

ISSN 2222-8853



ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ



№ 2(14) 2014

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2014 № 2(14)

Учредитель — учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова»

Founder — Educational Establishment
«Vitebsk State University named after P. M. Masherov»

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

Главный редактор:
Т. В. Котович (Беларусь)

Заместитель главного редактора:
А. В. Русецкий (Беларусь)

Редакционная коллегия:
А. А. Альхименок (*ответственный за раздел «Педагогика»*), Е. А. Василенко, В. Н. Виноградов, Н.В. Владимирова, Н. А. Гугнин, А. А. Ковалев, В. В. Кулененок, В. К. Лебедко, А. Г. Лисов, В. Ф. Мартынов, М. А. Можейко, А. П. Орлова, В. П. Прокопцова, Г. В. Савицкий, Д. С. Сенько, М. А. Слемнев, А. И. Смолик, Р. Б. Смольский, М. Л. Цыбульский (*ответственный за раздел «Искусствоведение»*), О. В. Чернышев

Редакционный совет:
Нелли Корниенко (Украина, Киев),
Михаил Герман (Россия, Санкт-Петербург),
Александр Демченко (Россия, Саратов),
Нина Мазур (Германия, Ганновер),
Жан-Клод Маркадэ (Франция, Париж),
Томаш Милковски (Польша, Варшава),
Анжелина Рошка (Молдова, Кишинев),
Тамара Кикнавелидзе (Грузия, Тбилиси),
Эрика Фаччоли (Италия, Болонья),
Олег Ильницкий (Канада, Эдингтон)

Журнал «Искусство и культура» включен в Перечень научных изданий Республики Беларусь для опубликования результатов диссертационных исследований по искусствоведению, культурологической и педагогической (педагогические проблемы в сфере культуры и искусства) отраслям науки

Адрес редакции:
Учреждение образования
«Витебский государственный
университет имени П. М. Машерова»
Московский пр-т, 33
210038, г. Витебск, Беларусь
Тел.: +375 (212) 21-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

Editor-in-Chief:
T. V. Kotovich (Belarus)

Deputy Editor-in-Chief:
A. V. Rusetskiy (Belarus)

Editorial board:
A. A. Alkhymenok (*responsible for unit «Pedagogics»*),
E. A. Vasylenko, V. N. Vinogradov, N. V. Vladimirova,
N. A. Gugnin, A. A. Kovalev, V. V. Kulenenok,
V. K. Lebedko, A. G. Lisov, V. F. Martynov,
M. A. Mozheiko, A. P. Orlova, V. P. Prokoptsova,
G. V. Savitskiy, D. S. Senko, M. A. Slemnev,
A. I. Smolyk, R. B. Smolskiy,
M. L. Tsybulski (*responsible for unit «Art History»*), O. V. Tchernyshov

Editorial Board:
Nelly Kornienko (Ukraine, Kyiv),
Mikhail German (Russia, St. Petersburg),
Aleksandr Demchenko (Russia, Saratov),
Nina Mazur (Germany, Hannover),
Jean-Claude Markade (France, Paris),
Tomash Milkovsky (Poland, Warsaw),
Anzhelina Roshka (Moldova, Chisinau),
Tamara Kiknavelidze (Georgia, Tbilisi),
Erika Fachcholi (Italy, Bologna),
Oleg Ilnitkiy (Canada, Edington)

Journal «Art and Culture» is included in the List of scientific publications of Belarus for publication of the results of dissertation research in Art Criticism, Culturology and pedagogical (pedagogical problems in the field of Art and Culture) fields of science

Edition address:
Educational Establishment
«Vitebsk State University
named after P. M. Masherov»
33 Moskovsky Prospect
210038 Vitebsk, Belarus
Tel.: +375 (212) 21-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 9.06.2014 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 16,04. Уч.-изд. л. 15,21. Тираж 100 экз. Заказ 71.

Оглавление

Искусствоведение

<i>Цыбульскі М. Л.</i> Габелен і сучасны мастацкі тэкстыль: актуальныя праблемы і тэндэнцыі развіцця	6
<i>Котович Т. В.</i> Сергей Сотников: устойчивое равновесие	19
<i>Жильцова Г. В.</i> Особенности современной коммуникации в сфере графического дизайна	29
<i>Хроменков В. И.</i> Реалистические тенденции в современном белорусском изобразительном искусстве	34
<i>Янковская Е. В.</i> Структура и особенности организации театрального дела города Витебска в послереволюционный период (1918–1926 гг.) ..	40
<i>Малей А. А.</i> Художник Зиновий Марголин: возможности цвета в сценическом дизайне	46
<i>Лагода О. Н.</i> Репрезентация как акт коммуникации, коррелируемый конструированием нарратива	55
<i>Ковальчук Л. Н.</i> Основные этапы изготовления театрального костюма: опыт практикующего сценографа	62
<i>Нестеренко Е. Л.</i> Бальный костюм: истоки, эволюция, современные тенденции	70

Культурология

<i>Миленькая Г. Д.</i> Аристотелевские студии Г. Э. Лессинга: опыт теоретического осмысления	76
<i>Макаренко И. М.</i> Беларусь в контексте культуры пост-постмодерна: актуализация традиционных ценностей ...	84
<i>Малей А. В.</i> Витебский «Квадрат» и неконформизм как генезис современной постсоветской культуры	89

Contents

Art History

<i>Tsybulski M. L.</i> Tapestry and Contemporary Art Fabric: Topical Issues and Tendencies of Development	6
<i>Kotovich T. V.</i> Sergey Sotnikov: Stable Balance	19
<i>Zhiltsova G. V.</i> Features of Modern Communication in the Field of Graphic Design	29
<i>Khromenkov V. I.</i> Realistic Tendencies in Contemporary Belarusian Fine Arts	34
<i>Yankovskaya E. V.</i> Structure and Features of Shaping Vitebsk Theatrical Business in the Post-Revolutionary Period (1918–1926)	40
<i>Malei A. A.</i> Artist Zinovi Margolyn: Possibilities of Light in Stage Design	46
<i>Lagoda O. N.</i> Representation as an Act of Communication Correlated by Constructing a Narrative	55
<i>Kovalchuk L. N.</i> Main Stages of Making a Theatrical Costume: Experience of Practising Stage Designer	62
<i>Nesterenko Y. L.</i> Ballroom costume: origins, evolution, modern trends	70

