

## МУЗЫКАЛЬНОСТЬ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ЖИВОПИСИ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

Изучая историю белорусской художественной культуры, мы зачастую познаем визуальный образ той или иной исторической личности, знакомимся с реконструкцией социально-культурной ситуации по изображению на живописном полотне. Художник не только презентует внешний облик портретируемого и «историческую картину» прошлого, но и привлекает внимание зрителя способом видения, звучания, ракурсом выражения, демонстрируя в своем произведении нечто, что доступно лишь его сознанию и чувству. Среди большого разнообразия сюжетов и тем живописных композиций особое место занимают музыкальные образы, воплощение которых раскрывается не только в изображении деятелей музыкальной культуры, композиторов, музыкантов-исполнителей, музыкальных инструментов, но и в самом образном мышлении художника, способе его живописного письма, организации композиционных принципов, символике смыслов.

Искусство обладает универсальной способностью по-новому позиционировать окружающий мир, позволяет увидеть предмет или явление природы в совершенно ином свете, выявляя их суть, примечательные свойства и выражая взгляд автора с особой точки зрения. При этом любой артефакт предстает перед нами не в виде «чистой идеи», а всегда проявляется материально: в объеме, цвете, звуке, траектории движения<sup>1</sup>. Эти средства выразительности можно назвать своеобразными шифрами и смыслами художественного произведения, благодаря которым позиционируются творческие фантазии автора. Воплощенные в определенную форму, художественную данность, зашифрованные смыслы представляют собой факт творчества, авторский артефакт, не пред-

---

<sup>1</sup> Речицкий Всеволод. Символическая реальность и право. – Львов: ВНТЛ–Классика, 2007. – С. 430.

полагающий авторского комментария. Художник не обязан истолковывать, разъяснять, доказывать. Его произведения всегда наполнены смыслом, подтекстом, интеллектуальным содержанием, в них заложена символическая эмоциональная матрица.

Отображение музыкальных образов всегда несет на себе печать личности того или иного художника, его времени и художественного стиля в определенном историческом контексте. Стремление художника передать свои впечатления, настроения в наиболее полном комплексе восприятия мира – акустического (интонационного) и визуального, звукового и цветового – провоцирует обращение к новым образам.

В исторической ретроспективе изображения выдающихся личностей белорусской культуры можно назвать портрет представителя старинного магнатского рода, великого гетмана Литовского Михала Казимира Огинского (художник Анна Розина Лишевская, 1755). Он занимался значительной просветительско-меценатской деятельностью, был талантливым личностью, писал стихи, повести, рисовал, сочинял музыкальные произведения, играл на кларнете, скрипке, арфе и клавикорде, содержал оперный театр, капеллу, музыкальную и балетную школы, собрал большую коллекцию музыкальных инструментов, организовал систему подготовки художников в Слониме<sup>1</sup>. На репрезентативном портрете Михал Казимир Огинский (1728–1800) представлен элегантным, энергичным человеком в парадном костюме с соответствующими аксессуарами, с легкой улыбкой. Искусствоведы свидетельствуют, что портрет написан в стиле рококо<sup>2</sup>, хотя самому Михалу Казимиру по эстетическому восприятию был ближе экспрессивный стиль барокко. Мелодику музыкальности живописного изображения можно

---

<sup>1</sup> Пракапцова В. П. Спасціжэнне майстэрства / В. П. Пракапцова. – Мінск: МФЦП. – 2006. – С. 81–83.

<sup>2</sup> Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 2 Другая палова XVI – канец XVIII ст. / Рэдкал.: С. В. Марцалеў (гал. рэд.) і інш. – Мінск: Навука і тэхніка, 1988. – С. 283.

заметить в игре светотеней, переливах тканевых фактур бархата и муара.

В контексте исследования воплощения музыкального образа в белорусской живописи одним из очевидных свидетельств обращения авторов к компаративному единению изобразительных и музыкальных интонаций, свидетельств стремления художников синтезировать аудиальное и визуальное восприятие произведения является презентация музыкального инструмента на живописном полотне. Примером тому может служить работа, написанная примерно в это же время, – «Портрет Кристины Магдалены Радзивилл», дочери Михала Геронима, воеводы Виленского (художник Джузеппе Граси, 1757–1838). Это полотно относится к типичным для варшавского периода творчества (1791–1794) композициям с изображением молодых аристократов и аристократок в полный рост. Девушка изображена на фоне классицистического пейзажа, кокетливая поза фигуры скрыта под пышными драпировками тканей, из-за которых также видна гитара, символизирующая музыкальный образ композиции.

Классицистическая стилистика также присутствует в «Портрете Каролины Тавяньской» Валентия Ваньковича (1800–1842)<sup>1</sup>. На нем изображена молодая знатная дама за клавином. Присутствие пейзажа, который просматривается за открытым окном, плавное движение рук на клавиатуре создает элегическое настроение, транслирующее неторопливое музыкальное звучание. На другом портрете В. Ваньковича изображен польский скрипач и композитор Карл Липиньский (1790–1861), выступавший с Минским городским оркестром под управлением Виккентия Стефановича<sup>2</sup>. Этой работе более присущи романтические черты: мечтательный взгляд, свободная, не сковывающая движений скри-

<sup>1</sup> Валентий Ванькович / авт. текста и сост. Н. В. Сычёва. – Минск: Беларусь, 2012. – 63 с.

<sup>2</sup> Пракапцова В. П. Спасціжэнне майстэрства. – Мінск: МФЦП. – 2006. – 288 с.: іл.

пача одежда, волнистое движение волос – все свидетельствует о музыкальности состояния души композитора.

Живописные произведения с изображением многочисленных «концертов», «домашних музицирований», «автопортретов с музыкальными инструментами», «музыкантов» и «музыкантш», «учителей музыки» свидетельствуют о непреходящих условиях образованности человека, в элементы светской культуры которого обязательно входила музыка. Такие музыкальные образы были отражены и в творчестве белорусских живописцев XIX – начала XX века. Аполлинарий Горавский (1833–1990)<sup>1</sup>, Яков Кругер (1869–1940)<sup>2</sup>, Лев Альперович (1874–1913)<sup>3</sup>, Юдаль Пэн (1854–1937). Преподавательская деятельность, которой они занимались в определенные годы своей жизни, вероятно, обусловила обращение к музыкальным образам обучающихся, к изображению самого процесса общения учителя и ученика: «На суд профессора», портрет скрипача Ю. В. Жуховицкого, который преподавал на музыкальных курсах в Минске, Я. Кругера, «У рояля» А. Горавского, «Скрипач» Л. Альперовича.

