

формат – 2015 (библиотекосведение, библиографосведение и книговосведение, искусствосведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность): сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2015.

Тищенко М. Э., студент 406 группы
Научный руководитель – Бриткевич Д. В.,
кандидат искусствосведения, доцент

СПЕЦИФИКА ОБРАЗНО–СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ ЛАБИРИНТА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Рисунок лабиринта можно считать одним из древнейших художественных изображений, созданных рукой человека. Существует множество версий об их происхождении. Одна из них гласит, что «первоначальным воплощением идеи лабиринта является танец, так как движения тела и есть первичный, самый непосредственный способ выражения» [3, с. 16]. В таком случае графические изображения лабиринтов являлись попыткой запечатлеть с помощью рисунка схему танцевальных движений. Однако на сегодняшний день нет достаточного количества информации, способной подтвердить данную теорию, поскольку древняя хореографическая традиция считается исчезнувшей. А вот изображения лабиринта дошли до нашего времени. В первую очередь в виде наскальных изображений на стенах и камнях или в виде декоративного узора на керамической посуде (этрусский сосуд Ойнохоя из Тральятеллы). Археологи находили приметы древних лабиринтов в Европе, Индии, на Яве Суматре и на юго–западе Америки [1, с. 24]. И каждое такое изображение не было примером идеальной геометрии и на каждом – непрерывная извилистая тропа без ответвлений и тупиков. Немецкий исследователь лабиринтов Герман Керн называет такой тип лабиринта «классическим».

Символика лабиринта берет свое начало из глубины истории, но традиционно «классический» тип лабиринта связывают с древнегреческим мифом о Минотавре. По одной из интерпретаций, лабиринт – путешествие от смерти к рождению. Он охраняется управителем, который живет в самом центре (сердце) сооружения и является его владыкой. Пройти этот извилистый путь могли лишь герои или избранные [2, с. 403], поэтому фигуры Героя и Минотавра на древнегреческих картинах изображались довольно масштабно, зачастую на переднем плане или по центру композиции. Лабиринт, в свою очередь, выступал как некое пространство, в котором встречались главные герои и располагался на дальнем плане в качестве фона или рисовался частично. Также следует отметить, что способов использования образа лабиринта в древнегреческом искусстве существовало довольно много и не все они сводились лишь к иллюстрации мифа.

Когда Греция оказалась под властью Рима, начался процесс освоения и переосмысления греческой культуры и, соответственно, лабиринтов. Здесь в первую очередь стоит сказать о мозаичных лабиринтах – явлении исключительно римского искусства. Большинство из них представлено в Италии, а также в регионах, где было наиболее сильно влияние римской культуры (мозаика в банях большой римской виллы в Лойге, Австрия; лабиринт на вилле «Дом лабиринта» Италика, Испания).

Римские лабиринты в отличие от греческих имеют квадратную форму, а на их сторонах представлены изображения оборонительных сооружений, зубцовых укреплений и т.д. [3, с. 95]. Такой способ изображения связывают с идеей о том, что римляне воспринимали форму лабиринта как образ укрепленного города с непреступными стенами и четким планом внутри. В центре мозаичных лабиринтов часто помещалась полихромная сцена битвы Тесея и Минотавра, хотя встречаются цветочные или оружейные мотивы, а также изображение лиц Тесея и Ариадны. Можно сказать, что данные лабиринты представляют собой синтез греческого и римского искусства.

Одновременно с этим следует заметить, что римляне не придавали особой важности смыслу лабиринта, что подтверждает наличие многочисленных ошибок в построении дошедших до нас мозаичных лабиринтов. В первую очередь они рассматривались в качестве декоративного украшения.

Символизм к лабиринту возвращается с приходом христианства, adeпты которого тщательно работали над его перерисовкой. Трансформация образа «классического» лабиринта началась с миниатюр в ранних средневековых рукописях (например, Отфрид Вайсенбургский в своей миниатюре к венской рукописи «Книги Евангелий» увеличил количество окружностей лабиринта с семи до одиннадцати) и завершилась, когда на полу центрального нефа Шартрского собора появился каменный лабиринт. В нем стало одиннадцать окружностей, поверх которых просматривалось изображение креста, а в центре – цветок с шестью лепестками, контуры которого напоминают розы собора. Этот тип лабиринта был официально установлен в качестве образцового и в дальнейшем уже в новых европейских соборах наблюдаются лишь его вариации.

Наиболее распространенная версия появления лабиринтов в готических соборах связана с символикой – поиском духовных путей в Небесный Иерусалим. При визуальном сравнении французской миниатюры XII века, на которой изображена карта города Иерусалима, с лабиринтом в Шартрском соборе И.И. Орлов отмечает значительное сходство двух изображений [4, с. 276]. В эпоху Средневековья христиане в Европе верили в то, что, если проползти на коленях до центра лабиринта, можно обрести ту же благодать и отпущение грехов, что и при совершении настоящего паломничества в Иерусалим. Считалось, что после входа в храм человек, как бы покидает мир, полный опасных соблазнов и страстей и, войдя в «Дом Божий», оказывается посвященным в высшую тайну Бытия, в бессмертие, в иную реальность символически отраженную в интерьере собора [6, с. 89].

