлении доски является создание углубления на лицевой поверхности иконной доски. Такое углубление называется ковчегом. Ковчег – прямоугольное углубление в центре доски. Практически все древние иконы имеют ковчег. Доску сверху покрывали левкасом – меловым грунтом. Затем наносили контуры рисунка, по которому писали красками. Краски иконописцы растирали на

яичном желтке, поэтому они были очень прочными и яркими. Сверху икону покрывали олифой – веществом на основе растительного масла, образующим плёнку. Эта плёнка защищала живопись от влаги и повреждений. Техника мозаичной живописи состоит в том, что по сырой известковой штукатурке по заранее нанесенному рисунку-графье из отдельных разноцветных кубиков смальты (особого сплава стекла, свинца и красящего вещества) набирается изображение. Придавая кубикам различный угол по отношению к плоскости стены, мастера добивались того, что при различном освещении мозаичное изображение то искрилось и сверкало, то выглядело матовым и приглушенным. Все мозаичное и фресковое убранство подчинялось единому идейно-художественному замыслу, оно раскрывало идеи христианского учения. Темпера (от итальянского «temperare» – смешивать краски) – живопись красками, в которой связующим веществом является чаще всего эмульсия из воды и яичного желтка, реже – из разведенного на воде растительного или животного клея с добавлением масла или масляного лака. Цвет и тон в произведениях, написанных темперой, обладают несравненно большей стойкостью к внешним воздействиям и сохраняют первоначальную свежесть значительно дольше по сравнению с красками масляной живописи. Техника желтковой темперы пришла в Украину из Византии в конце X века вместе с искусством иконописи.

По мнению большинства ученых, в этот период были заложены основные национальные различия украинской иконописи от российской и других православных школ. Основными отличиями украинской иконы от остальных православных школ иконописи, большинство ученых считают:

- определенную мягкость колорита;
- применение червонного золота с более теплым цветом, чем в российских иконах с более бледными цветами позолоты;
- применение растительных орнаментов с использованием цветов везде, где это можно было применить (роспись орнаментов на одежде, краев рамки доски иконы);
- мягкое, трепетное написание самых любимых украинских образов иконографии.

В украинской иконе, в отличие от русской, раньше и глубже произошло знакомство с художественным опытом Западной Европы. Его влияние было усвоено и народным творчеством, оставившем заметный след на профессиональном искусстве. Украинская икона менее умозрительна, в ней нашли отражение бытовые и социальные аспекты жизни народа, что, в конечном итоге, обусловило самобытный характер ее существования и развития. Сближаясь с академической религиозной живописью, украинская икона заимствует из нее приемы и средства

художественной выразительности. Однако и в этот период она сохраняет национальный дух и своеобразие черт.

Разгром и почти полное уничтожение Киева войсками Батыея (1240 г.) надолго перенесли центр украинской иконописи в западные районы (Галич). Дальнейшая сложная история Украины определила и соответствующую историю её икон – следующий подъем иконописи связан с масштабным строительством православных храмов и монастырей, а затем и с появлением икон в каждом православном доме (примерно в XVII–XVIII вв.).

Художественные особенности орнаментики украинских икон конца XVI–XVII вв. значительной степени определены влиянием господствующих в тогдашнем украинском искусстве стилистических направлений – ренессанса, маньеризма, барокко, приобщались к традициям народной орнаментики и украинской орнаментики предыдущих периодов развития. Мощным источником инспираций для орнамента икон стало искусство Востока. Из синтеза восточных и западных влияний и национальных традиций сформировался комплекс орнаментов, обозначенный художественным своеобразием, которое в значительной степени было обусловлено влиянием восточного искусства.

По расположению мотивов на плоскости фона можно выделить две группы орнаментов на иконах исследуемого периода – с упорядоченной структурой на основе сетки и с произвольным расположением растительных мотивов. Особенно распространенной в отделке иконного фона была схема на основе растительного ромбовидной сетки.

Орнаментальное оформление украинских икон в конце XVI– в течение XVII в. проходит определенную эволюцию, демонстрируя тенденцию к усложнению узоров иконного фона в композиционных решениях и трактовке орнаментальных мотивов. В орнаментации икон отразились влияния ренессансной, маньеристических, барочной стилистике.

Ренессансный орнамент в иконописи сказался в соблюдении определенных принципов, черт стиля возрождения в трактовке узора – это гармоничность, соблюдение меры в декорировании, симметричность композиций и спокойная ритмика, а также в использовании большого количества мотивов, что присуще резной по левкасу орнаментации фона икон конца XVI – середины XVII в.

Искусство маньеризма повлияло на стилистику иконных узоров и сказалось в тенденциях к обогащению орнамента декоративными деталями, тесном и насыщенном расположении мотивов на плоскости фона, усложнении ритмов, раздробленности форм.

Влияние стиля барокко во второй половине XVII в. привел к получению иконами присущих этому стилю характеристик: динамичности, на-

сыщенности, повышенной декоративности, светотеневых градаций, энергичности. Широкое использование аканта как орнаментального мотива в оформлении фона икон также является проявлением барочных тенденций.

Орнамент украинских икон обнаруживает общие характеристики с орнаментом в искусстве стран ислама, это родство пришло из подражания восточным орнаментальным схемам и мотивам.

В Киевском музее украинского изобразительного искусства, Острожском и Ровенском краеведческих музеях среди всего многообразия шедевров художественной коллекции можно увидеть «жизнерадостные», яркие по колористике иконы. Изображенные на них добрые, улыбающиеся лица святых – уникальный прецедент иконописной традиции XVIII века. Сегодня известно около сорока таких икон. Находят их в основном на территории между Острогом, Бродами и Кременцем, а открыл эту иконописную традицию в Украине искусствовед Павел Жолтовский. Он дал ей название Острожской иконописной школы, поскольку все иконы были написаны в Остроге, да еще и рукой или же под руководством одного мастера, имя которого до сих пор остается загадкой.

На Украине, в основном в горных районах Карпат, на Гуцульщине, а также в таких этнографических регионах, как Покутье и в частности Подолье, живопись на стекле распространилась в XIX веке (в Словакии, Польше и Румынии – в XVIII в.) и стала одним из ведущих видов народного изобразительного искусства почти на протяжении столетия. Иконы на стекле повсеместно пользовались большой популярностью. Они служили объектом культа и являлись неотъемлемым компонентом быта народа, его духовной жизни. Такие иконы, как правило, не встречались в храмах, предназначаясь для крестьянских хат или скромных придорожных часовен. И, тем не менее, они не ставились в хате произвольно – их владельцы строго придерживались традиций, передаваемых из поколения в поколение. В иконографии живописи на стекле, ведущее место занимали образы святых Николая, Георгия, Ильи, Петра и Павла. Значительное внимание уделялось женским персонажам: Деве Марии с Младенцем, Параскеве Пятнице, Святым Варваре и Екатерине. Встречались так же иконы «Страшный суд», «Покров», «Рождество Христово», «Притча о богатом и бедном». Стекланные иконы анонимны и в своем большинстве не датированы.

Массовый спрос на иконы вызвал к жизни и достаточно уникальное явление в виде народной иконописи, т. е. много самоучек писали иконы под заказ и даже расписывали деревенские церкви и храмы, внося своё видение святых образов в строгие православные каноны их написания. В дальнейшем появление и развитие техники цветной печати вызвало появление дешевых копий, создаваемых путем наклейки бумажной репродукции иконы на дощечку с последующим оформлением штампованным ок-

ладом и вставкой этой (фактически иллюстрации) в раму со стеклом. Сложный, длительный процесс классического создания иконы всегда был достаточно дорогостоящим и естественно не мог быть поставлен на такой же поток, что привело к снижению объемов написания икон в их классическом понимании. Последний удар по украинской иконописи был нанесен в прошлом веке советской властью – уничтожение храмов, массовое сожжение икон привели к тому, что в течении почти века редкие выходцы с Украины работали в основном за границей, расписывая храмы и создавая иконы.

Настоящее время – время возрождения свободы вероисповедания для граждан Украины и восстановления храмов, – создает определенные предпосылки для нового витка развития украинской иконописи – искусства, пережившего века.

#### **Д. СМИРНОВА**

*Республика Беларусь, Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина,  
психолого-педагогический факультет*

#### **ОЩУЩЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.В. Финслер*

Каждой эпохе присущ свой способ художественного видения и свой определенный изобразительно-символический язык пространственных и временных представлений. Смена культурных эпох означает революцию в стиле художественного видения и, значит, радикальный переворот в трактовке художественного пространства и времени.

Понятие художественного пространства в историческом обозрении определяется исторически сложившимися типами пространственного построения в живописи. Это: система ортогональных проекций Древнего Египта, параллельная перспектива средневекового Китая и Японии, обратная перспектива Византии, прямая перспектива итальянского Возрождения, европейского искусства XVII века, цветовые построения Сезанна, Матисса, авангардистов, геометризация и схематизация Пикассо и абстракционистов.

Изменения в истолковании художественного пространства шли во многом параллельно с отказом от свойственного Новому времени

представления о пространстве–оболочке, своего рода вместилище вещей, не зависящем ни от самих вещей, ни от наблюдателя.

По мнению французского философа М. Мерло-Понти, переход от художественного пространства Нового времени к художественному пространству современной живописи является прежде всего радикальным переворотом в трактовке глубины пространства искусства, в резком ограничении роли геометрической, перспективной глубины и выдвигании на первый план интуитивной глубины.

Ортега-и-Гасет также противопоставляет геометрическую глубину художественного пространства и интуитивную, или содержательную, его глубину. По мнению философа, постоянные, временами чрезвычайно радикальные изменения, происходящие в искусстве – это в первую очередь изменения его художественного пространства. Им был выдвинут закон эволюции западной живописи: «Закон великих переворотов живописи на удивление прост: сперва изображались предметы, потом – ощущения, и, наконец, идеи» []. Т.е. основная линия развития искусства – переход от изображения предметов в их телесности и осязаемости к изображению ощущений как субъективных состояний (тема импрессионизма) и затем переход к изображению идей, содержание которых, в отличие от ощущений, ирреально, а иногда и невероятно.

В основе изменений художественного пространства лежат не открытия особо проницательных художников, подхватываемые их последователями, а глубинные изменения в культуре эпохи, определяющей адекватное ей искусство и необходимое для него художественное пространство. Не существует какого-то единого совершенного образца художественного видения мира, к которому постепенно приближалось бы в своем развитии искусство, и не существует того совершенного художественного пространства, последовательными приближениями к которому являлись бы трактовки художественного пространства, господствовавшие в разные эпохи. И, наконец, художественное пространство не остается неизменным и на протяжении одной эпохи.

В античности и в средние века, пространство произведения искусства оторвано от времени. Художественное пространство оказывается в результате статичным, лишенным внутренней динамики. Интерес к динамическому темпу, к временной многомерности событий обнаруживается лишь позднее, в живописи нового времени. Художественное пространство античности и средневековья является пространством с явным превалированием предмета. В античной живописи отсутствует не только единая, но даже доминирующая система перспективы. Живопись средних веков подчинена обратной перспективе, где художественное пространство вторично, на первый план выходят

предметы, т.е. изображение «лика», первообраза. Для этих эпох типично проявление малого внимания и даже безразличия к пространственным отношениям. Пространство воспринималось как одна из эмпирических данностей, не особенно важная с точки зрения структуры бытия.

Уже в эпоху Возрождения художники начинают уделять большее внимание не только форме и пространству, но также и взаимоотношению предметов между собой. Возрожденческой живописи, как и всей ренессансной культуре, была присуща эгоцентрическая ориентировка на внешний реальный мир, которая в живописи выражалась в качестве линейной перспективы трехмерного пространства – пространства, подвластного человеческому разумению.

В новое время пространство оказывается уже первичным относительно изображаемых явлений. Оно предстает как безразличное вместительное пространство изображаемых вещей, как пустой ящик, в который может быть вложено всё, что угодно. Какими бы ни были изображаемые события и объекты, это не налагает отпечатка на основные принципы структурирования художественного пространства и, прежде всего, на центральное требование неуклонной реализации системы прямой перспективы, сформировавшейся еще в эпоху Возрождения.

Уже в рамках искусства нового времени возникает поглощение пространства временем. Ранние симптомы этой тенденции есть уже у романтиков XIX века. В дальнейшем стремление к «антипространственному» методу ярко проявилось на рубеже 19-20 веков в концепции символистов.

Подлинный переворот происходит лишь с появлением импрессионистов в 1880 году, когда импрессионисты выдвинули на первый план проблему художественного пространства и принялись фиксировать на полотнах чистые ощущения. Художник начинает писать не предметы, им видимые, а видение само по себе. Вместо вещи – впечатление, то есть совокупность ощущений. Таким образом, искусство полностью уходит от мира, сосредоточиваясь на деятельности субъекта. По мнению Ортега-и-Гассета, эволюция западной живописи заключается в перемещении внимания с объекта на субъект, на самого художника.

Импрессионистами были разработаны новые принципы построения композиции, этому способствовала изобретенная в 19 веке фотография, которая оказала значительное влияние на композицию импрессионистической картины. Раньше пространство картины уподоблялось сценической площадке, теперь запечатлённые сцены напоминали моментальный снимок, фотокадр, это особенно заметно в творчестве Э. Дега, который сам был страстным фотографом. Изобретение фотографии не просто оказало влияние на импрессионизм, главной задачей

которого было поймать момент и живость впечатления. Многие импрессионисты увлекаясь фотографией, снимки в дальнейшем использовали в качестве «заготовок» для картин. Таким образом, многие знаменитые полотна Дега, Поля Сезанна, Поля Гогена, Тулуз-Лотрека, Ван-Гога и прочих импрессионистов и постимпрессионистов написаны с фотографий.

Изобретение фотографии затронуло искусство напрямую. Так, если раньше одна из основных задач искусства состояла в том, чтобы зафиксировать облик человека, сохранив память о нем, или момент, как в импрессионизме, то с изобретением фотографии необходимость в этом отпадает. Художник вынужден переосмыслить значение искусства, по-новому обосновывать его право на существование.

И что же дальше? О возврате к примитивному реализму не могло быть и речи. Тем более не возможна дальнейшая приверженность субъективизму. Переход на новый этап был возможен лишь при полном отказе живописи от своих привычных функций. Теперь ее задачей становится не помещение нас, зрителей, внутрь окружающего мира, а воплощение на полотне самого внутреннего – выдуманных, вымышленных объектов, идей. Именно кризис «пространственных систем», исчерпанность традиционных способов и приемов художественного преобразования пространства, начавшиеся в постимпрессионизме, способствовали общему кризису искусства в конце XIX века и породили движение авангарда.

Можно сказать, что с Сезанна, представителя постимпрессионизма, которому было достаточно нескольких мазков, для того чтобы создать напряженное живописное пространство, началась тенденция поиска новых пространственных построений в живописи, поиска новых средств их изображения. По утверждению Ортега-и-Гассета, именно с Сезанна художники начинают изображать идеи. Он заменяет телесные формы – геометрией: ирреальными, вымышленными образами, связанными с реальностью только метафорически. Глубина же пространства для Сезанна была неразрывно связана с цветом. Структура живописного образа создавалась, прежде всего, соотношениями цветов, которые дают намек на объемность предметов, на уход их в глубину пространства.

Проблема целостности, с особой остротой поставленная потребностями XX века, является центральной для лидера фовистов А. Матисса. Поэтому декоративность как форма такого согласования, играет существенную роль в его произведениях. Матисс отбрасывает существующие системы геометрического построения пространства и возмещает их отсутствие своей собственной, основанной на чувстве индивидуальной закономерности художественного образа, его гармонии.

Отношение Матисса к перспективе определяется его пониманием образа как подвижной целостности. В рамках этой целостности признаки пространственности имеют относительный смысл.

Кубизм в парижских художественных кругах – это восстание против сентиментальной и реалистической живописи импрессионистов. Кубисты не отображали в своих произведениях вещи такими, какими их видел глаз, с одной определенной точки зрения. Они разбивали изображение, показывали предметы со всех сторон, заглядывали внутрь – и все это одновременно.

Пикассо, основатель кубизма, в своих наиболее типичных и скандальных картинах уничтожает замкнутую форму объекта и в чистых евклидовых плоскостях располагает его разрозненные фрагменты – бровь, усы, нос, – единственно назначение которых быть символическим кодом идей.

В живописи футуристов, картины которых теряют всякое пространственное единство, своего апогея достиг культ времени. Категория времени становится категорией своеобразного пространственного измерения. На полотнах появляются особое четырехмерное, а затем пяти-, шестимерное пространство, нарушающие принципы перспективного изображения.

Стремление отрыва искусства от изображения реальной действительности получила логическое завершение в произведениях художников-абстракционистов. Их работы отличались полным отсутствием сюжета и композиции.

Один из русских абстракционистов, К. Малевич, в своих творческих исканиях пошел по пути схематизации формы, его работы представляют философские идеи автора. Абстрактные картины Василия Кандинского также результат его философских построений. Исчезновение в живописи предмета художник приравнивает к победе над материальным, ассоциируя абстракционизм со стремлением к идеальному.

По мнению теоретика абстрактного искусства Мишеля Сейфора, абстрактным можно назвать всякое искусство, которое не содержит никакого напоминания, никакого представления о реальности.

