

Вследствие многокомпонентной проектно-художественной кураторской деятельности выставка «Простые чувства», аккумулируя вокруг себя исследовательские, творческие, просветительские, дискуссионные и иные мероприятия и события, стала действующей творческой лабораторией по генерации новых смыслов в предлагаемой зрителю альтернативной художественной реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Простые чувства / Государственный центр современного искусства. Нижний Новгород [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=4232>. – Дата доступа: 10.07.2017.
2. Музей великих надежд / Государственный центр современного искусства. Нижний Новгород [Электрон-

ный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=2719>. – Дата доступа: 01.05.2015.

3. Жизнь живых / Государственный центр современного искусства. Нижний Новгород [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=3591>. – Дата доступа: 16.07.2016.

4. Круглый стол: Арсенал в локальном контексте // Арт-гид. – [Электронный ресурс]. – 2017. – Режим доступа: <http://artguide.com/posts/1301>. – Дата доступа: 24.07.2017.

5. Общий язык двора. Фестиваль «Новый город: Древний», Нижний Новгород, 2016 // сайт арт-группы ЗИП. [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://artgroupzip.blogspot.com.by/2016/10/2016.html>. – Дата доступа: 27.11.2016.

6. Яичникова, Е. Виктор Мизиано: «Современные кураторы хотят отрезать свой кусок пирога» / Е. Яичникова // OpenSpace.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/12100/details/12924/>. – Дата доступа: 16.10.2009.

7. Места с прошлым: кураторский манифест Мэри Джейн Джейкоб // Теории и практики. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://special.theoryandpractice.ru/places-with-the-past>. – Дата доступа: 01.02.2016.

Поступила в редакцию 31.01.2018 г.

УДК 75.021.33:7.038.6 “19”

Калажнасць як універсальны феномен паэтыкі мастацтва XX стагоддзя

Цыбульскі М. Л.

Установа адукацыі «Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава», Віцебск

Прааналізавана роля калажу і калажнага мыслення ў мастацтве XX стагоддзя. Калажнасць разглядаецца як універсальны і поліаспектны феномен паэтыкі мастацтва мінулага стагоддзя, як канцэпцыя і знак эпохі, як тэхналогія і як сродак камунікацыі. У артыкуле вылучаюцца этапы генезісу і асноўныя тэарэтыка-метадалагічныя аспекты вывучэння калажу, аналіз таго, як трансфармуецца калажнае мысленне ў мастацтве пры пераходзе ад мадэрнізму да постмадэрнізму. Разглядаюцца формы існавання калажнасці ў розных відах мастацтва, разнастайныя аспекты ўплыву тэхнікі калажу на развіццё жывапісу як віду мастацтва. Аўтар вызначае асноўныя прынцыпы калажнасці, якія асабліва моцна ўздзейнічалі на тых ці іншых формы мастацтва.

Ключавыя словы: калаж, калажнасць, калажнае мысленне, паэтыка, XX стагоддзе, мантаж, мадэрнізм, постмадэрнізм, жывапіс.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 9–15)

Collage as a Universal Phenomenon of the 20th Century Art Poetics

Tsybulski M. L.

Educational Establishment “Vitebsk State P. M. Masherov University”, Vitebsk

The role of collage and collage thinking in the 20th century art is analyzed. Collage is considered to be a universal and multiaspect phenomenon of the 20th century art poetics, as a concept and symbol of the epoch, as a technology and as a means of communication. Stages of the genesis as well as basic theoretical and methodological aspects of studying collage, analysis of how collage thinking is transformed in art during the transition from Modern to Postmodern are considered in the article. Forms of collage existence in different forms of the 20th century art are considered, as well as different aspects of the influence of collage technique on the development of painting as a kind of art. The author reveals basic principles of collage which powerfully influenced various forms of art.

Key words: collage, collage thinking, poetics, 20th century, design, Modern, Postmodern, painting.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 9–15)

Адрес для корреспонденции: e-mail: mtsybulsky@rambler.ru – М. Л. Цыбульскі

Калаж у жывапісе і ў выяўленчым мастацтве ў цэлым на працягу амаль усяго XX стагоддзя разглядаўся пераважна як тэхніка выканання, як пластычны прыём. Разам з тым, відавочна, што ў мінулым стагоддзі з разбурэннем цэласнай карціны свету, калажнасць паўстае ўніверсальнай катэгорыяй паэтыкі мастацтва мадэрнізму і постмадэрнізму, вызначае самыя розныя яе аспекты – сэнсавыя, кампазіцыйныя, структурныя і г. д. У розных відах мастацтва (жывапісе, літаратуры, музыцы, кінематографе) яна становіцца спосабам успрыняцця і адлюстравання сучаснага свету, стылем мыслення, прынцыпам і прыёмам адначасова, аказваецца складанай гульнёй ірацыянальнага і рацыянальнага, здольнай несці як пачуццёва-эмацыянальную, так і інтэлектуальную інфармацыю.