Cultural Studies

<i>Milenkaya G. D.</i> Aristotle Studios by G. E. Lessing: Experience of Theoretical Understanding	76
<i>Makarenko I. M.</i> Belarus in the context of culture of the post-postmodern: updating of traditional values	84
<i>Malei A. V.</i> Vitebsk «Square» and Non-Conformism as Genesis of Contemporary Post-Soviet Culture	89

<i>Васильева Г. С.</i> Магия «Черного квадрата»	95	<i>Vassilyeva G. S.</i> «Black Square» Magic	95
<i>Корниенко Н. Н.</i> Курбас–Арто: встреча–невстреча (к проблеме образа и знака)	103	<i>Korniyenko N. N.</i> Curbas–Arto: Meeting–Non-Meeting (on the Issue of Image and Sign)	103
<i>Мальчик А. Ю.</i> Кыргызский орнамент в прикладном творчестве и искусстве книги XX в.: традиции и новаторство	108	<i>Malchik A. Yu.</i> Kyrgyz Ornament in Applied Creativity and Art of the XX th Century Book: Traditions and Novelties	108
<i>Кепин Д. В.</i> Вещь в контексте первобытной культуры	116	<i>Kepin D. V.</i> The Thing in the Context of the Primitive Culture	116

Педагогика

<i>Власюк Е. П.</i> Инновационные аспекты профессиональной подготовки художников-мастеров декоративно-прикладного искусства	126
<i>Ге Е. С.</i> Валентина Ляхович. Проект «Родня» как гипертекст	131

Pedagogics

<i>Vlasyuk H. P.</i> Innovative Aspects of Professional Training of Artists of Decorative Applied Arts	126
<i>Ge E. S.</i> Valentina Lyakhovich. «Relatives» Project as Hypertext	131



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Габелен і сучасны мастацкі тэкстыль: актуальныя праблемы і тэндэнцыі развіцця

Цыбульскі М. Л.

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



XX стагоддзе, сучаснасць.

У артыкуле даследуюцца асноўныя этапы эвалюцыі мастацкага тэкстылю і габелену як яго найбольш адметнага віду ў перыяд ад 1970–1980-х гадоў да нашага часу, аналізуюцца асаблівасці стылявой эвалюцыі габелену, вызначаюцца актуальныя праблемы і тэндэнцыі развіцця ў сучасным габелене. Аўтар звяртае ўвагу на мастацкія прыёмы ўвасаблення творчых ідэй з выкарыстаннем розных відаў, тэкстыльных тэхнік і матэрыялаў, даследуе айчынны вопыт стварэння габелен, асаблівасці творчай дзейнасці беларускіх мастакоў тэкстылю. Вызначаецца тэрміналагічная сутнасць паняццяў, якія датычацца мастацтва тэкстылю і габелену ў прыватнасці. Разглядаецца гісторыя станаўлення асобных школ сучаснага габелену на Беларусі, звязаная з дзейнасцю шэрагу навучальных устаноў. Удзяляецца ўвага пасяджэнню круглага стала на праблемах развіцця мастацкага тэкстылю, якое праходзіла ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі. Выяўляюцца асаблівасці развіцця віцебскага габелену ў апошняй чвэрці XX – пачатку XXI стагоддзя.

Ключавыя словы: габелен, мастацкі тэкстыль, аўтарскі тэкстыль, беларускае мастацтва,

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 6-18)

Tapestry and Contemporary Art Fabric: Topical Issues and Tendencies of Development

Tsybulski M. L.

Educational establishment «Vitebsk State P. M. Masherov University», Vitebsk

Basic stages of the evolution of art fabric and tapestry, as its most distinct type, during the period from 1970–1980-ies to our time is studied in the article. Peculiarities of style evolution of tapestry are analyzed, urgent issues and tendencies of the development in contemporary tapestry are singled out. The author draws attention to artistic techniques of implementation of creative ideas applying different types, fabric techniques and materials; he investigates national experience of tapestry, peculiarity of the creative activity of Belarusian fabric artists. Terminological essence of a number of concepts, which concern the art of fabric and tapestry, is singled out. History of some schools of contemporary tapestry in Belarus, which is connected with the activity of some educational establishments, is considered. Round table meetings on the issues of the development of art fabric, which took place at Vitebsk Museum of Local Studies, are considered. Special attention is drawn to finding out peculiarities of the development of Vitebsk tapestry in the late XX – early XXI centuries.

Key words: tapestry, art fabric, author's style, Belarusian art, XX century, modern time.

(Art and Culture. — 2014 — № 2(14). — P. 6-18)

Нягледзячы на сваю шматвяковую гісторыю мастацтва габелену ў другой палове XX стагоддзя і ў сучасны перыяд – з'ява адметная і ні з чым не параўнальная. Гэта датычыцца як сусветнага кантэксту развіцця габелену, так і гісторыі айчыннага ручнога ткацтва, што ў розны час адзначалася даследчыкамі [1]. Невыпадкава менавіта ў дачыненні да гэ-

тага этапу развіцця мастацкага тэкстылю мастацтвазнаўцы шукалі і працягваюць шукаць новыя тэрміналагічныя вызначэнні, называючы гэты від мастацтва то шпалерай, то габеленам, то тэкстыльным пано, то тапісерыяй, то мастацтвам валакна.

Мэта дадзенага артыкула – аналіз асноўных этапаў эвалюцыі мастацкага тэкстылю ў межах сусветнага мастацкага пра-

цэсу ў перыяд ад 1970–1980-х гадоў да нашага часу, асаблівасцей стылявой эвалюцыі габелену, вызначэнне актуальных праблем і тэндэнцый развіцця сучаснага габелену. Мы даследуем айчыныны вопыт стварэння габеленаў, асаблівасці творчай дзейнасці беларускіх мастакоў тэкстылю, разглядаем гісторыю станаўлення асобных школ сучаснага габелену на Беларусі. Асабліва ўвага скіравана на выяўленне асаблівасцей развіцця віцебскага габелену ў апошні чвэрці XX – пачатку XXI стагоддзя.