Изображение музыкального инструмента как носителя музыкального звука провоцировало создание специфической цвето-звуковой ауры, окружающей сюжет, развертывание содержания композиции. Экспонируя своеобразное арочное соединение звука (воображаемое звучание изображенного музыкального инструмента) и цвета (само живописное изображение), художники как бы создавали «двойной портрет» эпохи, в котором отражался аудиальный (звуковой) и визуальный (цветовой) оригинал исторического времени.

Искусство XX века характеризуется тяготением к синтетизму, синкретизму, актуализации новых художественных

---

<sup>1</sup> Аполлинарий Горавский / авт. текста и сост. Н. М. Усова. – Минск: Беларусь, 2014. – 95 с.

<sup>2</sup> Яков Кругер / авт. текста и сост. Н. М. Усова. – Минск: Беларусь, 2013. – 71 с.

<sup>3</sup> Лев Альперович / авт. текста и сост. В. У. Войцеховская. – Минск: Беларусь, 2014. – 78 с.

практик. С начала XX века известно стремление многих авторов репрезентировать музыкальный и визуальный ряд в компаративном созвучии звука и цвета. Цвет и свет выражают музыкальность визуализированных форм, в которых звучит «музыка движения» (В. Линдсней), «зрительная симфония» (П. Вегенер), «музыка света» (С. Эйзенштейн).

Часто стимулом для обращения к звуко-цветовому компаративизму выступало музыкальное образование художника или членов его семьи, его слуховые ощущения, также как и колористическое чувство музыканта, воспринимающего окружающее пространство во всем его многоцветии. Сильные эмоциональные впечатления давали импульс для звуко-цветовых ассоциаций, которые находили выражение на живописном полотне или в музыкальной партитуре. Вибрация, порождаемая звучанием музыкальных инструментов, транслировалась через изображение духовых, струнных, клавишных инструментов. Музыкально-звуковой поток распространялся в живописно-цветовом излучении.

Музыкальные образы в белорусской живописи в середине XX века наиболее широко были представлены в жанрах портрета и натюрморта. Серия портретов деятелей музыкальной культуры создана И. О. Ахремчиком. Портрет «Народной артистки СССР Л. П. Александровской» (1943) представляет собой композицию, в которой очевидным становится музыкально-тематический сюжет, музыкальность способа организации живописного материала, гармония цветовой тональности. Белорусская советская певица, режиссер и общественный деятель изображена возле рояля, выразительность и сосредоточенность взгляда, пластика движения руки в предстоящем взмахе будто бы подготавливает зрителя к слушанию музыкального произведения.

Контрастное настроение передано И. О. Ахремчиком в «Портрете народной артистки БССР З. А. Васильевой» (1943) – балерины, первой исполнительницы партии Ванды в балете М. Крошнера «Соловей». Сосредоточенность и стро-

гость взгляда транслируют мужественное и напряженное настроение военных лет. Линия рук с красивыми удлинёнными пальцами, словно протяжная мелодия, поддерживает эмоциональное и психологическое состояние портретируемой<sup>1</sup>.

Классикой белорусской живописи считается «Портрет народной артистки БССР А. Николаевой» (1943) художника Е. Зайцева<sup>2</sup>. Балерина представлена в сценическом костюме, в ее позе сразу узнается танцовщица, напряженность чуть наклоненной вперед фигуры, энергичный острый взгляд — все это придает портрету экспрессивности. Цветовая гамма контрастна: на темном изумрудном фоне высвечивается прозрачность кисеи головного убора, алые розы в черных волосах, на груди переливается золото монисто, легкая охристая ткань платья играет в хроматическом звучании цветовых оттенков.

Строгостью и выверенностью рисунка, цветовой гармонии наполнен портрет «Народного артиста БССР М. И. Денисова» (1951). Несмотря на академичность исполнения, романтическое настроение присутствует в портрете Н. И. Аладова (1961). Необычность композиции сразу же привлекает внимание зрителя: песенность и мелодичность горизонтального композиционного строения раскрывается в равнинном пейзаже, в котором на переднем плане, на возвышении изображен композитор в минуты эмоционального переживания, осмысления новых музыкальных структур и мелодий. Мелодичность пейзажа вызывает у него музыкальные ассоциации. Эмоции, вызванные цветом, линиями, рисунком, трансформируются в звуки, мелодию, музыкальную гармонию, которые будут зафиксированы на разбросанных перед ним партитурных страницах.

Камерностью и душевностью содержания привлекает работа И. О. Ахремчика «За роялем (портрет дочери)» (1966).

<sup>1</sup> Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 5: 1941— да 60-х гг. / Рэдкал.: С. В. Марцалеў (гал. рэд. і інш. — Мінск: Навука і тэхніка, 1992. — С. 19.

<sup>2</sup> Там же. — С. 19.

Искренность изображения студентки консерватории, раскрытые ноты на пюпитре и белая линия клавиатуры, прямая спина дочери, слитая со спинкой стула, луч освещения, падающий будто бы из окна, и высвечивающий лицо молодой пианистки – все это создает гармоничную композицию, которая передает атмосферу творческого настроения, музыкальной импровизации.

Музыка как искусство импровизационное, процессуально-бесконечное, временное и распределенное синкретически «вписывалось» в теорию и практику изобразительного искусства XX века. Достаточно вспомнить изображения музыкальных инструментов в произведениях кубистов, теорию В. Кандинского о соотношении звука и цвета (краски он воспринимал «воодушевленными существами», желтое напоминало ему звуки флейты, синее – виолончель, в праздничном звучании глубоко синего он представлял орган и т. п.), можно также привести названия картин П. Синьяка «Адажио» и «Симфония», футуристический опыт создания шумовой музыки, «летающую» скрипку М. Шагала, живописное полотно «Музыка» А. Матисса. Мысль о соответствии цвета и звука была близка этому мастеру. А. Матисс говорил, что «должен возникнуть аккорд цветов – гармония, подобная музыкальной гармонии», что «цвета обладают присущей им красотой, которую следует сохранять так же, как в музыке стремятся сохранить тембр»<sup>1</sup>. Для него были важны ритм цвета, структура соотношения красок. Он искал контрасты и гармонии, добивался того, что сам однажды назвал «гармонией в диссонансах».

Конечно, развертывая мысль об «изображении музыки», мы помним и об «озвучивании изображения»: произведения К. Дебюсси («Облака», «Сирены», «Море», «Девушка с волосами цвета льна», «Затонувший собор» и др.), М. Равеля («Игра воды», «Фейерверк» и др.) свидетельствуют о том, что «музыка и цвет – по словам А. Матисса – следуют

---

<sup>1</sup> Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 57.

параллельными путями. Семи нот с небольшими их модификациями вполне достаточно, чтобы написать любую партию. Почему же этого не может быть и в изобразительном искусстве?»<sup>1</sup>.