Калажнасць выразна і паўнаватарасна адлюстроўвае дух і дынаміку XX стагоддзя. Само жыццё ў гэты перыяд усё больш нагадвае калаж, у якім злучалася, здавалася б незлучаемае. Роля і функцыі калажу аказаліся асабліва запатрабаванымі, калі традыцыйны мастацкі вобраз, як структура, як “лагічная паслядоўнасць” перастаюць быць актуальнымі, а сюжэтная аснова, у той ці іншай ступені, ужо не задавальняе мастакоў у сэнсе магчымасцяў адлюстравання свайго часу. Зручны для адлюстравання ўсяго неардынарнага і непрадказальнага, часам нават абсурднага, калаж прадставіў шырокае поле для сцвярджэння прынцыпаў нелінейнага мыслення. Звяртаючыся да яго, мастакі не проста “разбуралі” традыцыйныя сувязі паміж рэчамі, вольна аперыравалі рознымі стылямі, але пры гэтым стваралі новую рэальнасць.

На наш погляд, калажнае мысленне з’яўляецца аб’ядноўваючым звязом у паэтыцы паміж мадэрнізмам і постмадэрнізмам. Аналіз эвалюцыі праяў дадзенага мыслення ў кантэксце мадэрнісцкага і постмадэрнісцкага мастацтва дазваляе выявіць логіку развіцця сучаснага выяўленчага мастацтва і мастацкай культуры [1, с. 169].

Метад і логіка калажу ў першую чаргу скіраваны на супастаўленне, “сутыкненне” некалькіх сэнсавых і выяўленчых пластоў. Пры гэтым ён не з’яўляецца проста звычайнай іх сумай, а становіцца самастойным творам, напаўняе вобраз новымі асацыяцыямі. Усё вышэй адзначанае спрыяла папулярнасці ў XX стагоддзі розных форм і тэхнік калажу ў выяўленчым мастацтве, садзейнічала “размыванню межаў паміж відамі, жанрамі мастацтва і паміж мастацтвам і жыццём” [2].

Мэта дадзенага артыкула – прааналізаваць калажнасць як своеасаблівы феномен

XX стагоддзя, універсальную і ключавую рысу паэтыкі мастацтва гэтага перыяду, вызначыць ролю калажу і калажнага мыслення ў мастацтве мадэрнізму і постмадэрнізму.

Ад калажу да калажнасці: гісторыя з’явы і сутнасць тэрміна. Тэрміны “калажнасць” і “калаж” у кантэксце мастацтва XX стагоддзя патрабуюць удакладнення і асэнсавання іх тэарэтычнай значнасці. Аб непазбежнай неабходнасці пашырэння межаў тэрміна “калаж”, прадываванай рэальнай мастацкай практыкай і яе тэарэтычным асэнсаваннем, неаднойчы пісалі культуролагі і мастацтвазнаўцы. Тым больш, што практыка гэта даўно ўжо выйшла за межы выяўленчага мастацтва і актыўна развіваецца ў іншых відах мастацкай творчасці” [3].

Тэрмін “калажнасць” паходзіць ад слова “калаж”, які ў большасці слоўнікаў і энцыклапедый вызначаецца па-рознаму. Часцей за ўсё размова ідзе пра тэхнічны прыём у выяўленчым мастацтве, заснаваным на сумяшчэнні розных матэрыялаў, пры якім на палатно ці іншую аснову наляпляюцца (прыклеіваюцца, замацоўваюцца і інш.) розныя па колеры і фактуры матэрыялы, ці пра твор, які выкананы ў такой манеры. Аднак у некаторых выданнях апошніх гадоў усё часцей размова ідзе і пра калаж як пра пэўны прынцып арганізацыі мастацкага матэрыялу (графічных ці вербальна-тэкставых элементаў) у літаратуры, музыцы і г. д. У розных відах мастацтва трактоўка калажу ў XX стагоддзі мае свае, досыць спецыфічныя рысы. Але паколькі нас у першую чаргу хвалюе жывапіс і мастацтва выяўленчае, то менавіта ў кантэксце развіцця гэтай галіны мы будзем больш уважліва разглядаць і калажнасць. Менавіта ў выяўленчым мастацтве XX стагоддзя яна становіцца вельмі папулярным спосабам арганізацыі прасторы мастацтва, асабліва часта выкарыстоўваецца для ўзмацнення эмацыянальнай выразнасці твора.

Разважаючы пра калажнасць у мастацтве, мы будзем аналізаваць не толькі тэхніку выканання твора, а адмысловы спосаб арганізацыі матэрыялу, спосаб выказвання, які шырока ўжываўся ў XX стагоддзі як ў жывапісе, так і ў іншых відах мастацтва. Варта адзначыць, што калаж у мінулым стагоддзі не адразу стаў сэнсавым, першапачаткова ў яго былі толькі мастацкія функцыі. Але выкарыстоўваючы гэты прыём, мастакі адмаўляліся ад звыклых, стэрэатыпных значэнняў, ад лагічных сувязяў як прыкмет адыходзячага вобраза мыслення, як элементаў традыцыйнага стылю. У сваю чаргу калажнасць дапамагала будаваць вобразнасць у творы на аснове аддаленых асацыяцый.