Абстракционизм считается одним из самых сложных явлений современной культуры, поскольку полностью исключает идейное содержание и образную форму.

Итак, искусство авангарда декларировало создание принципиально нового искусства – искусства будущего, отрицающего связь с классическими традициями. В соответствии им были переосмыслены функции и структура художественного пространства.

Интересно, что советский философ А. Ф. Лосев соотносит формальные принципы изображения, выработанные авангардом, с эксцентрическим принципом выражения пространства в иконописи, где человек вовлекается в своеобразную субъект-объектную переориентировку, становясь в большей мере «наблюдаемым объектом» – созерцателем, нежели «наблюдающим субъектом» – зрителем; а также соотносит с эксцентрико-концентрическим типом изображения дальневосточной – китайской и японской – живописи, подчеркивая неклассичность авангардизма. По его утверждению, эксцентрическая форма выражения пространства на авангардных полотнах, как и в иконописи, разворачивается по направлению к зрителю. Однако эта направленность на зрителя не просто активна, но агрессивна в авангардном искусстве. Овладевая новыми формами пространства и времени, авангардная живопись стремится подчинить себе и зрительское восприятие.

На протяжении веков воздействие искусства на зрителя ощущалось тем больше, чем оно было проще и доступнее. И вот «новое искусство» усложняется настолько, что многие перестают его понимать. Оно разделяет общество на массы и элиту.

В своей работе «Дегуманизация искусства» Ортега-и-Гасет анализирует определяющие тенденции искусства художественного авангарда XX века и утверждает, что новое искусство вполне сознательно, принципиально хочет быть и оставаться непопулярным, обращенным к элите, а не к массе. Тем самым оно не испытывает и потребности быть общечеловеческим и общепонятным.

По словам Ортега-и-Гасета, эстетическая ценность современного искусства возможно и вправду невелика; но тот, кто видит в нем лишь причуду, может быть уверен, что ничего не смыслит в искусстве, ни в новом, ни в старом. Нынешнее состояние живописи и искусства в целом – плод непреклонной и неизбежной эволюции.

1. Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер. – М. : Искусство, 1990. – 318 с.

2. Никитина, И.П. Философия искусства : учебное пособие / И.П. Никитина. – М. : «Омега-Л», 2008. – 560 с.

**М.Б. СТРАХАЛЕТ, А.М. НІКІФАРЭНКА**

*Рэспубліка Беларусь, Мінск, БДУКМ*

**СПЕЦЫФІКА СІНТЭЗА ЖЫВАПІСУ І АРХІТЭКТУРЫ  
У МАСТАЦТВЕ БАРОКА БЕЛАРУСІ**

Барока з'яўляецца адным з самых яркіх стыляў у гісторыі сусветнага, у прыватнасці, беларускага мастацтва. Матэрыяльная спадчына эпохі барока ў культуры і мастацтве Беларусі па праву займае сваю адметную нішу ў кантэксце ўсяго свету.

Адной з важных характарыстык стылю барока з'яўляецца яго сінтэтычны характар, спалучэнне рознага кшталту выразных сродкаў. Нарадзіўшыся ў Італіі, барока стаў галоўным стылем каталіцкай царквы. Так як мэтай царквы было супрацьстаянне рэфармацыйнаму руху, узмацненне сваіх пазіцый, прыцягненне яшчэ большай колькасці вернікаў ва ўлонне каталіцызму, таму інтэр'рам новых барочных храмаў надавалася не меншае значэнне, чым экстэр'ерам. Асаблівую ролю адыгрывалі роспісы сценаў і плафонаў.

На тэрыторыі Беларусі росквіт стылю барока ў манументальным жывапісе прыходзіцца на 2-ю чвэрць XVIII стагоддзя. У гэты ж час ўзмацняюцца асноўныя тэндэнцыі, а менавіта перавага квадратурнага жывапісу. Гэта своеасаблівы сінтэз жывапісу і архітэктурны, які у поўнай меры абапіраўся на законы перспектывы, выпрацоўваў свае каноны, адрозны ад папярэдніх насценных роспісаў. У навуковай мастацтвазнаўчай літаратуры такі сінтэз называюць ілюзорнай жывапіснай сістэмай.

Адной з прычын дамінавання ў беларускім мастацтве менавіта ілюзорнай жывапіснай сістэмы з'яўляецца перасяленне мастакоў-католікаў, якія належалі да ордэну езуітаў. Яны мелі права пераязджаць з адной ордэнскай правінцыі ў другую і пры гэтым прывозілі на беларускія землі агульнаеўрапейскія тэндэнцыі ў мастацтве [1]. Але галоўнай прычынай была наяўнасць і папулярнасць друкаванага трактата італьянскага жывапісца Андрэа Поца, які меў назву «Перспектыва архітэктараў і жывапісцаў». Перш за ўсё кніга Поцы тлумачыла методыку пабудовы перспектывы [1]. Гэты трактат меў вялікі поспех і вытрымаў чатыры выданні за дзевятнаццаць гадоў [3].

Адным з прыкладаў выкарыстання ілюзорнай жывапіснай сістэмы з'яўляюцца роспісы Нясвіжскага касцела Божага цела. Яны былі створаны групай радзівілаўскіх майстроў за часамі Радзівіла Рыбанькі. Усімі работамі кіраваў мастак Францыск Ксаверый Дамінік Гескі (1700–1764)

[3]. Менавіта для імітацыі архітэктурных элементаў мастакі выкарыстоўвалі трактат Андрэа Поца. Жывапіс цалкам падпарадкоўваецца архітэктурным формам. Адлюстраваныя біблейскія сюжэты абрамлены неглыбокімі нішамі і маляванымі архітэктурнымі рамкамі. Усе жывапісна створаныя архітэктурныя элементы (пілястры, калоны, капітэлі, карнізы) выкананы настолькі выразна, што ствараецца ўражанне сапраўднай архітэктурны за кошт імітацыі жывапіснымі сродкамі матэрыяльнасці мармуру.

Ілюзорны жывапіс прадстаўлены карцінай галоўнага алтара вышэй названага касцела – «Тайная вячэра». Яна ўспрымаецца як сэнсавы, так і мастацкім цэнтр роспісаў храма. Менавіта ў гэтай кампазіцыі можна сустрэць фігуры анелаў, якія адлюстраваны ў спецыяльнай перспектыве «di sotto in su» (па-італьянску «знізу ўверх») [3, с.14]. Гэта азначае, што фігуры знаходзяцца пад вуглом 45° ад звычайнага вугла зроку. Калі паглядзець на гэтых анелаў з прамога ракурса, то адбываецца поўная дэфармацыя формы, страчваюцца прапорцыі, з'яўляецца адчуванне сціснутасці фігуры. Але як толькі ракурс падпарадкоўваецца задуме, калі чалавек стаіць ў храме і глядзіць ўверх, фігуры анелаў адразу становяцца правільнымі. Ствараецца адчуванне палету і бязважкасці гэтых істот.

Акрамя касцела ў Нясвіжы, цікава выкананы роспісы кармеліцкага касцела ў Мсціслаўлі (1760-я гг.). Роспісы алтара адносяцца да сярэдзіны XVII ст. Яго жывапісныя кампазіцыі абрамлены архітэктурна-дэкаратыўным фрызам, які цалкам вакананы сродкамі жывапісу і адлюстроўваюць слупы з капітэлямі, пілястры, арачныя праемы пейзажамі [4].

Рысы барочнага ілюзорнага жывапісу маюць таксама роспісы касцела Францыска Ксаверыя ў Гродна (1752 г.). Цыкл манументальных кампазіцый уключае ў сябе 14 сюжэтаў на тэму жыццяпіса вядомага місіянера XVI ст. Францыска Ксаверыя. Яны размешчаны ў прамавугольных нішах уздоўж галоўнага нефа і трансепта, у адрозненні ад Нясвіжа і Мсціслава, дзе цыклы роспісаў «абдымаюць цалкам прасторы храмаў» [1, с.209]. Пры гэтым жывапісныя кампазіцыі Гродзенскага касцела арганічна спалучаюцца з архітэктурай інтэр'ера і двума радамі барочных алтароў.

Часткова да нас дайшлі і барочныя роспісы ў касцэле св. Сталіслава ў Магілеве (1765–1767 гг.). Яны, як і нясвіжскія кампазіцыі, прадстаўляюць «квадратуры, заключаныя ў рамы» [1, с.210]. Гэты прыём звязваюць з творчасцю італьянскага майстра Карла Педрэці, колам львоўскіх майстроў, а таксама з роспісамі храмаў ў Ляжайску і Дубне, фарным храмам у Любэльскім [1, с.211]. Гэта кампазіцыі з разнастайнымі сюжэтамі, якія заключаны ў жывапісна выкананыя архітэктурныя аркі.

Такім чынам, асноўнай тэндэнцыяй развіцця манументальнага жывапісу ў Беларусі ў эпоху барока з'явілася выкарыстанне ілюзорнай жывапіснай сістэмы, якая мае свае карані ў Італіі. Пры стварэнні выяваў мастак свядома ідзе на змены прамой лінейнай перспектывы для таго, каб стварыць адчуванне ўзнесласці і нерэальнасці прасторы [1, с. 209]. Традыцыя італьянскага барочнага ілюзорнага жывапісу была прывезена на беларускія землі, прынята мясцовымі мастакамі, распрацавана ў свой асаблівы стыль. Гэта азначае, што тэрыторыя Беларусі, якая падчас XVIII стагоддзя была ў складзе Рэчы Паспалітай, актыўна ўспрымала новыя тэндэнцыі сусветнага мастацтва, развіваючы сваю адметную стылістыку ў кантэксце агульнаеўрапейскай.

1. Барока ў беларускай культуры і мастацтве // НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; навук.рэд. В.Ф. Шматаў. – Мінск : Бел. навука, 2005. – с. 308.
2. Гродзенскі кафедральны касцёл Святога Францыска Ксаверыя.
3. Бажэнава, В.Дз. Нясвіжскі касцёл Богага цела / В.Дз. Бажэнава. – Мінск : Беларусь, 2006. – 77 с.: іл.
4. Церашчатава, В.В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс : XI–XVIII стст. / В.В. Церашчатава. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – с. 280.
5. Энцыклапедыя Вялікае Княства Літоўскае: ў 3 Т. / навук. рэд. Г.П. Пашкоў. – Т. 1. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя, 2007. – с. 687.

## **К.С. ТКАЧЁВА**

*Республика Беларусь, Минск, УО «БГУКИ»,  
факультет культурологии и социокультурной деятельности*

### **СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ ЭКСПРЕССИОНИЗМА В НЕМЕЦКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА ПОРТРЕТА)**

*Научный руководитель – кандидат искусствоведческих наук,  
доцент Л.А. Шкор*

Термин «экспрессионизм» (от латинского слова «expression» – выражение) отнюдь не сразу стал обозначением художественного направления в том смысле, в каком он применяется сейчас. К явлениям изобразительного искусства его впервые применил в 1911 году в статье журнала «Штурм» идеалистический философ Вильгельм Воррингер, назвав французских художников, таких как П. Сезанн, В. Ван Гог, А. Матисс, «синтетистами» и «экспрессионистами» [1]. Годом спустя в

каталоге выставки «Синего всадника» в 1912 году в галерее Герварта Вальдена этот термин был применен уже в том смысле, в каком он употребляется и в настоящее время. В дальнейшем понятие «экспрессионизм» стало применяться намного шире к явлениям искусства, в которых изображение действительности деформируется ради особой выразительности в передаче неповторимого духовного мира художника.

В декларативных выступлениях первых экспрессионистов, а также в литературе о них экспрессионизм нередко расценивается как чисто немецкое, специфически национальное явление, развившееся преимущественно в Германии в первой трети XX века, однако глубоко уходящее своими корнями в многоликую историю творчества художников ряда европейских стран. К данным представителям можно смело отнести Дж. Энсора, Э. Мунка, Ф. Ходлера, а также творчество В. Ван Гога – прямых предшественников классического (немецкого) экспрессионизма.

На протяжении всей истории своего существования экспрессионизм стремился утвердить себя как направление воинствующе идеалистическое, восстающее против материалистического миропонимания, а также против академического искусства. В своих основных проявлениях экспрессионизм базировался на отказе от внешнего изображения предметов, явления окружающей действительности заменялись смысловыми композициями и символами, которые полностью раскрывали духовные искания автора. Не материя, а дух, восстающий над земным пониманием жизни, явился главным формообразующим ядром эстетики экспрессионизма [2].

В последнее десятилетие XIX века в Германии образовался ряд объединений, отклонившихся от официального академического искусства. Подобная ситуация породила сильнейшее размежевание художественных направлений в немецком искусстве начала XX века. С одной стороны, это время кризиса и упадка культурных ориентиров, господствовавших в эстетике прошлого, но, если взглянуть на ситуацию с другой стороны, становится очевидным рост духовных воззрений в умах и настроениях людей, прорыв в области материалистической философии, принципиально новый подход к пониманию искусства [3].

Оттого не является случайным тот факт, что в 1905 году Э.Л. Кирхнер, Ф. Блейль, Э. Хеккель, К. Шмидт-Ротлуфф, в то время еще являвшиеся студентами архитектурного факультета Высшего технического училища в Дрездене, объединились на общих и понятных им идеях нового направления. Они вдохновлялись, частично, идеями В. Ван Гога и Э. Мунка, а также бунтарскими тенденциями против всего «устоявшегося» и консервативного. Постепенно к ним присоединились еще несколько художников, очень разных по своим индивидуальностям: Э. Нольде, М. Пехштейн, Ван Донген, О. Мюллер.

Установка новой группировки, получившей название «Мост» («Die Brücke»), на некую «варварскую» интуитивную непосредственность определяла в некоторой степени общую линию поисков художественного языка. Тяжелые массы цельных неразложенных тонов, пастозно положенных на крупнозернистые холсты в черных рамах, геометрически упрощенные формы, язык грубой, примитивной силы, оглядки на средневековье, на крестьянское прикладное искусство и на искусство экзотических стран, мистическая подоснова – все это, по мысли инициаторов, должно было придать искусству новой группы черты внушительной силы, способной разрушить, снести с арены искусства все созданное теми их предшественниками, которых они активно отвергали. Печать тяжеловесной неуклюжести лежала на этих картинах, где предчувствие какого-то ужаса нередко сочеталось со стремлением деформировать природные формы, выпятить безобразное, с решимостью дискредитировать и разрушить все, что казалось особенно устойчивым и незыблемым в буржуазном обиходе Германии накануне первой империалистической войны [1, с. 28–29]. С одной стороны, сюжетно-тематическая основа работ художников объединения «Мост» отмечена моментом некоторой однообразности (кричащие цветовые пятна с нескрываемой силой «оголенной» эмоциональности, надменная изломанность форм, подчеркнутая «животная» эротичность, воспринимающаяся на уровне внешних импульсов), однако, с другой стороны, идейная канва многих работ представителей художественного объединения «Мост» поражает невероятной силой и глубиной в раскрытии внутреннего мира человека, что нашло свое ярчайшее воплощение в жанре экспрессионистического портрета [3].

Э.Л. Кирхнер – наиболее последовательный художник и идеолог группы «Мост». В своем творчестве он заложил главные художественные приемы, характерные для художников-экспрессионистов: отказ от иллюзорного пространства, стремление к плоскостной трактовке предметов, их деформации, любовь к резким красочным диссонансам. Творчество Э.Л. Кирхнера многогранно: наряду с урбанистическими мотивами улиц, цирков, кафе не менее важное значение получил у художника жанр портрета. На полотнах Э.Л. Кирхнера перед зрителем предстает целая галерея разнообразных образов и характеров: от аморфно-пассивных («Уличная сценка в Берлине», 1914; «Потсдамская площадь в Берлине», 1914) до постановочно-жанровых («Обнаженная девушка», 1910-26; «Женщина перед зеркалом», 1912; «Мечь балерины», 1912). Небывалая сила психологической глубины, которая всецело проступает в портретах философски-созерцательного плана («Портрет женщины с подсолнухами», 1906; «Обнаженная с поднятыми руками», 1910;

«Автопортрет», 1925; серия работ, запечатлевающих девочек-подростков Марселлу и Фрэнци), не может не поражать.

Интересной особенностью картин Э.Л. Кирхнера является тот факт, что он запечатлевает типаж, противоречащий, казалось бы, возрасту модели. Наиболее ярким примером является картина «Фрэнци перед резным стулом» (1910). Буйство сочных красок, метафоричность облика девушки, декоративность фона выступают своего рода сигнальными факторами, которые раскрывают особенности художественного почерка автора, не являясь в тоже время первостепенными. Наибольшую значимость имеет внутренний смысл картины: вниманию зрителя представлена маленькая женщина со всеми атрибутами «взрослой» жизни (по сохранившимся данным натурщице, равно как и Марселле, было не многим более 12-13 лет); девочка одета в красивую узорчатую блузку, на шее у нее тяжелые бусы – признак женской зрелости, лицо ее густо напудрено, губы окрашены красной помадой, однако взгляд ее опущен – во всем облике чувствуется печать усталости. Можно сделать вывод, что нашему вниманию представлен обобщенный образ женщины среднего социального положения, уставшей, после тяжелого трудового дня, однако стремящейся во что бы то ни стало сохранить свою женственность и красоту. Избрав в качестве натурщицы девочку-подростка, художник вскрыл острейшую социальную тематику, характерную для Германии: тяжелые условия труда, где дети работали наравне со взрослыми и где легко было состариться раньше времени [4].