Вызначэнне тэрмінаў. Да сённяшняга дня адной з важных тэарэтычных праблем, якая выклікае дыскусіі сярод мастацтвазнаўцаў, з’яўляецца вызначэнне тэрміналагічнай сутнасці таго, што ўяўляе сёння сабой мастацтва габелену і тэкстылю. На працягу гісторыі свайго развіцця гэты від мастацтва называўся па-рознаму: «шпалера», «арацы», «вердзюра», «габелен», «насценны дыван», «тэкстыльнае пано», «тапісерыя», «новая тапісерыя», «fiber art». На Беларусі і ў Расіі ў XX стагоддзі найбольшай папулярнасцю карысталіся два тэрміны – «шпалера» і «габелен». Аднак усё часцей даследчыкі прыходзілі да высновы, што шпалерамі варта называць толькі творы, выкананыя ў тэхніцы шпалернага ткацтва, а габеленамі – палотны, створаныя на каралеўскай мануфактуры Габеленаў у Парыжы ў XVII стагоддзі. Бліжэй да мяжы стагоддзяў тэрмін «габелен» ужо не толькі не адлюстроўваў праўдзівага становішча рэчаў у развіцці гэтай разнавіднасці мастацкага тэкстылю, але і не супадаў з даўно ўжо прынятай замежнай тэрміналогіяй. І тым не менш, менавіта слова «габелен» з сярэдзіны 60-х гг. актыўна выкарыстоўваецца беларускімі мастацтвазнаўцамі, якія гэтым тэрмінам у другой палове XX стагоддзя да таго ж сталі абазначаць вырабы машынай вытворчасці. Усім, здаецца, відавочна, што «габелен – назва асабліва ўмоўная і што мы далучаем насценныя дываны, пра якія ідзе гаворка, да тыпу габеленаў, толькі прымаючы да ўвагі складанасць сюжэтаў, іх «карціннасць». Але насамрэч і тэхніка выканання, і матэрыял у гэтых дыванах часам моцна адрозніваюцца ад таго, што мы бачым у сапраўдных старадаўніх габеленах» [2]. Магчыма, кампраміснае рашэнне было прынята журы шостага біенале ў Лазане ў

1973 годзе, якое, абапіраючыся на шматзначнасць выкарыстоўваемых значэнняў тэрміну «габелен», паставіла: лічыць габеленам прадмет, выкананы разнастайнымі сродкамі і ў любой тэхніцы, асновай якога з’яўляецца габеленавае перапляценне.

Ужо пазней для абазначэння новага сінтэтычнага кірунку ў мастацтве тэкстылю, які атрымаў развіццё ў 1960–1990-я гг., вядомая расійская даследчыца габелену В. Савіцкая прапанавала выкарыстоўваць тэрмін «новая тапісерыя» (ад франц. *nouvelle tapisserie*). Але гэта паняцце, як і тэрмін «тапісерыя» (ад фр. *tapisserie*), уведзена ў навуковы ўжытак расійскім даследчыкам тэкстылю В. Уваравым [3], хоць і было падкрэслена міжнародным, але не прыжылося, паколькі аказалася больш падыходзячым для абазначэння такіх новых форм, як аб’ёмная тэкстыльная пластыка, інсталяцыя з розных тэкстыльных матэрыялаў, тэкстыльных арт-аб’ектаў. Прытым у сусветнай практыцы ў шэрагу еўрапейскіх краін і ЗША па-ранейшаму тэрмін «тапісерыя» ўжываецца для пазначэння мастацтва дывана, у самым шырокім яго разуменні.

У XXI стагоддзі яшчэ больш пашырылася і само паняцце «тэкстыль». Невыпадкова ў сусветнай практыцы замест тэрміну «мастацтва тэкстылю» ўсе часцей пачало сустракацца словазлучэнне «fiber art» – мастацтва валакна [4]. Асабліва часта гэты тэрмін пачаў выкарыстоўвацца ў дачыненні да актуальнага мастацтва, трохмерных арт-аб’ектаў і інсталяцый. Сярод іншых наватвораў, якімі і сёння карыстаюцца мастацтвазнаўцы, сустракаецца і «contextile» – скарачанае найменне ад «contemporary textile» – сучасны тэкстыль. Мы ж спынімся на паняцці «габелен» у дачыненні да апошняй чвэрці XX стагоддзя і часцей будзем казаць пра «мастацкі тэкстыль» бліжэй да сучаснага этапу яго развіцця.

Ад традыцыйнай шпалеры да тэкстыльнага аб’екта. Ужо ў 1960-я гады адбыліся моцныя змены ў развіцці мастацкага тэкстылю, які пачаў актыўна аддаляцца ад традыцыйных уяўленняў аб ім. Ды і габелен, які ў гэты час становіцца ўсе больш папулярным, перасталі ўспрымаць толькі як насценны бязворсавы дыван з сюжэтай ці арнаментальнай кампазіцыяй. Усё часцей мастакі бачаць у ручным ткацтве магчымасць выявіць сваю творчую

індывідуальнасць, паказаць сваё разуменне шляхоў яго далейшага развіцця. Невыпадкова Першая выстава Міжнароднага цэнтра старадаўняга і сучаснага габелену, якая адкрылася ўлетку 1962 года ў Музеі прыгожых мастацтваў у Лазане (Швейцарыя), не проста ператвараецца ў біенале, але на некалькі дзесяцігоддзяў становіцца сапраўдным «люстэркам» новых тэндэнцый у развіцці габелену.