Агульнавядома, што на працягу шэрагу эпох разнастайныя формы калажу выкарыстоўваліся ў жывапісе, графіцы, літаратуры з мэтай перадачы той ці іншай аўтарскай задумы. У літаратуры іх можна ўбачыць у найстаражытнейшых тэкстах часоў антычнасці (цэнтоні), у дэкаратыўна-прыкладным мастацтве – у вырабах качавых народаў Цэнтральнай Азіі IV–VII стагоддзяў. Падобныя калажныя прыёмы, што нярэдка выкарыстоўваліся ў мастацтве, некаторыя даследчыкі называюць “протакалажом”. Увогуле, у розныя эпохі протакалаж перыядычна ўзнікае ў жывапісе, графіцы, дазваляючы ў адной выяве злучыць фантазію мастака і рэальнасць.

Але ў XX стагоддзі змяніліся функцыі калажу: ад перыферыйнага прыёму ў мадэрнізме да ўніверсальнага прынцыпу пабудовы любога мастацкага тэксту ў постмадэрнізме. Гэтаму спрыяла непамернае павелічэнне ў мінулым стагоддзі аб’ёму інфармацыі, усведамленне калажнага прынцыпу пабудовы псіхікі чалавека і адчуванне таго, што ў мастацтве ўсё сказана, і сучаснаму мастаку застаецца толькі ствараць калажныя творы, навізна якіх заключаецца ў асаблівасцях кампануюкі матэрыялу.

З цягам часу ў XX стагоддзі калажнасць “пранізала” практычна ўсе віды і жанры мастацтва, яго стылістычныя кірункі, ператварылася ва “ўніверсальны прынцып арганізацыі тэкставай і, у цэлым, культурнай прасторы” [4]. У другой палове мінулага стагоддзя прынцыпы калажу сталі яшчэ больш разнастайнымі і асабліва папулярнымі таму, што адпавядалі паліфанічнасці мастацтва постмадэрнізму. Калажнасць ператвараецца з усім вядомага тэхнічнага прыёму ва ўніверсальны прынцып паэтыкі, у спосаб пабудовы любых мастацкіх твораў, знакаў, тэкстаў і да т. п. Паступова калажыванню падвяргаюцца як элементы рэальнага, так і бессвядомага (эмоцыі, пачуцці, уражанні, сны і г. д.). Нярэдка мастак апеліруе да “патоку свядомасці”, да інстынктыўнага, арыентуецца на выпадковасць. А напрыканцы XX стагоддзя тэрмін “калаж” пачаў выкарыстоўвацца і для абазначэння прыёму стварэння цэластнай выявы з фрагментаў іншых выяў з дапамогай камп’ютарных праграм.

Калаж у перыяд мадэрнізму. Знаходзячыся пад уплывам тэорыі рэлятывізму, фрэйдызму і сфармуляванай амерыканскім філосафам-ідэалістам і псіхолагам У. Джэймсам тэорыі патоку свядомасці, мастацтва мадэрнізму ўспрымае калаж як прынцып найбольш адэкватнага адлюстравання новых ідэй. Першапачаткова ён выкарыстоўваўся як

усвядомлены тэхнічны прыём, як фармальны эксперымент, да якога звярталіся прадстаўнікі практычна ўсіх авангардных кірункаў (кубізм, футурызм, дадаізм, канструктывізм, сюррэалізм). “Пачынаючы з 10-х гадоў, ніводнае з мастацтваў, – лічыць доктар філасофіі, прафесар Жан-Марк Лашо, не пазбягае спакусы калажнасці” [5].

Больш таго, у пачатку XX стагоддзя калаж дапамагаў мастакам “канструяваць” новую мадэль свету і выяўляць новае светаадчуванне, выглядаў як “сэнсаўтвараючая асаблівасць авангарднай паэтыкі жывапісу і графікі” [6].

Як вядома, мадэрнісцкае мастацтва фарміруецца ў прасторы новых магчымасцяў кіна- і фотатэхнікі, развіцця прамысловага дызайну. І таму невыпадкава напачатку мінулага стагоддзя ў кінематографе ўзнікае і распрацоўваецца блізкае да калажу паняцце “мантаж”. Прыкметна, што дадзенае паняцце, народжанае ў канструктывісцкай паэтыцы (перш за ўсё ў кіно), таксама ўсё часцей выкарыстоўваецца ў якасці ўніверсальнай катэгорыі [7]. Мантажны прынцып успрымаецца творцамі як усеагульны прынцып сэнсаўтварэння, метада арганізацыі матэрыялу, як сродак упарадкавання агульнага сэнсавага кантэксту, і спосаб арганізацыі зместу. А ў шырокім сэнсе як спецыфічны спосаб асэнсавання свету, як “маленькая драматургія” [8]. Да мантажу ў сваіх фільмах 1920-х гг. звярнуўся выдатны савецкі рэжысёр тэатра і кіно, мастак і тэарэтык мастацтва Сяргей Эйзенштэйн, які вынікі ўласных пошукаў абагульніў у артыкулах. Менавіта С. Эйзенштэйн зверне ўвагу на тое, што “мантаж” не толькі і не столькі зборка фільма з асобных фрагментаў, колькі “зборка” думак аўтара і рэжысёра, распрацоўка сцэнарыя і г. д.