Тут же нельзя не вспомнить аналогичные примеры и в белорусском искусстве. Например, белорусский композитор Е. Поплавский рассказывал в частной беседе, что, строя гармонию аккорда, он сразу (параллельно) представляет музыкальное звучание в цвете. Такое цветное видение музыкального звучания будто бы выверяет гармоничность или дисгармоничность определенного аккорда или в целом фрагмента музыкального произведения. Евгений Владимирович в беседе с нами привел его личные цветозвуковые диалогичные связи: звук *до* он видит в белом цвете, *ре* звучит в синем, *ми бемоль* – бордо, *ми* – красный, *фа диез* – черный, *соль* – салатový, *соль диез* – темно-зеленый, *ля* – цвет тумана, *си бемоль* – коричневый. Такой цветной слух, такая гармония красок обуславливает музыкальную пластику, выявляет в определенной степени личную, авторскую гармоничность звучания.

Конечно, такие природные, или Богом данные, способности свойственны далеко не всем композиторам и не существуют просто так, безрезультатно. Они проявляются при создании произведений композитора. Возможности его личности синкретично воспринимают и осмысливают мир, обуславливают содержание и программу его произведений. Например, Е. Поплавским написано произведение с жанровым обозначением – пластичные сцены для гитары, струнного квартета и ударных «Люди лунного света». В белорусской музыке известны примеры раскрытия образного мира цвета средствами музыкального звучания: фортепианная сюита Д. Смольского «Игра красок», цикл «Фрески» Л. Абелиовича, цикл Л. Шлег «Кобальт синий» для голоса, цимбал и фортепиано, посвященный художнику В. Бялиницко-

---

<sup>1</sup> Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. – С. 283.



му-Бируля, «Пейзажи» для волторны, тромбона и ксилофона О. Залётнева. В современном творчестве белорусских композиторов наблюдается тенденция непосредственного диалогического соотнесения цвета и звука: квартет № 3 В. Курьяна характеризуется как первый пример отечественной цветомузыки в жанре квартета<sup>1</sup>.

В искусстве XX века наблюдается привнесение музыкальности не только в живопись, но и в литературу. Так, писатель Милан Кундера, родившийся в Чехословакии и живущий большую часть жизни во Франции, пишет: «Только XX век придал роману музыкальность...»<sup>2</sup>. А советский график и исследователь цвета в живописи Н. Н. Волков говорит о «мажорных» и «минорных» созвучиях, плавных и скачкообразных ритмах в цветовых сочетаниях<sup>3</sup>. Он утверждает: «Аналогии между музыкальной и живописной гаммой, между общей тональностью, эмоциональным строем живописного и музыкального сочинения закономерны. Все указанные аналогии выражают либо общие конструктивные законы художественных явлений, либо [...] общие эмоциональные качества и общие эмоциональные ходы»<sup>4</sup>.

Существуют понятия музыкальный и немusикальный звук, художественный и апертурный (природный, открытый, воспринимающийся в пространстве вне какой-либо предметной соотнесенности) цвет. И в этом разграничении наблюдается сходство их характеристик, их бифункциональность, дуалистичность, стремление к диалогичности. Может возникнуть вопрос, что давало такое теоретическое осмысление практической деятельности художника или композитора? Конечно же, с одной стороны, оно расширяло, обогащало его мышление, с другой – помогало найти ту

<sup>1</sup> Прокопцова В. П. Компаративное искусствознание: историко-теоретические основания // Вестник Белорусской государственной академии музыки. – 2007. – № 10. – С. 73.

<sup>2</sup> Кундера М. Нарушенные завещания: Эссе / Пер. с фр. М. Таймановой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 26.

<sup>3</sup> Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1984. – С. 131.

<sup>4</sup> Там же.

гармоничность звучания цветовой и звуковой палитры, которая была ему необходима при сочинении того или иного произведения.

Таким образом, изобразительное пространство вбирало в себя «эхо», отзвук времени, что в определенной степени реформировало художественный язык, расширяло диалогичность средств выразительности музыки и живописи.

В контексте таких рассуждений характерным примером из белорусской живописи может стать работа А. С. Бархаткова «Первая песенка» (1957). В этой живописной композиции образно-предметная реальность наполнена музыкальным звучанием, движением, действием. Девочка, осваивающая азы фортепианного исполнения, увлечена своей первой песенкой. Солнечные блики, словно музыкальные попевки, в динамике движения создают настроение утренней свежести, чистоты помыслов, оптимизма и радости. Полупрозрачные свето-теневые пятна, движущиеся солнечные «зайчики» заполняют свето-воздушную среду и будто вступают в безусловный контакт, диалог с музыкальной интонацией.

Возвращаясь к образам белорусских композиторов, создание которых отразили общеевропейские тенденции развития изобразительного искусства и нашли отражение в живописи белорусских художников, можно отметить портреты Х. М. Лившица – «Портрет народного артиста БССР Н. Н. Чуркина» (1949) и «Портрет П. П. Подковырова» (1954). Основоположники белорусской советской музыкальной культуры представлены зрителю, вероятно, в момент отдохновения, их лица, взгляд, манера держаться узнаваемы, это представители старой интеллигенции, посвятившие свою жизнь созданию первых белорусских опусов для симфонического оркестра на основе собранного ими фольклорного материала.

Интересно сравнить два портрета Григория Романовича Ширмы, написанные в разной авторской стилистике и отражающие художественный стиль времени. «Григорий Ширма» (1961) художника Н. И. Гусева являет собой официальный

(парадный) портрет мудрого, полного сил и энергии интеллигента советского времени. В гармоничный аккорд изображения вплетены национальные интонации белорусского орнамента, прорисованного на галстук. Специфическая авторская интерпретация образа белорусского фольклориста, дирижера хора, музыкального и общественного деятеля дана в «Портрете народного артиста СССР» В. Стельмашонка. Здесь превалирует стилистика языка декоративного искусства<sup>1</sup>. Стилизованные фольклорно-орнаментальные мотивы звучат в отдельных формализованных структурах, отражающих внутренний мир портретируемого Г. Ширмы. Динамика вертикальных построений пересекается с горизонтальными мелодиями белорусского орнамента, что создает общее полифоническое звучание изображения умудренного жизненным опытом старца в вышитой рубахе, с музыкальным камертоном за поясом, посвятившего свою жизнь музыкальному фольклору, Музыке.

Групповой портрет представлен в творчестве Л. Н. Оседовского – «Портрет старейших композиторов, родоначальников белорусской советской музыки Аладова, Тикоцкого, Ширмы и Чуркина» (1977)<sup>2</sup>. Композиционно композиторы сгруппированы вокруг рояля, между ними будто бы происходит безмолвное объяснение, внутренний диалог. Фигура каждого из них прописана тщательно. Яркая цветовая тональность (красно-бордовые, зеленые цвета, голубоватые теневые отливы) выражает гармоничное звучание всей картины. Колористическая насыщенность композиции восполняет динамическую статичность изображенных личностей и придает всей композиции содержательную завершенность, уравновешенность, раскрывает интеллектуально-духовную авторскую концепцию.

