

Но, тем не менее, для некоторых белорусских живописцев фигуративная живопись по-прежнему сохраняет свою привлекательность. Этот парадоксальный ряд составляет творчество Б. Казакова, В. Шкарубо, Е. Батальонка и других художников, для их творческого метода характерен строгий рисунок, соблюдение классических законов композиции и перспективы, материальность, объёмная моделировка формы. Художники свободно строят структуру полотна, тщательно вглядываясь в каждую, даже на первый взгляд не очень значительную деталь во внешнем окружении. Под их кистью все становится важным, приобретает свой смысл. Это могут быть совсем обычные, виденные сотни раз пейзажи, в которых художник находит нечто такое, что оказывает магическое воздействие, вызывает вихрь эмоций и ассоциаций. Здесь не натуралистическая констатация факта существования самого пейзажа и человека, а их индивидуальное, поэтическое переосмысление.

**Заключение.** Как итог развития художественного образа в произведениях белорусских художников периода 1980–1990-х годов можно сформулировать следующее:

- перемены в образной интерпретации становятся хорошо различимы во второй половине 1980-х годов. Немалую роль в этом процессе сыграли социально-политические изменения. Прежде всего «перестройка», которая внесла бóльшую открытость в общественные отношения. Национальный художественный процесс начинает достаточно активно смыкаться с мировым. Живопись теряет социальный пафос, предчувствие тревоги и перемен заставляют авторов искать новые источники образности;

- на протяжении второй половины 1980–1990-х годов ассоциативная форма образной интерпретации становится основой для творчества белорусских живописцев. В произведениях всё чаще не соблюдается перспективное построение, происходит усложнение пластического языка живописи;

- изменения, произошедшие в жизни общества, приводят к тому, что художники как бы замыкаются в границах своего внутреннего мира, и это естественно служит закрытости и определенной интимизации образной структуры. Всё естественнее прослеживается стремление художника отобразить не реальный, документальный факт, а поставить определенную проблему, дав ей художественную интерпретацию. Ассоциативная форма отображения вытесняет натурно-реалистическую. Характерно изменение и в самой живописной поэтике образа. Изменения происходят за счет включения в произведение черт внутренне противоположных, контрастных, приводящих к непредсказуемости этического суждения.

#### Список литературы

1. Заборов М. Проблемы и тенденции развития советского белорусского искусства//Советское искусствознание – 2: Сб. статей, редол.: В.М. Полевой. – М.: Советский художник, 1975. – С. 55.
2. Богемская К.Г. Развитие жанров в советской живописи (некоторые тенденции). – М.: Знание, 1983. – С. 25.
3. Пугачёва Э. Вглядись вдаль, в знакомые черты...//Нёман. – 1988. – №5. – С.158.
4. Дробов Л.Н. Белорусская советская живопись – Мн.: Наука и техника, 1987. – С.39.

## ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ФОРМИРОВАНИЯ И ПОСТРОЕНИЯ ИКОНОПИСНОГО ОБРАЗА В ИСКУССТВЕ

*А.Г. Петько  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Образ в искусстве является основополагающей категорией. Скрывая в себе разнообразные механизмы творческого процесса, образ предстает перед зрителем, что побуждает последнего принять и осмыслить его. В изобразительном искусстве все художественные средства, будь то композиционный строй, ритм, колорит, эмоциональная определенность – все это служит для создания бесчисленного количества образов являющихся нам через произведения искусства.

Многоликость образа заключена в его принадлежности к разным видам искусства. Так понимание образа в церковном искусстве является отличимым от художественного образа светского искусства. И разница эта зачастую существенна.

Цель исследования – выявить основные особенности иконописного образа и принципов его формирования.

**Материал и методы.** Иконописный образ, как образ в первую очередь визуальный, его специфические черты исследуется на материалах трудов русских и отечественных культуроло-

гов и искусствоведов. Вне проблем богословского и философского содержания образа в церковном искусстве, рассматриваются различные аспекты его феноменологии. На основе сравнительно-сопоставительного метода, рассматриваются этапы формирования визуального образа в контексте сакрального искусства, анализируются механизмы его зарождения и становления в сознании художника.

**Результаты и их обсуждение.** Образ тесно связан со способностью представлять и с границами нашего воображения. Если учесть, что категория возвышенного – это способ испытать пределы самого воображения, то мы видим, как за этими пределами исчезает самодовлеющая функция искусства. В среде возвышенного искусство играет подчиняющуюся роль, создавая иные по характеру образы, приближенные к сакральной сфере бытия. В церковном искусстве – это иконописный образ [1, с. 65].

Всем образам, представлениям и фигурациям предшествует схема, схематизм. Схемой является свободный образ, свободное эстетическое представление, не лишенное, в свою очередь, единства. Слово «схема» в переводе с греческого обозначает «форма», «образ». Иными словами, схема – это тот же образ, но формирующий сам себя. Это его внутренняя процедура становления относительно самого себя. Прежде чем явить себя, образ должен сформировать свой контур, очерк, форму, которая придавая себе единство, оформляет себя в фигуру. Таким образом, мы имеем дело с конструированием единства самого по себе, где теряется всякая предметность, выявляя при этом очень высокий уровень абстракции. При этом фигура, имеющая контур, очертания, свой предел, форму, служащую ограничением, не может отнести нас к возвышенному, так как возвышенное соприкасается только с беспредельным, отсылает нас к нему. Но фигура относит, отсылает нас к прекрасному, к эстетическому наслаждению, в область, где в свои полномочия вступает искусство [1, с. 62].