Многія даследчыкі лічаць, што лёстэрмінаў “калаж” і “мантаж” у XX стагоддзі аднолькавы і розніца толькі ў тым, што першы з іх пачаў ужывацца ў адносінах да выяўленчага мастацтва, а другі – да кінематографа. На нашу думку, тэрмін “мантаж” не зусім адпавядае сутнасці тэрміна “калаж”, паколькі мажэ задае элементам пэўную паслядоўнасць, а калаж далёка не заўсёды злучае іх у паслядоўна арганізаваную цэласнасць. Акрамя таго, у калажы адсутнічаюць уласцівыя мантажу мантажныя пераходы. Тым не менш далейшае развіццё мастацтва і культуры паспрыяла таму, што паміж тэрмінамі “калаж” і “мантаж” мяжа практычна знікла і яны пачалі выкарыстоўвацца ў блізкім значэнні ў мастацтве, літаратуры, музыцы, кінематографе, тэатры і інш. З’явілася нават своеасаблівая дэфініцыя – калаж/мантаж.

Разбураючы яшчэ папулярны ў пачатку XX стагоддзя прынцып мімесіса калаж/мантаж сімвалізаваў адмаўленне ад традыцыйнага рэалізму, правілаў класічнага мастацтва, радыкальна змяняў мастацкую і літаратурную рэальнасць мінулага стагоддзя [9]. У гэты ж час у фатаграфіі сфарміраваўся самастойны жанр – фотакалаж (фотамантаж), асноўныя асаблівасці якога прааналізаваў у сваім артыкуле заснавальнік мадэрнісцкай плыні “Dada” Р. Хаусман.

Росту папулярнасці калажу ў пачатку XX стагоддзя спрыяла яго імправізацыйная прырода, якая была блізкай творчасці многіх мастакоў, музыкантаў, літаратараў. У творчасці мастакоў авангарда ён з’яўляўся не толькі асноўным метадам разбурэння матэрыяльнага свету і яго прасторавых межаў, сцірання традыцыйных форм ўспрымання, але і спосабам арганізацыі новай прасторы, выражэннем хаатычнасці ўнутранага свету асобы.

Лічыцца, што Ж. Брак першы ў мінулым стагоддзі звярнуўся да калажнай тэхнікі, стварыўшы ў 1910 годзе кампазіцыю з фрагментамі газет і часопісаў, замацаванымі на палатне і пакрытымі зверху фарбай. Прыкладна ў той жа час Пікаса канструюе жывапісныя кампазіцыі як хаатычнае напластаванне ліній, плоскасцяў і аб’ёмаў, спрабуючы выклікаць у гледачоў рознага роду асацыяцыі. Прыкметна, што кубісты імкнуліся не толькі ўзмацніць выразнасць і пачуццё рэальнасці формаў, але і выкарыстаць калаж на ўзроўні сэнсаў. Нягледзячы на тое, што калажнасць у першае дзесяцігоддзе XX стагоддзя, яшчэ не з’яўляецца дамінантнай, у асяроддзі мастакоў лічыцца, што той “хто не наклеівае на сваю карціну газетных лістоў, матэрыі, папіросаў, хто не ўключае ў яе кавалкаў дрэва і металу, хто не ўтыкае ў яе сапраўдных ножыкаў і відэльцаў – інакш, хто не дае сапраўднай фактуры, той не сучасны” [10, с. 9].

У творчасці дадаістаў, якія крытыкавалі кубістаў за празмерную эстэтызацыю тэхнікі калажу, апошні быў адлюстраваннем анархіі і хаосу, ірацыянальнасці і правакатыўнасці. Творы дадаістаў разбуралі традыцыйнае ўяўленне аб вобразнасці і часам мелі пратэстную накіраванасць. Цікава, што ў дадаісцкім этапе творчасці Макса Эрнста адбываецца пераасэнсаванне паняцця калажу, які ўспрымаецца не толькі як новая тэхніка ў выяўленчым мастацтве, але і як прынцып арганізацыі твора.

Футурысты ўключылі ў жывапісныя кампазіцыі словы, матэматычныя знакі і фрагменты сказаў для стварэння эфекту руху. У іх

творчасці калажы вылучаліся рацыянальнасцю і былі па-свойму рэалістычнымі.

Тэхніку калажу развівалі таксама рускія канструктывісты. Зразнастайнай паліграфічнай прадукцыі станковыя графічныя кампазіцыі ў дадзенай тэхніцы ў 1910-я гады ствараў Аляксандр Родчанка [11]. У рускім мастацтве першымі калажамі лічацца некаторыя творы А. Лентулова, творы мастакоў аб’яднання “Бубновы валет” (1911–1917) і інш.