У апошній чвэрці XX стагоддзя габелен канчаткова становіцца нефункцыянальным мастацкім аб'ектам, які ад пачатку да канца выконваецца творцай, чым моцна адрозніваецца ад класічнай шпалеры. Зварот да нацыянальных традыцый спрыяе станаўленню і росквіту ў гэты час шэрагу нацыянальных школ, як у краінах Цэнтральнай і Усходняй Еўропы, Скандынавіі, Японіі, ЗША, так і ў краінах былога СССР (Латвіі, Эстоніі, Літве, Украіне, Малдавіі, Грузіі, Беларусі). У межах здавалася б цэльнай з'явы савецкага тэкстылю своеасаблівасць кожнай з названых школ выглядала як каштоўны і прыцягальны шлях далейшага развіцця нацыянальных традыцый. Найбольш шматлікай па складзе ўдзельнікаў, найбольш цэльнай і развітай у той час варта прызнаць школу габелену Латвіі. Істотны ўнёсак у працэс аднаўлення мастацтва тэкстылю зрабілі прадстаўнікі венгерскай і польскай нацыянальных школ. Нягледзячы часам на ангажыраваны характар твораў мастакоў тэкстылю з так званага «сацыялістычнага лагера», прысутнасць ідэалагічнага кантэксту і сацыяльна арыентаванай тэматыкі і сюжэтаў, габелены зусім не былі пазбаўлены эксперыментальна з формай і пластыкай.

У 70-я гады цікавасць да мастацтва габелену з боку не толькі мастакоў, але і тэарэтыкаў, мастацтвазнаўцаў, спрыяла з'яўленню на старонках савецкага друку, у навуковых і перыядычных выданнях, артыкулах, інтэрв'ю і матэрыялах круглых сталаў, прысвечаных розным праблемам гэтага віду дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. У гэты ж час пра даволі вялікую сусветную папулярнасць мастацтва розных форм тэкстылю пісалі і замежныя аўтары, сярод якіх асабліва вылучаецца кніга К. Мілдрэда і Дж. Ленор-Ларсена «The Art Fabric Mainstream» [5], дзе да таго ж даець

ца грунтоўны агляд найбольш значных міжнародных выстаў.

Перыядам росквіту айчыннага і ўсяго савецкага дэкаратыўнага мастацтва ў яго аўтарскім унікальным варыянце можна назваць 1970–1980-я гады, калі энергічна і своеасабліва развіваюцца шматлікія яго віды, у тым ліку і габелен [6]. Гэта перыяд актывізацыі выставачнай дзейнасці і пашыранага выкарыстання габеленаў у рознага кшталту інтэр'ерах [7]. Упрыгожваць габеленамі сцены ў савецкі час лічылася прыкметай добрага густу [8], а таму шэраг камбінатаў дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва меў шмат заказаў, якія былі часам распісаны на многія гады наперад.

У сярэдзіне 70-х гадоў у процівагу актыўнаму развіццю манументальнага тэкстылю [9], тагачаснаму засіллю буйных форм пачаў актыўна развівацца міні-тэкстыль. Першая выстава еўрапейскага міні-тэкстылю была паказана ў Лондане ў 1974 годзе. А ў наступным годзе на біенале ў Лазане быў шырока прадстаўлены японскі міні-тэкстыль, які на працягу многіх гадоў у гэтым відзе мастацтва трывала ўтрымліваў лідарскія пазіцыі. З таго часу тэкстыльная мініяцюра пачала ўспрымацца мастакамі розных краін як адмысловы від эксперыменту ў сучаснай мастацкай творчасці.

У канцы 70-х – пачатку 80-х гадоў мінулага стагоддзя ўсталяваліся надзвычай цесныя сувязі паміж манументальнымі і станковымі формамі творчасці. Гэта быў час, калі традыцыйная габеленавая тэхніка саступіла месца змешанай, пазбаўленай абмежаванняў. У пошуку рытмічных і пластычных эфектаў мастакі адмаўляюцца ад традыцыйнай фронтальнасці кампазіцый і прамавугольнай формы габелену. У тэкстыльных кампазіцыях мастакоў адчуваецца адмаўленне ад спрошчанай выяўленчасці, усё большае імкненне да дэкаратыўнасці, да падкрэслена філасофскіх тэм. У гэты перыяд пашыраецца палітра мастацкіх сродкаў, з'яўляюцца арыгінальныя пластычныя рашэнні. Асабліва ўвага надаецца пластыцы і тэкстуры паверхні, эксперыентам з новымі матэрыяламі. Мастакі нярэдка адыходзяць ад традыцыйнай для шпалер аскетичнай колеравай гамы і, здавалася б, нязменных для гэтага віду мастацтва прынцыпаў жывапіснай і

танальной гарманізацыі выявы, пачынаюць з захапленнем выкарыстоўваць на працаванае прадстаўнікамі найноўшых плыняў. Ужо ў тыя гады ў стылістыцы габелену вызначыліся некалькі накірункаў развіцця. Адны мастакі звярнуліся да класічнай традыцыі гладкага шпалернага ткацтва і рэалістычнай выявы, іншыя – да спадчыны, народнай творчасці. Але ня мала было і тых, хто будучыню развіцця габелену бачыў у пошуку нетрадыцыйных форм, тэхнік і тэхналогій. Мастакі тэкстылю па-майстэрску спалучаюць розныя перапляценні, займаюцца вынаходніцтвам аўтарскіх тэхнік. Набірае моц і тэкстыль канцэптуальнага кірунку, які перастаў быць толькі двухмерным, а набыў прасторавы характар. Многае з таго, што ўзнікала ў тыя часы, не змяшчалася ў звыклія рамкі не толькі габелену, але і тэкстылю ўвогуле. Адапаведным чынам актывізавалася не толькі практыка, але і вопыт тэарэтычнага асэнсавання таго, што адбывалася ў тэкстылі. Папулярнай формай творчых сустрэч і навуковых абмеркаванняў праблем тэкстылю былі круглыя сталы [10]. Акрамя ўжо звыклага для віду ручнога ткацтва паняцця «традыцыя» ў «поле навуковага зроку» даследчыкаў трапілі і такія сутнасці, як «форма» і «прастора».

