

происходит от названия государства на месте нынешней Мьянмы. Исполнители могли быстро залезать на верхушку шеста, демонстрируя ловкость и проворство, а также могли ставить бамбуковые жерди на голову, живот, ладони. Письменные упоминания об этом искусстве относятся еще к эпохе Весны-Осени и Воюющих царств (VIII–III в. до н. э.). В ту эпоху между всеми государствами часто случались войны. Победившие в ознаменование победы ставили на месте битвы свое знамя, и солдаты отправляли самого шуплого по телосложению бойца, чтобы он вскарабкался по шесту и повесил флаг. Так и возникло акробатическое искусство «карликов с копьями». Фактически, лазанье по шесту в современном акробатическом искусстве происходит именно отсюда.

Проникновение в Китай иллюзионизма из западных регионов стало драгоценным опытом для древнего китайского искусства иллюзионизма и одновременно важной составной частью представлений «байси цзацзи», стимулировало формирование этого вида искусства. В сборнике фольклорных текстов эпохи Сун «Воспоминания о Восточной столице» упоминается: артисты эпохи Северная Сун зачастую могли взобраться на верхушку бамбукового шеста, глотали волчьи клыки и пламя. Из этого следует, что иллюзионизм в эпоху Северная Сун развивался на основе акробатического искусства «байси цзацзи» Западной Хань.

После заимствования искусства пластики и иллюзионизма из западных стран содержание «цзюэдиси» стало более богатым и наполненным различными эффектами. В трактате «Ханьский узурпатор Вэнь-ди» упоминается: «акробатические представления «байси» произошли из игрищ династий Цинь и Хань, где помимо акробатики также присутствовали хождение по канату, глотание ножей, хождение по огню, лазание по жерди и т. д.» За исключением этих представлений, переживавшая в то время расцвет акробатика также включала в себя стойки и сальто, жонглирование предметами, вольтижировку и дрессировку, кукольные представления. Большое разнообразие искусств в «байси цзацзи» стало необходимым условием формирования этих представлений.

Акробатическое искусство династии Хань испытало на себе влияние «цзюэдиси» доциньской эпохи, заимствовало художественную квинтэссенцию придворных танцев и заслужило глубокую симпатию дворцовой знати, став одной из важных церемоний встречи иностранных гостей. Впоследствии сочетание собственных художественных особенностей и западного иллюзионизма и прочих техник и искусств, в конечном счете, оформилось воедино в уникальную исполнительскую форму, вобравшую высокий уровень мастерства, завершенную композицию, разнообразные костюмы и декорации. Это и стало основой акробатического искусства, уникальной синтетической системой представлений «байси цзацзи» с ярко выраженными национальными чертами. Само слово «байси» становилось все более распространенным, и хотя в эпоху Восточной Хань оно имело хождение среди простого народа, но еще во время Западной Хань во дворце с его помощью было принято обозначать акробатическое искусство. В «Летописи деяний У-ди» сказано: «Весной в третий год правления императорская семья устроила представление «байси» в столичном городе, которое было видно и за триста верст» [2, с. 51]. Это свидетельствует о популярности «байси цзацзи» при династии Хань.

В эпоху Хань и Вэй акробатические представления вышли на довольно высокий уровень, появился специальный термин – «маси», вольтижировка, что демонстрирует важный статус «маси» в рамках представлений «байси цзацзи». Большое количество каменных барельефов с изображениями «маси», найденных при раскопках в провинциях Хэбэй и Шэньси, подтверждают это. В историческом трактате «Спор о соли и железе» династии Западная Хань также имеются записи о «вольтижировке и дрессировке тигров».

Поскольку искусства и техники, из которых состояли «байси цзацзи», отличались богатством и разнообразием, причем в них не было недостатка крупных и масштабных представлений (например, лазание по шестам, хождение по канату и т. д.), то для них было необходимо просторное сценическое пространство, чтобы удовлетворить потребности исполнителей номеров. Поэтому возникло специальную синтезированную сценическую форму, соответствующее запросам со стороны артистов «байси цзацзи» здание – театр «байси».