Паколькі паэтыка калажу дазваляла ствараць новую рэальнасць, яго актыўна выкарыстоўвалі сюррэалісты. У іх творах мы бачым не проста фактурныя эфекты, але і наяўнасць пэўных сэнсавых кантэкстаў, якія ўзнікаюць пры скрыжаванні рэальнасцяў самага рознага парадку. Сюррэалізм больш за любы іншы кірунак у жывапісе пашырыў сферу ўжывання і магчымасці калажнай тэхнікі. У сваіх кампазіцыях мастакі актыўна выкарыстоўвалі выпадковыя эфекты, дэкалаж, сумяшчальні калаж з фратажом, уключалі прадметы, знойдзеныя на сметніках. Творцаў прыцягвала адсутнасць сувязяў паміж асобнымі элементамі кампазіцыі, што складала выдатную паралель паэтыцы сну, вольным праявам падсвядомага.

Сярод тых, хто працаваў выключна ў гэтай тэхніцы, быў нямецкі мастак Курт Швітэрс, блізкі па сваёй творчасці да дадаізму, канструктывізму, сюррэалізму і экспрэсіянізму. Ён распрацоўваў прыёмы калажу з канца 1910-х гадоў, пашыраючы сферу матэрыялаў, уводзіўшы ў свае кампазіцыі натуральныя аб’екты. У творах К. Швітэrsa рэальныя элементы выкарыстоўваюцца на адным узроўні з абстрактным жывапісам. У 1920–1940-я гады прыярытэт у калажных творах мастака аддаецца не колеру, а рытму, кампазіцыі становяцца больш геаметрызаванымі і лаканічнымі.

Папулярнасці калажу ў пачатку мінулага стагоддзя садзейнічаў і той факт, што ў гэты час змянялася эстэтыка ўспрымання твораў гледачом, які пачынаў займаць больш актыўную пазіцыю, становіўся, гэтак кажучы, саўдзельнікам творчага працэсу.

Калаж, які на пачатковых этапах сваёй мэтай ставіць правакатыўнасць і эпатаж, паступова становіцца эксперыментальнай мовай, праяўляе сябе і як гульня аўтара з матэрыялам, і як гульня аўтара з гледачом. Ужо на ранніх сваіх стадыях калажнасць выступіла як спосаб кадзіравання/дэкадзіравання інфармацыі, сэнсаў, як прастора, што правакуе дыялог.

Калажная свядомасць у мастацтве постмадэрнізму. У 1930-я гады цікавасць да калажу ў сусветным выяўленчым мастацтве на нейкі час значна знізілася. Але

калажна-мантажныя прыёмы ў гэтыя гады былі распаўсюджаны ў кінематографе і літаратуры. Падчас Другой сусветнай вайны калажнасць выразна праявілася ў палітычным фотаплакаце.

У 1950-я гады эксперыментальныя тэндэнцыі ў галіне калажу з новай сілай заявілі пра сябе ў мастацкай практыцы другога авангарда, у творчасці мастакоў поп-арту (перш за ўсё у творах Р. Раўшэнберга). Пэўныя паралелі з поп-артам, у той ці іншай ступені, былі ўласцівы і некаторым прадстаўнікам савецкага авангарда другой хвалі (А. Звераў, І. Кабакоў, А. Касалапаў, О. Рабін і інш.), калажныя кампазіцыі якіх адлюстроўваюць андэграундны дух таго часу.

Відавочнай інтэрпрэтацыяй калажнасці стала з'яўленне ў сярэдзіне ХХ стагоддзя ў музыцы алеаторыкі, якая дазваляла вольную камбінаторыку элементаў у творчасці кампазітара і выканаўцы (творы К. Штокгаўзэна, В. Вулеза, Дж. Кейджа, С. Бусоці, К. Вольфа і інш.). Ды і ў мастацтве кіно ў 1950–1960-я гады шэраг таленавітых рэжысёраў у розных краінах (А. Таркоўскі, Ж.-Л. Гадар, П. П. Пазаліні, Ф. Феліні і інш.) звяртаецца да тэорыі і практыкі мантажу новага тыпу, у яго некласічнай інтэрпрэтацыі.