У канцы 80-х – пачатку 90-х гадоў папулярнасць габелену, асабліва ў краінах былога СССР, ды і ў асобных краінах Захаду яўна падае. Прычынай таму былі, як сацыяльна-эканамічныя, так і палітычныя змены ў жыцці шэрагу краін. І толькі недзе з канца 90-х гадоў цікавасць да ручнога ткацтва, габелену адраджаецца, але ў гэты час, відавочна, змяняецца і сам характар тэкстылю. Змены ў поглядах на тэкстыль для многіх творцаў, у першую чаргу, былі злучаны з новым усведамленнем свабоды прасторавага мыслення ў сучасным мастацтве. Мастакі пачалі ўжываць нетрадыцыйныя, часам зусім нетэкстыльныя матэрыялы, разнастайныя «забытыя» старажытныя тэхнікі пляцення (напрыклад, макрамэ) і г. д.

У 1990–2000-х гадах важным, на наш погляд, стала не толькі амаль поўнае знікненне дзяржаўных заказаў на афармленне грамадскіх інтэр'ераў, але, разам з тым, «абуджаная» ў чалавеку патрэба акружыць сябе рукатворнымі рэчамі, «масавы

перанос высокамастацкіх твораў тэкстыльнага мастацтва з грамадскіх інтэр'ераў у прастору жылля. Аўтарскі тэкстыль як твор дэкаратыўнага мастацтва ў новых умовах атрымаў іншае гучанне» [11]. Габелен перастаў успрымацца толькі як манументальнае мастацтва, стаў больш папулярны ў сваіх камерных формах.

У сучаснай мастацкай прасторы і тэкстыль, і габелен практычна перасталі быць традыцыйнымі. Для іх характэрна незвычайная разнастайнасць тэхнік, пошук новых пластычных ідэй, форм і тэхналагічных магчымасцей. Аснова, роля якой у габелене раней была даволі сціплая, выключна каркасная, сёння становіцца выразным фонам і мае дэкаратыўнае значэнне. Нярэдка габелен, нібыта, імкнецца да шматслаёвасці, мае некалькі прасторавых планаў. Эксперыменты праводзяцца і з ніцямі ўтка, якія то распускаюцца, ствараючы разрэжаную фактуру, то шчыльна змыкаюцца, ствараючы непразрыстае поле тэкстыльнага палатна.

Яшчэ больш пашырылася кола матэрыялаў. Акрамя воўны, шоўку, лёну і бавоўны, мастакі сёння эксперыментуюць з поліэстрам, віскозай, палоскамі тканіны, скурай, трыкатажам, тасьмай і г. д. Нярэдка матэрыялам для стварэння тэкстыльных аб'ектаў становяцца гібкія і пластычныя валокны джуту, фактурнасць, брутальнасць, неапрацаванасць якіх падкрэсліваюць экспрэсію, ствараюць часам нечаканыя эфекты і пашыраюць магчымасці пошуку незвычайных мастацкіх вобразаў. Але мастакі выкарыстоўваюць у габеленах і далёка не тэкстыльныя матэрыялы, сярод якіх дрэва, шкло, лютэрка, аргшкло, кераміка, метал, поліэтылен, папера, шпагат, салома, леска, шнур, металічныя ніткі, кавалкі фатаграфічнай плёнкі, пакулле і да т. п. З'явілася нават такое паняцце, як «тэкстыль з другасных матэрыялаў». На сучасных выставах тэкстылю ня мала твораў, у якіх ткацтва спалучаецца з аплікацыяй ці калажом, размалёўкай ці фотадрукам, вышыўкай, макрамэ і іншымі відамі пляцення. Атрымала папулярнасць тэхніка вольнай размалёўкі, чаму спрыялі шырокія магчымасці працы з акрылавымі фарбамі для тканіны і з'яўленне аб'ёмных рэзерваў, фарбаў з эфектамі перламутру, металіка і інш. У ручным ткацтве для дэкарыроўкі

фактуры паверхні таксама сталі ўжываць элементы тэрмадруку, камп'ютарнага друку. Пашырыліся магчымасці міксавання розных тэхнік. І пры ўсім тым узмацнілася цікавасць прафесійных мастакоў да традыцыйных тэкстыльных тэхнік, да традыцыйных рамёстваў (качанне лямцы), да тэкстыльнай творчасці, якія ўвогуле лічыліся дамаводствам (напрыклад, лапікавая тэхніка (пэчварк), квілт). У наш час пошукі эфектных жывапісных фактур вядуцца на падставе спалучэння высокага і нізкага рэльефу, ручной і машынай фактуры. Сваіх прыхільнікаў сярод творцаў знайшла і тэхніка нятканага габелену (набіванне на тэкстыльную аснову з дапамогай адмысловай іголки), у структуру паверхні якога звычайна таксама ўключаны розныя тэкстыльныя ці нетэкстыльныя матэрыялы.

Сёння, калі мы кажам пра сучасны габелен, відавочна яго стылістычнае падабенства з іншымі відамі мастацтваў: скульптурай, керамікай, дэкаратыўным рэльефам. У экспазіцыях сучасных выстаў з'явіліся разнастайныя тэкстыльныя «арт-аб'екты». Тэкстыль пачаў развівацца на мяжы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і сучаснага тэкстыльнага дызайну. Гэтаму спрыяюць і новыя, зусім не тэкстыльныя, тэхналогіі (напрыклад, праца лазарам на лямцы). Шырокую папулярнасць таксама пачалі набываць тэкстыльныя інсталяцыі. А акцыі і перформансы, якія арганізуюць мастакі з выкарыстаннем відэапраекцый, прадэманстравалі яшчэ адзін вектар развіцця гэтага віду мастацтва.

Арганізатар міжнародных трыенале тэкстыльнага мастацтва «Традыцыі і інавацыі», якія праходзяць у Рызе з 2001 года, Велта Раудзэпа адзначыла таксама той факт, што ў творчасці сучасных латвійскіх мастакоў набываюць папулярнасць так званыя дыгітальныя габелены. «Фармат іх, праўда, часцей за ўсё абмежаваны магчымасцямі станка. Адзіны невялікі станок ёсць у Акадэміі мастацтваў, таму вялікія габелены не атрымліваюцца. ...Тэхніка габелену студэнтам Акадэміі мастацтваў здаецца вельмі старамоднай, цяжкай і яны выбіраюць інавацыі. Але калі з'явілася магчымасць працаваць з дыгітальным габеленам, адразу ўсе стала лепш. Адрэзанне зараз вельмі папулярнае, таму што ёсць магчымасць адразу

хутка рэалізаваць ідэі. На гэтым станку могуць ствараць габелены не толькі студэнты, але і іншыя мастакі па тэкстылі» [12].

