

Главным храмом, представляющим псковскую архитектурную школу этого времени, в котором наиболее полно сохранились фрески начала XII века, стал Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Выстроен собор из плинфы и камня где-то до 1156 г. Это крестово-купольный храм, имеющий уникальный для древнерусского искусства архитектурный тип. Вместо столбов, его интерьер разделен стенами на крестообразное подкупольное пространство и низкие угловые компартименты (прямоугольные с запада и малые апсиды с востока). Угловые части соединены с интерьером храма низкими арочными проходами. Благодаря сильно пониженным углам, крестообразность четко выразилась и во внешнем виде храма. Уже в процессе строительства западные углы собора были надстроены. Устроенные здесь замкнутые помещения были соединены в интерьере деревянным настилом хоров, это несколько исказило четкую структуру здания.

Полоцкую архитектурную школу XII века представляет Спаса-Преображенская церковь Евфросиньевского монастыря, построенная в 1152–1161 архитектором Иоанном, монахом одного из монастырей. Церковь сохранилась практически в первоначальном виде, представляет небольшой по размеру трехнефный однаапсидный храм. Практически полностью сохранные фрески стали жемчужиной мировой коллекции древнего искусства.

Традициям храмовой архитектуры, которые складывались в Полоцком княжестве, соответствует и Благовещенская церковь в Витебске построенная в первой половине XII века. Храм был разрушен и заново реконструирован в 1990-е года. Благовещенская церковь представляет собой трех нефный шести столбовой однокупольный храм. Достаточно интересен способ кладки стен – чередование нескольких рядов красной плинфы (кирпича) с рядом светлых каменных блоков.

**Заключение.** Несмотря на достаточно устойчивые византийские традиции, мастера каждой архитектурной школы постарались внести новые особенности в конструктивное решение. Как правило, в это время получают распространение небольшие трехнефные одноглавые крестово-купольные храмы. Важной изобразительной находкой стало декорирование соборов (как интерьера, так и экстерьера), ярко проявившееся во владими́ро-суздальской и других архитектурных школах. Необходимо отметить, что зодчие и художники синтезируют не только византийские традиции, достижения мастеров Киевской Руси предыдущего столетия, но и активно наделяют свои работы местным национальным колоритом.

#### Список литературы

1. История русского и советского искусства. Учебное пособие для вузов. Под ред. Д.В. Сарабьянова. – М., 1989. – 457 с.
2. Черный, В.Д. Искусство средневековой Руси: Учебное пособие. / В.Д. Черный. – М., 1997. – 359 с.

## ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ЦЕРКОВНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*А.Г. Петько*

*Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

При научном исследовании церковного искусства, характеризующегося, в первую очередь, такими качествами как литургичность и каноничность, возникают определенные сложности, которые связаны с определением места церковного изобразительного искусства в системе современной культуры, а также с соотношением таких близких, на первый взгляд, понятий в культуре как религиозное искусство и искусство церковное. Возможность проникновения в сущность данных явлений позволит нам развести эти понятия между собой и впоследствии встроить их в сложную систему формирующейся терминологии в области исследований современного церковного искусства.

Цель исследования – сформировать методологические подходы при исследовании современного иконописного искусства.

**Материал и методы.** Материалом для исследования послужил корпус искусствоведческих и богословских текстов, посвященных вопросам развития современного церковного искусства. При работе использовался сравнительно-сопоставительный исследовательский метод, а также комплекс методов современного искусствознания.

**Результаты и их обсуждение.** При изучении современного церковного изобразительного искусства следует определить место данного явления среди таких категорий и понятий как «ре-

лигиозное», «сакральное», «священное» и «святое». Ведь зачастую из-за недостаточной конкретизации этих понятий в области искусствоведения могут возникать неточности и заблуждения при анализе и критике произведений церковного искусства. Поэтому важно в ходе исследования иконописи выстроить систему отношений между данными понятиями в контексте их искусствоведческого восприятия [1, с. 82].

Фиксация различия сакрального и профанного является начальной ступенью развития религиозного сознания. Исходя из данного утверждения, рассмотрим пространство церковного изобразительного искусства, где икона является основной единицей его выражения. Для субъекта с религиозным сознанием она, в первую очередь, священна, благодатна и почитаема. И с учетом этих начальных и первостепенных характеристик она воспринимается зрителем, который предстоит перед ней как молящийся. Для светского зрителя эти характеристики не имеют такого значения, а если и имеют, то лишь условно либо номинально. Сакральность образа им не переживается, но лишь принимается при необходимости за отличительную особенность. Вопрос в том, как светский человек воспринимает образ сакральный. Ассоциативное восприятие на уровне культурных и исторических знаний в таком случае неполноценно. Для более точного восприятия иконы нужен духовный опыт и религиозное чувство [1, с. 84].

Уход от догматически-богословского содержания иконописного образа, сведение его в религиозном искусстве к простой иллюстрации на тему христианства, при свободной интерпретации его художником, является, по сути, шагом к забвению богословских принципов веры. Религиозная живопись, в отличие от образа иконописного, не может быть проводником в мир Горний, не может связывать нас с Богом. Роль же церковного искусства в своей среде, литургического и канонического по своему характеру, не вспомогательна, так как по решению VII Вселенского Собора икона почитается наравне с крестом и Евангелием [1, с. 69].

Таким образом, современная иконопись в своем развитии требует согласия с постановлениями VII Вселенского и V-VI (Трульского) соборов и опоры на древнюю византийскую и русскую традиции, сопрягаясь при этом с законами светского искусства, но не подчиняясь им. Догмат об иконопочитании является фундаментальной теоретической базой, определяющей границы для грамотного создания иконописного образа в церковном искусстве [3, с. 51].