Другим, не менее интересным примером, может послужить серия картин, запечатлевающих Марселлу. Данную серию часто называют «Марселла-артистка» (1909–1910). В ней отражена вся гамма настроений, состояний и эмоций, характерных для одного человека: от грустной задумчивости и одиночества до моментов искрящейся радости. Однако и здесь Э.Л. Кирхнер остается верным идейной тематике, соединяя юных Фрэнци и Марселлу в социально-обобщенном женском образе.

Картины портретного жанра, которому художник уделял столь пристальное внимание, воплотили в себе эмоционально-психологические особенности образного мышления как самого автора, так и его моделей.

Пессимистическим настроением проникнуты многие портреты К. Шмидт-Ротлуффа – ярчайшего, наряду с Э.Л. Кирхнером, представителя художественного объединения «Мост». Основной смысловой акцент в работах художника базируется на эмоции. Ощущение трагической безысходности, пессимизм, доходящий до критической точки напряжения, является ярким стилистическим отличием работ художника. В тоже время для его творчества не была характерна эпатажность, аффективность внешнего проявления эмоций. Знаменитый «Автопортрет» (1920) – яркое

тому свидетельство. Работу отличает сознательное отсутствие декоративно-красочного фона, основу цветовой гаммы составляют желто-коричневые тона, даже костюм, в который облачен сам художник, выписан без деталей. Все это свидетельствует о твердой убежденности художника в том, что подчеркнутые внешние факторы препятствуют верному истолкованию образа, а лаконичность в выборе средств художественной выразительности уже на подсознательном уровне заостряет у зрителя внимание на психологическом состоянии изображенного человека. На «Автопортрете» перед нами предстает мужчина, чье эмоциональное состояние полностью «загнано» в тупик: при более длительном всматривании в портрет может даже создаться ощущение головной боли. Все это еще раз свидетельствует о небывалой эмоциональной силе портрета, который «говорит» со зрителем на языке внутреннего «вчувствования» [2].

Работы Августа Макке – ярчайшего представителя художественного объединения «Синий всадник» («Der blaue Reiter») – отличаются спокойствием, созерцательностью, гармонией цвета и формы. Здесь все слито воедино, а эмоциональное состояние упорядочено и рационально обоснованно. Уже в своем «Автопортрете» (1906) художник добивается единства внешнего и внутреннего содержания, работая близко к академической манере живописи, где каждый тон плавно «перетекает» в последующий, а линия силуэта и полупрофиля тонка и изысканна. Не менее интересным представляется «Портрет жены художника в шляпе» (1909). Чистота и благородство облика вызывают в памяти лучшие образцы мировой живописи, а проникновенное отношение художника к индивидуальности и характеру модели ощущается буквально при первом взгляде на нее.

Экспрессионизм как идейно-художественное направление в немецком изобразительном искусстве начала XX века, несмотря на короткую историю своего существования, оказал мощное эстетическое и идеологическое влияние на последующее развитие искусства. Охватив широкую панораму жанров изобразительного искусства, экспрессионизм наиболее полно проявил себя в портрете и пейзаже [4]. Экспрессионистический портрет – это целая лаборатория эмоций, которые овладевают одним человеком и довлеют над ним. Оттого не является удивительным сложное и неоднозначное образное решение, характерное для творчества представителей экспрессионизма. Портреты экспрессионистов – живое свидетельство эмоции, заложенной в каждой линии и в каждом цветовом пятне; это дневник творца, доступный для прочтения зрителю и каждый раз воспринимаемый им по-новому.

1. Тихомиров, А. Экспрессионизм / А. Тихомиров // Модернизм. Анализ и критика основных направлений: Сборник статей / Под ред. В.В. Ванслова, М.Н. Соколова. – Изд. 4. – М. : Искусство, 1987. – С. 28–51.
2. Басси, Э. Экспрессионизм / Э. Басси. – М. : ЗАО «БММ», 2007. – 288 с.
3. Гомбрих, Э.Х. История искусства / Э.Х. Гомбрих. – М. : ООО «Издательство АСТ», 1998. – 668 с.
4. Арсланов, В.Г. История западного искусствознания XX века : учеб. пособие для вузов / В.Г. Арсланов. – М. : Акад. проект. – 2003. – 768 с.

## **Е.Н. ТКАЧУК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»*

### **ЭСТЕТИЗАЦИЯ НАСИЛИЯ В ФАШИСТСКОЙ ИДЕОЛОГИИ ВО ВРЕМЯ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.Н. Иванчина*

Фашизм как идеология сильного государства возник в переломной эпохе социальных взрывов первых десятилетий XX века. Но предпосылки его возникновения, в частности, в Германии, возникли гораздо раньше. На наш взгляд, именно у народов, испытавших в своей истории периоды значительного могущества, успешно проводивших завоевательные кампании, неоднократно (и обоснованно) ощущающих чувство превосходства над соседними народами рано или поздно возникает потребность к сильному, превосходящему всех своих соседей, государству, самым крайним, категоричным видом которого является фашистский режим. Италия и Германия являются наиболее наглядными примерами этой точки зрения.

Германия – величайшая страна мира на момент начала XX века, уступавшая к началу войны по объемам производства только США, – за 4 года потерпела полный крах, и все было отброшено на десятилетия назад, в тьму и бездну. Нужно было спасение. Одни видели его в демократии и социализме. Другие – в фашизме. История страны сложилась так, что сторонники фашистской идеологии победили.

Фашизм – это идеология и практика, утверждающие превосходство и исключительность определенной нации или расы, отрицание демократии, установление культа вождя; применение насилия и террора для подавления

политических противников и любых форм инакомыслия; оправдание войны как средства решения межгосударственных проблем.

Из вышесказанного мы можем проследить цепочку, которая подводит нас к нашей теме эстетизации насилия в фашистской идеологии. Главным моментом в применении насилия являлось даже не жестокое подавление любой воли, не подавление демократии, а страшнее всего была Нацистская идеология Третьего рейха во время Второй мировой Войны, а точнее идеализация нордической расы и «арийской» в целом, элементы демократического социализма и социал-демократии, расизм (в том числе на «научном» уровне), антисемитизм, шовинизм, социальный дарвинизм, «расовая гигиена».

Во многих европейских и американских странах расизм в XIX веке и в начале XX века не находился под запретом, а в Третьем рейхе получил государственную поддержку. Евреи были лишены прав гражданства, возможности работать на государственной службе, иметь частную практику и собственный бизнес, вступать в брак с немцами (немками) и получать образование в государственных учебных заведениях. Их собственность и предприятия регистрировались и подвергались конфискации. Постоянно совершались акты насилия, и официальная пропаганда разжигала среди «истинных» немцев чувства предубеждения и ненависти к евреям. В ходе Второй мировой войны репрессии, проводимые по национальному признаку, стали проводиться не только в Германии, но и на оккупированных ею землях.

Термин «расовая гигиена» был изобретён немецким учёным Альфредом Плётцем, который использовал это понятие в своей теории, согласно которой строгие правила воспроизводства потомства должны были привести к улучшению расовой чистоты германцев. Концепция расовой гигиены означала необходимость разделять людей на представителей высшей расы и низших элементов и необходимость соответствующего отбора. По этой концепции, первых следовало искусственно поддерживать, тогда как воспроизводство вторых требовалось предотвращать; смешение же рас даёт нежелательные последствия. Эта концепция также требовала проводить стерилизацию алкоголиков, эпилептиков, лиц с различными наследственными болезнями, слабоумных. Стремление к поддержанию «расовой гигиены» проявилось в государственных программах принудительного истребления различных категорий граждан.

Во время второй мировой войны происходила беспощадная зачистка евреев, цыган, чернокожих – холокост. Преследование и массовое уничтожение евреев в Германии и систематичное уничтожение европейских евреев нацистской Германией и коллорабационистами происходило на протяжении 1933–1945 гг. Беспощадные опыты на детьми, женщинами, мужчи-

нами еврейского происхождения, насилие, издевательства – всё это предоставляли немецкому народу, как нечто адекватное, приемлемое для них. Всем хорошо известны такие слова как Освенциум, Бухенвальд, Дахау... Это ничтожная часть концлагерей смерти.



Ворота при входе в концлагерь Освенцим.  
Надпись переводится как: «Труд освобождает».



В этих печах сжигали пленных, иногда даже заживо, что бы не тратить патроны.  
Фотография сделана в наши дни.

Страшные медицинские опыты, проводимые над захваченными евреями немецкий народ рассматривал как нечто должное и абсолютно естественное. Самым мерзким злодеянием по отношению к истреблявшимся в концентрационных лагерях детям было выкачивание детской крови. При питании, состоявшем из 100 граммов хлеба и полутора литров жидкости наподобие супа в день худые и болезненные дети каннибальским образом использовались как источники крови для нужд немецких госпиталей. Так, фашисты организовали в лагере «Саласпилс» фабрику детской крови.



Дети Саласпилса

Отступая под ударами советских войск, гитлеровцы разрушали города, сжигали деревни, массами истребляли мирных жителей или угоняли их в Германию. В соответствии с требованиями Гитлера, Гиммлер приказал при отступлении из Украины не оставлять там ни одного человека, ни одной головы скота, ни одного центнера зерна, ни одного железнодорожного рельса, ни одного целого дома, ни одной шахты или рудника неразрушенными; ни одного неотравленного колодца.



Айнзацгруппа казнит евреев в Дубоссарах, 1941 г.



Минск 1943–1945 гг.

Приказ Гитлера о проведении карательных операций на оккупированных территориях был доведен до рядового состава немецкой армии. В инструкции, изданной в дополнение к приказу фюрера, указывалось, что при проведении карательных операций на захваченных территориях местность следует превращать в мертвое пространство и что каждая тонна зерна, каждая лошадь, каждая корова имеют для немецкого рейха большую ценность, чем десяток убитых восточных недочеловеков. Насилие оправдывалось всегда, если конечной целью было улучшение жизни Германии.



Дети Сталинграда, 1943 г.

В военные годы некоторые лагеря были открыты для посещения мирными жителями Германии. Это ещё один из ярких примеров эстетизации насилия. Горы трупов детей, женщин, мужчин не вызывали ничего, кроме как подлинного восторга от полученных результатов их труда, открытий медицины.

Так же среди населения Германии проводилась пропаганда о том, что представляет собой советский солдат. Множество плакатов, выпущенных в эти годы, показывали жестокость, насилие над немецкими женщинами, детьми, зверские убийства со стороны русских. Такая пропаганда

ещё больше подогревала немецкий народ, вызывая в них негативные эмоции по отношению к русским.



Агитационные немецкие плакаты о зверствах русских солдат.

В 1941 году фашизм контролировал три четверти Европы. К весне 1945 года это пространство сократилось до крошечного островка вокруг Берлина. Но даже за такое короткое время пропаганда насилия и его эстетизация достигла величайших масштабов. В ходе войны Гитлер считал особой задачей сохранение и восстановление «хорошей крови». Идеология германской нации провозглашала, что немцы, где бы они не находились, могут брать всё лучшее себе. Ограбленные народы против германского рейха уже не смогут выступить.

Так называемые «расовые комиссии» отбирали и проверяли на оккупированных территориях многих отобранных лиц на их «немецкий дух», и, если он соответствовал требованиям, переселяли их, чтобы окончательно онемечить, в Германию, причем отбирались, прежде всего, несовершеннолетние. Если удастся сохранить рейх «в расовом отношении на высоте и в чистоте», вещал Гитлер, то он обретет твердость кристалла и будет неуязвим. Тогда окончательно восторжествует нарушенный природный порядок, вырастут «натуры истинных господ», падут все лжерелигии, проповедующие разум и гуманизм, совесть и мораль, личную независимость и свободу; воля, право сильного, отвага и варварство окончательно утвердятся в своих правах. Служение нации, государству, фюреру станет высшим долгом арийца. Эту задачу – задачу «сохранения и восстановления крови», задачу воспитания арийца – Гитлер считал настолько важной, что неоднократно подчеркивал: «Тот, кто понимает национал-социализм только как политическое движение, почти совсем не разбирается в нем. Он более чем религия: он воля к созданию нового человека» [1].

Однако главное значение расовой теории заключалось в том, чтобы «обосновать», оправдать кровавый план завоевания фашизмом мирового господства путем покорения и уничтожения «низших» рас. Представителями низших рас и врагами, которых надо уничтожить, объявлялись в первую очередь славяне, евреи, французы. Причем к славянским народам нацисты питали особую ненависть [2; 3]. «После столетий хныканья о защите бедных и униженных наступило время, чтобы мы решили защитить сильных против низших. Это будет одна из главных задач немецкой государственной деятельности на все время – предупредить всеми имеющимися в нашем распоряжении средствами дальнейшее увеличение славянской расы. Естественные инстинкты повелевают всем живым существам не только завоевывать своих врагов, но и уничтожать их», – вещал Гитлер. И далее снова и снова Гитлер твердил: «Моя миссия – уничтожить славян» [1].

Ради поддержания этой идеи, её осуществления и велась пропаганда смерти, насилия, уничтожения невинных людей для сохранения «чистой расы и крови»...



Захоронения мирных жителей.

Нацистская идеология репрезентирует не только антигуманный характер войны, но и некую сакрализацию и эстетизацию безобразного, кощунственного. Можно сказать, что система ценностей фашистской Германии – это воспевание преступного, агрессивного, животного начала человека на основе эстетизации идеала «истинного арийца», беспощадного к врагам Рейха.

1. Бессонов, Б.Н. Фашизм – бесчеловечная идеология, преступная политика // Научно-политический журнал «Мир и Политика». – №11 (62). – Ноябрь, 2011. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mir-politika.ru/archive/243/841/>. – Дата доступа: 30.03.2012.
2. Великая Отечественная война. [Электронный ресурс: <http://otvoyna.ru>]. – Режим доступа: <http://otvoyna.ru/statya8.htm>. – Дата доступа: 30.03.2012.
3. Военная литература. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://militera.lib.ru/h/gpwwsh1/05.html>. – Дата доступа: 30.03.2012.

## **Д. ТРОЦЮК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
филологический факультет*

## **ФОТОГРАФИЯ И ЖИВОПИСЬ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.В. Финслер*

Всякий, кто собирается исследовать природу фотографии, постичь специфику ее языка, так или иначе должен ответить на вопрос о взаимоотношении техники и искусства. Одновременно он должен знать, что фотография – составная часть художественной культуры и рассматривать ее надо в неразрывной связи с другими видами искусства. Поэтому разговор о проблеме изобразительности в фотографии мы начнем с отдаленной от нас эпохи.

Чтобы глубже понять фотографию как явление мировой культуры, необходимо обратиться к той поре, когда в искусстве был найден принцип линейной (или прямой) перспективы. Произошло это около 1425 года, в экспериментах флорентийского скульптора и архитектора Филиппо Брунеллески (Италия). Он обратил внимание на сокращение пространственных отношений по мере удаления предметов от нашего глаза. Это хорошо заметно на отражениях в зеркале или при взгляде на анфиладу комнат, расположенных одна за другой. Боковые грани-плоскости объемов будто сходятся в одной какой-то точке, расположенной на горизонте на уровне нашего глаза. И если картина живописца построена строго по принципу линейной перспективы, создается впечатление, будто зритель находится в одном пространстве с действующими лицами. Такое изображение не только дает объективные основания для создания реалистического языка изобразительности, но и позволяет глубже, всестороннее постигать многообразную действительность.

Ученые обратили внимание на такой факт: в средние века, когда человечество еще не знало линейной перспективы, Китай и арабский Восток опережали Европу в развитии. Открытие прямой перспективы позволило Европе сделать резкий скачок вперед в развитии наук, в познании окружающего мира.

Начиная с эпохи Возрождения, когда в европейской живописи восторжествовали новые пространственные понятия, стало развиваться реалистическое направление в изобразительном искусстве, достигшее своей вершины в творчестве мастеров XIX века. Эволюция реализма, стремление к предельному жизнеподобию творений искусства, естественно, подготовили почву для появления фотографии. Основанная на достижениях науки и техники, она развила принципы видения по законам прямой, линейной перспективы. Фотообъектив, представляющий собой подобие человеческого глаза, позволил уже на первых снимках в предельно реалистической форме воссоздавать картины жизни. Вот почему был прав теоретик А. Базен, говоря, что появление фотографии оказалось самым важным событием в истории пластических искусств.

Правда, сказал он это в 1945 году, спустя более ста лет после ее открытия. А в 1839 году, когда фотография лишь начинала свой путь, не только сказать, но даже предположить подобное мало кто осмелился бы.

Появление «механического» рисования» вызвало немало разнотолков. С одной, стороны, все были поражены способностью фотографии довольно легко получить достоверные картины действительности – те, на которые у художника уходят месяцы мучительного труда. Известно, что французский художник Поль Деларош, которому Парижская Академия наук поручила ознакомиться с новым изобретением с позиций его эстетических возможностей, заявил: «Отныне живопись умерла». С другой стороны, подавляющее большинство художников и критиков, людей искусства решительно выступили против каких-либо, даже самых скромных, притязаний фотографии на место на Парнасе. Тот же Деларош считал, что новое изобретение «окажет великие услуги искусству», но, заметьте, услуги эти, по его мнению, «не имеют эстетического характера», а сводятся лишь к тому, что снимки могли бы стать чем-то вроде «записной книжки для художника».