Итак, мы выявили предел между фигуративным и бесформенным. В пределе есть внутреннее и внешнее. Внутреннее предела устремлено к фигурации – так устроены наши познавательные способности, чтобы все явления оформлялись в фигуры. На внешней стороне предела находится безграничное, или беспредельное. Оно и отменяет все фигурации. И, самое важное, что эти две процедуры не следуют по порядку – они одновременны. Это когда форма отменяется в своем истоке, но у нее есть возможность состояться. И этот механизм, трудный для понимания, напрямую связан с переживанием возвышенного.

Взаимосвязь фигуративности и беспредметности в формировании образа подобна синкопическому ритму, представляясь нам не параллельно, но одновременно. В области возвышенного работает другой механизм: это разворачивание контура или границ самого изображения. Так возвышенное – это удивление тому, что мы можем придавать чему-то форму, можем надеяться что-то единством, несмотря на то, что по другую сторону этого единства находится беспредметность и бесформенность.

На данный момент мы говорим о своеобразном становлении образа образом. Рождение образа пребывает у самого своего края, это то, что происходит, имеет место, при этом не имея места. И здесь субъективность рождается из образа, но не наоборот – вовсе не субъект распоряжается образом. Необходимо перевернуть точку отсчета, увидеть все с обратной стороны – так появляется возможность встать на бессубъектную позицию [2, с. 65].

Теперь в связи с определением визуального образа обратимся к вопросу семиотики, знаковой его организации. Образ включает в себя сложную систему знаков. Если посмотреть на знак в традиционном его понимании, то знак – это то, что представляет отсутствующее явление. Знак – это заместитель. Под отсутствием можно понимать и вещь, и какой-либо нематериальный смысл. Отсутствующее явление можно понимать предельно широко, и знак здесь является, как представление, изображение отсутствующего явления [3]. В традиционном семиологическом понимании, знак – это вторичное и условное по отношению к обозначаемому им. Знак вспомогателен по отношению к тому, что он предполагает, откладывая это во времени, знак замещает. В знаковом формировании образа функция обозначения вторична и вспомогательна по отношению к обозначаемой вещи. Но можно подойти к пониманию знака с несколько другой стороны.

Все знаки связаны друг с другом, они взаимодействуют, смещаются относительно друг друга, знаки вписаны в систему сложных взаимоотношений – и все это функционирует внутри образа. Знак, неизбежно смещаясь, перестает быть той целостностью, которая замкнута в самой себе. Он значим постольку, поскольку существует с другими знаками в их постоянном, нескон-

чаемом движении. То есть при рассмотрении знаковых систем внутри образа, в первую очередь важны знаки, которые данный знак окружают. Означаемое и означающее знака сами по себе не так значимы, как знаки его окружающие. Таким образом, каждое означающее – это понятие, включенное в сложную систему или цепочку.

С образом в искусстве так же связано понятие искажения. В иконописном искусстве это проявляется в виде обратной перспективы, в изображении ликов, пропорций фигур и так далее. Понятие искажения в контексте образа имеет два смысла – негативный и позитивный. В первом случае можно говорить о том, что связано с физическим распадом, с испорченностью. Но в другом случае мы имеем дело с областью сакрального [4, с. 67]. Искажение – уничтожение привычной глазу формы – ее обесформивание, ведущее к восприятию невидимого. Имеет смысл учитывать это при анализе любого произведения искусства, в том числе и иконописного.

**Заключение.** Исходя из принципов формирования и построения иконописного образа, в искусствоведении существуют разные его интерпретации. Они отличаются от богословского понимания иконописного образа, аналогично тому, как искусство удаляется от категории прекрасного, не соглашаясь служить ей, а претендуя на полную свою самостоятельность. Искусствоведческая интерпретация иконописного образа может уводить далеко от ключевых понятий, связанных с образом в богословии, но главное, чтобы образ был прочитан и понят в контексте его современного искусствоведческого контекста.

#### Список литературы

1. Петровская Е.В. Теория образа. – М.: РГГУ, 2010. – 65 с.
2. Флоренский П., свящ. Обратная перспектива. Собрание сочинений. – Т.1, Статьи по искусству. – Paris, 1985. – 65 с.
3. Власов, В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: т. 1 / В.Г. Власов. – Санкт-Петербург: Лита, 2000–2001.
4. Флоренский П., свящ. Иконостас. – М.: «Искусство», 1994. – 67 с.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ «ОБРАЗ ГОРОДА» В ТЕАТРЕ

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

Искусство оформления сцены существует с момента возникновения театра [1, с. 3] и представляет собой определенный вид художественного творчества. Вопрос художественного «Образа города» в театре весьма актуален и данная проблема не первый век привлекает внимание ученых и художников.

С развитием художественной культуры в целом изменяется и интерпретация «Образа города» в театральном искусстве. Основной задачей при передаче данного образа является создание художником на сцене правдивой и целесообразной вещественно-предметной среды.

Цель – выявление специфики оформления сцены в архитектурном масштабе для театральной постановки.

**Материал и методы.** Материалом исследования послужили обзор и изучение литературных источников по искусствоведению, театроведению и сценографии, на примере сценического оформления театрального произведения «Гарольд и Мод» (режиссёр Владимир Савицкий) Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа в городе Витебске.

Анализируя характерные особенности создания архитектурных ансамблей в сценическом оформлении пространства для театральных произведений театра им. Я. Коласа, с помощью метода сравнения и сопоставления можно выявить общие специфические черты оформления «Образа города» в спектакле «Гарольд и Мод».

**Результаты и их обсуждение.** Оформление сцены по средствам раскрытия чувственно-эстетической характеристики «Образа города» позволяет лучше ощутить передаваемый театральный сюжет спектакля «Гарольд и Мод». Используются выразительные решения театрального пространства и общие для изобразительного искусства выразительные средства живописи, графики, пластики, архитектуры и даже специфические средства сценической выразительности: время, свет, движение, которые взаимосвязаны между собой и существуют только в момент спектакля.