Многие белорусские художники обращались к воплощению музыкальных образов. В таких полотнах органиче-

---

<sup>1</sup> Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 5: 1941 – да 60-х гг. / Рэдкал.: С. В. Марцалеў (гал. рэд. і інш. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – С. 53–54.

<sup>2</sup> Там же. – С. 213.

ски сочетаются изображение конкретной личности и обобщенная авторская трактовка персонажа. Можно вспомнить работы А. Мозолева – «Юноша с мандолиной» (1954), Е. Красовского – «Портрет композитора Г. К. Пукста» (1958), Р. Кудревич – «Студент консерватории» (1976), где изображен портрет сына художницы, Н. Воронова – «Портрет молодого композитора В. Кондрусевича» (1975), «Соната» (1976), это также портрет Владимира Кондрусевича, зятя художника, «Весенние мелодии» (1976–1977), Л. Щемелева – «Труженники муз» (1975), групповой портрет, на котором изображены выдающиеся деятели белорусского искусства композитор Игорь Лученок, писатель Василь Быков, художник Михаил Савицкий, Л. Щемелева – «Скрипачка» (1973), «Портрет Юлианы» (1996), М. Чепика – «Портрет В. Чернобаева» и др.

Названные и другие портреты – это своеобразные рассказы и повести о музыке и музыкантах – достоянии нашей страны, о личностях, стоящих на уровень выше обыкновенного (обыденного) человека. Портрет обращен к миру человеческих чувств, эмоций, переживаний, что выявляет такие признаки его музыкальности, как эмоциональность цвета, ритмическое построение линий, экспрессия движения, времени. Цветовая гамма дает достаточно широкий спектр визуальных ощущений, отражающих плавное, хроматическое звучание нюансов и оттенков красок, восприятие красоты музыки рисунка.

В подтверждение высказанному тезису уместным будет вспомнить слова выдающегося представителя эпохи Возрождения Леонардо да Винчи, который предпринял попытку найти родственные связи разных видов искусств, считая, что музыка – «сестра» живописи, живопись – «немая поэзия», а поэзия – это «слепая живопись». Французский живописец эпохи классицизма Никола Пуссен сформировал теорию так называемых модусов (по аналогии с музыкальными ладами), в которой подчеркивал стремление в практике изобразительного искусства к музыкальности композици-

онного ритма. Просветитель Ж.-Ж. Руссо сравнивал мелодию с рисунком в живописи, а гармонию – с красками и цветом. Композитор-романтик Роберт Шуман утверждал, что «эстетика одного искусства есть эстетика другого, только материал разный»<sup>1</sup>. Приведенные высказывания подтверждают мысль о том, что музыкальностью обладают многие (если не все) живописные произведения. Тема, сюжет, транслирующие прямые музыкальные ассоциации, чувственность изображения, декоративность живописи (в музыке – мелизматические украшения), использование характеристик музыкального искусства (ритм, динамика, движение, полифония звучания) – все это наполняет понимание музыкальности в живописи.

Музыкальные образы отражены и в натюрморте. Основным предметом изображения в них становятся музыкальные инструменты. В белорусской живописи это «Натюрморт с цимбалами» (1954) Е. Красовского, «Ноктюрн» (1966) Я. Радзяловской, «Белорусский натюрморт» (1971) С. Катковой, «Натюрморт со скрипкой» (1979) Р. Кудревич, «После концерта» (1975) Л. Щемелева, одноименный натюрморт («После концерта», 1980) В. Сумарева, «Натюрморт с ситаром» В. Цеслера и С. Войченко, натюрморты С. Ткаченко, который в свое время получил специальное музыкальное образование, – два «Натюрморта с кларнетом» (1976 и 1983), «Натюрморт с головой ангела» (1993), «Натюрморт со скрипкой» (1996), В. Ходоровича «Отцовская скрипка» (1998). Эти незамысловатые, без особого философского подтекста, но выполненные на высоком художественном уровне композиции иллюстрируют традиции музыкальной культуры Беларуси XX века, повествуют об эстетических вкусах человека, раскрывают символику национальной культуры (изображение цимбал на фоне рушников), свидетельствуют о музыкальном духовом или струнном инструменте не как

---

<sup>1</sup> Прокопцова В. П. Компаративное искусствознание: историко-теоретические основания // Вестник Белорусской государственной академии музыки. – 2007. – № 10. – С. 72.

о предмете как таковом, а как о творении высокого мастерства, излучающего гармонию звучания. Это картины-настроения, фиксирующие всплеск эмоций авторов, поэтизируют бытовую и музыкальную атрибутику, выявляя их красоту и одухотворенность образа.

В последней трети XX – начале XXI века музыкальные образы в белорусской живописи получают новую интерпретацию. В контексте рассмотрения живописных произведений интересно отметить графические работы А. Кашкуревича, обогащенные цветом. Созданный в 2003–2006 годах цикл рисунков «Concerto grosso» («Большой концерт») обращает на себя внимание экспрессией рисунка, напряженным движением линий и штрихов, выразительностью цветовых пятен. Цветом акцентируется музыкальный инструмент – виолончель, как символ Искусства. Названия графических листов даны на итальянском языке, который используется в музыкальной терминологии, и метафорически раскрывают смыслы взаимодействия художника и творчества, разнообразных состояний его души, сопровождающих творческий процесс<sup>1</sup>. На одном листе – «Strenatamento selvaggio» (2004, можно перевести как нелюдимый, дикий, вселяющий ужас) – композиция держится на ритме, на музыкальном ритме глицандирующего движения вверх в темпе presto. Зрителя влечет проследить за этим движением, за диагональной линией стремительного полета музыканта, слившегося в едином порыве с виолончелью. На другом – «Sdegnosamento con resolute» (2006, можно перевести как отчаянная решительность) – изломанная постановка рук, ног, безысходность опущенной на виолончель головы передают интонации глубокого и абсолютного одиночества, хотя поднятая рука со смычком выражает решительность художника, что обуславливает трактовку всей композиции как временное действие. «Con affizione» (2006, можно перевести как уныние), может быть, метафорически передает вечные сомнения

<sup>1</sup> Арлен Кашкуревич / Авт. текста и сост. К. Барабанов. – Минск: Беларусь, 2014. – С. 16.

и страдания художника, его размышления о человеке и времени. В «Stinguendo con silenzio» (2003, можно перевести как наступающая тишина) символичность образа Мастера-музыканта, эмоциональная наполненность графического листа, окрашенного цветовыми и звуковыми интонациями, и явно выраженное созвучие формы виолончели и формы тела человека – все это повествует об умиротворенном согласии художника и его творчества, унисонном слиянии финального звучания.

