

давать разнообразный рекламный продукт, но и оперативно, гибко вносить в них изменения, что является значительным отличием от докомпьютерных технологий.

Обзор средств, используемых в рекламных кампаниях, показал, что компьютерные технологии применяются во всех рекламных средствах. Стоит отметить, что организация рекламных кампаний в современном техногенном обществе не существует без использования компьютерных технологий.

Белорусский рекламный рынок требует качественного, профессионального продукта, с наименьшими временными и финансовыми затратами. Анализ возможностей и особенностей современных программных средств позволил выбрать программные пакеты, которые наиболее приемлемы для создания качественного рекламного продукта.

1. *Бачурына, Т. В.* Способы создания визуальной рекламы / Т. В. Бачурына // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. статей / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: В. М. Черник (пред.) [и др.]. – Минск, 2016. – С. 488–492.

2. *Вэн Дам, Э.* Пользовательские интерфейсы нового поколения / Э. Вэн Дам // Открытые системы. – 1997. – № 6. – 127 с.

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ТЕКТНИЧЕСКИХ И АРХИТЕКТНИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ В ПОЛИФОНИЧЕСКОМ МНОГОГОЛОСИИ

Н. Н. Беличенко,

*кандидат искусствоведения, доцент, докторант кафедры теории
музыки Харьковского национального университета искусств
имени И. П. Котляревского*

Целью работы является обнаружение общенаправляющих факторов в организации неимитационного и имитационного многоголосия на тектоническом и архитектурном уровнях композиции в исторически сложившихся полифонических жанрах-формах. В связи с поставленной целью возникает необходимость в предварительном определении коррелятивных понятий «тектоника» и «архитектоника», заимствованных из

архитектурного лексикона и давно востребованных музыковедением, хотя по сей день не имеющих четко очерченных взаимных границ.

В искусствоведении под *тектоникой* принято понимать «зрительное (зримое) воплощение внутренней конструкции» [8], «эстетическое воплощение несущей формы конструкции и материала», тогда как *архитектоника* через цельность внешнего образа воспринимаемого предмета «выражает главную композиционную идею (или, иначе говоря, составляет образ объекта)» [1]. По мнению литературоведа А. Домашенко, тектоника представляет собой «определенным образом организованный “строительный материал”»; архитектурной является то, что открывается поэтическому воображению, образ целого» [3, с. 105].

Наиболее часто наблюдается терминологическая размытость близких понятий «тектоника» и «конструкция» (композиция, форма в узком значении слова), вероятно, обусловленная этимологией слова (греч. *tektonikos* – строительный). Однако между терминами имеется все же вполне определенная граница, поскольку в отличие от «конструкции» понятие «тектоника» в равной степени может быть задействовано как на уровне единичных элементов формы (теория метротектонизма Г. Колюса, тектонический метод исследования фактуры [4, с. 20], гармонии [2, с. 124]), так и на обобщающем, художественно-стилевом уровне («тектонические» и «атектонические» стили, по О. Вальцелю).

Итак, проводя предварительную демаркационную пограничную черту между понятиями «тектоника» и «архитектоника», отметим, что последняя отражает более обобщающие принципы формообразования, свойственные множеству единичных артефактов, оперируя таким образом не *элементами*, а *компонентами* композиции.

С. Танеев во вступлении к «Подвижному контрапункту строгого письма» в качестве важнейшей тектонической форманты – «неразрывной скрепы» (по меткому выражению ученого) – строгого письма указывает на полифонический прием *имитации*, упоминая при этом еще одну формообразующую универсалию Ренессанса (правда, на его взгляд, чисто внешнюю), а именно вербальный *текст* [7, с. 8]. Примечательно,