Во время правления ханьского императора У-ди во дворце Пинлэгуань в столичном Чанане было организовано представление «байси». Пинлэгуань был сценой и местом для постановок «байси цзюэдиси», куда император приглашал своих гостей. В «Книге поздней династии Хань» упоминается: «Император заложил в Пинлэгуань большую арену, а над ней воздвиг 12 разноцветных куполов высотой десять сажень. К северо-востоку находилась арена поменьше с куполом над ней после реконструкции, высотой девять сажень. Здесь могли поместиться несколько десятков тысяч всадников на лошадях. Под куполом восседал сын неба. Здесь устраивались игрища для приема иностранных гостей» [1, с. 10]. Как видно, по своим размерам эта площадка могла использоваться как для парадов, так и для представлений «байси». Специализированные сценические площадки для представлений «байси цзацзи» функционировали и в последующие эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий, вплоть до эпох Сун и Тан, когда они были трансформированы в такие сценические площадки как «вашэ» («瓦舍» – «дом с черепичной крышей», «дом для увеселений») и «гоу лань» («勾栏» – «балаган, шатёр для представлений»).

#### Список литературы:

1. Лю, Сюйчжоу Занимательные беседы о китайском театре / Сюйчжоу Лю. – Тяньцзинь : Вся литература и искусство, 2003. – 334 с. (刘徐州. 趣谈中国戏楼—天津: 百花文艺出版社, 2003. – 334 页)
2. Тань, Хуа История спорта / Хуа Тань – Пекин : Высшее образование, 2009. – 348 с. (谭华. 体育史—北京: 高等教育出版社, 2009. – 348 页)
3. Фу, Цифэн, Фу, Тэнлун История китайского акробатики / Цифэн Фу, Тэнлун Фу – Шанхай : Шанхайское народное издательство, 2014. – 305 с. (傅起凤,傅腾龙.中国杂技史—上海: 上海人民出版社, 2014. – 305 页)

**Цзя Вэй**

#### РАЗВИТИЕ ИКОНОПИСИ В БЕЛАРУСИ

**Zhia Wei**

#### DEVELOPMENT OF ICON-PAINTING IN BELARUS

*В данной статье рассматривается история белорусской иконописи, анализируются основные черты белорусских икон в разные периоды и причины их происхождения.*

*This article focuses on the history of Belarusian icon painting, analyzes the main features of Belarusian icon in different periods and reasons for their origin.*

Славянские православные иконы пришли из Восточной Римской империи (Византии), мира горного и болгарской традиции. Иконы – это окно во внутренний мир православных верующих, мост, соединяющий прихожан с неземным духовным миром. Более-менее научные и системные исследования христианских икон стали выполняться в начале XX века. Базу для этого заложили Н. Кондаков (1844–1925), С. Булгаков (1871–1944), П. Флоренский (1882–1937) и другие русские ученые, исследовавшие иконы с позиций философии и культурологии. Белорусские исследователи О. Баженова (род. 1956), Л. Александрович, Т. Горовец, А. Ярошевич (1940–2016) анализируют белорусскую традицию иконописи с позиций истории, культуры и искусствоведения. Цель данного исследования – выполнить краткий анализ истории развития белорусского иконописного искусства на базе научных исследований указанных выше ученых.

Русское слово «икона», белорусское слово «абраз» обозначают изображение отдельных святых или сцен из священных писаний. Икона является одной из составных частей православного ритуала, а также объектом молитв православных верующих. Во время молитвенного ритуала икона играет направляющую роль в духовных размышлениях [1, с. 39–43] созерцающего, выступает в качестве посредника между человеком и святым. Суть иконических образов не имеет ничего общего с выражением реальности, она прямо указывает на трансцендентальный духовный и священный мир.

Беларусь расположена между Восточной и Западной Европой в месте пересечения латинской и византийской культур. Особое географическое положение определило такой уникальный художественный феномен, как возникновение независимых региональных направлений при формировании белорусского иконического искусства. Белорусские мастера путешествовали по разным странам Европы и были проводниками идей касательно образов и техник иконописи. Мы можем выделить в истории развития белорусской иконописи следующие пять периодов.



Рисунок 1 – «Икона Эфесской Богоматери», Полоцк



Рисунок 2 – Настенные росписи Спасо-Преображенской церкви, Полоцк



Рисунок 3 – «Богоматерь Одигитрия Иерусалимская»

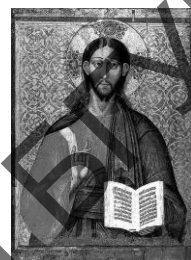


Рисунок 4 – «Христос Вседержитель», XVI в.