Ва ўмовах авангарднага буму 1960–1970-х гадоў калажнасць у мастацтве нарастае і звернута ў першую чаргу да зместу і сэнсу вобразаў. Калажныя прынцыпы сталі асабліва папулярнымі ў мастацтве постмадэрнізму яшчэ і таму, што яны адпавядалі новай гіперрэальнасці, паліфанічнаму мазаічнаму характару свядомасці і нелінейнаму, фрагментаванаму светаўспрымання сучаснага чалавека. У творах мастакоў калейдаскоп уражанняў арганічна трансфармуецца ў калаж, у якім у залежнасці ад віду мастацтва дамінуюць тыя ці іншыя яго формы. У постмадэрнізме ён з'яўляецца галоўным сродкам фарміравання гіпертэкстуальнай прасторы. Яго аб'ектам становіцца ўжо не жывая рэальнасць, а тэкст, уся культура ў цэлым. Нямала твораў перыяду постмадэрнізму нагадваюць сабой шматслойную калажную канструкцыю з вобразаў, знакаў, семіятычных кодаў. З'яўляецца і такое паняцце як інтэртэкст, які вызначаецца як асноўны від і спосаб пабудовы мастацкага тэксту ў мастацтве постмадэрнізму. Тэкст, які будзецца з цытат і рэмінісцэнцый да іншых тэкстаў (інтэртэкст), В. Руднеў называе калажом цытат, утоеных і відавочных [12].

У апошняй трэці ХХ стагоддзя калаж, здаецца, канчаткова зацвердзіў сябе формай і сімвалам творчай свабоды, школай развіцця метафарычнага мыслення,

пошуку парадакснальных рашэнняў, нечаканых візуальных і сэнсавых асацыяцый. Ды і сама постіндустрыяльная культура выглядае як калаж. Не выпадкова ўзрастае папулярнасць калажнага мыслення, як вольнай стратэгіі адаптацыі да зменлівага свету, якая найбольш адпавядае “разарванай свядомасці” сучаснага чалавека.

Калажнае мысленне і прынцып калажнасці знаходзяць сваё выражэнне практычна ва ўсіх з'явах постмадэрнісцкай культуры. У постмадэрнісцкім мастацтве яны “выпрацоўваюць метамову візуальнага”, у сувязі з чым і значэнне знака ніколі не бывае абсалютным і заўжды залежыць ад кантэксту [13, с. 158]. Калаж нібыта ператвараецца ў своеасаблівую візуальную матрыцу, істотнай характарыстыкай якой з'яўляецца магчымасць яе вербальнага дэкадзіравання. “Прэзюмпцыя калажнасці выяўляецца практычна ва ўсіх феноменах культуры постмадэрну: калажнасць «вольнага моўнага стылю», які праграма дапускае спалучэнне вытанчанай літаратурнасці і арга, стылявы эклектызм архітэктурных практык, прынцып камбінаторнасці ў модзе, культывуемы спосаб сацыялізацыі і інш.” [4].

На распаўсюджанасць калажнасці ў розных відах мастацтва істотны ўплыў аказваюць інфармацыйныя тэхналогіі, дыгітальная культура, лічбавая тэхніка, тэлебачанне і відэа-арт, тэорыя хаосу і тэорыя дэканструкцыі, папулярнасць моўных гульняў, развіццё дызайну.

У прасторы постмадэрнізму візуальныя вобразы абнаўляюцца імкліва, з неверагоднай хуткасцю, а паведамленні сродкаў масавай інфармацыі ўяўляюць сумесь разнастайных, незалежных адзін ад аднаго фактаў, светаадчуванне сучаснага ўрбанізаванага чалавека становіцца ўсё больш фрагментарным. Звыклай для глядача ў другой палове ХХ стагоддзя становіцца стратэгія пошуку інфармацыі, фарміруецца “інфармацыйна-камунікацыйны зрок”. “Свядомасць не паспявае ўхапіць усё і стварае шматслойную і шматузроўневую калейдаскапічную прастору з напластаваннямі, варыяцыямі, нечаканымі зрушэннямі і спалучэннямі, падобна калажу” [1, с. 170]

У мастацтве апошняй трэці ХХ стагоддзя калажнасць праяўляецца практычна ва ўсіх вядомых формах і таму “ў сучаснай версіі постмадэрнізму калаж інтэрпрэтуецца не як спекулятыўнае злучэнне ў розных па сваім статусе і значэнню элементаў, а як знак сучаснай эпохі” [2, с. 68], “як парадыгма, як культурны феномен, як сродак арганізацыі міжкультурнага дыялогу” [14]. У 1980–90-я гады калажнасць выкарыстоўваецца ў лічбавых формах, а ў

камп'ютарнай графіцы і дызайне становіца лёсавызначальнай.

Постмадэрнісцкі калаж пераняў ад авангарднага мастацтва такія рысы, як адыход ад класічных нормаў і канонаў, адмову ад сюжэту, цікавасць да асацыятыўнага мыслення. Але ж калі прастора мадэрнісцкага калажу замкнёнае ў ім самім, то яго прастора ў постмадэрнізме рухомая і ўвесь час рэгенеруецца. “Значэнні і сэнсы ў такім творы ўвесь час вар’іруюцца, дзякуючы адкрытасці аўтарскай ідэі” [15, с. 185].

Калі мэтай мадэрнісцкага калажу было разбурэнне на асобныя фрагменты цэласнай карціны ўспрыняцця глядачом мастацкага твора, то ў постмадэрнісцкі перыяд ён быў накіраваны на збіранне фрагментаў у адзінае цэлае, на ўстанаўленне пэўных узаемадачынненняў паміж імі, на вызначэнне свабоднай прасторы сэнсаў і іх інтэрпрэтацыі.