что рассуждения об эволюции музыкальной системы приводят Танеева к выводу об актуализации в дальнейшем музыкальном творчестве новых формообразующих факторов: *мажоро-минорной тональности* (XVIII–XIX вв.) и «связующей силе *контрапунктических форм*» (начало XX в.) [Там же, с. 9–10]. Однако продолжение общего хода рассуждений С. Танеева неминуемо выдвигает вопрос о природе и тектонических «скрепах» того полифонического многоголосия, из недр которого строгий стиль собственно выкристаллизовался. По существу, к неимитационной полифонии можно отнести столь разнородные в стилистическом и хронологическом отношении явления, как, например, органумы Перотина, изоритмические мотеты Ф. Витри и Г. Машо, симультаный или эвфонический контрапункт Й. Окегема и Г. Дюфаи, диссонантное русское строчное (демественное) пение, вариантную подголосочность в украинском народно-песенном многоголосии и многое др.

Обращаясь к наиболее ранним, архаическим образцам многоголосия, в которых *cantus firmus* многообразно расцвечивается частыми гетерофонными, в том числе параллельными «ленточными» дублировками, «тяготением» к унисону (октаве) в цезурообразующих окончаниях текстовых фраз и предложений и т. п., мы можем наблюдать самую непосредственную взаимосвязь многоголосных форм с монодией (литургической, светской, народной) как действующим в них (и через них) ключевым формообразующим фактором. Таким образом, становится возможным установление *монодии в качестве наидревнейшей тектонической «скрепы» полифонического многоголосия* (в первую очередь, неимитационного), исторически первичного формообразующего «устоя», к которому в полном смысле слова тяготела вся многоголосная надстройка музыкального целого. Однако, учитывая синкретическую (а именно, *тексто-музыкальную*) природу самой монодии (например, григорианского хорала как первоисточника многоголосия), необходимо дальнейшее рассмотрение в качестве «генетической» форманты ранней полифонии вербального *текста*. Его недвусмысленные проявления можно наблюдать, в частности, в репродуцировании норм соотношения между словом и мелодией в григорианском хорале (силлабический, мелизматический и силлабо-мелизматический, согласно В. Апелю) в эквиритмическом

и мелизматическом принципах координации многоголосия в раннем органуме (хоральной обработке). Поскольку практически все первичные вербальные масштабнo-синтаксические свойства хорала как мелодического «слепок» со словесного текста (фразовый ритм, устойчиво повторяющиеся текстовые обороты и т. п.) постепенно не только успешно укоренились в мелосном «грунте», но также плодотворно и многообразно проросли и в последующей многоголосной обработке первоначального напева, *словесный текст* вполне может быть рассмотрен в качестве *опорной тектонической скрепы монодии и неотъемлемой внутренней форманты возникающего на ее основе вокального полифонического многоголосия*.

Переходя далее к выявлению ведущих архитектурных принципов, связанных, как уже отмечалось ранее, с целостным восприятием образа объекта анализа (интерпретации), в соответствии с диахронной последовательностью полифонических жанров-форм, воспользуемся определением архитектуры музыкально-творческого процесса, предложенным известным украинским музыковедом В. Москаленко, как «кристалла, в котором фокусируется результат определенного музыкально-созидательного творчества как композитора, так и участников интерпретационного процесса» [5, с. 109]. Однако в ракурсе нашей темы особо актуальным является еще одно определение музыкальной архитектуры В. Москаленко, в связи с режиссирующей функцией музыкального тематизма как «ведущего конструктивного принципа, <...> который обеспечивает связь опорных элементов интонационного движения – музыкальных тем» [6, с. 16]. Проецируя это понятие на полифонический склад, с учетом особой многосоставности и специфической разветвленности «фактурного ландшафта» (термин Т. Красниковой) по горизонтали, вертикали и диагонали в одновременности, считаем возможным дифференцировать его на симультанный («контрапунктирующий»), сукцессивный («полифонический») и результирующий (синтезирующий) виды.