Рисунок 5 – «Вознесение», середина XVII в.

**1. Период зарождения (X–XIV вв.).** В период с конца X в. до начала XI в. в Беларуси впервые появились иконы. «Икона Эфесской Богоматери» (рис. 1) является самой ранней христианской иконой, пришедшей в Беларусь из Византии [4, с. 9]. Святая Евфросиния Полоцкая, будучи набожной верующей и покровителем, сыграла важную направляющую роль в таких аспектах, как каноническая форма, правила и техники ранней иконографии.

В XI–XIV вв. белорусская иконопись развивалась на основе византийской художественной традиции. Самые ранние фрески – это фрагменты росписи Софийского собора в Полоцке, сделанные в середине XI в.. Настенные росписи Спасо-Преображенской церкви Спасо-Евфросиниевского монастыря (рис. 2), созданные в период с 1140 по 1150 гг., в первоначальном виде сохранили византийско-киевскую традицию.

**2. Переходный период (XV–XVII вв.).** В XV–XVI вв. Великое княжество Литовское вступило в период относительной стабильности. Белорусский просветитель Франциск Лукич Скорина (1486–1551) впервые перевёл Библию на древне-белорусский язык. У православной церкви белорусского региона начала проявляться тенденция к слиянию с католической церковью. Правящая прослойка православной церкви была маргинализована, а иконопись утратила поддержку элиты. Под влиянием западноевропейской мысли внедрялись технологии светотени и перспективы, объемного моделирования и глубины раскрашиванием, техника декоративной резки по гипсу, а также техника окладов, выполненных с помощью благородных металлов и драгоценностей. В итоге была сформирована художественная традиция иконописи, одновременно сохранявшая черты византизма и воспринявшая художественную эстетику эпохи Возрождения. Такая традиция иконописи сосредоточилась на демонстрации внутреннего мира личности, имела яркий местный колорит и заложила основу для белорусской школы живописи. В качестве примера можно рассмотреть иконы «Богоматерь Одигитрия Иерусалимская» (XVI в.) в Варваринской церкви (рис. 3), «Христос Вседержитель» (XVI в.) в Успенской церкви в Бытени (рис. 4) и т. д.

В XVII в. правители приняли совершенно иную политику в отношении католицизма и православной церкви. В этот период в Беларуси постепенно возобладала униатская вера, возникшая в результате Брестской унии. Это повлекло за собой фольклоризацию и стремление к стилю барокко в православной иконописи. Формы живописи стали приближаться к мировоззрению простых людей, появились новые образы, контексты, сюжеты, материалы и технологии. В результате оформился новый стиль иконописи, обладающий узнаваемостью. На Могилевщине, Брестичне, Гомельщине и в других местах создавались школы иконописи или мастерские, появлялись разнообразные местные стили рисования. Одним из самых ранних примеров такого рода новой росписи является икона «Вознесение» (середина XVII в.) (рис. 5) в Столинском регионе. Композиция, перспектива и другие выразительные средства картины доказывают, что художник был не просто знаком с новыми формами искусства Западной Европы того времени, но и глубоко усвоил их. В таких иконах, как «Богоматерь

Бельничская» (1634–1635 гг.) (рис. 6) из Храма Преображения Господня в деревне Новая Мышь, «Богоматерь Одигитрия неуядаемый цвет» (сер. XVII в.) (рис. 7) в деревне Бастеновичи и т. д., обнаруживается неправославный контекст и стиль барокко.

**3. Период синтеза (XVIII в.).** Большая часть из сохранившихся белорусских икон была создана в XVIII в.. В раннем периоде доминировал стиль барокко, стиль рококо появился к середине столетия, а тенденция к классическому стилю появилась в конце столетия. В иконических изображениях все чаще появляются западноевропейские стандарты, а также изображения светских сцен, представляющих местную архитектуру, украшения, одежда и персоналии. Расположенный на юге страны город Слуцк стал одним из художественных и культурных центров того времени. Существующие архивы отражают основную информацию о церквях города [5, с. 7]. Так называемый Латыговский мастер на основе народных притч и рассказов создал «Рождество Христово» (1746 г.) (рис. 8). Стиль трехстворчатого складеня «Наталья. Богоматерь Одигитрия. Рафаил» (1760 г.) (рис. 9) также приближен к западноевропейскому искусству.