Інтэртэкстуальнасць вызначае характар твораў постмадэрнісцкага мастацтва, дапамагае ствараць новы тып вобразнасці, складзены часам з цытат і гіперссылак. Для калажоў постмадэрністаў уласціва як правакатыўнасць, так і эмацыянальная нейтральнасць, як вострыя сутыкненні сэнсаў, так і тонкая збліжанае іх трансфармацыя. Часам шматлікія постмадэрнісцкія творы вылучаюцца свядомай арыентацыяй на іранічнае супастаўленне розных стыляў і плыняў, жанравых форм у межах аднаго твора.

Калажнасць у культуры і мастацтве паспрыяла таму, што філосафамі-постмадэрністамі ў розных значэннях пачало выкарыстоўвацца паняцце “брыкалаж”. Гэты тэрмін ужываўся ў выяўленчым мастацтве, літаратуры, музыцы і г. д. і азначаў стварэнне прадмета ці аб’екта з падручных матэрыялаў або гэты прадмет ці аб’ект. Брыкалаж дапускае любое спалучэнне фрагментаў. Калі Дэлез і Гватары называюць брыкалажом спосаб працы шызафрэнічнага вытворцы, то Лэві-Строс выкарыстоўвае брыкалаж для апісання любога спантаннага дзеяння, а Дэрыда ўвогуле пашырае тэрмін, апісваючы ім любы дыскурс. Вядомы расійскі даследчык мастацтва XX стагоддзя С. П. Батракова вызначае метады брыкалажу як “пабудову вобразнай логікі вакольнымі шляхамі, калі сэнс спасцігаецца як бы незнарок” [16, с. 158].

У постмадэрнізме калаж адлюстроўвае прынцыпова плюралістычную, разарваную, рызоматычную, хаатычную мадэль сусвету. Калажнасць дапамагае мастаку адлюстраваць уласцівыя постмадэрнізму дыскрэтнасць і эклектычнасць. У дыскрэтнасці і эклектычнасці праяўляецца карэннае адрозненне ва ўжыванні тэхнікі калажу ў мадэрнізме

і постмадэрнізме. Постмадэрнісцкі калаж адрозніваецца ад мадэрнісцкага калажу яшчэ і тым, што перастае быць толькі тэхнікай выканання, прыватным элементам паэтыкі, а становіцца нават стылем мыслення.

Заклучэнне. У XX стагоддзі калаж — сапраўдны сінонім свайго часу, паколькі з’яўляецца запатрабаваным практычна для ўсіх форм мастацтва, ператвараецца ва ўніверсальны сродак візуалізацыі ідэй. Калажнасць у паэтыцы мастацтва мінулага стагоддзя “сімвалізуе эклектычнасць мыслення і светапогляду, уласціваю сучаснай культуры” [17].

Пазначыўшы ролю калажнасці як культурна-эстэтычнага феномена, як прынцыпу сэнсаўтварэння і формы выражэння мастацкай задумы ў мастацтве XX стагоддзя, можна адзначыць, што ў гэты час калаж эвалюцыяніруе ад перыферычнага прыёму ў мадэрнізме, да ўніверсальнага прынцыпу пабудовы мастацкіх твораў у постмадэрнізме. Разам з тым ужо ў авангардзе калаж з’яўляецца не проста наватарскай тэхналогіяй, але і спосабам разбурэння звыклых норм мыслення ў мастацтве, формай выражэння суб’ектыўнага бачання мастака. Адначасова калаж у мінулым стагоддзі змяняе характар успрыняцця твора мастацтва глядачом. У постмадэрнізме калаж становіцца адлюстраваннем гібрыдна-цытатнага мыслення, універсальным прынцыпам паэтыкі, адным з асноўных сродкаў фарміравання гіпертэкстуальнай культурнай прасторы.

Асабліва папулярнасць калажу і калажнасці ў мастацтве XX стагоддзя абумоўлена калажнай свядомасцю чалавечай псіхікі, мазаічным характарам асацыятыўнага мыслення чалавека. Калі калажнасць у мадэрнізме — гэта спосаб арганізацыі ўнутранай прасторы твора, то ў постмадэрнізме калаж — яшчэ і метады арганізацыі прасторы дыялогу з глядачом. Постмадэрнісцкія калажы вылучаюцца падкрэсленай асацыятыўнасцю, шматпланавасцю вобразаў, нягледзячы на лаканізм і маніфестацыйны характар выявы, не пазбаўлены іроніі і сарказму.