Главным, врожденным пороком, навсегда закрывающим светописы путь к искусству, по мнению большинства судивших о ней в ту пору, служило именно это «механическое» происхождение изображений. Ведь в живописи и графике, также воссоздающих картины действительности, инструментом является рука человека, а не машина-камера. Рукотворность в течение тысячелетий, составлявших историю искусства, начиная с наскальных изображений, оставленных первобытными людьми, была

непременным условием художественного творчества. Поэтому всякая попытка передать творческие функции некоему бездушному механизму объявлялась принципиально враждебной искусству.

Не случайно поэтому в первые десятилетия существования светописы – в эпоху дагерротипии, а затем мокрого коллодиона – фотографы всякими способами старались доказать правомерность эстетических претензий нового средства изображения.

В разных странах появились, например, фотомастера, искусно имитировавшие те или иные творческие направления изобразительного искусства (в частности, живописи). Некоторые фотографы овладевали сразу несколькими живописными стилями. Скажем, у фотохудожника Г. Робинсона (Англия) есть снимки в стиле голландских живописцев с их вниманием к бытовым подробностям. Показательны в этом плане и лирико-обобщенные работы таких выдающихся фотохудожников мира, как А. Горслей-Гинтон (Англия), К. Пьюйо (Франция), и других.

Другая линия, по которой развивалось фотографическое искусство, состояла в стремлении следовать не столько конкретным художественным направлениям, сколько вообще принципам языка живописи. Вспомнить только трепетные по фактуре портреты Дж. Камерон, в особенности запечатленный ею облик английского астронома Джона Гершеля (ил. 1.5).

Разнообразные способы обработки отпечатка с помощью кисти (бромойль, озобром, платинотипия, гуммидрук и др.) делали фотографию в буквальном смысле слова рукотворной. Было немало способов придать снимку вид живописного полотна, офорта, гравюры и т. д. Из отечественных фотомастеров виртуозом такого рода техники был А. Трапани. Он изобрел способ печати «лучистый гумми», который позволял искусно передавать особенности карандашного штриха на бумаге или мазка кистью на полотне.

Однако имитация определенных форм живописи, графики, воссоздание их языка не могли привести фотографию к эстетической самостоятельности. Следует вспомнить справедливые слова, сказанные еще в начале прошлого века: «Всем известно, что за последнее время многие фотографы освещают свои модели «а ля Рембрандт», печатают снимки под гравюру, под рисунок и т. д. Работая в таком направлении, в лучшем случае можно только достичь хорошей имитации, но никак не художественной фотографии... Подделывая таким образом свои снимки, фотограф самое фотографическое искусство унижает до степени ремесла, до простого механического процесса. Пусть будет рисунок – рисунком, живопись – живописью, гравюра – гравюрой, а фотография – фотографией».

В XIX веке творческие усилия мастеров фотографии были в основном нацелены на доказательство ее живописно-графических возможностей. Те направления, где фотография не стремилась быть подобной картине, рисунку, гравюре, оказались в тени. А в них как раз и крылись истинные свойства ее выразительности.

Поиски собственного языка фотоискусства начались в жанре портрета, где наряду с подражанием живописной традиции постепенно сформировался интерес к подлинному в человеке, к тому характерному и содержательному, что можно прочесть на лице только с помощью объектива.

Важным стимулом для развития специфических творческих возможностей фотографии стала эволюция ее техники. Увеличение светочувствительности материалов, облегчение фотоаппаратов послужило трамплином для возникновения и широкого развития фотожурналистики. Сама особенность этого рода деятельности потребовала от фотографов пристального внимания к реальным событиям жизни, к запечатлению их внешнего облика. Альтернатива: образы искусства или образы самой жизни – стала все чаще решаться фотографией в пользу действительности. И тут выяснилось, что единственно возможный для журналистики принцип рассказа о происходящих событиях на редкость близок природе фотографии. Мало того, он в то же время способен в отдельных фактах действительности вскрывать их глубинный, подчас образный смысл.

На сегодняшний день фотография крепко закрепилась в жизни каждого человека. Фотографом может стать каждый, даже тот, у кого есть телефон, оснащенный камерой. Но не каждый может стать профессионалом. Тем, кто сможет передать в фотографии человеческие мысли, эмоции, чувства.

Задачи современной фотографии для каждого человека раскрываются по своему. Для кого-то фотография это нечто такое, что должно показывать эстетически красивые вещи, и неважно каким способом эту «эстетику» достичь. А для кого-то (как для меня), главной задачей фотографии является передача действительности. Того, что окружает нас.

Именно в сфере органического единства документа и образа больше всего обнаруживается эстетическое своеобразие фотографии как искусства. В этом, как узнаем далее, состоят основы присущего ей художественного языка.

**Д.Г. ФРАНТОВ**

*Республика Беларусь, Гродно, магистрант ГрГУ имени Я.Купалы*

## **ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ОЛЕГА ХОДОСКО**

*Научный руководитель – доцент Р.Л. Левина*

Изучение творчества современных белорусских композиторов остается одним из приоритетных направлений отечественной музыкально-исследовательской мысли. В поле зрения ученых попадают как те произведения, которые уже получили признание специалистов и широкой аудитории, так и совершенно новые партитуры. Особый интерес в этом отношении представляет творчество О. Ходоско. Это один из наиболее плодотворно работающих белорусских композиторов, постоянно находящийся в творческом поиске.

Детские годы связаны с колебаниями будущего композитора в выборе профессии. Он родился в семье профессионального композитора Игоря Ходоско, в доме всегда звучала музыка, преимущественно русская и западноевропейская классика. Первый опыт обучения в детской музыкальной школе принес разочарование, и только дальнейшие занятия с частным педагогом, а также с отцом, помогли сохранить любовь к музыке. Уже в подростковом возрасте перед ним стояла проблема дальнейшего обучения: музыка или литература. Во время обучения в музыкальном училище О. Ходоско твердо определился в специализации – именно композиция, а не исполнительство.

Этап обучения завершился профессиональной подготовкой по классу композиции профессора А. Богатырева и ассистентурой-стажировкой под его же руководством. В 1980-е гг. эстетические приоритеты А. Богатырева оказали большое влияние на формирование личности О. Ходоско, оставив незабываемыми его собственно композиторские пристрастия и творческую индивидуальность. Педагогические приемы А.В. Богатырева базировались на его желании не разрушить индивидуальность ученика. Обучение он начинал со знакомства студента с белорусским фольклором, среди обязательных требований были обработки белорусских народных песен, вариации на народные темы. Учебные планы предполагают создание студентами-композиторами на каждом из курсов определенных музыкальных жанров. Однако стилистика музыкального материала, используемого студентом для их создания, определялась самим студентом. Самостоятельно распределялось и время, необходимое для

непосредственного написания произведения. Олег Ходоско неоднократно вспоминал, что Анатолий Васильевич Богатырев никогда не высказывал своих претензий по поводу отсутствия у студента новых музыкальных фрагментов. Он понимал, что студент работает, ищет, отбирает нужный музыкальный материал. На занятиях Анатолий Васильевич играл классические музыкальные творения, но никого никогда не учил на тех произведениях, которые написал сам. Не показывал, как он работал над своими музыкальными опусами, как они сделаны: из скромности он вообще о них не говорил.

Добрые отношения с педагогом сохранялись до самой смерти профессора, постепенно переходя от схемы «учитель – ученик» к творческой дружбе двух коллег, разных по возрасту и творческому опыту. Как вспоминал А. Богатырев «з цягам часу нашы адносіны напоўніліся новым зместам. Алег даверліва паведамляў пра свае задумы, іграў накіды сваіх твораў і чакаў маёй ацэнкі, парады. Мне падабалася яго сур’ёзнае стаўленне да працы, яго адказнасць за сваю кампазітарскую дзейнасць» [1, с. 3].

Большое влияние на формирование композиторской индивидуальности О. Ходоско оказала не только учеба в классе А.В. Богатырева, но и сама студенческая атмосфера тех лет: «У нас быў даволі моцны курс – Аляксандр Літвіноўскі, Дзмітрый Даўгалёў, Сяргей Бельцюкоў, Зміцер Яўтуховіч. Гэта ўсё асобы, якія праявілі сябе ў музыцы. Усе яны добра вядомыя ў музычных колах».

Кроме того, своими учителями Олег Ходоско считает П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича. Из зарубежных композиторов – Б. Бриттена. Не отрицает стилистические влияния К. Орфа и Э. Вила-Лобоса. Особое место в этом перечне занимает творчество Альфреда Шнитке, которое, по словам композитора, является «кладовой опыта».

Ассистентуру-стажировку Белорусской государственной консерватории по классу А. Богатырева молодой композитор заканчивал с сюитой из балета «Золотой ключик» (полностью балет был закончен через год). Это же сочинение он показывал при вступлении в Белорусский союз композиторов – в исполнении на фортепиано. Все присутствующие отмечали тогда яркий мелодический дар О. Ходоско, чистоту его стиля и формы. И даже называли молодого композитора «белорусским Сергеем Баневичем». Голосование было единогласным, что для того времени являлось редкостью. Позже, когда балет был записан на радио (хореографического воплощения он не имеет и до сих пор), все оценили богатство и изобретательность оркестровки молодого композитора.

После столь успешной работы в области театральной музыки возникновение духовных сочинений О. Ходоско было для многих неожиданностью. Тем не менее, создание этим композитором духовных произведений было обусловлено не только его философскими исканиями, но и тем, что с 1989 г. он поёт в Государственной академической хоровой капелле Республики Беларусь им. Г.Р. Ширмы и потому хорошо знает русскую и западноевропейскую духовную музыку, особенности хорового письма. Даже после официального ухода из капеллы, когда основным местом работы композитора становится Белорусская государственная академия музыки, он не порывает связей с исполнительским коллективом, участвуя в наиболее значимых творческих проектах.

Как отмечает Н.Бунцевич, – «хараваы творы, і найперш духоўныя, увогуле сталі «візітоўкай» яго стылю і ўдумлівага падыходу да мастацтва. Пры гэтым сярод яго твораў няма пазначаных сіндромам «маладосці, ды зялёнасці»: у кожным адчуваюцца глыбокія думкі, прыдзірлівы адбор музычнага матэрыяла, уласцівы хіба што масцітым» [2, с. 3].

Первым крупным сочинением такого плана стала Симфония № 1 «Покаянная», посвященная П.И. Чайковскому. Следом появились «Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение», Симфония № 2 для меццо-сопрано и оркестра, Симфония № 4 «Белая Русь» (antiremix) и другие сочинения. Наконец, композитор обращается к жанру оперы. Буквально один за другим появляются два примера этого жанра: «Гень» по одноименной пьесе Е.Шварца и «Черный монах» по одноименному рассказу А.Чехова (обе оперы – на собственное либретто). Причем оба произведения абсолютно разные и по драматургическим приемам, и по своей стилистике.

Вместе с тем, все произведения О. Ходоско объединяет серьезный подход к написанию музыки, прослеживается тенденция психологического анализа, философских раздумий, сдержанного эмоционального тонуса. В его музыке отчетливо проступает стремление автора к философскому отражению окружающей действительности, тяготение к духовной и общечеловеческой проблематике.

Сравнение двух опер приводит к мысли о начале нового периода в творчестве О. Ходоско, направленного на все большую демократизацию музыкального языка.

Таким образом, творчество О. Ходоско условно можно разделить на три периода. Первый, до 1989 г., характеризуется поиском композиторской индивидуальности, приводящей к созданию ярких по мелодике и оркестровке произведений. Наиболее показательным произведением этого этапа следует считать балет «Буратино», появление которого заставило

музыкальных критиков заговорить о композиторе как о «белорусском Сергее Баневиче».

Второй период (до середины 2000-х гг.) был связан с духовными произведениями, хорovým и симфоническим творчеством. В этих произведениях композитор сосредотачивается, в первую очередь, не на яркости мелодики и оркестровки, а на глубине философского прочтения затронутых образов и тем. При этом авторские средства выразительности как бы отходят на второй план, уступая место осмыслению чужого музыкального материала. Продолжая традиции А. Шнитке, О. Ходоско активно обращается к приемам стилизации, коллажной техники, используя цитаты и квазичитаты для углубления семантики своих произведений.

Проследив принципы использования в произведениях О. Ходоско «чужого материала», можно заметить тенденцию демократизации, проявляющуюся во все большей «открытости» и использовании цитат. Если в Первой симфонии тема П. Чайковского изменена до неузнаваемости и поиски ее «подсказаны» самим посвящением произведения этому композитору, то в Четвертой симфонии приемы стилизации и коллажной техники более откровенны и мгновенно воспринимаются на слух даже абсолютно неподготовленной аудиторией. Естественно, все детали раскрываются лишь при более подробном анализе партитуры, но тема «Майского вальса» И. Лученка подается предельно ярко, открыто: не заметить ее попросту невозможно.

Так же подчеркнуты моцартовская тема в «Свете догорающей свечи...» для фортепиано и струнных, прием стилизации и цитирования в балете «Золушка» (полностью использована, к примеру, увертюра к опере Дж. Россини «Золушка»).

Третий этап в творчестве композитора начинается с середины 2000-х годов, в академической музыке О. Ходоско становится все заметнее воздействие стилистики бытовых жанров, и что очень важно без использования приемов стилизации или коллажной техники: композитор опирается исключительно на свой собственный музыкальный материал – яркий, запоминающийся по мелодике и оркестровке и потому предельно демократичный. При этом тематика произведений остается по-прежнему глубокой, направленной на философское осмысление явлений действительности, постижение тайн человеческой души. Особенно показательной в этом отношении является опера «Черный монах». Ее основная тема, связанная с любовной линией произведения, во многом близка по своей стилистике киномузыке. Обращается композитор и к такому приему киномузыки, как неоднократное повторение достаточно пространного музыкального фрагмента, основанного на проведении одной запоминающейся темы.

Олег Ходоско работает очень продуктивно, создавая все новые произведения в разных жанрах.

1. Багатыроў, А. Спрыяе духоўнаму прасвятленню / А. Багатыроў // ЛіМ. – 2000. – 28 ліп. – С. 3.

2. Бунцэвіч, Н. Высокае гучанне «Пакаяннай» / Н Бунцэвіч // Культура. – 2002. – № 42. – 21–27 кастр. – С. 3.

## **Д.В. ХОМЕНКО, С.Д. СУДНИК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
географический факультет*

### **ЭСТЕТИЗАЦИЯ БЕЗОБРАЗНОГО В ПОСТМОДЕРНИЗМЕ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.Н. Иванчина*

Постмодернизм (фр. postmodernisme – после модернизма) – термин, обозначающий структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX века; употребляется как для характеристики постнеклассического типа философствования, так и для комплекса стилей в художественном искусстве [1].

Эстетическая специфика постмодернизма в различных видах и жанрах искусства связана, прежде всего, с неклассической трактовкой классических традиций далекого и близкого прошлого, их свободным сочетанием с ультрасовременной художественной чувствительностью и техникой.

Постмодернизм в искусстве нередко называют новой классикой или новым классицизмом, имея в виду интерес к художественному прошлому человечества, его изучению и следованию классическим образцам. Глубинное значение постмодернизма заключается в его переходном характере, создающем возможности прорыва к новым художественным горизонтам на основе нетрадиционного осмысления традиционных эстетических ценностей, своего рода амальгамы Ренессанса с футуризмом.

Постмодернизм, как синтез возврата к прошлому и движения вперед, закладывает новую художественную традицию, возникшую из модернизма, но дистанцирующуюся от позднего модернизма. Концентрация внимания на проблемах человека и гуманизма, поиски места индивида в современной технотронной цивилизации свидетельствуют о том, что человек вернулся в искусство постмодернизма, хотя и занял в нем

не центральное, как в Ренессансе, а периферийное положение, о чем свидетельствуют хрупкость, ущербность, парадоксальность персонажей [2].

Типологические признаки постмодернизма:

- *Использование готовых форм.* Ситуация художественного заимствования вплоть до симуляции заимствования, римейк, реинтерпретация, лоскутность и тиражирование, дописывание от себя классических произведений.

- *Ирония.* Авангардистской установке на новизну противопоставлено устремление включить в современное искусство весь мировой художественный опыт способом ироничного цитирования [1].

Искусство XX в. продолжает переоценку эстетических и культурных ценностей, намеченную в конце XIX в. Ф. Ницше. В художественной практике XX в. формируются новые интерпретации традиционных эстетических категорий. Пристальный интерес к безобразному, зафиксированный еще в эстетике конца XIX в., приводит к постепенному «приручению» этого негативного феномена посредством эстетизации, в результате чего размываются его отличительные признаки. Под эстетизацией подразумевается неправомерное расширение сферы эстетического и перенесение ее на другие сферы человеческого бытия.