При этом в более ранних *неимитационных* жанрах-формах эпох *Ars Antiqua* и *Ars Nova*, а также в более поздних политематических хоральных обработках на *cantus firmus*, вариациях на *basso ostinato* и т. п., со столь свойственной им многоярусностью и тяготением к композиционной сегментации, наблю-

дается преимущественное действие *симультанного* принципа музыкальной архитектоники. Соответственно, в *имитационной* полифонии (в частности, ричеркаре, канцоне, фугетте, фуге и пр.) наряду с периферийным действием симультанного принципа, вследствие возрастающего значения координации по горизонтали и диагонали, особое значение приобретают *сукцессивный* и *результатирующий* типы восприятия архитектурной целостности.

Кратко суммируем вышеизложенные наблюдения в следующей таблице.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭТАП, ЖАНРЫ-ФОРМЫ	ТЕКТОНИЧЕСКИЕ «СКРЕПЫ»	АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ
Первоначальное (в т. ч. неимитационное) вокальное многоголосие Ars Antiqua и Ars Nova Органум, клаузула, кондукт, разнотекстовый (полимелодический) мотет XIII в., Изоритмический мотет, контрапунктическая (политематическая) хоральная обработка на cantus firmus	Монодия как первоисточник (cantus planus, cantus firmus, cantus prius factus), текст Результатирующий контрапункт (согласование голосов по вертикали)	Симультантный («контрапунктирующий») ↓ сукцессивный («полифонический»)
Развитое вокальное (в т. ч. имитационное) многоголосие Ренессанса (строгий стиль) Классический (имитационный) мотет, контрапунктическая (политематическая) хоральная обработка на cantus firmus	(Монодия как первоисточник), текст, контрапунктические формы ↓ имитация	Симультантный («контрапунктирующий») сукцессивный («полифонический») ↓
«Инструментальная» полифония барокко и классицизма (свободный стиль) Контрапунктическая (политематическая) хоральная обработка на cantus firmus, вариации на basso ostinato. Ричеркар, канцона, фугетта, фуга	(Монодия как первоисточник), текст, контрапунктические формы ↓ имитация, мажорно-минорная тональность	результатирующий (синтезирующий)
XX ст. -//--//--//--//--//--//--//--	Контрапунктические формы, (Результатирующий контрапункт) текст, монодия как первоисточник	Результатирующий (синтезирующий) ↓ сукцессивный («полифонический») ↓ симультантный («контрапунктирующий»)

1. Архитектоника [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. – Дата доступа: 20.05.2017.

2. Гуляницкая, Н. С. Введение в современную гармонию / Н. С. Гуляницкая – М. : Музыка, 1984. – 256 с.

3. *Домашенко, А. В.* Об интерпретации и толковании : моногр. / А. В. Домашенко. – Донецк : ДонНУ, 2006. – 277 с.

4. *Красникова, Т. Н.* Фактура в музыке XX века : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Т. Н. Красникова. – М., 2010. – 55 с.

5. *Москаленко, В. Г.* Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації / В. Г. Москаленко // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. – № 1. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. – С. 106–111.

6. *Москаленко, В. Г.* Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.02 / В. Г. Москаленко. – К. : Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1994. – 25 с.

7. *Танеев, С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма / С. И. Танеев. – М. : Гос. муз. изд-во, 1959. – 383 с.

8. Тектоника [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. – Дата доступа: 28.04.2017.

РОЛЬ НАЦИОНАЛЬНОГО БРЕНДИНГА В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНОГО ИМИДЖА СОВРЕМЕННОЙ БЕЛАРУСИ

Ж. Е. Белокурская,

*кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры
межкультурных коммуникаций,*

В. М. Белокурский,

*кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии
и методологии гуманитарных наук, Белорусский государственный
университет культуры и искусств*

Процессы глобализации поставили сегодня на повестку дня вопрос о разработке эффективных инструментов конкурентоспособного развития белорусского государства. Одним из важнейших здесь предстает активно формируемый в настоящее время позитивный имидж страны, который строится на узнаваемой привлекательности для ее соседей различных брендов белорусской культуры.

Еще в 1950-е гг. американские исследователи В. Гарднер и С. Леви впервые обратились к понятию «имидж», рассматри-