У наш час, акрамя ўжо прыгаданага трыенале тэкстыльнага мастацтва ў Рызе, падобныя міжнародныя праекты, прысвечаныя развіццю сучаснага тэкстылю, рэгулярна ладзяцца ў розных кутках свету. Сярод іх і міжнароднае трыенале мастацкага тэкстылю ў Кіеве, у польскім горадзе Лодзь, бельгійскім Турнэ, трыенале сучаснага габелену ў расійскім Царыцыне, біенале сучаснага тэкстылю ў Каўнасе, у французскім Генце, у мексіканскім Мехіка, аргенцінскім Буэнас-Айрэсе, аўстралійскім Сіднэі, біенале тэкстыльнай мініяцюры ў Вільнюсе, і ўпершыню ў гэтым годзе арганізавана першае трыенале FIBER ART у Ханчжоў. А яшчэ розныя тэкстыльныя біенале ў Нідэрландах, Партугаліі, Бельгіі, Калумбіі і нават Міжнародны тэкстыльны конкурс у японскім Кіёта. Усё гэта сведчыць пра вялікую цікавасць да такога старажытнага і разам з тым сучаснага і актуальнага віду мастацтва, як тэкстыль.

Габелен і сучасны мастацкі тэкстыль на Беларусі. Гісторыя станаўлення сучаснага мастацкага тэкстылю і габелену на Беларусі ў апошняй чвэрці XX стагоддзя напрамую злучана з агульнымі тэндэнцыямі развіцця гэтага віду дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў СССР. Безумоўна, з адкрыццём у 1964 годзе ў Беларускай дзяржаўнай тэатральна-мастацкай інстытуце кафедры мадэліравання адзення і мастацкага ткацтва папулярнасць габелену сярод беларускіх творцаў значна ўзрасла. Развіццю мастацкага ткацтва таксама садзейнічала і адкрыццё на пачатку 70-х гадоў у Барысаве цэха габеленаў на базе камбіната прыкладнога мастацтва Мастацкага фонду БССР (сёння ўнітарнае прадпрыемства «Барысаўскі камбінат дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва імя А. Кішчанкі», якое з'яўляецца творча-вытворчай базай Саюза мастакоў Рэспублікі Беларусь).

1970-я гады – час актыўнага засваення тэхналогіі і пластычнай мовы габелену, з'яўлення першых аўтарскіх габеленаў на Беларусі. Творы гэтыя часцей за ўсё тэматычныя. Дзякуючы даволі вялікай колькасці дзяржаўнага, адно з цэнтральных месцаў займае манументальны габелен

лен. Мастакі тэкстылю эксперыментуюць з рознымі матэрыяламі, фарбаваннем ніцяў, рознымі тэхнікамі. Пры гэтым зварот да дэкаратыўнасці беларускіх мастакоў зусім не перашкаджаў займацца эксперыментамі ў тэкстылі і пошукамі канцэптуальнасці. Значны ўнёсак у развіццё беларускага габелену і ўплыў на яго стылістыку належыць А. Кішчанку, які ў сваіх вялікіх па фармаце габеленах, абапіраўся і на стылістыку прасторавага манументальнага жывапісу. Увогуле, набліжанасць многіх габеленаў 80-х гг. да твораў манументальнага жывапісу відавочная. Значнай з'явай у развіцці беларускага габелену стала адкрыццё ў 1975 годзе ў Віцебскім тэхналагічным інстытуце лёгкай прамысловасці новай спецыяльнасці «Мастацкае праектаванне вырабаў тэкстыльнай і лёгкай прамысловасці».

У значнай ступені менавіта 80–90-я гады – перыяд росквіту беларускага габелену. На рэспубліканскіх і ўсесаюзных мастацкіх выставах у гэты час ён звярнуў на сябе ўвагу цікавымі знаходкамі, высокім майстэрствам выканання, арыгінальнасцю і непаўторнасцю. Прыгадаем хоць бы такія рэспубліканскія выставы, як «Габелен і мастацкія тканіны» (1996, Мінск) і «Мастацтва 90-х. Габелен. Кераміка» (2000, Мінск). Прыцягальнасці мастацтва габелену садзейнічалі і выставы тэкстылю, што ў 1980-я гады ладзіліся ў суседскіх прыбалтыйскіх краінах, што 1980–1990-я гг. сталі перыядам росквіту беларускага і, у першую чаргу, манументальнага габелену. Сярод мастакоў, што звярнуліся да мастацтва габелену, прыгадаем хоць бы імёны Г. Бельцюковай, Г. Гаркунова, С. Абрамовіч, Т. Белавусавай-Пятроўскай, П. Бондара, Н. Валынец, Р. Галаватай, В. Грыдзінай, Л. Грыцэнка, Л. Густавай, В. Дзёмкінай, Г. Крываблоскай, В. Крывашэвай, В. Маркавец-Бартлавай, А. Непачаловіч, А. Обадавай, Н. Пілюзінай, Л. Пуцэйкі, Л. Пятруль, Г. Сіверцавай, Л. Скрыпнічэнкі, Н. Сухаверхавай, В. Стасевіч, Г. Стасевіч, С. Цярэнцэвай, Т. Чуглазавай і шэрагу іншых. Даволі цікавыя пошукі ў галіне габелену, і ўвогуле мастацкага тэкстылю, у канцы 90-х гг. належыць не толькі былым выхаванцам Беларускай акадэміі мастацтваў, але і выпускнікам новастворанай у Беларускім дзяржаўным

універсітэце культуры і мастацтваў кафедры народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і арганізаванай на яе базе майстэрні мастацкага ткацтва.

