

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

исследований, основанных на анализе произведений белорусской живописи и графики, и позволяющих воссоздать подходы в организации садово-паркового пространства в Беларуси, не предпринималось. В силу специфики взаимодействия сада и изобразительного искусства, когда произведение живописи может быть реализовано в качестве конкретного объекта, детали или мотива паркостроения, и наоборот, фрагмент сада воспроизводится на полотне, детальное изучение произведений изобразительного искусства дает возможность выявить общую эстетическую программу художественного творчества того или иного периода. Несомненно, что широкий охват изобразительных источников позволяет углубить наше представление об устройстве садов и парков Беларуси, отразить их специфические черты.

Ценным источником визуальной информации о реально существовавших садах и парках в Беларуси является графика. К настоящему времени исследовательская база содержит значительный объем иллюстративного материала. В то же время вопросы взаимодействия садово-паркового и графического искусства: рисунок (гравюра, литография, эстамп и т.д.) не рассматривались. Монографические труды Кацера М. С. [3] и Шматова В. Ф. [6], посвященные истории развития графики на Беларуси свидетельствуют и об отношении к организации природного окружения. Среди всего многообразия графических рисунков XVI–XVIII вв., тем не менее, нет произведений, в которых виды сада или парка являлись бы центральной тематикой. Материалы, которые давали бы возможность исследовать развитие садово-паркового пространства, носят опосредованный характер. Так, на гравюрах М. Жуковского, иллюстрирующих «Комедии и трагедии» Уршули Радзивилл, отразились непосредственные впечатления художника от виденных постановок [4]. Указанные гравюры традиционно изучаются как источник информации по истории театрального искусства. Однако эти материалы представляют потенциальный интерес для исследований в области паркостроения. Постановки театра У.Ф. Радзивилл зачастую осуществлялись на открытом воздухе – в Беларуси, как и в странах Европы XVI–XVIII вв. театральное искусство являлось сложной частью садового быта и имело прямое влияние на структуру садово-паркового пространства. Гравюры М. Жуковского открывают локальные участки ландшафта, которые были местом сценического действия. На иллюстрации к постановке «Остроумная любовь», показанной 13 июня 1746 г. в Альбе, прослеживается такой элемент как аркада; фоном к спектаклю «Увиденное не проходит» являются боскетные кулисы. Гравюры, выполненные М. Жуковским, составляют ценное звено в ряду графических произведений, которые могут быть использованы для изучения истории садово-паркового искусства Беларуси и не имеют визуальных аналогов в соответствующей периодике.

Рисунки, направленно отображающие усадебную тематику, стали появляться во второй половине XVIII в. Если характеризовать их с позиций жанровой принадлежности, то можно отметить, что это были сюжеты фиксирующие повседневный труд или усадебный быт. В качестве примера

можно привести рисунки «Водяная мельница» или «Пасека» Ф. Бжозовского, «Возвращение с ярмарки» А. Ковальского. Они дают представление об уровне развития усадеб, особенностях бытовой культуры и иллюстрируют историю садово-паркового искусства в ракурсе усадебоведения [5].

Обширную группу графических произведений, на которых сфокусировано внимание во всех исследованиях в области садово-паркового искусства, составляют рисунки с изображением архитектурных сооружений на фоне окружающего ландшафта или панорамных видов города. Наиболее ранние произведения такого рода известны в белорусской книжной графике уже с 1604 года. Это гравюры несвижского картографа Т. Маковского с панорамными изображениями Несвижа и Вильни, а также изображениями отдельных городских строений в условном ландшафте<sup>66</sup>. Графическое наследие Т. Маковского может быть использовано в качестве источника визуальной информации о развитии городского паркостроения в начале XVII в., в частности панорама Несвижа открывает вид на замковый двор и валы, место будущего Замкового парка.

Подавляющее большинство произведений, получивших название «видовой» или «ведутный пейзаж», припадает на XIX век – время расцвета этого жанра в белорусской графике. Пейзажи и, в первую очередь, парковые виды приобрели статус самостоятельной тематики. Изображения, подробно фиксирующие какую-либо местность, были названы топографическими пейзажами. Эти произведения представляют собой бесценный материал для изучения истории садово-паркового искусства. Наиболее плодотворно в данном жанре работал Наполеон Орда.

В истории белорусской акварели жанр городского и сельского пейзажа привлекал таких художников как М. Кулеш, Я. Дамель, С. Кудрявцев, Д. Струков, И. Трутнев и др. [1].

Примечательно, что сюжеты с парковыми видами, обширно представленные в графике, не получили распространение в белорусской живописи вплоть до начала XX века. В европейском искусстве парковый пейзаж стал самодостаточным явлением уже в XVIII в. (до этого он был лишь фоном для жанровых сцен и групповых портретов). В белорусской живописи аналогичное решение группового портрета в парке – портрет семьи Прозоров, написанный Ф. Смуглевичем в 1789 г. Данное произведение интересно не столько изображением конкретного паркового вида, а отражением самой сути романтизма в садово-парковом искусстве нашей страны. Полотно было написано через год после смерти Юзефа прозора и посвящено его памяти. Вся семья собралась в парке вокруг медальона с его портретом: сын Кароль, его жена Людвика, брат Игнатий, шурины Францишек Букатый и Станислав Ельский, рядом играют маленькие дети Кароля Юзеф и Марианна. Кароль читает четверостишие-посвящение сочиненное Францишком Карпинским (Ф. Смуглевич поместил его под картиной). Произведение демонстрирует, что пейзажный парк занимал важное место в духовной жизни семьи.

<sup>66</sup> «Панегирик братьев Скарульских – Яна, Захара и Николая» был издан в Несвиже.