Развитие современного церковного изобразительного искусства тесно связано с качеством образования исполнителя (мастера-иконописца) и компетентностью в вопросах церковного искусства заказчика (чаще всего представителя священноначалия). Помимо этого специалистами в области развития современного церковного искусства поднимаются вопросы связанные с проблемой «узких специализаций», когда зачастую иконописец не может выступать одновременно и художником и богословом. Отсутствие на сегодняшний день точного богословского определения понятия «икона», а также проблема существования искусства иконописи в отрыве от государства, Церкви и официального светского искусства также требует своевременных решений. По мнению специалистов, решение поставленных проблем должно происходить на основе соборных обсуждений, где требуется участие не только иконописцев и искусствоведов, но также и священноначалия, и опираться на догматические основы православного верования [1, с.56, 62].

Методы исследования современного церковного искусства позволяют выделить основные принципы, влияющие на объективное научное изучение церковного изобразительного искусства:

1. Богословское осмысление образа, а также православное понимание литургического образа предполагают определенные знания, исключаящие всякого рода ассоциации и метафорические интерпретации. И хотя метафорические приемы визуального изложения в значительной степени обогащают язык и содержание культуры, в области церковного искусства мы имеем дело с его каноничностью, где уподобления и разнообразные метафорические прочтения произведений христианского искусства уступают место трезвому непосредственному реалистическому восприятию изображения. К примеру, существует четкая изобразительная структура произведения церковного искусства и общепринятая идентификация изображенных лиц, позволяющая избегать необоснованных эмоциональных оценок и интерпретаций при анализе произведений иконописи [2, с. 350].

2. Правильное прочтение иконы невозможно без понимания специфики ее изобразительного языка, который характеризуется обусловленной трактовкой пространства, определенными жестами и т.д.

3. Злоупотребление «смысловыми параллелями», особыми символическими замыслами ведет к подмене церковного видения образа псевдо-искусствоведческим анализом, что не имеет никакого отношения к научному исследованию (фальшивые интерпретации произведений церковного искусства) [2, с. 353].

**Заключение.** Таким образом, методология современного иконописного искусства базируется на овладении специфическими областями знаний (богословие, литургика, история Церкви), пересекающимися с плоскостью церковного искусства. Данный подход позволит избежать терминологической неточности при искусствоведческом анализе произведений иконописи, а также достигнуть научной ответственности и богословской корректности в процессе его изучения.

#### Список литературы

1. Церковное искусство в современном обществе: Сборник статей междунар. образ. Рождественских чтений ПСТГУ / Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет; редкол.: Е.Д. Шеко [прот. А. Салтыков, А.Д. Мысык и др.]. – М.: Издательство ПСТГУ, 2015. – 103 с.
2. Успенский, Л.А. Богословие иконы Православной Церкви / Л.А. Успенский – М.: Дарь, 2008. – 480 с.
3. Матюшкина, Л.М. О научной ответственности и богословской корректности в изучении христианского искусства. Рецензия на книгу А.М. Лидова «Византийские иконы Синая» / Л.М. Матюшкина // Искусство христианского мира: Сборник статей ПСТБИ: Выпуск 5 / Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт; отв. ред. А.А. Воронова. – М.: Изд-во ПСТБИ, 2001. – С. 348–355

## СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОСНОВНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ В ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

*Т.С. Пузовикова  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Искусство авангарда – это увиденный, осмысленный, достроенный в соответствии с личной концепцией художника мир событий и предметов, выражающий движение переломного времени начала XX века. Выработывая тактику интерпретации авангардного искусства, основное внимание концентрировалось на отрицании принципа изобразительности, преобладании подсознательного в искусстве [2, 11], выработывалась художественная мысль катастрофического бытия [1, 3].

Стремление создать искусство, которое не было бы искусством в традиционном смысле, попытка связать его с динамикой общественных событий, напряженностью человеческих чувств и собственным мироощущением, находит свое воплощение в творчестве П. Пикассо, К. Малевича, С. Дали, В. Кандинского, П. Клее и др. [1, 3]. Искусство данной эпохи находилось в необычном по своей двойственности состоянии духа, так как достижения социального прогресса, науки и технологии оказывали воздействие на большинство живописцев захваченных могучим потоком обновлений, которые пытались найти в разработке техник, стилей, направлений реализацию новых выражений творческой идеи в искусстве.

Целью исследования является сопоставительный анализ отличительных особенностей с выявлением их общих закономерностей основных стилей и направлений искусства начала XX века.

**Материал и методы.** Материалом исследования послужило творчество ведущих художников авангарда начала XX века (произведения П. Пикассо, К. Малевича, С. Дали, В. Кандинского, П. Клее). Использование описательно-аналитического и сравнительно-сопоставительного методов для обзора и изучения литературных источников по искусствоведению с выявлением специфических и стилевых концепций становления искусства начала XX века.

**Результаты и их обсуждение.** В начале XX века возникла острая необходимость появления новых художественных направлений, способных отобразить дух времени, по средствам ощущения всеобщего стремления разграничить искусство и реальность, изымая из творчества сюжетное, освещая тем самым зримый прогресс и активное движение.

Искусство, порывающее с традицией и считающее формальный эксперимент основой своего творческого метода, выступает с позиции открытия новых разновидностей и направлений, где главной проблемой творчества становится достижение некоего нового эстетического идеала. Основные направления искусства авангарда специфичны в своем проявлении: они отказывают искусству в прямой изобразительности, отрицая познавательные функции искусства и его ранее очерченные границы [3, 51-52]. Искусство авангарда акцентируется на массовости и зрелищности, при этом иногда стирает разграничения между художником и зрителем [1, 3], ко-