Музыкальность и музыкальные образы широко представлены в творчестве Александра Михайловича Кищенко. В его работах новая художественная (изобразительная) реальность выражается в многообразии форм – станковая и монументальная живопись, гобелены, художественные проекты, которые основаны на сочетаниях цветов, звуков, движений и представлены в образах, формулах, символике знаков. Все это позволяет видеть мир в ином свете. Многие работы связаны с музыкой тематически, в названиях которых отражено программное содержание композиций: гобелен «Музыка» (1975) в холле Минского музыкального училища, «Девочка с гитарой» (1960, цветной карандаш, бумага), живописные холсты «Песня» (1994), «Симфония» (1996), «Гимн» (1995), «Посвящается Бетховену», «Мелодия» (1997) и др.

Образный мир художника А. Кищенко необъятен. Он достигает космических высот, восходит к «музыке небесных сфер», выражает полифонию звукого колорита. Художник овладел множеством жанровых форм изобразительного искусства, часто гармонизируя их в едином высказывании. Его космос исходит из пространства творческой мастерской, о чем нам дает представление композиция «Мир моей мастерской» (1983). На небесной высоте, условно ограниченной гранями кубатуры помещения, среди облаков «витают» персонажи его работ. Цитируя реплики из собственных композиций, художник «покадрово» экспонирует своих героев – Богородицу, апполона с лирой, парящего «арханге-

ла» с палитрой и горном, издающим призывные звуки, распятие Христа – те христианские символы и ценности, которые поддерживают и вдохновляют человека. Среди них автор разместил узнаваемые образы поэта и музыкантов – С. Есенина, В. Мулявина, Г. Свиридова, Е. Образцовой, возвышая тем самым их творчество до небесных высот. Сам А. Кищенко говорил: «Музыка – это зов вечности»<sup>1</sup>.

Монументальностью фигуры, строгой ритмической основой постановки персонажа, мелодикой ниспадающих, струящихся тканей концертного платья, сосредоточенным выразительным взглядом актрисы выделяется «Портрет народной артистки СССР Елены Образцовой» (1982). Четкая графичность линий, цветовой контраст в изображении передают ритмику внутреннего напряженного состояния оперной певицы, широкий диапазон и динамику ее творческой деятельности.

Авторство работ А. Кищенко определяется при первом взгляде на полотно. Его авторский стиль не похож ни на чей другой. Постепенно сформировавшийся «собственный универсальный образно-пластический стиль он позже назовет «вселенским реализмом»<sup>2</sup>. По свидетельству исследователей творчества А. Кищенко, в его стиле явно присутствует воздействие экспрессионизма, фовизма, сезанизма, кубизма, пуантилизма<sup>3</sup>.

Во многих работах А. Кищенко присутствует изображение рояля – музыкального инструмента, способного, как никакой другой, передать звучание оркестрового многоголосия, полифоническое переплетение тембрового разнообразия духовых, струнных, ударных инструментов. Может быть, именно богатство фортепианного звучания определило выбор этого инструмента, который на полотнах ассо-

---

<sup>1</sup> Александр Кищенко. Летописец XX века / Авт. текстов Наливайко Л. Д., Шунейко Е. Ф., Крепак Б. А. – Минск: Издательство «Четыре четверти», 2015. – С. 15.

<sup>2</sup> Там же. – С. 17, 34.

<sup>3</sup> Там же.



цируется со сложной и многовекторной философией художника, его системой творческого метода, тем центром, вокруг которого варьируются элементы композиции. Александр Михайлович писал: «Идея – это то, что я думаю, что представляю – это воплощение. Моя картина состоит из элементов и абстрактного искусства. В моем холсте существует, условно говоря, галактика и вообще море галактик. Я вытягиваю ту или иную деталь, которая нужна мне: человек – значит человек, корабль – значит корабль. Вытягиваю на первый план и вокруг него располагаю, так сказать, идею. Концентрирую другие элементы»<sup>1</sup>.

В центре композиции «Маленький фантазер» (1995–1996) на первом плане изображен юный пианист, который, может быть, впервые прикасается к клавиатуре рояля. Его детские импровизации в разрозненных звуках беспорядочным потоком устремляются ввысь, в галактику художника. Напряженная эмоциональность цветовой тональности, активная ритмика движения абстрактных элементов создают импульс вовлеченности в космическую стихию.

В картине «Мелодия» (1997) рояль становится своеобразным пьедесталом, на который художником вознесена Женщина. Это своеобразный ноктюрн, ночная песня любви. Мелодика линий красивой фигуры влечет к мечтам и грезам. Мерцающие блики цветовых оттенков отражают красоту пластики тела. Круги-клеймы будто воздушные шары парят в пространстве, интонируя восхищение женской красотой.

Под кистью художника А. Кищенко оживает образ композитора Е. Глебова. Ритм творческой жизни в «Портрете Е. Глебова» (1993) выражен в контрапунктическом единении мотивов его композиторского творчества, символически представленных в отдельных «кадрах», окружающих портретное изображение персонажа и раскрывающих авторский стилистический ключ художника. Символом музыкальности

---

<sup>1</sup> Александр Кищенко. Летописец XX века / Авт. текстов Наливайко Л. Д., Шунейко Е. Ф., Крепак Б. А. – Минск: Издательство «Четыре четверти», 2015. – С. 20.

становится (является) рояль, изображение и звук которого отражают единую пространственно-временную ситуацию. Прибегая к собственным философским ассоциациям, соображениям, художник создает особый звуковой колорит, яркий и строгий, ясный и возвышенный. Лицо выражает высокую духовную практику композитора, оно лепится художником из выразительных цветовых плоскостей светло-малинового и белесо-голубого тонов, собранных и объединенных черным контуром овала. Во взгляде передается духовное состояние композитора, отражающее благородство, философскую наполненность, потаенную, скрытую музыку его души.

Изображение музыкальных инструментов на живописных полотнах зачастую отражает определенное символическое высказывание художника, кодированные значения, заложенные в общую композицию, визуальное восприятие которой связано с декодированием смыслов. Каждый из музыкальных инструментов имеет свое прошлое, свою историю, транслирует смыслы, раскрывающиеся при переводе с национальных языков, или позиционирующие ассоциации с формой, материалом, его цветом, качеством звука.

Практически все оркестровые музыкальные инструменты «завучали» в живописных работах художника Владимира Товстика. Их изображение отражает один из любимых мотивов его творчества – Музыку, звучащую в нем, в окружающем мире, в душе художника. Интуитивное обращение к музыкальным образам, как выразителям эмоциональности его Искусства, которое, по словам Владимира Антоновича, он «сочиняет как свою сказку, как легенду, как миф»<sup>1</sup>. Объединяя никогда не соседствующие в реальности, не сводимые воедино конкретным временным пространством предметы, художник вкладывает в изображение музыкального инструмента знаковый смысл поэтического, эгегического, фантазийного образа.

