

белорусского шоу-бизнеса, далекие от него. Это могло поспособствовать формированию у зрителя мнения о том, что он точно также способен в любом возрасте освоить бальный танец, что в свою очередь, повышало популярность этого вида хореографического искусства среди населения.

Таким образом, произведения искусства находят достойное место в телевизионном пространстве Беларуси (выделение отдельного телеканала в общедоступном пакете телевизионных услуг тому подтверждение). Но, несмотря на то, что проект «Звездные танцы» имел высокие рейтинги среди зрительской аудитории, это не повлияло на появление других танцевальных программ на белорусском ТВ, и на сегодняшний день танец с его яркой зрелищностью в отечественном телепространстве представлен в весьма ограниченном количестве.

1. *Афасижев, М.Н.* О природе художественной информации / М.Н. Афасижев // Искусство в контексте информационной культуры [сб. ст.] / Междунар. акад. Информатизации, отд-ние информ. культуры и др.; [ред. Ю.Н. Рагс, В.М. Петров] = Art in the context of information culture. – М. : Смысл. – 205 с.

2. *Беларусь 3* – О канале // Официальный сайт Белтелерадиокомпания [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.tvr.by/rus/belarus3.asp>. – Дата доступа : 11.04.2014.

3. *Епанова, Ю.В.* Виртуальные репрезентации сексуальности : на примере молодежного сегмента Рунета : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Ю.В. Епанова / Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева. – Саранск, 2011. – 157 с. : ил.

4. «Звездные танцы» 12 апреля на Первом канале: шоу начинается // Информационный портал Беларуси "МойBY" [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.moyby.com/news/3837/>. – Дата доступа : 11.04.2014.

5. *Якуш, В.* Определены восемь участников второго тура шоу «Звездные танцы» на "Первом" / В. Якуш // TVnews.by – «Телевидение Беларуси» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://tvnews.by/news.php?id=4931>. – Дата доступа : 11.09.2014.

МАСКА И МАСКАРАДНОСТЬ В ОБРАZE ЖИЗНИ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ ДЕЯТЕЛЕЙ КУЛЬТУРЫ РУССКОГО МОДЕРНА

Миланич Е. Э.

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и музыкального образования
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Свойства маскарадности как особенности мировосприятия определяются не только возможностью перенесения социально-психологических признаков, характеризующих маскарад-празднество, в реальную жизнь, но и использования таких внешне-составляющих его компонентов как маска и маскарадный костюм, маскарадное пространство, маскарадная интрига и театральность. Так, компонент «маскарадный костюм», характеризующийся как маска с определенным узнаваемым подтекстом, предстает на рубеже XIX–XX веков особым стилем поведения представителей художественной элиты:

тщательной заботой о создании собственного “игрового образа”. Элементы маскарадной интриги часто прослеживаются в многочисленных мистификациях эпохи модерна, а законы создания маскарадного пространства ложатся в основу построения пространственной среды стилем модерн. Театральность, будучи стержневым элементом системы маскарада-празднества, пронизывает все искусство этого времени. Театрализация становится характерной чертой художественного метода многих деятелей искусства рубежа столетий и, также, способствует смещению акцентов в иерархии видов искусства, спровоцированному кризисом универсальной картины мира. На рубеже XIX–XX веков, как известно, происходит “перевертывание” отношений между вербальными и визуальными видами искусства, сопровождающееся многочисленными экспериментами в разных областях творчества. Ведущая роль переходит к визуально-зрелищным видам искусства и, в первую очередь, театру.

Увлечение театром в России начала XX века идет в двух направлениях. С одной стороны, в театре, на спектаклях по пьесам М. Горького, Г. Ибсена, А. Чехова, находит свой выход порыв либеральной части общества к революционному переустройству жизни, к освобождению личности, превращая театр в своего рода политический клуб. С другой стороны, театральное искусство модерна привлекает зрителей возможностью участия в игре, возможностью ухода в другой, иллюзорный мир. Конечно, человеку всегда был свойственен интерес к игре, но на рубеже XIX–XX веков страсть к театру и маскараду, к переносу театральных реалий в жизнь становится всеобщей. Наряду с внутренней свободой, эрудицией, философским складом мышления для представителей искусства Серебряного века характерна легкость и порой ребяческая вседозволенность, с которой они играют в жизнь, придумывая для себя роли и театральные маски.

Быт деятелей искусства, то есть человеческая биография, в начале XX века осмысливается как художественное произведение, реализованное с помощью театрализации. Только история создания и существования литературно-художественных кружков и салонов Петербурга – “Башни” Вяч. Иванова, гостиной Мережковских, “Общества самообразования” будущих мирискусников и др. – дает немало примеров подобного театрализованного поведения. Модными становятся разного рода мистификации, эстетская манера поведения, основанная на замороженном поклонении красоте (даже вопреки законам этики), упоение грядущей гибелью и прощание с миром, духовные метания между устремлением ввысь к непознанному, и готовностью к падению в “нижнюю бездну”. Вот как описывает А. Бенуа свое первое посещение дома Мережковских: “Это была пора характерного *fin de siècle*, прециозность и передовитость которого выражалась в культе (на словах) всего порочного с примесью всякой мистики, нередко роднившейся с мистификацией. ... Особенно же нас озадачила супруга Мережковского “Зиночка Гиппиус” ... с постоянной “улыбкой Джоконды” на устах, но неустанно позировавшая и кривлявшаяся; была она всегда одета во все белое – “как принцесса Грез”. Не

успели мы ... с ней познакомиться, как она бухнулась на коврик перед топящимся камином и пригласила нас “возлечь рядом”...” [2, с. 198].