Если в классическом искусстве изображение безобразного в произведениях призывало к чувственному отрицанию этого феномена, то искусство XX века по средствам эстетизации делает его привлекательным, чарующим. Эстетической нормой в искусстве становятся красота диссонансов, деканонизация традиционных эстетических ценностей, аксиологический плюрализм, поверхностное чувственное отношение к миру, гедонизм.

Безобразное в искусстве характеризуется использованием художественных средств для создания художественного образа, репрезентирующего уродливое, больное, умирающее во всех сферах человеческого бытия. Попытка художника воссоздать поэтическими средствами экспрессивно-реальные сцены жестокости и насилия, приводит к перенасыщению произведений искусства негативными феноменами [4].

Жан Франсуа Лиотар дает характеристику искусства постмодернизма как изображения неизобразимого, свидетельства непредставимого, отказа от ностальгии по невозможному совершенству, воплощавшемуся в эстетическом вкусе и художественной форме, и их исчезновении под знаком пародии.



М. Гертлер. Веселая карусель

Постмодернизм – не конец старой или начало новой культуры, но забавно-катастрофическое превращение современной культуры в серию панических сцен. Мир охвачен хаотической энтропией. Пародией на паническую «квантовую» политику является картина М. Гертлера «Веселая карусель», где политическую голограмму обещаний лучшего мира образует ряд сверкающих белых пятен – лошадиных подхвостий, а культура предстает вторичным, «экскриментальным» продуктом политики. Признак панической самоликвидации денег – их замена кредитом, сжигание в перегретом реакторе военных расходов.

Психологический фон постмодернистского мироощущения, связанный с беспокойством, яростью, галлюцинациями, безумием, с особой рельефностью проявляется в живописи, скульптуре, фотографии, кинематографе, моде. Примером этого могут служить работы Франчески Вудмен [2]. Постмодернизм трудно определить; это движение, направление, противоречивое во многом. Трудно определить его сильные и слабые стороны. Некоторые люди считают, что это преходящее течение. У постмодернизма слишком много составляющих.

По мнению некоторых исследователей, в постмодернистской живописи отчетливо прослеживается не только решительный разрыв со всей предшествующей культурной традицией, но и открытое глумление над ней. Показательным в этом отношении является творчество Э. Уорхола. Одна из первых его работ «Мона Лиза (Тридцать лучше, чем одна)»: в вертикальный формат, в чёрно-белом варианте, вписаны пять рядов по шесть портретов в каждом. Исследователь Е.Ю. Андреева отмечает, что подобное изображение и издевательство над традицией сводит известный классический образ до уровня типичного для современного западного человека «предмета потребления». Живопись постмодернизма последних лет уже открыто насмехается над ее собственными поклонниками, зачастую преследуя чисто коммерческую выгоду. Если в 1970–1980-е годы художники-постмодернисты изображали всякие непонятные изображения, а потом пытались доказать наличие глубокого смысла в сотворённом, то современные постмодернисты проводят над своими зрителями художественные эксперименты [3].

Подводя итоги вышесказанному, можно сказать, что разнообразие форм, используемых постмодернизмом, подтверждает его готовность к общению, диалогу, к достижению консенсуса с любой культурой, и отрицает любую тотальность в искусстве, что, несомненно, должно улучшить психологический и творческий климат в обществе и будет способствовать развитию адекватных эпохе форм искусства, благодаря которым «...станут видимы и далекие созвездия будущих культур» (Ф. Ницше) [1]. На наш взгляд, при оценке постмодернизма желательно избегать крайностей: не следует бояться и негативно воспринимать культуру постмодернизма, но и не нужно восторженно воспринимать то, что она нам несет. Ведь постмодернизм в специфической форме, используя иронию и накопленный опыт прошлых эпох, отражает реальные процессы, происходящие в современном обществе. Постмодернизм стал, как следствие, реакцией на модернизм. Постмодернизм – это проявление своей, индивидуальной правды, не являющейся таковой для других, и наоборот.

1. Википедия. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.wikipedia.org/>. – Дата доступа: 02.04.2012.

2. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000 г.

3. Аналитика культурологии. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.analiculturolog.ru/>. – Дата доступа: 02.04.2012.

4. Международная практическая конференция «Личность–слово–социум». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pws-conf.ru/>. – Дата доступа: 02.04.2012.



**La Femme Grave Se Grave.**  
Madeline von Foerster



**Техника Эпохи Возрождения, тематика постмодернизма:  
картины Madeline von Foerster**

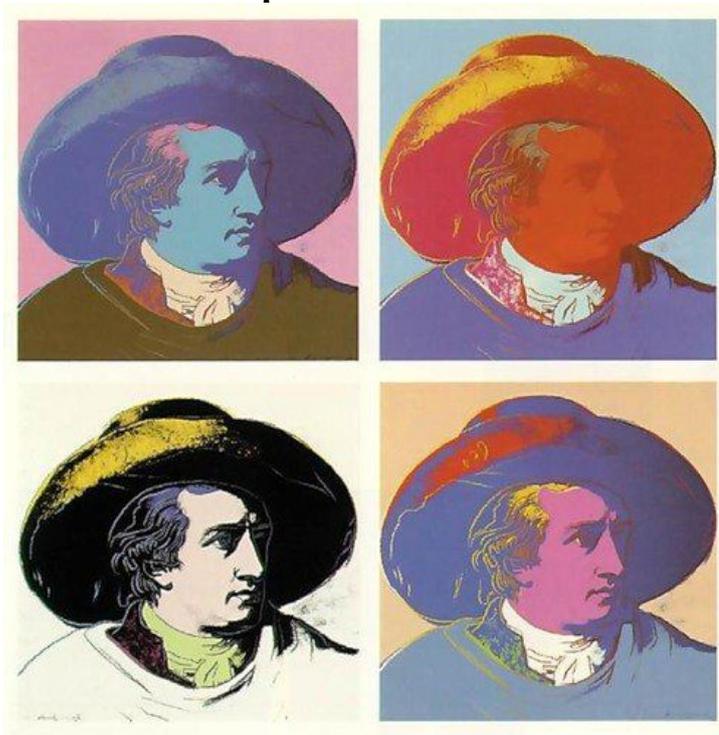




**Мона Лиза (тридцать лучше, чем одна)**



**Тройной Элвис**



**Гете**



**Мэрилин Монро**

**В. ХОРОВА**

*Республика Беларусь, Минск, УО «БНТУ»*

**ЭСТЕТИКА АЛЬБЕРА КАМЮ**

Научный руководитель – учитель ГУО «Лицей № 1  
имени А.С. Пушкина г. Бреста»

Эстетика – наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к действительности, наука о чувственном познании, постигающем и создающем прекрасное и выражающемся в образах искусства [1]. Она задает нам вопрос: каким образом красота являет себя человеку? Основным предметом изучения эстетики является эстетическое и его действительность, его законы и нормы. Она вбирает в себя и сферу прекрасного, и возвышенного, и комического, и трагического, и других эстетических категорий, характеризующих чувственное постижение человеком мира.

Абсурд – то, чему нельзя придать ни описания, ни смысла. Это особенность незаконного, «неоправданного» человеческого существования. Понятие «абсурд» стало использоваться как атрибутивная характеристика отношений человека с миром, лишенным «смысла» и враждебным человеческой индивидуальности: не стоит придавать смысл всему тому, что происходит. Именно осознание отчуждения человека от мира и самоотчуждение индивида порождает «абсурдное сознание». Трагическая искра проскакивает между ощущением абсурдности и несправедливости жизни и необходимостью жить. В своих произведениях Альбер Камю ищет выход из этой коллизии.

Эстетика абсурда расколдовывает мир, устраняя связи между предметами, предлагая взглянуть на них непредвзято, свободно от прошлых представлений о том, каким должен быть предмет и мир. В этой версии абсурдизма устраняется какой-либо конфликт между знаком (вещью) и смыслом, конфликт нетождества мира и человека с самим собой. Это мир с прозрачными стенами из стекла: мы видим, но не слышим, о чём говорят люди за стеклом, и поэтому не понимаем смысла их жестыкуляции. Люди и вещи за стеклом – как звенья разорванной цепи. Стекло прозрачно для вещей и непроницаемо для их значений. Сознание регистрирует только факты, не понимая связей между ними. Мы видим лишь осколки и отдельные движения, не образующие контекста и осмысленного целого. И главное, мы не чувствуем в этом целом никакой необходимости. Нам весело и забавно смотреть на эту пантомиму за стеклом, не испытывая ни страха, ни отчаяния, не принимая в себя ни боли, ни их забот. Таков и художественный метод построения мира, видимого через сознание-стекло абсурдного человека: каждое событие не связано причинной связью с другим событием. В промежутках между событиями мир не существует.

В абсурдном мире произведение искусства – это уникальная возможность поддерживать своё сознание на соответствующем уровне и в соответствующей форме. Оно позволяет человеку фиксировать свои переживания в этом мире. «Творить – это жить дважды». Правда, абсурдный человек не ставит своей целью объяснить действительность, решить какие-то проблемы. Творчество состоит для него в испытании самого себя и в описании того, что он видит и чувствует. Искусство выполняет эстетические функции самопознания и самоусовершенствования [4]. Таким образом, абсурд и эстетика – это одновременно и «абсурдный человек» Альбера Камю, как феномен абсурдного мира, и ценностное осознание абсурда, и явление художественной формы.

Древнегреческий миф о Сизифе рассказывает об абсурдном человеке в абсурдном царстве Аида, но по своей художественной форме этот рассказ ничем не отличается от других мифов. То есть в данном случае мы имеем дело с «нормальным», а не абсурдистским художественным объектом. Другое дело – «портрет» человека. Это тоже абсурдистский объект: он написан абсурдистским языком. Абсурдизм, выражаясь словами М.Эпштейна, «редко может похвастать произведениями, сделанными мастерски – в традиционном смысле слова. Язык – убогий, примитивный, ходульный, картины нарисованы кое-как, еле-еле – художник явно ленится...», чего как раз нельзя сказать о произведениях А. Камю. Язык его произведений наоборот отличается богатством и полнотой описания всех сюжетных картин.

Эстетика влияет на творчество, подкрепляя дар знанием. Она помогает художнику выработать художественную концепцию мира и личности. Не случайно смысловым центром эссе Камю является философское толкование мифа о Сизифе, обречённого судьбой бесконечно количество раз вскатывать на скалу огромный камень, который сразу же скатывался вниз. Тем не менее, по собственной воле он продолжает это делать. Он бросает вызов судьбе, противопоставляя ей свою волю. «В каждое из мгновений, после того, как Сизиф покинул вершину и постепенно спускается к обиталищам богов, он возвышается духом над своей судьбой. Он крепче обломка скалы...» [5, с.200].

Ясное сознание, т. е. способность Сизифа к рефлексии, и делает его подлинно абсурдным героем. Человек, утративший иллюзии и существующий в мире, потерявшем для него всякий смысл, – человек абсурдный. Он выполняет «сизифов труд», будучи втянутым в бесконечное однообразие обыденной жизни. Сизиф, вкатывающий камень на вершину горы, осознает тщетность всех своих усилий, но вместе с тем он чувствует себя счастливым и отвергает правомерность самоубийства. «Созерцая свои терзания, абсурдный человек заставляет смолкнуть всех идолов», — пишет Камю. Абсурдное сознание помогает ему выстроить собственный жизненный смысл, который осознается им как постоянное восхождение.

Ясность видения Сизифа, которая должна быть мукой, обращается в его победу. В этом вся тихая радость Сизифа. Ему принадлежит его судьба.

У Камю ясностью видения наделено только конечное существо, заброшенное в чуждый ему мир. Выше всего он ставит свет разума, поиск смысла, а не темные стороны человеческой природы.

Но из абсурда следует и отрицание универсальных этических норм. А. Камю принимает вывод из абсурда – «все дозволенно». Единственной

ценностью становится ясность видения и полнота переживания. Абсурд не надо уничтожать самоубийством или скачком веры, его нужно максимально полно изжить. Человек должен действовать и жить так, чтобы чувствовать себя счастливым в этом абсурдном мире.

В романе Альбера Камю «Чума» абсурд перестает быть неуловимым, он обрел образ, который может и должен быть точно воссоздан, изучен историком, ученым. Чума – образ аллегорический, но самое очевидное его значение расшифровывается без всякого труда: фашизм, война, оккупация. Но чума здесь сохраняет и метафизический смысл метафоры. Герои романа – практики, «врачи». Еще и потому, что болезнь неизлечима, болезнь поразила само существование, которое неизлечимо абсурдно. Врачи не справились с болезнью, она ушла сама – чтобы вернуться. Вот почему в облике Риэ нетрудно рассмотреть черты Сизифа. Как и Сизифа, Риэ не ожидает победа, ему дано только знание беды и возможность утвердить свое достоинство, свою человечность в безнадежном сражении со смертью [2, с. 136].

Сам Камю в предисловии к американскому изданию «Постороннего» сказал: «В нашем обществе каждый человек, который не плачет на похоронах своей матери, рискует быть приговоренным к смерти». Камю имел в виду, что герой его книги, «осужден за то, что он не играет в игру окружающих. В этом отношении он чужд обществу, в котором он живет, он шатается на обочине, в закоулках частной, одинокой, чувственной жизни». Главный герой – Мерсо, говорит то, что думает, он отказывается прятать свои чувства, и общество тотчас же чувствует себя в опасности. Его просят, например, сказать, что он сожалеет о своем преступлении, причем высказать это в положенной форме. Он отвечает, что чувствует скорее раздражение, чем настоящее раскаяние. И этот оттенок смысла обрекает его на смерть.

Впрочем, у него есть одна привязанность, одна искренняя любовь. Это – природа. У него материальное восприятие не вызывает чувство тошноты, Мерсо влюблен в природу. Он часами, не ведая скуки, следит за игрой солнечных лучей, переливами красок в небе, смутными шумами, запахами, колебаниями воздуха. Равнодушно отсутствуя среди близких, присутствует в материальной вселенной.

И здесь он не сторонний зритель, а самозабвенный поклонник стихий – земли, моря, солнца. Солнце словно проникает в кровь Мерсо, завладевает всем его существом. Таким образом, Мерсо является не обломком постигшего общество крушения, а бедным голым человеком, влюбленным во вселенную. Далекое не лишенный человеческих чувств, он движим страстью, которая становится глубокой именно из-за невозможности освободиться от нее, – страстью к абсолюту и правде.

Абсурдная борьба, которую постоянно ведет человек, представляет собой игру, являющуюся преимущественно искусством. А искусство, как говорил ещё Ницше, необходимо для того, чтобы не умереть от истины.

Более того, А. Камю считает, что, «творчество – наиболее эффективная школа терпения и ясности. Оно является и потрясающим свидетельством единственного достоинства человека: упорного бунта против своего удела, настойчивости в бесплодных усилиях». Ведь только предоставляет человеку возможность вносить в абсурдный мир нечто, определённое собственной свободной волей, хотя бы в форме вымышленного мира: «Творить – значит придавать форму судьбе». Хотя бы придавать – без всякой надежды на то, что удастся придать.

Согласно эстетике А. Камю, художник при помощи искусства делает попытку сотворить самого себя. Она подготовлена двумя предпосылками. Первая состоит в том, что мир враждебен, люди в нём одиноки, фатально разъединены и ничем не могут помочь друг другу. Вторая подсказана неудачным опытом самопознания: человеческое «Я» непроницаемо не только для других, но и для себя, его невозможно раскрыть изнутри.

Оказавшись неспособным исправить реальную жизнь, художник ищет спасения в творчестве, которое является ничем иным, как «искусством жить».

Таким образом, абсурд, образующий смысловой центр как философских, так и литературных произведений Камю, есть стремление семантизировать десемантизированное – распад, бессмысленность и безумие мира человек абсурда пытается собрать, осмыслить и образумить. Бунт против бессмысленности своего существования оборачивается для человека абсурда парадоксальным образом – обнаружением смысловой ценности каждой конкретной личности и окружающего эту личность мира [3]. Здесь уместно привести слова А. Камю: «Я не знаю, есть ли у этого мира какой-либо превосходящий моё разумение смысл. Однако я знаю, что смысл этот мне неизвестен и пока мне его не узнать. Что может значить для меня любое значение вне связи с моим собственным уделом? Я способен мыслить лишь в понятиях бытия человеческого. Я понимаю лишь то, к чему прикасаюсь, что мне противится».

Таким образом, эстетика Альбера Камю позволяет человеку взглянуть на мир совершенно иными глазами, свободными от традиционных представлений человека о мире, и впоследствии вырабатывает свою концепцию жизни и личности, свободной от штампов и являющейся полноправным хозяином и творцом своей судьбы.

1. Эстетика. Словарь художника [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://shedevrs.ru/materiali/318-ectetika.html>. – Дата доступа: 15.09.2011.

2. Андреев, Л.Г. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова; под. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Академия, 2000. – 559 с.
3. Буренина, О. Мироззрение. Абсурд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sunhome.ru/philosophy/11669>. – Дата доступа: 15.12.2008.
4. Герасимович, Я. «Философия абсурда» А. Камю [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://otherreferats.allbest.ru/philosophy/00097982\\_0.html](http://otherreferats.allbest.ru/philosophy/00097982_0.html). – Дата доступа: 15.09.2011.
5. Камю, А. Калигула / Камю А. – М.: АСТ: АСТ Москва: Хранитель, 2007. – 345 с.