Коренным образом меняется отношение к лабиринту в эпоху Возрождения. Если для мифологического и религиозного сознания лабиринт

имел четко обозначенный и вполне конкретизированный центр и путь к нему, то для человека эпохи Возрождения и последующих эпох – это запутанная сеть ходов, где центр – это сам идущий, для которого важен выход. Вместе с тем в своем творчестве художники Ренессанса активно использовали традиции и опыт своих предшественников. Примером может служить работа неизвестного флорентийского мастера XVI века «Путешествие Тесея на Крит», изображенная на кассоне (расписном сундуке). В ней мастер соединил традиционный античный сюжет со средневековым символом, поместив греческого Минотавра в трехмерный лабиринт шартрского типа.

Следует отметить, что «символика лабиринта включает в себя абстрактные идеи, понятия общего характера, конкретные объект и нравственные суждения» [3, с. 233] и в искусстве Возрождения использование лабиринта стало средством выражения личной картины мира. Можно встретить примеры, которые подтверждают использование художниками символа лабиринта в качестве личной подписи или для того, чтобы передать идеи своих заказчиков. Так в «Портрете ученого» художник Джироламо Бедоли–Маццола (предположительно) использовал лабиринт в качестве олицетворения «этой жизни и своих ученых занятий» [3, с. 252], которые в скором времени должен будет покинуть человек.

Похожее толкование лабиринта можно встретить в творчестве современного испанского художника Антонио Панкорбо. Он использует лабиринт в качестве одного из основных символов своего художественного языка и часто изображает его в качестве фона, на котором располагает фигуру человека в окружении других символов (голубь, гранат, сфера, телефон). На картинах Антонио Панкорбо человек и лабиринт почти всегда находятся в странном взаимодействии: они автономны и в тоже время существуют в одном пространстве. Таким образом, с одной стороны, художник передает мысль о тотальном одиночестве человека, погруженного в ритм городской жизни. А с другой, глядя на его работы, обращаешь

внимание на свою внутреннюю психическую жизнь, где «творчество» мозга, порой, напоминает самый запутанный и дикий лабиринт.

В разных вариациях изображение лабиринта встречается у Армена Гаспаряна. Даже процесс созерцания его работ может восприниматься как блуждание по лабиринту. В картине «Лабиринт» зритель погружается в атмосферу таинства посредством образа Ариадны, профильно изображенной художником на переднем плане. Спиральная раковина улитки в нижней части картины может быть интерпретирована как природный аналог лабиринта, а в общем контексте она символизирует ожидание Тесея Ариадной, остановившееся время [5, с. 135].

В контексте развития истории искусств лабиринт прошел длинный путь метаморфоз. Его многозначность и даже некоторая универсальность стала одной из причин, обусловившей творческое осмысление лабиринта далеко за пределами одной культуры и вида искусства, получив большое количество вариантов реализации его образно – символической природы в изобразительном искусстве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бидерман, Г. Энциклопедия символов. / Г. Бидерман. Пер. с нем. – М.: Республика, 1996. – 335 с.: ил.
2. Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егазаров. – М.: Астрель: АСТ, 2007 – 723, [5] с.: ил.
3. Керн, Г. Лабиринты мира / Г. Керн; пер. с англ. А. Рудаковой, Л. Шведовой. – СПб.: Азбука–классика, 2007. – 432 с.
4. Орлов, И. И. Лабиринты, как криптографический ключ к пониманию роли мастера готического собора / И. И. Орлов // Декоратив. искусство и предмет.-пространств. среда. Вестн. МГХПУ. – 2009. – № 1-1. – С. 272–282.

5. Сидорчукова, Л. Г. Художественный символ как носитель культурной памяти в творчестве современных художников / Л. Г. Сидорчукова // Технологос. – 2019. – № 3. – С. 129–140.

6. Тайны соборов, или соборы тайны / Под ред. А. Черинотти; Пер. с итал. – М.: Издательство « Ниола–Пресс »; ООО « Издательский дом "Вече"», 2007. – 128 С.: ил. – (Тайны истории).

Товстик Е. Н., студент 301а группы
Научный руководитель – Матвеев А. Г.,
старший преподаватель

ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В КОНТЕКСТЕ НОВОЙ ЭТИКИ

Понятие «новая этика» широкое и включает в себя сразу несколько аспектов: борьба против дискриминации, отстаивание социальной справедливости, борьба с сексуализированным насилием, изменение языка вражды, культура отмены, правила общения в условиях дистанционной коммуникации. Раньше нормативные этические постулаты определялись тем, что их поддерживает, им следует большая часть людей, а национальные, сексуальные, социальные меньшинства считались маргинальными. Однако потом определилось, что мнение большинства больше не является ключевым, в этом и заключается главная революция XX века, этические нормы нельзя больше определять исходя из того как поступает большинство.

Новые этические нормы появлялись еще задолго до того, как эта тема стала популярной – понятия о допустимом и недопустимом начали меняться не в последние десятилетия и даже не в двадцатом веке. В последние годы этот процесс стал ускоряться, стал более заметным за счёт социальных сетей и гласности. Любое действие и реакция теперь могут получить