Неотъемлемым элементом такого парка, заимствованным из английской традиции, были надгробия, медальоны, памятные камни со значимыми стихотворными или прозаическими текстами. Произведение Ф. Смуглевича открывает эти черты романтизма и в белорусском паркостроении. Благодаря задумке автора мы видим пример своеобразного синтеза изобразительного, садово-паркового и литературного искусства.

В Беларуси в качестве самостоятельной темы усадебный пейзаж оказался в центре внимания в начале XX века. Интерпретация этого сюжета в белорусском искусстве в корне отличается от традиционного развития тематики усадебного пейзажа не только в европейской и русской, но и мировой практике живописи. Эта особенность в развитии отечественного искусства была связана с политическими и социальными процессами, охватившими страну. Нарастало предреволюционное напряжение, а после поражения Первой русской революции в Беларуси, как и во всей Российской империи, имела место политическая реакция. Художники дворянского происхождения Г. Вейсенгоф, К. Альхимович, Ф. Рушчиц, С. Жуковский обращаются к теме усадебного пейзажа на фоне тягостного предчувствия, тревоги за судьбу малой и большой родины. Распространение приобретает сюжет заброшенного дома и запущенного парка. Он звучит отчаянно и контрастно в сравнении с подробно описанным нами произведением Ф. Смуглевича, проникнутым патриархальной гармонией.

Белорусские «сядзібы-прывіды» несут в первую очередь символическое значение и, к сожалению, не содержат конкретного материала аналогичного графическим и акварельным пейзажам первой половины XIX в. Тем не менее следует отметить, что пейзажная живопись этого периода отражает острый интерес художников к мотивам родной природы, ее самобытности. Полотна начала XX в. – это первая целенаправленная попытка национальной самоидентификации – создания образа белорусского ландшафта, его мотивов, колорита. Подробно анализирует особенности пейзажа первой половины XX в. М. Громько в своей монографии «Беларускі пейзажны жывапіс першай паловы XX стагоддзя» [2]. Большим достоинством данной работы является то, что исследовательница уделяет внимание усадебному пейзажу и рассматривает его как отдельное направление в пейзажной живописи.

Произведения белорусского изобразительного искусства обладают значительным потенциалом для изучения истории садово-паркового искусства, однако интерпретация этой тематики в графике и живописи имеет определенную специфику. Произведения графического искусства (вне зависимости от того является ли сад и парк центральной темой или затрагивается косвенно) являются источником визуальной информации об отношении к природному окружению и структуре обжитого ландшафта. Графические рисунки и созданные на их основе гравюры, литографии, эстампы и т.д., подробно фиксируют отдельные парковые виды, или раскрывают локальные участки парка, либо дают общее представление о примыкающем ландшафтном окружении. Произведения живописи, к сожалению, не содержат

информации позволяющей оценить структурный уровень организации садово-паркового пространства, но, в то же время, их специфика позволяет выявить общую эстетическую роль садов и парков в белорусском искусстве, а также отражает этническую окраску национальных пейзажей в целом. Без анализа произведений живописи и графики не возможна национальная самоидентификация в современном паркостроении.

---

1. *Беспалый, А. А.* Белорусская акварель. 1917 – середина 1980-х годов / А. А. Беспалый. – Минск: Наука и техника, 1989. – 134 с.: ил.

2. *Грамыка, М. В.* Беларускі пейзажны жывапіс першай паловы ХХ стагоддзя / М. В. Грамыка. – Мінск: Беларус. навука, 2011. – 167 с.: іл.

3. *Кацер, М. С.* Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода / М. С. Кацер. – Минск, 1969.

4. *Некрасевич-Кароткая, Ж. В.* Нясвіжская Мельпамена: драматургія Францішкі Уршулі Радзівіл / Ж. В. Некрасевич-Кароткая. – Мінск: ЕГУ, Прапілеі, 2002. – 210 с.: іл.

5. *Федорук, А. Т.* Старинные усадьбы Минского края / А. Т. Федорук. – Минск: Полифакт, 2000. – 416 с.: ил.

6. *Шматаў, В. Ф.* Беларуская кніжная гравюра XVI–XVIII стагоддзяў / В. Ф. Шматаў. – Мінск, 1984. – 119 с.

## **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЭСТРАДЫ И ЦИРКА В БЕЛАРУСИ (на примере репертуара ГТЗУ «Молодежный театр эстрады»)**

**Николаева Ю. Г.**

*преподаватель кафедры режиссуры эстрады*

*УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

*(Республика Беларусь, г. Минск)*

В последней четверти ХХ в. в мировом искусстве наблюдалась тенденция «художественной экспериментальности», которая привела к многочисленным попыткам создания новых форм интеграции искусств [4]. Учитывая особенность современной культурной ситуации, связанной с обращением интереса к зрелищным формам искусств, особое место среди которых занимают эстрада и цирк, нетрудно предположить, что именно в этих видах искусств наиболее ярко проявились синтетические процессы. Творческое экспериментирование в эстрадно-цирковом искусстве осуществлялось в различных направлениях, прежде всего, в межвидовой и межжанровой интеграции. Многочисленные уровни взаимовлияния и взаимопроникновения эстрады и цирка характеризуются разнообразием синтетических эстрадно-цирковых жанров и форм [1].

Основой, наименьшей структурной единицей эстрады и цирка является номер, который выступает в виде законченного художественного произведения, являющего собой сочетание специально подобранных трюков и специфических эстрадных действий, исполняемых в определенной последовательности по принципу нарастания их сложности и выразительности [2]. Номер – это маленький спектакль со своей драматургией (завязкой, кульминацией и