Это “кривлянье”, стремление создать собственный “демонический образ”, соответствовать своему прозвищу “декадентская Мадонна” в духе эстетских трактовок модерном образа “роковой красавицы”, во многом определяет стиль жизни Мережковских. Но подобное “кривлянье”, по-видимому, органично для З. Гиппиус и для ее эпохи, как приросшая к лицу маска, и не мешает ей быть талантливой поэтессой, критиком, прозаиком.

“Документом эпохи” можно считать графический портрет З. Гиппиус работы Л. Бакста. Не только творчество поэтессы-символистки, но и сама она, ее оригинальная красота, причудливые наряды и экстравагантная манера поведения воплощают вкусы своего времени. В costume и позе З. Гиппиус, изображенных на портрете, много вызывающего, манерного, рассчитанного на внешний эффект, стремление утвердить свою избранность. Максимальное заострение характерных черт модели, граничащие с гротеском, помогает Л. Баксту создать выразительный образ и выйти за рамки индивидуальной характеристики.

Следует отметить, что образы деятелей культуры вообще занимают особое место в портретной живописи рубежа XIX–XX веков. Но если актеры часто изображаются в костюмах своих сценических ролей, то остальные портретируемые обычно “носят” маску повседневности. Большой психологической остротой обладают портреты В. Нувеля, Д. Философова, В. Розанова, С. Дягилева, А. Белого, К. Сомова, созданные Л. Бакстом, которые выявляют определенную типологическую общность моделей и содержат в себе элементы театрализованного поведения, граничащего с маскарадом.

Общепризнанным центром художественной жизни России начала XX века является салон Вяч. Иванова, где рождается множество идей – от бытовых розыгрышей и стилизованных представлений в духе “вечеров Гафиза” до серьезных художественных открытий (например, излюбленного приема Вс. Мейерхольда – выхода актера из публики). Создатель сатирического журнала, отражающего быт “Башни”, С. Городецкий неоднократно сравнивал многочисленных посетителей салона с маскарадными личинами, иронично называя собрания на “Башне” “Парнасом бесноватых”. Между тем, посетителями были: Бальмонт, Мережковский, Гиппиус, Сологуб, Кузмин, Блок, Волошин, Гумилев, Сомов, Бакст, Бердяев, Ахматова, Цветаева, Нувель, Философов и др. О манере поведения Вяч. Иванова, гостеприимного хозяина “Башни”, философа и теоретика символизма, лидера художественной богемы Петербурга, также остались разноречивые воспоминания, от преклонения перед ним до ироничных отзывов. “Кого сумел растрогать, взволновать, просто задеть этот человек с вечно исступленным взором, питающийся одной амброзией, этот актер, забывший разгримироваться и выскочивший в живую толпу на котурнах, в трагической маске?” [1, с. 148]. В воспоминаниях и описаниях быта деятелей искусства повсеместными становятся сравнения лица с маской, человеческой жизни – со стилизованным маскарадом или мифом.

В данном контексте показательна личность М. Врубеля, который создает несколько подобных мифов. Так, авторский миф М. Врубеля о себе как о художнике Возрождения играет значительную роль в его творчестве и сопоставим с всеобщим мифом Серебряного века о Ренессансе русской культуры. А. Бенуа пишет: “Врубель вечно “гениальничает”... Его смущает вся история живописи, великие “фрескисты” прошлого, ему хотелось бы быть таким же великим живописцем” [3, с. 100]. Работа М. Врубеля над росписями соборов в Киеве становится поводом, чтобы заявить о себе как о равном художникам Возрождения. Данное убеждение является позицией, последовательно проводимой им не только в искусстве, но и в жизни, что влечет за собой особую поэтику поведения с маскарадными переодеваниями и мистификациями. М. Врубель надевает бархатный костюм, чулки и пишет свою возлюбленную в образе Богоматери, иначе говоря, действует под личиной другого, творит своего собственного двойника, за которым утверждает значение второго “Я”.

Подводя итоги сказанному, следует отметить, что стремление мастеров русского модерна к “жизнетворению” – пересозданию природной и пространственной среды, созданию авторских мифов в произведениях искусства и собственной жизни – актуализирует двойственность мировосприятия: противопоставление искусственного, “своего” мира миру реальному. Театрализация, игра пронизывают собой не только произведения искусства, но и реальную жизнь. Театрализация действительности выражается в тенденциях моды, манеры поведения, склонности к мифотворчеству и мистификации.

1. Козубовская, Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX – начала XX веков / Г.П. Козубовская. – Самара–Барнаул, 1995. – 160 с.

2. Муравьева, И.А. Век модерна: панорама столичной жизни / И.А. Муравьева. – СПб. : Издательство “Пушкинского фонда”, 2001. – 272 с.

3. Тамручи, Н.О. Проблема мифологизма в творчестве Врубеля / Н.О. Тамручи // Сов. искусствознание’82 / редкол.: Полевой В.М. [и др.]. – М.: 1983. – Вып. 1. – С. 92–118.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА

Надольская И. В.

*аспирантка кафедры белорусской и мировой художественной культуры
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Целостное изучение процессов садово-паркового искусства требует привлечения широкого круга источников. Произведения изобразительного искусства содержат ценный визуальный материал, дополняющий литературные и документальные описания существовавших садов и парков. Специальных