**4. Период развития (XIX в.).** В XIX в. Беларусь вошла в состав Российской империи, и православие укрепились. Но благодаря старообрядчеству бурное развитие получили народные и домашние иконы. Создание мастерских позволило иконам выйти на рынок. Народное мировоззрение оказало решающее влияние на сюжеты и символический характер икон, что стало особой национально-культурной особенностью Беларуси. В течение этого периода формы икон были очень разнообразными и свободными, а содержание и темы стали более богатыми. В иконах подчеркивались функции и цели борьбы с бедностью, оказания помощи, исцеления и защиты. Иконография становится объектом творческой активности художников. Официальная церковь издала ввиду этого специальный приказ, запрещающий распространение икон, не соответствующих церковным нормам. Чечерская школа народной иконописи внедрила характерные черты народного творчества и использовала мотивы и элементы барокко [2, с. 128–133]. В конце XIX в. в Ветковском крае творили братья Гавриил и Владимир Гераковы.

**5. Упадок и возрождение (XX–XXI вв.).** В XX в. обострились политические и религиозные противоречия на фоне идеологической антицерковной политики и коллективизации в СССР [6, с. 89]. Многие церкви были закрыты, иконы утрачены. Убежищами для спасения икон стали музеи. После 1990-х годов XX в. белорусская национальная культура вошла в очередную волну белорусизации, а теоретические исследования и художественная практика иконописи постепенно становятся объектом все более пристального внимания. Сегодня группа выдающихся иконописцев занимается созданием икон, например, П. Жаров (род. 1952), А. Жаров (род. 1980) и другие (рис. 10).



Рисунок 6 – «Богоматерь Бельничская», 1634–1635



Рисунок 7 – «Богоматерь одигитрия неуядаемый цвет», сер. XVII в.



Рисунок 8 – «Рождество Христово», 1746



Рисунок 9 – «Наталья. Богоматерь Одигитрия. Рафаил», 1760



Рисунок 10 – Современный белорусский иконописец Андрей Жаров

Беларусь находится на стыке восточно-византийской и западно-латинской конфессиональных культур, в результате чего ее традиция иконописи оказалась под комплексным прямым влиянием православия, католичества и униатства. Белорусская иконописная школа, которая начала формироваться в XVI в., будет, используя базу византийско-киевской иконописи, постоянно стремиться к европейским и фольклорным тенденциям, совмещать в себе восток и запад, и при этом не цепляться за старые нормы. Характерные для Беларуси народные иконы, созданные в процессе духовной деятельности, близки к мировоззрению простых людей, а потому имеют большую притягательность. Она является уникальным этнокультурным явлением восточных славян. В. Короткевич (1930–1984) громко возглашал: «На Беларуси Бог живет» [3].

#### Список литературы:

1. Игоревиц, С. О некоторых аспектах видения иконического изображения / С. Игоревиц // Общество : философия, история, культура. – 2017. – № 5. – С. 39–43.
2. Литвинов, В. Чечерская школа народной иконописи / В. Литвинов // Наследие Кирилла Туровского и современная общественно-культурная жизнь (материалы научной конференции). – Гомель : БГУТ, 1994. – С. 128–133.
3. Российский литературный Интернет-портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [www.stihi.ru/2013/03/15/6383](http://www.stihi.ru/2013/03/15/6383). – Дата доступа : 16.03.2020.
4. Сарабянов, В. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески / В. Сарабянов. – М. : Северный паломник, 2009. – 228 с.
5. Серно-Соловьевич, Ф. Древне-Русский город Слуцк и его Святые, исторический очерк, съшествью гравюрами. / Ф. Серно-Соловьевич. – Вильна (Вильнюс) : Типография А. Сыркина, 1896. – 38 с.
6. Шкаровский, М. Русская Православная Церковь при Сталине и Хрущеве (Государственно-церковные отношения в СССР в 1939–1964 гг.) / М. Шкаровский. – М. : Изд-во Крутицкого подворья ; ОЛЦИ, 2005. – 424 с.