## ЦЗЯ ЯН

*Республика Беларусь, Минск, аспирант УО «БГУКИ»*

### **СВОЕОБРАЗИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ В ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕГО КИТАЯ**

*Научный руководитель – кандидат искусствоведческих наук,  
доцент Л.А. Шкор*

Древнекитайское музыкальное искусство оказало заметное влияние на развитие философии, живописи и литературы. Так, например, великий мыслитель Конфуций полагал, что образованный человек должен быть увлечен поэзией, должен уметь играть на цине (музыкальном инструменте), а также обладать хорошими навыками каллиграфического письма.

Отличительной особенностью древнекитайской живописи является изображение иероглифов, органично вплетающихся в контекст многих картин. Это обусловлено тем, что китайская каллиграфия и живопись на протяжении тысячелетий развивались в стилистическом единстве, взаимно дополняя друг друга. (Данная особенность китайской художественной культуры не имеет аналогов в европейской живописи). Вместе с тем, только в иероглифах оказалось невозможным воплотить многообразие художественных иносказаний, поэтому во многих картинах иероглифы как бы «дополняют» изображение, подчеркивая его поэтику, настроение, а также тайный смысл. Поясним данный тезис на практическом примере.

Обратимся к ярчайшему примеру синтеза изобразительного искусства и музыки, запечатленному на свитке-картине «**Дао Гу объясняется в стихах в любви Цинь Жолань**» китайского художника Тан Янь (1470-1535). (Этот художник был признанным мастером жанровой живописи во времена правления династии Мин). На этой картине изображено тайное свидание посланника Дао Гу и куртизанки Цинь Жолань, преследующей цель опорочить своего поклонника по поручению сановников династии Южная Тан. На свитке изображен момент прочтения

любовных стихов Дао Гуном, которым внимает куртизанка, словно аккомпанируя им на *pipa* (традиционный китайский струнный инструмент, похожий на арабскую лютню). Поэзия и музыка причудливо переплетаются в образно-смысловом пространстве картины, усиливая лиричность и камерность изображения (что также подчеркивается прямоугольником, который образуют деревья, кустарники и две скамьи). А иероглифы, начертанные художником Тан Янем, вносят неожиданный контраст в поэтику картины, и гласят, что находясь на месте Дао Гу, лучше умереть со стыда. Такой неожиданный поворот сюжета связан с тем, что Дао Гу неоднократно позволял себе оскорбительное поведение при дворе императора, и только публично исполнив любовные стихи посланника, куртизанка Цинь Жолань опозорила его перед присутствующими сановниками (обнажив тайные пороки высокомерного и неосмотрительного сердца посланника).

В контексте нашего анализа картины-свитка, особо подчеркнем, что художник выписал иероглифы в верхнем правом углу произведения, подобно листьям, обрамляющим сцену свидания. В этом и заключается уникальное свойство каллиграфической живописи – текст на картине словно резюмирует изображение, с одной стороны, а с другой – придает ей завершенность. Линия иероглифа в чем-то оказывается родственна выразительной мелодике древнекитайских музыкальных сочинений, звуки которых передают различные чувства. Умение Тан Яня «вписать» в образно-семантическое поле картины иероглифы, подобрать соответствующий стиль их написания, служит бесспорным подтверждением высокого мастерства художника, объединившего визуальный образ, музыку и текст в единое целое.

Вышеприведенный пример свидетельствует о том, что еще древнекитайские художники осознали выразительную силу *линий* китайских иероглифов. Эта выразительность ярко проявилась в стиле *вэньжэнь хуа*, основателем которого является художник и поэт Гу Кайчжи (345-406 гг.). Он создавал картины, в которых изумительно сочетались поэзия, каллиграфия и живопись – этот художник дополнял свои произведения поэтическими отрывками, поясняющими суть изображенного. (Поэтику произведений Гу Кайчжи можно сравнить с циклом «Времена года» П.И. Чайковского, ведь каждому музыкальному произведению также были предпосланы поэтические строки). Именно поэтому стиль *вэньжэнь хуа* оказался любим и придворными китайскими художниками, и простыми народными живописцами. Наиболее известные картины в стиле *вэньжэнь хуа* созданы Су Дунпо (1037-1101 гг.), Ни Юньлинь (1306-1374 гг.), Дун Цичан (1555-1636 гг.). Изящество иероглифов и поэзия стиха не только дополняли и подчеркивали основное

содержание и идею созданных ими картин, но и придавали им особую красоту и законченность.

Особенно важно отметить, что иероглифы, начертанные на картине, могли одновременно охарактеризовать цвет и звук. Звуки древней китайской пентатоники также можно было зафиксировать в иероглифах: первая ступень пентатоники *гун* ассоциировалась с желтым цветом, а также обозначала дворец; вторая *шан* – с белым, обозначала «шум осеннего ветра в ветвях»; третья *цзюе* – с сине-зеленым, «потрескивание дров в огне»; четвертая *чжи* – с красным, «журчание воды»; пятая *юй* – с черным, «шуршание крыльев» [1, с. 935]. Эти же звуки пентатоники, воспроизводимые на древнекитайском музыкальном инструменте *гуцине*, могли воссоздать окружающий мир, передавая *юэци* – животворную силу музыки. С другой стороны, музыкант, специально извлекая из этого благородного инструмента фальшивые звуки (*цзянь-шэн*), мог передать свои мысли и о государственном разладе, и о бедствиях своей земли. Иными словами, музыка в древнекитайской культуре служила основой для миропонимания и являлась универсальным способом объяснения множества явлений окружающего мира, социального устройства, и, конечно, доминант человеческого бытия. И именно поэтому музицирование (наряду с искусством живописи и каллиграфии) считалось увлечением, достойным императоров.

Еще одним ярким примером взаимодействия живописи и музыки служит картина-свиток, собственноручно написанная императором Хуэйцзуном (1082-1135), который был Восьмым императором династии Сун. Его картина «Слушающие цинь» является высоким образцом синтеза живописи, каллиграфии и музыки. На этой картине отображен стиль каллиграфии, придуманный самим императором – стиль «тонкого золота». Красота и необычность этого стиля заключалась в том, что прихотливо изгибающиеся линии написания иероглифов напоминали золотые нити для вышивания. А тонкость этих линий словно указывала на трепетание струн под пальцами пожилого музыканта, самозабвенно играющего на *цине* (это древнейший китайский музыкальный инструмент, в чем-то напоминающий европейскую цитру). Древнекитайские музыкальные традиции, в отличие от европейских, не требовали от музыкантов-исполнителей виртуозного владения инструментом, так как при игре на цине особо ценились чистота звучания и интонационные нюансы. Столь же многозначительным для слушателя был каждый жест, которым пользовался исполнитель для извлечения звука (например, растопыренные пальцы указывали на опасность, изящно сомкнутые обозначали образ девушки). Иными словами, в каждом движении пальцев и жесте рук просматривался глубинный смысл, столь же зависящий от контекста, как толкование

написанных на картинах иероглифов. Именно поэтому искусство игры на цине, вобравшее и философско-культурный контекст нескольких эпох, оказало столь значительное влияние на искусство Китая в целом.

Китайский музыкант и поэт Сюй Шанин (1582 – 1662) создал великолепный труд – «Описание гуцини, звучащей в горах Си». Автор полагал, что только общая увлеченность китайской аристократии и простых крестьян музицированием на цине – «самом благородном инструменте», поможет процветанию государства. Сюй Шанин даже основал своеобразный музыкальный клуб любителей игры на цине – «*цинъ чуань*», объединивший многих музыкантов.

Краткие вышеприведенные примеры взаимодействия музыки и живописи в древнекитайском искусстве свидетельствуют об актуальности темы исследования, с одной стороны, а с другой – о возрастающем интересе китайских и европейских исследователей к традиционной китайской культуре. Как отмечают современные белорусские педагогически-музыканты, «образование в Китае связано с поисками новой национальной идентичности, с обращением к национальному наследию, с попытками создать новую систему образования, в основе которой бы доминировали национальные традиции» [2, с.70].

1. Кравцова, М.Е. История культуры Китая / М.Е. Кравцова. – СПб. : Лань, 1999. – 416 с.

2. Королева, Т.П. Традиции и инновации в системе общего музыкального образования КНР (Китай) / Т.П.Королева, Л.А. Шкор // Материалы международной научно-практической конференции «Современная образовательная среда: приоритетные направления развития», Минск, 22-23 окт. 2009 г.: редколл.: Г.В. Пальчик [и др.]. – Минск, НМУ «НИО», 2010. – С. 68–71.

## **Д.В. ЧЁРНЫЙ**

*Республика Беларусь, Гродно, магистрант  
УО «ГрГУ им. Я. Купалы», факультет искусств и дизайна*

## **ЖАНР СОНАТЫ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент Л.М. Можейко*

Вообще, применительно ко второй половине XX века жанр сонаты нельзя назвать доминирующим в области инструментальной музыки, как это было некогда, во времена расцвета классического стиля. Но, не

претендуя не роль «лидера эпохи», соната гибко реагирует на новые тенденции, социальные заказы и для большинства композиторов сохраняет свою актуальность.

Ряд особенностей сонаты XX века указывает на общность процессов, протекающих в разных жанрах, исторически связанных с моделью сонатно-циклической композиции: возникает множество индивидуализированных вариантов данной формы, не поддающихся систематизации, происходит сближение сонаты с симфонией, концертом, иными жанрами. В некоторых случаях это ведет к появлению полижанрового знака, который «фиксирует стремление автора интегрировать несколько жанровых принципов» [1, с. 102].

Для современных композиторов сонатный жанр значим в разных смыслах и функциях. Он, разумеется, остается важной составляющей школы, системы профессионального обучения и самих композиторов, и исполнителей. Как и во времена великих предшественников, соната нередко трактуется как своеобразная творческая лаборатория. Особое значение приобретает при этом композиторская апробация темброво-звуковых и интонационных возможностей того или иного инструмента. Для музыки XX века, как известно, примечательна тенденция использовать самые разнообразные, в том числе неклассические инструменты и инструментальные ансамбли. Жанр сонаты часто выступает при этом своего рода «пробным камнем» для утверждения перспективности полноценного сольного музицирования на том или ином инструменте.

Во второй половине XX века сочинения многих композиторов отличаются весьма неожиданные и индивидуальные композиционно-драматургические новации, очень далеко уходящие от вполне ясной сонатности Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Стравинского или Хиндемита.

Для других авторов присутствие сонатной формы или хотя бы драматургии конфликтного типа все-таки не есть неприменный признак жанра (что, как известно, встречается иногда и у классиков). Нередко образный контраст может перемещаться на уровень соотношения между частями. Последнее можно атрибутировать как обязательное жанровое содержание сонаты в XX веке в случае, если сочинение многократно (правда, и это условие не обязательно выдерживается).

Соната во второй половине XX века попадает также в зону самых смелых и неожиданных экспериментов. К данному моножанровому знаку «старой» традиции прибегает, например, такой последовательный лидер Новейшей музыки как П. Булез, который во Второй и Третьей фортепианных сонатах разрабатывает концепцию сериальной композиции и открытой формы. Яркое экспериментальное первое полистилистическое

сочинение А. Шнитке – «Quasi una sonata» для скрипки и фортепиано – это тот же жанр: эффект, произведенный им, В. Холопова сравнивает с оглушительным взрывом [4, с. 56]. Предельно радикален в своих единичных композиционных проектах, связанных с жанром сонаты, и последовательный приверженец концептуального искусства В. Екимовский («Лунная соната», «Соната с похоронным маршем»).

В XX веке, очевидно, явно преобладает толкование сонаты как музыки для знатоков, предполагающей любые эксперименты, самую изысканную тонкость и сложность выражения и, чаще всего, серьезность содержания. Г. Уствольская, автор шести сонат для фортепиано, яростно возражала против отнесения ее музыки к разряду камерной. В этом определении ей, видимо, чудились отголоски «музыкально-светской «беседы» о предметах приятных и занимательных, но не требующих полной самоотдачи» [3, с. 151].

Разнообразно, конечно, содержание современных сонат, охватывающее широкий диапазон образов – от скорбно трагедийных до беспечно-светлых, от жанрово конкретных до обобщенных философско-созерцательных. Во многих сочинениях последних десятилетий XX века значительна роль медитативности. Но, так или иначе, сонате присущи тонкость внутренней организации, личностный тип высказывания [2, с. 110]. Контраст, который при этом присутствует как атрибут жанрового содержания, варьируется в очень широком диапазоне – от непримиримых конфликтов до внешней непритязательной дивертисментности. Стилистика многих произведений сопряжена с использованием и разным проявлением двух качеств – подчеркнутой линейности, мелодичности (личностный тип высказывания) и, в то же время, разнообразной диалогичности (инструментально-игровой, тематически-контрастной, полистилистической, интертекстуальной), которая может оказаться главным способом и средством обнаружения контраста.

Итак, даже при самом беглом взгляде очевидно необычайное разнообразие сонат, созданных во второй половине XX века. Композиторы этого времени, говоря на новом музыкальном языке, сочиняя новые образно-драматургические концепции, изобретая новые конструктивные идеи, доказали неисчерпанность и универсальность жанра сонаты. Конечно, таких перепадов, контрастов и «эксклюзивов» в отношении и содержания, и средств его воплощения соната прошлых времен не знала. Но, как это ни парадоксально, именно сонате и в классическую эпоху приписывались весьма «широкие полномочия».

Согласно наблюдениям Л. Кириллиной, уже тогда «наметились две главные содержательные тенденции при трактовке жанра: 1) музыка для любителей, не слишком трудная технически, не слишком затейливая

композиционно и не слишком на многое претендующая эмоционально – то есть действительно род своеобразной музыкально-светской «беседы» о предметах приятных и занимательных, но не требующих полной самоотдачи; 2) музыка для знатоков, в которой композитор, пользуясь узаконенной свободой жанра сонаты, может использовать любые, в том числе экспериментальные приемы, а также выразить сколь угодно личностное, вплоть до исповедального, содержание» [2, с. 110].

Во второй половине XX века встречается не так уж много композиторов, которые создали значительное количество сонат и при этом последовательно обращались к одному и тому же инструменту (инструментальному составу). Для таких авторов выразительность тембровой стороны также, конечно, многое значит. Но в качестве важнейшего фигурирует особый фактор: тонкая нюансировка красок, тембровые контрасты в границах неисчерпаемых колористических возможностей одного инструмента (тем самым подчеркивается, конечно, и личностный характер высказывания). Неудивительно, что подобные случаи связаны с инструментами, которые часто уподобляются оркестру: фортепиано – «король» инструментов (десять сонат для фортепиано Б. Тищенко, шесть сонат для фортепиано Г. Уствольской), многотембровый готово-выборный баян – новый инструмент XX века (семь сонат для баяна А. Кусякова).

1. Дауноравичене, Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки / Г. Дауноравичене // *Laudamus*. – М., 1992.
2. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков / Л. Кириллина. – М., 1996.
3. Сулин, В. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская / В. Сулин // *Музыка из бывшего СССР*. - Вып. 2. – М., 1996.
4. Холопова, В. Софья Губайдулина / В. Холопова, Э. Рестаньо. – М., 1996.

## **А.В. ШЕШКО, Л.И. БОРСУК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С.Пушкина»*

### **ВАЖНОСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ ИМПРОВИЗАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

Одним из главных моментов в музыкальном воспитании учащихся и развитии их музыкально-творческих способностей является развитие навыков музыкальной импровизации, сущность которой, по мнению Е.Б. Шпаковской, «в непосредственной свободе высказывания, раскованности, связанной с особым характером музыкального творчества этих де-

тей» [1, с. 8]. Несмотря на популярность музыкальной импровизации в современном мире, механизмы ее восприятия и воздействия на учащихся в психологии и педагогике изучаются мало.

Важность и необходимость метода обучения учащихся импровизации в системе музыкального образования отмечает В.О. Усачева. Она считает, что «импровизация, создающая ученику этого возраста условия для креативной самореализации в профессиональной музыкальной деятельности, как нельзя лучше соответствует принципам базового музыкального образования, предполагающим актуализацию приобретенных знаний, их постоянное обновление и шлифовку в условиях практической музыкальной деятельности» [2, с. 2]. Это мнение, на наш взгляд, очень точно характеризует специфику и сущность импровизации, ее ключевую роль в обучении. Хотелось бы отметить, что вся история музыки началась с импровизации. Первоначально музыка по своей структуре была импровизационной. Кроме этого, только импровизация включает в себя хорошую исполнительскую подготовку, сочинение и интерпретацию, в то время как остальные виды музыкальной деятельности имеют, на наш взгляд, узкую специализированную направленность.

По мнению В.П. Анисимова, «непременным условием для развития музыкально-импровизационного творчества учащихся является создание особой атмосферы – развивающей среды. Она состоит из многих компонентов:

- 1) общение (педагог – учащийся, общение детей в группе);
- 2) креативное взаимодействие преподавателя с родителями учащихся» [3, с. 72].