Ужо ў другім тысячагоддзі значнымі падзеямі ў гісторыі сучаснага беларускага тэкстылю сталі рэспубліканскія выставы: «Тэкстыль» (2002, Мінск), «Беларускі тэкстыль» (2009, Віцебск), Першае беларускае трыенале дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і плаката (снежань, 2009, Мінск), «Прастора і форма» (лістапад, 2011, Мінск), «Каляровая нізка» (2011, Віцебск), «Метафары і метамарфозы» (верасень, 2012, Мінск), Другое трыенале сучаснага беларускага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва «БЕЛАРТДЭКО – 2013» (2013, Мінск), а таксама персанальныя і групавыя выставы «Цаца ёсць цаца» (творы А. Непачаловіч, Н. Сухаверхавай, У. Лісавенкі і інш., 2010, Мінск), «Знакі роднай зямлі» (2010, Мінск, габелены Н. Лісоўскай), «Вялікі дзякуй, Гуніла» (групавая выстава тэкстылю з лямцу, 2011, Магілёў), «Зоркі зямлі» (аўтарскае ткацтва А. Непачаловіч, 2012, Мінск), «Натхненне» (калектыўная выстава тэкстылю і керамікі, 2012, Мінск), «Абертоны» (арт-тэкстыль А. Обадавай, 2013, Мінск), «Габелен У. Лісавенкі» (2013, Мінск), «Узорны спеў» (групавая выстава мастацкага тэкстылю па матывах рушнікоў, 2013, Мінск). Не засталіся не заўважанымі выставы, арганізаваныя ў Віцебску, – «Віцебскі габелен» (1998), выстава міні-габелену «Адзінаццаць» (2000, Віцебск), выстава ручнога ткацтва і вырабаў з бяросты «Вытокі» (2001, Віцебск), «Тэкстыль і скульптура» (2002), «Юбілейная» (габелены Н. Лісоўскай, 2008, Віцебск), «Тэкстыльны калейдаскоп» (2012), «Сугучча» (2013), праект «МІХ» (персанальная выстава Т. Макляцовай, 2009), «Дрэва жыцця» (персанальная выстава Н. Лісоўскай, 2013).

Сярод тых, хто ў пачатку 2000-х заявілі пра сябе, былі як выпускнікі розных мастацкіх устаноў і Акадэміі мастацтваў (напрыклад, Вераніка Багачова), так і выхаванцы БДУКІ, сярод якіх і цяперашняя выкладчыца ткацтва на кафедры народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва М. Барысенка, знакамітая габеленамі, створанымі на тэму музыкі.

Сёння сярод беларускіх мастакоў тэкстылю нямала яркіх творчых асоб, сапраўдных

майстроў ткацтва. У кожнага з іх свая мова, свае сродкі мастацкага самавыяўлення, свае падыходы, свая рытмічная інтанацыя, свае непаўторныя сродкі выражэння. «Сёння беларускую школу габелену характарызуе разнастайнасць тэм і розных творчых почыркаў мастакоў-тэкстыльшчыкаў, пошукі выразных фактур і матэрыялаў, – лічыць дацэнт кафедры дызайну Віцебскага дзяржаўнага тэхналагічнага ўніверсітэта, мастачка Наталля Лісоўская. Любоў да Радзімы і роднай прыроды з’яўляецца самай распаўсюджанай тэмай беларускага габелену. Разам з тым матывы, якія выкарыстоўваюць мастакі, самыя разнастайныя: чалавек-творца, архаіка і сучасныя інтэрпрэтацыі, сімволіка беларускай народнай культуры, выявы вядомых людзей, нацюрморт і пейзаж. Для нацыянальнай школы габелену характэрна і беражлівае стаўленне да мастацкай спадчыны. І апошняе, што датычыцца габелену: у Маскве беларускія мастакі тэкстылю былі ні на кога не падобныя. Мы недзе паміж Захадам і Усходам». (Тут і далей цытаванне вядзецца па стэнаграме круглага стала [13]. – М. Ц.)

Відавочна, што ў наш час у творчасці беларускіх мастакоў па тэкстылі імкненне самавыяўлення і аўтарская задума пераважаюць над этнічнай традыцыяй. І разам з тым, народнае мастацтва мінулых стагоддзяў заўсёды служыла і працягвае служыць невычэрпнай крыніцай для многіх беларускіх мастакоў.

Сярод апошніх адметных падзей развіцця беларускага тэкстылю і два пленэры, якія два гады запар праходзілі ў Мінску. «Мне вельмі хацелася, каб тэкстыль зажыў нейкім дынамічным, энергічным калектыўным жыццём. І я прапанавала правесці Першы тэкстыльны пленэр, – падкрэслівае куратар пленэраў Л. Фінкельштэйн. Мы правялі яго ў мінулым годзе і правялі выставу, якая мела вялікі поспех. У гэтым годзе мы правялі другі пленэр. Ніхто нас не фінансаваў. Ніхто нам нічога не даваў, акрамя ўнутранага двора Палаца мастацтваў, на які акрамя нас ніхто і не прэтэндаваў. Выставу па выніках першага і другога пленэраў пад назвай «Сугучча» сабралі ўжо ў Віцебску ў выставачнай зале культурна-гістарычнага комплексу «Залатое кола Віцебска “Дзвіна”».

Выстава «Дыялог Віцебск–Мінск» і праблематыка круглага стала. Выстава «Дыялог Віцебск–Мінск» была арганізавана з мэтай паралельнага правядзення круглага стала па праблемах развіцця сучаснага тэкстылю. У экспазіцыю дадзенай выставы трапіла большасць твораў з выставы «Сугучча», але, безумоўна, фармат выставы быў зменены. У экспазіцыі з’явіліся дадаткова новыя творы віцебскіх мастакоў, працуючых у тэкстылі. Куратарам дадзенай выставы выступіла віцебская мастачка Наталля Лісоўская. Удзельнікамі праекта сталі вядучыя мастакі старэйшага і сярэдняга пакаленняў, творчасць якіх атрымала шырокае прызнанне не толькі на Беларусі, але і далека за яе межамі.