ЛІТАРАТУРА

1. Ануфріева, А. В. Проявление коллажного мышления в изобразительном искусстве: от модернизма к постмодернизму / А. В. Ануфріева // Вестн. Бурят. гос. ун-та. — 2012. — Вып. 14: Философия, социология, политология, культурология. — С. 169–174.
2. Решетова, М. В. Коллаж и перформанс как стратегии размытия границ между традиционными практиками искусства / М. В. Решетова // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. — 2012. — № 9 (145). — С. 65–69.
3. Демченко, А. И. Коллаж и полистилистика: от экспериментов авангарда в общехудожественное пространство / А. И. Демченко // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа / Рос. акад. наук, науч. совет «Ист.-теорет. проблемы искусствознания», комис. по изучению искусства авангарда

1910–1920-х годов, Гос. ин-т искусствознания; [редкол.: Г. Ф. Коваленко (отв. ред.) [и др.]. – М.: Наука, 2005. – С. 3–33.

4. Можейко, М. А. Коллаж / М. А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 368–369.

5. Лашо, Ж.-М. Коллаж/Монтаж / Ж.-М. Лашо // Коллаж-2. Социально-философский и философско-антропологический альманах. – М., 1999. – С. 58–63.

6. Азизян, И. А. Коллаж в скульптурных картинах А. Архипенко / И. А. Азизян // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа / Рос. акад. наук, науч. совет «Ист.-теорет. проблемы искусствознания», комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920-х годов, Гос. ин-т искусствознания; [редкол.: Г. Ф. Коваленко (отв. ред.) [и др.]. – М.: Наука, 2005. – С. 87–116.

7. Раппапорт, А. Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа / А. Г. Раппапорт // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М., 1988. – С. 14–23.

8. Ромм, М. И. Вопросы киномонтажа: из стенограмм лекций, прочит. на режиссерском фак. с сент. по ноябрь 1955 г. / проф. М. И. Ромм; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии; Науч.-исслед. кабинет; каф. кинорежиссуры. – М., 1961. – 81 с.

9. Иванов, В. В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века / В. В. Иванов // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М., 1988. – С. 119–148.

10. Союз семи // Сборник нового искусства. – Харьков: Изд-во Всеукр. отд. искусств ком. нар. просв., 1919.

11. Лаврентьев, А. Н. От дадаистского коллажа к конструктивистской типографике / А. Н. Лаврентьев // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа / Рос. акад. наук, науч. совет «Ист.-теорет. проблемы искусствознания», комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920-х годов, Гос. ин-т искусствознания; [редкол.: Г. Ф. Коваленко (отв. ред.) [и др.]]. – М.: Наука, 2005. – С. 256–274.

12. Руднев, В. Словарь культуры XX века / В. Руднев. – М.: Аграф, 1997.

13. Рыков, А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: Проблема художественнотеоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. / А. В. Рыков. – СПб.: Алтейя, 2007. – С. 158.

14. Рыжкина, И. Б. Коллаж как средство и способ организации межкультурного диалога / И. Б. Рыжкина // Русский язык и межкультурная коммуникация. – 2009. – № 1 (8). – С. 24–28.

15. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 250 с.

16. Батракова, С. П. Искусство и миф: из истории живописи XX века / С. П. Батракова. – М.: Наука, 2002. – 215 с.

17. Богомолова, М. А. Коллажное мышление в изобразительном искусстве постмодерна / М. А. Богомолова // Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та. – Изд-во: Волгоград. гос. соц.-пед. ун-т (Волгоград). – 2008. – № 8. – С. 149–152.

Поступил в редакцию 18.05.2018 г.

УДК 069.9(476)"1930":7.071-054.6

Участие Александери Ахола-Вало в подготовке и строительстве Первой Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставки в 1930 году в Минске

Денисов А. В.

Учреждение образования «Белорусский национальный
технический университет», Минск

В статье рассматривается участие финского художника Александери Ахола-Вало в подготовке и строительстве Первой Всебелорусской промышленной и сельскохозяйственной выставки 1930 года в Минске. Данная экспозиция была значимым событием в жизни Советской Беларуси, главной ее целью было показать экономические, научные и культурные достижения БССР за 10 лет. Во время подготовки выставки был реализован ряд оригинальных архитектурно-художественных проектов. Среди таковых был павильон МОПР – Международной организации помощи революционерам, который был построен по проекту Ахола-Вало. Помимо этого Александери Ахола-Вало оформлял интерьер павильона, желая реализовать концепцию «истории страданий человечества». Несмотря на серьезные трудности (сжатые сроки, дефицит финансовых средств, рабочей силы и стройматериалов, конфликт с руководством МОПР и коллегами по цеху), Ахола-Вало удалось успешно реализовать свой проект на практике. Вместе с тем идеологические ограничения и негативная атмосфера, сложившаяся в БССР, вынудили финского художника покинуть страну. В статье используется широкий круг архивных данных. Независимо от того, что художник называл свой павильон «музей истории страданий человечества», его официальное название на выставке было «Павильон МОПР».

Ключевые слова: Александери Ахола-Вало, БССР, Первая Всебелорусская сельскохозяйственная и промышленная выставка, 1930, Минск, архитектура, МОПР, скульптура, павильон МОПР, история человеческого страдания, живопись.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 15–20)

Адрес для корреспонденции: e-mail: dzianisau_s@tut.by – А. В. Денисов