Важно отметить, что, по мысли В.П. Анисимова, «организовать музыкальное творчество как процесс импровизации – это значит, говоря философским языком:

- во-первых, соединить абстрактное с конкретным (дать возможность выступить для себя самого представителем всего человечества);
- во-вторых, преодолеть дуализм содержания и формы;
- в-третьих, и это особенно важно, приблизить учащегося к источнику энергии и овладению механизмом саморазвития. Побудить, а не заставить ребенка «овладеть самим собой как предметом» – это и есть центральная педагогическая задача, которую призван решать музыкально-творческий метод импровизации» [4, с. 3].

Музыкальная педагогика сделала немало для создания условий, способствующих развитию передовых форм обучения и, что особенно важно, творческому воспитанию детей. Все более утверждаются принципы, рассматривающие обучение не только как формальное накопление знаний, умений и навыков (развивающее обучение).

Отсутствие навыков импровизации у большинства «академических» музыкантов объясняется некоторыми программными установками существующей системы музыкального образования, где с первых шагов обучения доминирует своего рода «отраслевой» подход: воспитание «чистого» исполнителя, затем – из «неудавшегося» исполнителя-теоретика, а подчас и композитора. Некогда утраченная в педагогике установка на подготовку музыканта с универсальным подбором творческих навыков (исполнительских, композиторских, теоретических) сегодня требует своего воссоздания, начиная с ранних ступеней обучения музыке, причем такая направленность должна отличать не только систему специализированной подготовки музыкантов-профессионалов, но и определять стилистику работы в обычных ДМШ: будущий музыкант должен раскрывать искусство звуков в его многообразии через внутреннее творческое самораскрытие.

Существующая в обыденном сознании мысль, что импровизация есть дело особо одаренных детей, лишена основания и отражает инерционно-пассивные взгляды на музыкальную педагогику. В каждом ребенке изначально заложена способность к устному звукотворчеству (более в чем-то естественная, чем к творчеству через нотный текст). Предпосылки такой установки находятся в импровизационном по своему духу устном фольклоре, приобщение к которому, как известно, некогда шло с раннего детства в каждой семье.

Мы считаем, что в современной методике обучения на первое место должны выйти импровизация, звуковое экспериментирование, связанное с новейшими тенденциями в музыкальном творчестве. Понятие творческое музицирование должно быть едва ли не ключевым в музыкальной педагогике, независимо от того, идет ли речь об обучении музыке или шире – о воспитании посредством этого искусства.

1. Шпаковская, Е.Б. Джазовая импровизация как способ воспитания творческой индивидуальности исполнителя и слушателя / Е.Б. Шпаковская. – СПб., 2002. – 125 с.

2. Шмалько, Ю.В. Формирование музыкального мышления учащегося-музыканта в процессе подбора по слуху и импровизации: На материале учебной работы в классе фортепиано / Ю.В. Шмалько. – М., 1998. – 178 с.

3. Анисимов, В.П. Диагностика музыкальных способностей детей: учеб. пособие для студ. вузов / В.П. Анисимов. – М., 2004. – 230 с.

4. Мун, Л.Н. Импровизация как вид творческой деятельности в теории и практике музыкального образования / Л.Н. Мун. – М., 2001. – 210 с.

**М.И. ШУЛЬГАЧ**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
психолого-педагогический факультет*

**КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА В РАБОТЕ  
ФРИДРИХА НИЦШЕ «РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ ИЗ ДУХА  
МУЗЫКИ»**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент Л.И. Борсук*

Фридрих Ницше написал свою работу «Рождение трагедии из духа музыки» на раннем, романтического этапе своего творчества, в период, когда он находился под влиянием идей А. Шопенгауэра и Р. Вагнера. В ней он, отвечая на вопрос о том, как возможна античная Греция, идет в противовес всей немецкой эстетической традиции, восходящей, в частности, к Шиллеру, оптимистически трактовавших древнегреческое искусство с его светлым, аполлоническим в своей основе началом. Он впервые говорит о другой Греции – трагической, опьяненной мифологией, дионисической, открывая в ней истоки будущих судеб Европы. Именно такая Греция, по Ницше, и есть настоящая, сильная, жестокая и здоровая во всей ее юности, ибо дионисическое начало более раннее, чем аполлоническое и именно оно принесло Элладе наибольшее благословение. Лишь во времена распада и слабости, по Ницше, греки стали оптимистичнее и устремились к научному познанию и логизированию мира [2].

Свое произведение Ницше начинает с идеи о единстве и постоянной борьбе в древнегреческой культуре двух начал – аполлонического и дионисического. Во взаимодействии этих начал он видит движение искусства. Названия эти заимствованы у древних греков, разъясняющих свои глубокомысленные эзотерические учения в области воззрений на искусство не с помощью понятий, но в резко отчётливых образах богов. В соответствии с мифологическими характеристиками античных богов Диониса (бога виноделия, земных плодов) и Аполлона (водителя муз) Ницше видел в дионисийском стихийное иррациональное природное начало, которое вызывает в человеке состояние животного ужаса и блаженного восторга одновременно, близкое к состояниям алкогольного опьянения или наркотической эйфории. В искусстве оно выражается наиболее полно в музыке, танце, вакхических оргиастических плясках. Аполлоновское Ницше связывал с пластическими искусствами и поэзией и

усматривал его суть в упорядоченности, гармоничности, миметичности, иллюзорности, восходящим к особому рода сновидениям, в которых, согласно древним легендам, людям являлись образы богов, а художникам и поэтам являются прообразы их творений. В античном искусстве эти принципы, согласно Ницше, фактически противоположны и ведут постоянный диалог, а нередко и борьбу друг с другом. Однако они тяготеют друг к другу и достигают своего гармонизирующего единства только в аттической трагедии. Аполлоновское находит свое наиболее полное выражение в произведении художника (словесном, в картине, в скульптуре), напротив, дионисийское наиболее полно выражается в самом художнике, который фактически в экстатическом танце или при исполнении музыки перестает быть художником, а превращается в свое собственное произведение. «Человек уже больше не художник, – писал Ницше, – он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого» [3].

Эти же два начала, две силы, как считает он, живут и борются в человеке-творце, художнике. Отсюда и два вида искусств – пластическое (архитектура, скульптура, танец, поэзия) и непластическое, в котором наиболее органично проявляет себя человеческая воля, которая, в свою очередь, полнее всего раскрывается именно в музыке. Эти два начала всегда действовали вместе и лишь для того, чтобы лучше уяснить суть каждого из них, Ницше как бы разъединяет и рассматривает их в отдельности, ассоциируя дионисическое начало по преимуществу с опьянением, а аполлоновское со сновидением. «В дионисическом начале, – пишет он, – все отдельное, субъективное исчезает до полного самозабвения. Под чарами Диониса – бога виноделия и плодородия, символизирующего пробуждение природных сил, получают «да» все проявления жизни». Ницше приводит исторические свидетельства многочисленных дионисических празднеств с их крайней половой разнужданностью, смесью сладострастия и жестокости, не осуждая и не считая их, однако, некоей «народной болезнью», а, наоборот, называя мертвецами всех порицателей Диониса. В отличие от многих народов, греки, как считает Ницше, были защищены от этих вакханалий богом Аполлоном, символизировавшим спокойный артистизм, гармонию, прекрасные, обворожительные иллюзии и сновидения, отгораживавшие греков от всего безобразного в их бытии, и, подобно дионисическому мужеству, позволявшие более или менее сносно переносить жизнь. Аполлоновское начало противостоит дионисическому подобно тому, как искусственное противостоит естественному, жизни, осуждая все чрезмерное, непропорциональное. Ницше полагает, что после

многочисленных этапов противоборства эти два начала слились в древнегреческой трагедии, ибо и то и другое оказались одинаково необходимы греку: этическое начало Аполлона стало как бы своеобразной защитой от ужасов бытия, как его дополнение и ограничение; в то же время силы Диониса олицетворяли преклонение перед неисчерпаемой во всей ее чрезмерности мощью самой жизни [2].

Участники этих действий надевали на себя маски с козлиными бородами и рогами, изображая спутников Диониса – сатиров. Ритуальные представления происходили во время Великих и Малых Дионисий (празднеств в честь Диониса).

Песни в честь Диониса именовались в Греции дифирамбами. Дифирамб, как указывает Аристотель, является основой греческой трагедии, которая сохранила на первых порах все черты мифа о Дионисе. Последний постепенно вытеснялся другими мифами о богах и героях – могущественных людях, правителях – по мере культурного роста древнего грека и его общественного сознания.

От мимических дифирамбов, повествующих о страданиях Диониса, постепенно перешли к показу их в действии. Первыми драматургами считаются Феспис (современник Писистрата), Фриних, Херил. Они ввели актёра (второго и третьего ввели затем Эсхил и Софокл). Авторы же исполняли главные роли (крупным актёром был Эсхил, выступал как актёр и Софокл), сами писали музыку для трагедий, руководили танцами.

Три крупнейших трагика Греции – Эсхил, Софокл и Еврипид – последовательно отображали в своих трагедиях психоидеологию землевладельческой аристократии и торгового капитала на различных этапах их развития. Основной мотив трагедии Эскила – идея всемогущества рока и обречённость борьбы с ним. Общественный порядок мыслился определённым сверхчеловеческими силами, установленным раз и навсегда. Поколебать его не могут даже взбунтовавшиеся титаны (трагедия «Прикованный Прометей»).

Эти взгляды выражали охранительные тенденции господствующего класса – аристократии, идеология которой определялась сознанием необходимости беспрекословного подчинения данному общественному порядку. Трагедии Софокла отображают эпоху победоносной войны греков с персами, открывшей большие возможности для торгового капитала.

В связи с этим авторитет аристократии в стране колеблется, и это соответственно сказывается на произведениях Софокла. В центре его трагедий стоит конфликт между родовой традицией и государственным авторитетом. Софокл считал возможным примирение социальных противоречий – компромисс между торговой верхушкой и аристократией.

И, наконец, Еврипид – сторонник победы торговой прослойки над землевладельческой аристократией – уже отрицает религию. Его «Беллерофонт» изображает борца, поднявшего бунт против богов за то, что они покровительствуют вероломным правителям из аристократии. «Их (богов) нет там (на небе), – говорит он, – если люди не хотят безумно верить старым сказкам». В произведениях настроенного атеистически Еврипида действующими лицами драма являются исключительно люди. Если он и вводит богов, то лишь в тех случаях, когда требуется разрешить какую-нибудь сложную интригу. Драматическое действие мотивируется у него реальными свойствами человеческой психики. Величавых, но душевно упрощённых героев Эсхила и Софокла сменяют в произведениях младшего трагика если и более прозаичные, то усложнённые характеры. Софокл так отзывался об Еврипиде: «Я изображал людей такими, какими они должны быть; Еврипид же их изображает такими, каковы они в действительности» [4].

Все эти процессы становления древнегреческой трагедии в контексте двойственности аполлоновского и дионисийского Ф.Ницше связывает с музыкой. Он считает, что народная стихия сильнейшим образом волнуема дионисийскими течениями, на которые «необходимо всегда смотреть как на подпочву и предпосылку народной песни», так как «в музыке народа увековечиваются его оргиастические волнения» [1, с. 85]. Дионисическая музыка пронизана мифологичностью и воспринимается как миф, как единичный пример некоторой всеобщности и истины, неуклонно обращающий свой взор в бесконечное. Философ так характеризует дионисическую музыку: «...потрясающее могущество тона, единообразный поток мелоса и ни с чем не сравнимый мир гармонии [1,с.70]. В его концепции аполлоновское отражает стремление упорядочить хаос дионисийского, осмыслить его, структурировать. Аполлоновское искусство было изобретено греками для того, чтобы помочь им отвлечься от ужасов и горестей бытия. По мысли Ф. Ницше, все художественные импульсы аполлоновского искусства выражают непреодолимое стремление человека к иллюзии, грёзам. Но именно таким образом человек стремиться гармонизовать свою жизнь. Взаимодействие двух начал Ф. Ницше характеризует как «художественные силы, прорывающиеся из самой природы без посредства художника-человека, в коих художественные порывы этой природы получают ближайшим образом и прямым путём своё удовлетворение: это, с одной стороны, мир сонных грёз, совершенство которых не находится ни в какой зависимости от интеллектуального развития или художественного образования отдельного лица, а с другой стороны, действительность опьянения, которая тоже нисколько не обращает внимания на отдельного человека, а, скорее, стремиться

уничтожить индивид и освободить его мистическим сознанием единства» [1, с. 67–68]. Теория аполлоновского и дионисийского искусства является одной из стержневых в художественной истории, а сами категории представляют собой универсалии, действующие в разных культурах.

1. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Фридрих Ницше и русская религиозная философия : В 2 т. – Т.2. – Мн. – М., 1996.

2. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/history\\_of\\_philosophy/436/РОЖДЕНИЕ](http://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/436/РОЖДЕНИЕ). Дата доступа: 31.03.2012.

3. Аполлоновское и Дионисийское. – Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/948/Аполлоновское](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/948/Аполлоновское). – Дата обращения: 31.03.2012.

4. Древнегреческая трагедия. – Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Древнегреческая\\_трагедия](http://ru.wikipedia.org/wiki/Древнегреческая_трагедия). – Дата обращения: 31.03.2012.

## **М.В. ЯКОВЧУК**

*Республика Беларусь, Брест, УО «БрГУ имени А.С. Пушкина»,  
географический факультет*

## **САКРАЛЬНАЯ СИМВОЛИКА ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ**

*Научный руководитель – кандидат философских наук,  
доцент О.Н. Иванчина*

Вся православная эстетика имеет глубоко символический характер. С точки зрения П. Флоренского, символ предстает как «органически живое единство изображающего и изображаемого, символизирующего и символизируемого» [1, с. 157]. Чувственный мир является образом духовного мира, воплощает его в себе и таким образом превращается в символ. Символично-аллегорический образ особую роль играл в раннехристианской эстетике. Эти образы-аллегории помогали понять и Библию, и Универсум в целом. Впервые эта проблема была поставлена еще иудейским философом Филоном Александрийским, а затем Александрийской школой, в особенности Климентом Александрийским.

Климент считал, что существуют два вида изображений: одни допустимы для верующих (христианские символы), другие ложны и неприемлемы (натуралистические изображения). В творчестве Иустина-философа все библейские тексты рассматриваются как система символично-аллегорических образов. Особую роль играли притчи: они скрывали исти-

ну от непосвященных и в то же время были понятны верующим. Святое Писание использует метафорический способ выражения. Раннехристианский писатель Ориген выделяет несколько уровней библейского текста: первый – буквальный, доступный всем, второй – душевный (или моральный), третий – духовный (или философский). О втором и третьем уровнях свидетельствует некоторая загадочность и «бессмысленность» в понимании текста и символа.

Разработкой понятий образа и символа занимался и Псевдо-Дионисий. Весь мир у него предстает как система образов и символов, через которые просвечивает Божество. Символ у Псевдо-Дионисия включает в себя знак, образ, прекрасное, предметы культовой практики, являясь всеобъемлющей категорией. Псевдо-Дионисий выделяет образы динамические и статические. К динамическим относятся действия, происходящие в чувственном мире: богослужебные таинства, мистерии. Статические символы – это материальные предметы, произведения искусства. Статические символы одновременно и выявляют истину, и скрывают ее. Символ – это изображение непостижимого.

Как же возможно осуществить эту цель – изображение непостижимого? Только божественная истина является гарантом постижения сверхсущностного, духовного света. Это не внешняя красота, а обобщенная духовная, открывающаяся тому, кто умеет видеть, созерцать. «Идея возвышения души с помощью образа к истине и архетипу стала с того времени одной из ведущих идей византийской эстетики», – утверждает Е. Чичина [2, с. 398]. Теория образа теснейшим образом связана с теорией изобразительного искусства, в особенности теорией иконы.

В православии икона считается символом присутствия святого. Его образ – не просто художественное произведение, но воссоздание сокровенной сущности. Не зря икона создается иконописцем в особом состоянии, после многодневного поста. Икона дает возможность верующему человеку настроиться на общение с высшими силами, испытать состояние катарсиса. Святой Симеон Солунский наставлял: «Изображай красками согласно Преданию, эта живопись так же истинна, как писание в книгах, и Божественная благодать почиет на ней, ибо свято то, что она изображает» [3, с. 160]. Византийский мыслитель Иоанн Дамаскин, разработав полную теорию образа, выделяет следующие особенности иконы: икона – книга для неграмотных, она выполняет декоративную функцию, напоминает о тех, кого мы почитаем, изображение подводит телесное созерцание к духовному. Изображенные на иконе – носители возвышенного. Созерцая иконы, верующий является «соучастником какого-либо священного акта», икона несет в себе высшую благодать и выполняет функцию поклонения, однако «честь, воздаваемая иконе, относится к первообразу».

На эту теорию опирались отцы Седьмого Вселенского собора, происходившего в Никее в 787 году. Отцы Собора дополнили учение Иоанна Дамаскина: «Что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками», они также подчеркнули нравственно-религиозную направленность искусства и его чисто внешнее сходство с прототипом, только «по имени» а не «по сущности». Они подчеркнули также психологическую и догматическую функцию иконы. Собор также подтвердил и углубил постановления Трульского собора 692 года, который, почитая давние образы и тени как знамения и начертания правды, призвал глубже вникнуть в евангельский текст относительно важности телесного облика Христа (правило 82), а также предостерег от гедонизма античного искусства (правило 100). Борьба с идолопоклонством в раннем христианстве привела к тому, что человеческие изображения были устранены с икон и мозаик, а Христос, Дева Мария и другие святые и мученики изображались в виде аллегорий и символов. До нашего времени дошли изображения I–II веков, где святые изображались в виде символов, известных только христианам. Тогда икона еще не была догматической, а только символической.