---

<sup>1</sup> *Крепак Б. А.* Владимир Товстик. Ладья Времени: Серебро и золото палитры на холсте размышлений. – Минск: Маст. літ., 2008. – С. 112.

Например, мандолина (разновидность лютни) символизирует Италию, страну, где зародился и постоянно звучит этот инструмент. Используемая техника игры на ней – тремоло – ассоциируются с вибрацией утреннего воздушного пространства в композиции «Утро в Урбино» (1999). Знакомые очертания собора, акведука как бы перекрываются изображением мандолины, безошибочно отсылая зрителя к итальянской истории в «Натюрморте» (1997). Мандолина становится инструментом-соло и в работе «На Рождество в Венеции» (1996). Она символизирует и эпоху Возрождения как высокую точку развития живописи, музыки, театра, с представителями которой автор мысленно ведет диалогическую беседу в работе «Разговор о живописи» (2007).

В композиции «Мелодия уходящей ночи» (1996) звуки саксофона летят вслед за отдаляющейся от музыканта девушкой, блюзовая печаль наполнена голубыми тонами живописного полотна. В композиции «Вечер в Кёльне» (1995) будто бы слышишь одинокого саксофониста, исполняющего минорную мелодию, которая ассоциируется с игрой уличного музыканта, фигура которого вмонтирована во фрагментарно представленную архитектуру города.

В живописи В. Товстика будто проецируется взгляд извне, сверху, из космических далей, взгляд, схватывающий и отражающий на холсте отдельные кадры земной жизни. Из памяти всплывают визуально-музыкальные образы, напоминающие о неких событиях, встречах, эмоциональных состояниях его внутреннего мира, они наслаиваются как настроенческие попевки, вплетаясь в поэтику его мышления. Это своеобразное фэнтези, в котором пунктирно возникает, оживает, звучит музыка, импровизации, отголоски памяти индивидуального художнического мира.

Фантазийное трио представлено в композиции «Музыка» (1997): три девушки, играющие на кларнете, виолончели и флейте (такие составы в академической музыке не реализуются), сгруппированы вокруг пюпитра с нотными страницами. Прозрачная светло-голубая воздушная среда,

в которой они обитают, оторванность от земли делают их небожителями, Музами, воспевающими Музыку.

Неожиданно в композиции «Колесница Авроры» (2008) В. Товстика компонуется валторна. Охотничий сигнальный рог – первоначальное название инструмента, от которого произошла валторна, – в руках у Авроры, согласно римской мифологии, богини утренней зари. Такое метафорическое единение богини Авроры и валторны – сигнального охотничьего рога – символизирует торжественное, фанфарное настроение, исходящее из яркого звучания, золотистого блеска медного инструмента и граней колесницы, на которой возвышается богиня. Модуляция цветовых тональностей колеблется от темных, теневых оттенков лесного ландшафта, скачущих лошадей – через приглушенные тона водного потока – к свету восходящей зари. По-иному можно трактовать звучание этого инструмента в «Ноктюрне для валторны» (1999), где мягкость и расплывчатость линий создает тихое, спокойное настроение, в котором глубокий, бархатный, обволакивающий стереозвук валторны диссоциирует со светлыми грезами.

Музыка звучит в живописных полотнах В. Товстика, их музыкальность находится в консонансе с театрализацией, определяя единство иллюзорного мира картины, вовлекая зрителя в процесс восприятия и художественного сопереживания. В контексте таких рассуждений можно, к примеру, назвать работы «Цирк. Женщина-облако» (1997), «В отблесках рампы» (1992), «Мелодии праздничного города» (2007), «Премьера» (1995). В последней из названных работ пространство стало средой диалогических переключек создателей музыкального спектакля.словно в кинематографе, кадрово представлены хор, оркестр, солистка, за кулисами ждет своего выхода миманс. Изобразительное пространство дробится, разрывается, ракурс изображения меняется практически в каждом фрагменте полотна. Цвет ранжирует и персонифицирует изображенные фигуры: яркий золотистый цвет и динамика фигуры выделяют оперную певицу,

транслируя ее сольный голос; гриф контрабаса чуть виден из темной оркестровой ямы, но монтируется в звуко-цветовом ритме с фигурами артистов хора. Такое наслоение «кадров» не создает силы и гармонии оркестрового звучания, но влечет общим музыкальным созвучием, поэтическим и фантазийным, образы и персонажи наслаиваются и «живут» в единовременном пространстве.

«Мелодии праздничного города» звучат в архитектурном пространстве Минска. Фанфарные призывы тромбона, тубы, саксофона, ударных инструментов созвучны золоту цветового колорита. Низкие – басовые, и верхние – сопрановые ноты духовых и ударных инструментов гармонизируют и симфонизируют изображение, сливаясь с золотистой подсветкой архитектурных памятников и садовой скульптуры, создавая светлое, праздничное настроение.

Можно назвать еще ряд работ В. Товстика, в которых «звучит» музыка: «Ноктюрн в сером и розовом» (1984), «Натюрморт с гитарой» (1988), «Мелодия уходящей ночи» (1996), «Отзвук» (1997), «Мелодия для меццо-сопрано» (1995), «Серенада» (1997), «Старый полонез» (1998), «Музыка» (1997), серия полотен «Музыкальный Минск» (2007) в гостинице «Европа», «Карнавал» (1996), в котором с долей иронии изображена девушка в объемном вечернем платье, держащая в руке тромбон, словно облегченный карнавальный аксессуар.

Изображение разных музыкальных инструментов формирует разнообразное изобразительное пространство. Струнные – скрипка, виолончель, контрабас – провоцируют мелодичность, плавность, тягучесть линии; деревянные духовые – флейта, гобой, кларнет, фагот – создают воздушную ауру композиции; медные духовые – труба, туба, тромбон, валторна, баритон – дают контрапунктическую основу рисунка, ударные инструменты – активизируют ритмику изображения. Конечно, такие наиболее общие смыслы и трактовки обращения к презентации музыкальных инструментов в изобразительном искусстве варьируются в авторском воображении художников. Зачастую, они обращаются к своим

наиболее любимым инструментам, привлекающих их формой, цветом, материалом. Личностные ассоциации раскрываются в контексте времени создания произведения, художественного стиля и авторского почерка художника.

Разнообразные музыкальные инструменты представлены в живописи Виктора Альшевского. В его творчестве они выполняют функцию составной части структуры композиции, символизируют звучание определенной художественной эпохи, стиля, дополняют фигурное строение персонажа. Знаковой в творчестве художника стала композиция «Оранжевая мелодия» (2003). Здесь на ярком оранжевом поле холста флейта будто бы, с одной стороны, разграничивает, а с другой – объединяет два эмоциональных поля. В нижней части устойчивость, силу, мужественность, сгусток энергии символизируют три ритмично повторяющиеся полуфигуры (изображена верхняя часть туловища) в рыцарских доспехах. Они становятся как бы фундаментом, основанием композиции. Металлические латы, шлемы звучат в унисон с медным духовым инструментом – вероятно, баритоном, низкочувствующим (дословный перевод), имеющим тяжелый, низкий, мужественный звук. Он дает контрапунктическую основу высокому, нежному звуку флейты, который переносит зрителя в другую эмоциональную сферу – любви, женской красоты. Художник интуитивно обращается к альбе – средневековой рыцарской «утренней песне», воспевающей прекрасную даму.

Флейта, наиболее часто звучащий инструмент в композициях В. Альшевского, символизирует общее название ряда духовых инструментов (сиринкс, флейта Пана, окарина) и является, согласно древнегреческой мифологии, атрибутом влюбленных. В живописной работе «Пространство для флейты» (2001) отражено лирическое настроение, гамма светлых эмоций. Нежный звук флейты ассоциируется с цветовой гаммой, вбирающей в себя голубовато-бирюзовые, золотисто-охристые тональные интонации, витающие в пространстве портретного изображения молодой женщины

с флейтой в руках. Цветовая гамма композиции «Флейта» (1999) имеет песчаный оттенок, настроение будто бы «заземлено» на фаллической символике инструмента в древних обществах. Покадровые реплики, расположенные в верхних углах картины, расширяют интерпретацию смыслового содержания эротического настроения персонажа.

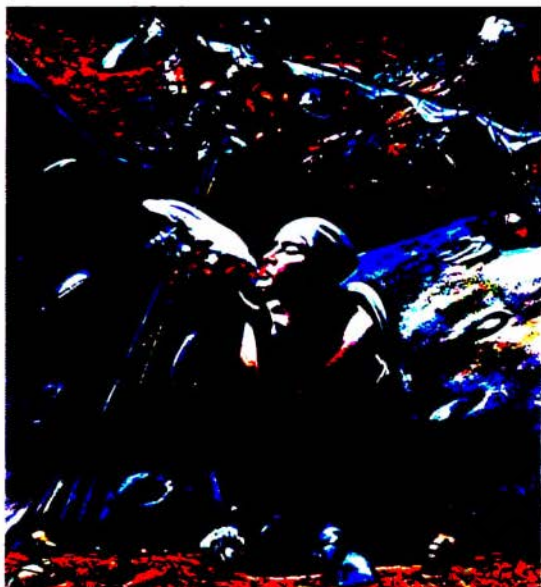
Виктор Альшевский много путешествовал, посетил много стран. Ездил не только как турист, но встречался, общался с художниками, в течение года по творческой стипендии жил в Норвегии. Безусловно, многочисленные поездки по странам Европы, Африки, Азии сфокусировали в его воображении и сознании такую картину мира, в которой он сам себя ощущал человеком мира. Это провоцировало его художническое видение к созданию крупных, значительных полотен, в которых пространство и время сжимались, выводя в единую мелодическую линию звуки Античности, Средневековья, авангардного искусства XX века. Его творческие аллюзии обращены к разнообразным предметам и мифологически-художественным образам разных исторических эпох, к символике зодиакальных знаков, растений, цветов, фруктов. Музыкальный инструмент, представленный в работах В. Альшевского, помимо собственной символики, транслирует еще и ту скрепляющую энергию музыкальности, которая распространяется во всем пространстве композиции.

В. Альшевский учился в школе-интернате имени И. Ахремчика (ныне гимназия-колледж), где рядом параллельно учатся и художники, и музыканты. Искусство входило в жизнь будущего живописца и визуальным, и аудиальным рядом. Изобразительное и музыкальное искусство окружало его и опосредованно влияло на формирование музыкальности его восприятия. При нашей встрече Виктор Альшевский рассказал, что у него была большая коллекция пластинок с записями музыкальных произведений, он их прослушивал, ощущал разнообразие инструментальных регистров и тембров, звучание музыкальных инструментов влекло его, провоцируя на творение, создание визуальных



В. Альшевский. Оранжевая мелодия. 2003





В. Альшевский.  
Сирена. 1997



В. Альшевский.  
Огонь и металл.  
2003



А. С. Бархатков. Первая песенка. 1957



Е. Зайцев. Портрет  
народной артистки  
БССР А. Николаевой.  
1943



В. Ванькович.  
Портрет Карла  
Липиньского. 1822

В. Ванькович.  
Портрет Каролины  
Тавяньской. До 1840



А. Горавский.  
У рояля. 1868



А. Кашкуевич. «Strenatomento selvaggio». 2004



А. Кашкуевич.  
«Sdegnosamento  
con resolute». 2006



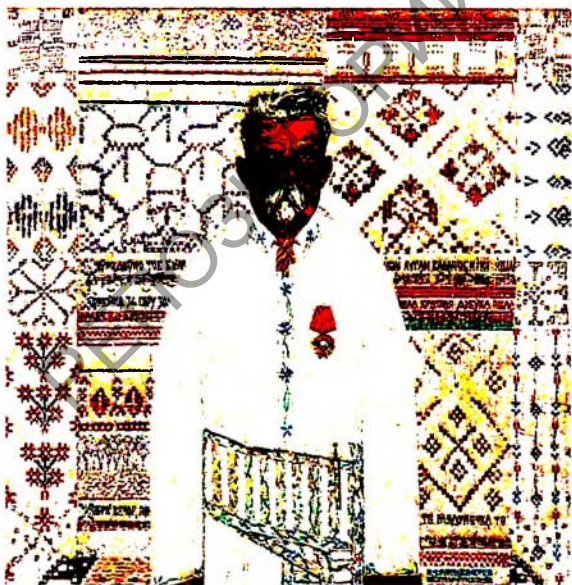
А. Кашкуревич. «Con affizione». 2006



А. Кашкуревич. «Stinguendo con silenzio». 2003



Я. Кругер. Портрет скрипача  
Ю. В. Жуховицкого. 1897



В. Стельмашенок. Портрет народного артиста СССР  
Г. Ширмы. 1968

композиций. Среди его любимых композиторов – Бах, Моцарт, Паганини. Виктор подчеркнул: «Когда слушаешь музыку, в тебя вселяется какая-то сила, энергия, которая адсорбируется, поглощается рукой художника. Музыкант формирует энергию, идею посредством звука. Звук передает историческую информацию. Звук и тишина. Раньше музыкальный инструмент в живописной композиции был атрибутом профессионального музыканта. В современном искусстве его изображение ассоциируется с музыкальностью мышления автора, образом и душой женщины».