А. Шмеман пишет: «Ранняя церковь не знала иконы в ее современном догматическом значении. Начало христианского искусства – живопись катакомб – носит символический характер... Это не изображение Христа, святых или разных событий священной истории, как на иконе, а выражение определенных мыслей о Христе и Церкви... В искусстве сигнификативного типа показательна не трактовка его тем (ибо как они трактованы – для его целей безразлично), а самый их выбор и их сочетание. Оно склонно изображать не столько божество, сколько функцию божества» [4, с. 246]. Катакомбная иконопись имела аллегорический и конспиративный характер, была вынужденной тайнописью, шифром.

В царствование императора Константина катакомбное искусство вместе с христианством становится государственным. В IV–V веках, чтобы вместить множество новообращенных, потребовались обширные храмы и как иллюстрация к проповеди новой религии – новые иконописные образы. Поэтому храмы расписываются монументальными изображениями, иллюстрирующими Библейскую историю. Выработывая образный язык, Церковь обращалась к образам античного мира, наполняя их новым содержанием. Уже тогда в искусстве наблюдались различные тенденции, например, изысканные эллинистические, связанные с античным наследием, и сиро-палестинские, которые были носителями исторического реализма [5, с. 62–68].

Новая образная живопись не вытесняет символическо-аллегорическую, а дополняет ее. С.Д. Абрамович выделяет несколько групп символическо-

аллегорических изображений катакомбного периода: первая – аллегорическое переосмысление традиционных образов античного язычества: например, Орфей, играющий на лире, успокаивая животных, означал Христа, созывающего всех людей; Психея – символ человеческой души – стала воплощением христианского представления об освобождении души из-под власти тела; Добрый пастырь, несущий на плечах ягненка, воплощал идею заботы Бога о человеке. Этот образ часто повторяется в Библии. Доброго пастыря изображали как молодого человека с идеально правильным лицом.

Вторую группу составляют образы Ветхого завета: оливковая ветвь – символ мира (такую ветвь принесет голубь Ною как извещение о конце потопа); олень у источника – аллегория человека, который ищет Бога, как жаждущее воды животное; рука, протянутая из-за туч, – аллегорическая трактовка Бога-Отца.

К третьей группе относятся образы Нового завета с его экспрессивным и вдохновенным языком: чаще всего изображается голубь как символ Святого Духа, виноград в виде лозы иллюстрировал слова Христа: «Я правдивая виноградная лоза, а Отец Мой – Виноградарь»; воскресший Лазарь, выходящий из гроба, – аллегория воскресения Иисуса Христа и всех христиан, победивших смерть.

Четвертая группа образов – развитие ветхозаветной эмблематики в сознании христиан: корабль (ковчег) означал церковь как путь ко спасению, якорь – надежда на спасение (образ заимствован из посланий апостола Павла).

Пятая группа образов – созданные ранними христианами символично-аллегорические эмблемы, выражающие основоположные идеи новой веры. Здесь в полной мере проявился дух творчества, обыденные вещи наполнились мистическим содержанием: чаще всего вместо Христа изображали рыбу, потому что греческое название рыбы, ΙΧΘΙΣ, было анаграммой слов «Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель». Частым было использование изображения пеликана – образ Иисуса Христа, приносящего себя в жертву ради спасения людей. У язычников существовала легенда о пеликане, который в сложных ситуациях разрывает себе грудь и дает птенцам пить собственную кровь. Поэтому пеликан с окровавленной грудью в искусстве ранних христиан напоминал о спасительной миссии Христа [6, с. 59–62].

Отцы Собора утверждали, что такие ассоциативные образы отжили свое, будучи полезными, пока представители еретических учений не стали их использовать для подтверждения своих взглядов. Решено было утвердить Символ веры не только в слове, но и в образе, средствами изобразительного искусства показать величие телесной природы Христа. Поэтому 82 правило не отменяло, а заменяло старую систему священных изображе-

ний, не уменьшая ее достижений в таких видах искусства, как, например, мозаика в интерьере собора Святой Софии в Константинополе [7].

Иконы Христа, Богородицы, святых до Трульского собора не были регламентированы какими-либо документами. Теперь искусство изображения человеческих фигур стало первоочередным, а искусство символов и аллегорий отодвигалось на второй план. На основе этих решений, а также VII Вселенского Собора и собора 843 года было утверждено иконопочитание, послужив мощным толчком для развития иконописи.

Смысл отличий символично-аллегорических образов от конкретных фигурных изображений в том, что условные и лаконичные аллегорические образы пробуждают в душе близость к вечности. В более натуралистических изображениях она предстает только частично, потому что наше внимание отвлекается на черты лица, одежду и другие особенности портретной живописи. Однако новая фигурная живопись не рассталась с символическостью, наполнившись новым смыслом.

Так, система цвета придавала новому искусству чрезвычайную яркость, и в то же время каждый цвет, согласно Дионисию Ареопагиту, имел четко определенную символику [8, с. 129–145]. Особая роль отводится свету. Свет есть особо чтимый символ божественного. Он сохраняет значимость для всей христианской традиции в целом, но по-разному материализуется в искусстве Востока и Запада: Византия разрабатывает мозаику с золотыми фонами, а Запад создает витраж. Золотой цвет мозаик и икон позволял почувствовать сияние Бога и великолепие Царства Небесного, где никогда не бывает ночи. Золотой цвет обозначал самого Бога. Пурпурный цвет – цвет Царя, владыки – Бога на небе. Этот цвет присутствовал в иконах Богородицы – царицы Небесной. Красный цвет – цвет тепла, любви, жизни, символ Воскресения – победы над смертью. И в то же время это цвет крови и мучений – цвет жертвы Христа. В красных одеждах изображали на иконах мучеников. Белый цвет – символ Божественного света. Это цвет чистоты, святости. На иконах святых и праведников обычно изображали в белом. Тем же белым цветом изображались души умерших праведников и ангелы. Синий и голубой цвета означали бесконечность неба, символ вечного мира. Синий цвет – это цвет Богородицы, соединившей в себе и земное и небесное. Зеленый цвет – цвет травы и листьев, земли, Рождества. Коричневый – цвет праха, всего временного и тленного. Черный – цвет зла и смерти, цвет тайны. Черные одежды монахов, ушедших от обычной жизни, – это символ отказа от жизненных удовольствий, смерть при жизни. Серый – цвет неясности, пустоты, смесь белого и черного, он никогда не использовался в иконе.

Сохранились и символы в виде геометрических фигур: в раннехристианском искусстве круг обозначал потерпевшего за веру, позже он

трансформируется в нимб вокруг головы святого. Прямоугольник означал Иисуса Христа. Прямоугольник или сочетание нескольких прямоугольников (мандорла) окружают фигуру Иисуса Христа на иконе «Преображение» как символ небесного света. Треугольник стал символом Св. Троицы.

Нимб как признак святости сохраняет свое значение и в фигурной живописи. Три звезды на омофоре Богородицы символически указывали на ее девство до рождения Христа, во время рождения и после него. Голубь остается аллегорией Святого Духа; ангел, лев, теленок и орел – символами четырех евангелистов и т. д. То есть символика и аллегории остаются, однако они не только признаны второстепенными относительно фигурного искусства, но и заметно уменьшились количественно. Фигурная живопись приобретает глубокий смысл, наполняясь символикой иного плана: язык иконы лаконичен, здесь каждая деталь – лицо, жест или положение тела – несет особую смысловую нагрузку. Высокий лоб означает мудрость и глубокомыслие, большие глаза – проникновение в божественные тайны, тонкие губы – аскетизм, удлиненные пальцы – духовное благородство, наклон головы – внимание к божественному внушению, голосу Божьему, который святые слышат в глубине своего сердца, чуть склоненная голова – покорность воле Божьей и т. д.

Таким образом, символика – это образный язык истины, особый способ выражения, известный из давних времен и понятный любому мыслящему человеку, в то же время она необходима для внутренней работы духа. Поэтому символизм всегда сопровождал христианское учение и иконописание, придав ему, по меткому выражению В. Арсеньева, «характер хранилища церковного предания». В иконописании истина передается не звуком слов и буквами, а наглядным выражением, доступным и образованному, и неграмотному. Для далекого от православного учения человека иконописание будет полно загадок или представлять собой пережиток прошлого, хотя оно – не только выражение церковного учения, но зафиксированное в образе мировидение и духовное зрение православия. В последнее столетие в иконе частично используется живопись. Изменение иконы – это не просто изменение традиции, но изменение самого взгляда иконописца и, соответственно, отражение духовного мира эпохи.

1. Флоренский, П.А. Эмпирея и Эмпирия. Оправдание космоса / П. Флоренский. – СПб.: РХГИ, 1994.
2. Чичина, Е. Эстетика / Е. Чичина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
3. Настольная книга священнослужителя. – М., 1983. – Т. 4.
4. Шмеман, А., прот. Исторический путь Православия / Прот. А. Шмеман. – М., 1993.
5. Успенский, Л.А. Богословие иконы Православной Церкви / Л.А. Успенский. – Париж, 1989. – С. 62–68.
6. Абрамович, С.Д. Церковне мистецтво / А. Абрамович. – К.: Кондор, 2005.

7. Чопань, Я. Відновлення православного вчення про ікони та канонів іконопису. – [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.apologet.kiev.ua/content/view/>. – Дата доступа: 02.04.2012.

8. Бычков, В.В. Эстетическое значение цвета в восточнохристианском искусстве / В.В. Бычков // Вопросы истории и теории эстетики. – М.: МГУ, 1975. – С. 129–145.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Финслер О.В.</b> «Понимание духовной культуры в философском творчестве экзистенциалистов (на примере творчества А. де Сент-Экзюпери)».....	3
<b>Иванчина О.Н.</b> «Семантика нравственной проблематики белорусской иконописи».....	7
<b>Садко Л.М.</b> «Анекдоты из жизни Пушкина» Д. Хармса и «Обычный Рильке» Э. Яндля.....	18
<b>Абрамчук С.</b> «Семиотика православного храма».....	21
<b>Альхименко Е.</b> «Элементы образа Пикаро в творчестве И. Ильфа и Е. Петрова».....	25
<b>Альхименко Е.</b> «Реализация элементов пикарески в современном литературном процессе: Ж. Амаду и Д. Рубина».....	29
<b>Бартош А.</b> «Псевдорусский стиль в архитектурном наследии Брестчины XIX – начала XX веков».....	31
<b>Беляк В.В.</b> «Эстетика эпохи Постмодернизма».....	34
<b>Богуславская Е.В.</b> «Музыкально-исполнительская деятельность как фактор профессиональной успешности».....	39
<b>Борболок А.В.</b> Проблема художественного замысла в станковой живописи.....	43
<b>Бриткевич Д.В.</b> «Полифоническая живопись П. Клее».....	47
<b>Бурч А.К.</b> «Андрей Бондаренко: становление стиля».....	51
<b>Булутова Ю.В.</b> «К вопросу формирования имиджа города как культурного и туристического центра в экскурсионной деятельности».....	55
<b>Бурчак В.</b> «Динамика современной художественной культуры»....	59
<b>Бурчик О.И.</b> «Ритм в жизни и в искусстве».....	63
<b>Бут-Гусаим Д.</b> «Чудотворные иконы как субъект сакральной коммуникации».....	68
<b>Володченко А.Ю.</b> «Проявление театральности в кантате А. Литвиновского «Зборная суботка».....	75
<b>Воробей А.А.</b> «Белорусский народный танец фактор сохранения культурных традиций».....	80
<b>Гавва А.Е.</b> «Новейшее искусство или размывание всех границ»....	82
<b>Герашенко Е.И.</b> «Взаимодействие средств музыкального и изобразительного искусств в концертной практике на рубеже XX–XXI веков».....	86
<b>Голец Ю.</b> «Традиционная белорусская иконопись».....	89
<b>Губенкова А.Н.</b> «Проблемы репертуара современного	

самодеятельного народного хора».....	95
<b>Горупа А., Левкович М.</b> «Архитектура постмодернизма».....	100
<b>Гречная М.</b> «Духовно-нравственная культура современного общества: пути формирования».....	102
<b>Грицанюк Е.О.</b> «Творчество С. Цвейга в контексте психологических концепций».....	104
<b>Давидович В., Анисимова Т.</b> «Домонгольская иконопись Древней Руси».....	108
<b>Жилко У.А.</b> «Мастацкае ўвасабленне хрысціянскіх каштоўнасцей у рамантычнай творчасці Яна Баршчэўскага».....	113
<b>Заболотная И.В.</b> «Чалавек на вайне ў творах М.Гарэцкага і Э.Хэмінгуэя».....	118
<b>Зайцева А.В.</b> «Творчество В. Золотарева в контексте баянной музыки XX века».....	123
<b>Иванюк В.</b> «Феномен интонации в изобразительных искусствах»..	125
<b>Калюта В.</b> «Этические и эстетические основания протестантской культуры».....	130
<b>Карловская И.</b> «Основы композиции в фотоискусстве».....	133
<b>Кнатъко Ю.И.</b> «Трансформация современного белорусского искусства: коммуникативный аспект».....	135
<b>Колодич Ф.К.</b> «Парадигмы китайской живописи и религиозные основания художественного творчества».....	139
<b>Красник Т.В.</b> «Мифологические и религиозные детерминанты в Юрьевских обрядах белорусов».....	142
<b>Кукалевич О.А.</b> «Неуверенность в контексте искусства постмодернизма».....	146
<b>Курнявко Е.</b> «Искусство Net-арта».....	149
<b>Лабач А.</b> «Этнодифференциация музыкальных образов в современной аранжировке».....	151
<b>Лавриненко И.А.</b> «Особенности исполнительской интерпретации обработки р.н.п. «За окном черемуха колышется В.Н. Городовской» .....	154
<b>Лагутко М.В.</b> «Времена года» в художественной культуре».....	159
<b>Левонюк М.И.</b> «Герменевтическое иллюстрирование поэзии А. Ахматовой: портрет «Музы».....	163
<b>Лисова И.А.</b> «Неофициальные имена в прозаических произведениях авторов Белорусского Поозерья».....	167
<b>Лихорай А.</b> «Тайная символика «Джоконды».....	170
<b>Ломако Н.В.</b> «Профессиональная подготовка учителя музыки общеобразовательной школы».....	173
<b>Луцевич А.</b> «Функции православной иконы».....	178

<b>Макаревич Ю.М.</b> «Графика и её изобразительные средства».....	184
<b>Михайловский А.А.</b> «Современное баянное исполнительство в контексте белорусской музыкальной культуры (функциональный аспект)».....	188
<b>Орстик Д.В.</b> «Западноевропейская музыкальная культура в борьбе против фашизма».....	191
<b>Рабцевич М.</b> «Теория иконописи».....	195
<b>Самойлюк М.</b> «Жанр фэнтэзи: диахронический аспект».....	197
<b>Самойлюк М.</b> «Мифологические мотивы в художественном пространстве романов об Иных С. Лукьяненко».....	200
<b>Свердлова Ю.М.</b> «PR-стратегии в искусстве Античности: опыт компаративного анализа».....	203
<b>Селюк Н.</b> «Семиотические аспекты народных сказок».....	209
<b>Сидорук Н.</b> «Стилистическое и технологическое своеобразие украинской иконописи».....	212
<b>Смирнова Д.</b> «Ощущение пространства и времени в истории изобразительного искусства».....	217
<b>Страхолет М.Б., Никифоренко А.М.</b> «Спецыфіка сінтэза жывапісу і архітэктурны ў мастацтве барока Беларусі».....	223
<b>Ткачэва К.С.</b> «Специфика развития экспрессионизма в немецком изобразительном искусстве (на примере жанра портрета)» .....	225
<b>Ткачук А.</b> «Эстетизация насилия в фашистской идеологии Второй Мировой войны».....	230
<b>Троцюк Д.</b> «Фотография и изобразительные виды искусства: сравнительный анализ».....	237
<b>Франтов Д.Г.</b> «Этапы формирования композиторской индивидуальности Олега Ходоско».....	241
<b>Хоменко Д., Судник С.</b> «Эстетизация безобразного в постмодернизме».....	245
<b>Хорова В.</b> «Эстетика А. Камю».....	252
<b>Цзя Ян</b> «Своеобразие взаимодействия живописи и музыки в искусстве Древнего Китая».....	257
<b>Черный Д.В.</b> «Жанр сонаты во второй половине XX века».....	260
<b>Шешко А.В., Борсук Л.И.</b> «Важность применения импровизации в музыкальном образовании».....	263
<b>Шульгач М.И.</b> «Концепция развития искусства в работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки».....	266
<b>Яковчук М.</b> «Сакральная символика православной иконы» .....	270

*Научное издание*

## КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ИСКУССТВА

Сборник материалов конференции

Издатель учреждение образования  
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина».  
ЛИ № 02330/277 от 08.04.2009.  
224016, Брест, ул. Мицкевича, 28.  
Заказ № 259.