В полотнах В. Альшевского музыкальный инструмент вносит в его зачастую рационально продуманные композиции свои мелодии и смыслы лирической души художника. К работам такого рода мы бы отнесли «Конверт для флейты» (2000) из серии «Письма времени». В центре полотна как бы в отдельном кадре или в особом конверте считывается «адрес» отправителя – эпоха Античности. Метафорическое цитирование прочно стоящих, вечных древнегреческих колонн ионического и дорического ордера свидетельствуют о том, что на них держится не только античное, но и классическое, и современное искусство. Греческая культура – прародительница всей мировой культуры. В этой живописной композиции можно увидеть музыкальную ритмику трехчастной формы. Слева от центральной части – упорядоченные горизонтально движущиеся, летящие воздушные потоки в темном космическом пространстве. Справа – светлое, радужное солнечное поле, в котором высвечиваются разнонаправленно летящие фрагменты неких структур. Мягкий, как звук флейты, тянущийся мазок, организует пространство этой части работы. В отдельно сидящей фигуре обнаженной женщины с флейтой в руках есть определенная хрупкость, зябкость, она никак не напоминает античную богиню, она та современная душа-адресат, к которой направлена информация из Древней Греции.

Композиция «Три музы» (2002) также влечет нас к воспоминаниям об Античности. Музы, или мусы («мыслящие»),



девять мифологических дочерей Зевса. В этой композиции метафора, миф и реальность сплетаются в едином художественном образе, символизирующем Высокое Искусство. Под храмовым сводом, который поддерживается древнегреческой колонной, обитают три наиболее близкие художнику музы. Как отзвук прошлого в современной интерпретации они напоминают Эвтерпу («увеселяющая», муза лирической поэзии и музыки) с флейтой в руках (традиционно изображалась с авлосом или сирингой), Мельпомену («радующая слушателей», муза трагедии) с условной маской на лице и в театральной мантии и, может быть, Клио («дарующая славу», муза истории) в головном уборе, напоминающем каркас архитектурного строения. Содержание этой композиции прочитывается благодаря изобразительной повествовательности, символичности и метафоричности, эмоциональной выразительности и цветовой экспрессии.

Огонь и металл – две могучие силы природы, два силовых пространства, которые вовлекают человека во взаимодействие, в контакт. В композиции В. Альшевского «Огонь и металл» (2003) эти пространства условно обособлены, в каждом из них живет свой персонаж – женщина и мужчина. Но вместе с тем контрастно очерченные личностные пространства определяют единство иллюзорного или воображаемого мира картины. На золотистом фоне арочной формы высвечивается лицо женщины, умиротворенный и задумчивый взгляд которой направлен на светоч, озаряющий путь мужчины. Металлические доспехи и шлем как бы сплавляются с медным духовым инструментом, что придает энергии, силы-воли мужчине-воину. Мудрое спокойствие женщины сохраняет быстротечную человеческую жизнь и вдохновляет на будущие подвиги. В живописной композиции создается полифоническое созвучие двух характеров, цветовых отблесков и отзвуков.

Работа В. Альшевского «Сирена» (1997) – полотно, в котором воображаемый звук может доноситься из уст Сирены, согласно древнегреческой мифологии демонического

существа, рожденного одной из муз – Мельпоменой или Терпсихорой. Это полуптица-полуженщина, унаследовавшая от отца Стерона дикую стихийность, а от матери-музы – способность сладкоголосого пения и игры на музыкальных инструментах: форминге (лире) или на флейте. Она изображена в образе молодой, чувственной женщины. В руках у нее морская раковина, которая использовалась и используется в качестве ритуального духового музыкального инструмента, а также являлась сигнальным инструментом. Художник изобразил Сирену среди пучины морской, лежащего ковчега и жертвенных фрагментов рыцарских доспехов, разбросанных по скалистому берегу. Вздвигающиеся серые водные потоки, шум волн подхватывают звуки Сирены, создавая напряженное звучание живописного полотна.

Белорусские художники создали свою «живописную музыку», свободную во времени и пространстве. Изображение вобрало в себя «эхо», отзвук времени, что в определенной степени реформировало художественный язык, обогатило пространство диалогичности средств выразительности музыки и живописи. Художники XX века значительно расширили границы взаимопроникновения разных видов искусств. Основу «душевной вибрации» (В. Кандинский) они искали в синтезе выразительных средств музыки и живописи, звука и цвета.

Реальность, повествовательность, сюжетность живописного полотна не всегда является определяющим фактором его художественной содержательности и духовности. Часто основным смыслом становится цвет, цветность, звучание красок, их колористическая сотнесенность, взаимодополняемость или контрастность, «флейты звук зарево-голубой» (К. Бальмонт), «благовест лучей» (А. Блок). Такая внесюжетность, а иначе можно сказать цветовая содержательность, стала особенно характерна для авангардного, современного творчества, искусства XX века в целом. Как утверждал художник В. Кандинский, «мир звучит».

Он считал, что мир фокусируется в точке, из которой исходят и в которой завершаются движение, линия, звук, мысль, жизнь.

Стремление к насыщенности пространственно-временной диалогичности выразительных средств обусловило манифестацию охвата всех видов искусства – от поэзии и живописи до скульптуры, музыки, театра, фотографии, кинематографа, архитектуры – и их средств выразительности. Привнесение движения времени в пространство живописного полотна, музыкальности звучания в цветовую гамму – расширили возможности живописных композиций.

В живописи белорусских художников второй половины XX – начала XXI века явно просматриваются черты многих направлений авангардного искусства: экспрессионизма, фовизма, сезаннизма, кубизма, пуантилизма, концептуализма и т. д., что свидетельствует о включенности в общий процесс формирования европейской культуры.

*І. А. Кастылянчанка*

### **ГЛЫБІННАЯ ПОВЯЗЬ ЭПОХ: ІНСЦЭНІЗАЦЫЯ БЕЛАРУСКАЙ КЛАСІЧНАЙ ЛІТАРАТУРЫ**

На працягу сваёй гісторыі тэатральная культура злучала ў сабе дасягненні папярэдніх эпох і новыя павевы часу. У апошнія дзесяцігоддзі рэжысёры пашыраюць традыцыйныя межы сцэнічнай мовы драматычных пастацовак за кошт эксперыментальных пошукаў тэатральнай вобразнасці. Гэта адметнасць сучаснага сцэнічнага мастацтва асабліва ярка выяўляецца пры інсцэнізацыі нацыянальнай класічнай літаратуры.

Першыя спробы інсцэнізацыі беларускіх літаратурных твораў у нацыянальным тэатральным мастацтве ўзніклі яшчэ на пачатку XX ст. З развіццём беларускага тэатра цікавасць да інсцэніровак не толькі не губляецца, але і падтрымліваецца дзесячамі тэатра. У XXI ст. асабліва часта рэжысёры