Круглы стол па праблемах развіцця мастацкага тэкстылю стаў ініцыраваны аўтарам дадзенага артыкула (і амаль пад той жа назвай!) і лагічным завяршэннем шэрагу тэкстыльных праектаў, што адбыліся на віцебскай зямлі. Пасяджэнне круглага стала, як і выстава «Дыялог Віцебск–Мінск», праходзіла ў ратушы «пад дахам» Віцебскага абласнога краязнаўчага музея. У пасяджэнні круглага стала прынялі ўдзел не толькі мастакі-практыкі, удзельнікі выставы тэкстылю, але і запрошаныя мастацтвазнаўцы, выкладчыкі. Сярод іх куратар праектаў, мастацтвазнаўца Ларыса Фінкельштэйн, прафесар Акадэміі мастацтваў, кандыдат мастацтвазнаўства Яўген Шунэйка, лаўрэат дзяржаўнай прэміі, прадстаўніца першага выпуску БДТМІ па тэкстылі мастачка Ніна Пілюзіна, дацэнт кафедры дызайна Наталля Лісоўская, мастачка Святлана Баранкоўская і аўтар дадзенага матэрыялу, якія падрыхтавалі невялікія паведамленні па розных праблемах развіцця тэкстылю, а таксама прынялі самы непасрэдны ўдзел у іх абмеркаванні. У полі зроку ўдзельнікаў круглага стала было і тое, як выглядае сучасны мастацкі тэкстыль у свеце, у якім стане знаходзіцца беларускі тэкстыль і габелен у прыватнасці, у якіх накірунках адбываецца яго развіццё, якая роля ў ім належыць нацыянальным традыцыям і г. д. Дазволім сабе звярнуць увагу на асобныя, найбольш значныя моманты дадзенага мерапрыемства і працытаваць некаторых выступоўцаў.

Цікавым і даволі актуальным для беларускага габелену стала і пытанне пра праблему

этнічнай ідэнтычнасці ў тэкстылі, пра асэнсаванне гістарычных падзей і іх трансфармацыю ў сучасным габелене. У выступленні С. Баранкоўскай прагучала: «Сёння мастак звяртае шмат увагі на тэхналагічныя рэчы. Усё, што было гістарычна-міфалагічным, яно не тое каб сыйшло ў нябыт, але засталася толькі ў вялікіх манументальных замовах. Праўда ад гістарычнага ў нас засталася традыцыйнае, якое развіваецца, і гэта прыемна. Але ў камернай прасторы мастацкага тэкстылю гісторыі ў нас няма...». Падобная пазіцыя невыпадковая для гэтай мастачкі, якая сама актыўна вывучае гісторыю, хрысціянскую міфалогію і часта ўвасабляе яе ў сваіх станкавых па фармаце творах. «Пакуль нам самім нецікавая гэта гісторыя, – падсумавала С. Баранкоўская, – мы нецікавыя сваім мастацтвам. Варта думаць не толькі аб тым, каб рабіць тэхналагічныя прарывы, але трэба так рабіць, каб гэта ішло ад нашых вытокаў». У пытанні Л. Фінкельштэйн да пазначанага вышэй выступоўцы была закладзена іншая пазіцыя: «Ці не падаецца Вам, што кожны творца павінен адлюстроўваць свой час? Можна і габелен не павінен у чыстым выглядзе адлюстроўваць жыццё? У яго нейкая іншая задача, больш складаная. Больш адвечная!». У падтрымку пазіцыі С. Баранкоўскай, якая ў адказе на пытанне заўважыла, што «на Беларусі габелен – рэч сакральная!», прагучала і фраза кандыдата мастацтвазнаўства Л. Вакар: «Час павінен даваць свае формы. Альбо ілюстратыўныя. Альбо асацыятыўныя. Але гісторыя – гэта аснова нашага быцця».

Важным было і ўзнятае ўдзельнікамі абмеркавання пытанне наконт таго, якой павінна быць візуальная форма мастацкага вобраза ў тэкстылі – асацыятыўна абстрактнай ці канкрэтна фігуратыўнай. «Калі казаць пра манументальны габелен, то сёння ў многіх конкурсах на яго прымаюць удзел мастакі графікі, жывапісцы... Праблема і ў тым, што заказы часта трапляюць не да тэкстыльшчыкаў, а да тых, хто ніколі не трымаў ніцяў у руках... І ў выніку атрымліваецца нейкая карцінка, павялічаная ілюстрацыя...» (Н. Пілюзіна).

Невялікая папулярнасць сярод беларускіх тэкстыльшчыкаў аб'ёмнага тэкстылю таксама стала адной з праблем абмеркавання.

«Будучае тэкстылю – скульптура, – сцвярджала Л. Фінкельштэйн. У аб'ёме можа быць прадстаўлены не толькі лямец. Гэта самы лёгкі шлях. Ёсць яшчэ, напрыклад, прасторавы батык. Калі я кажу аб'ёмны тэкстыль, то маецца на ўвазе тэкстыль прасторавы. Аб'ёмны тэкстыль азначае вельмі арганічнае спалучэнне самых розных тэхнік. І ў гэтым сэнсе хочацца прыцягнуць увагу да школы Паўла Бондара. У яго гэта ўжо не габелен, а асобныя структуры. Ён даў ім назву «полірэзы», якія мне нагадваюць каляровае накладное шкло, дзе адно праступае праз другое. Гэтыя творы вельмі эфектныя і дэкаратыўныя».

У адказ на ўзнятае пытанне аб тым, чаму беларускія тэкстыльшчыкі не прымаюць актыўнага ўдзелу ў буйных міжнародных біенале, трыенале, прагучалі адказы: «не запрашаюць», «надзвычай высокі ўступны ўзнос для ўдзельнікаў». Абмяркоўваліся падчас круглага стала таксама і пытанні фармату твораў, наяўнасці мастацкага рынку. На пытанне аўтара дадзенага артыкула, як прадаецца тэкстыль, адказ дала Л. Фінкельштэйн: «Ніяк не прадаецца. Мастакі для рынку ў свядомасці нашых людзей – толькі жывапісцы. А гэта так сабе, нітачкі...» (Л. Фінкельштэйн).

За круглым сталом закранулі і праблему падрыхтоўкі маладой змены. «Габелен – гэта вельмі працаёмкая тэхніка... І моладзь шукае больш лёгкія шляхі выражэння ідэй: ці праз батык, ці праз лямец, ці праз спалучэнне розных матэрыялаў, розных тэхнік» (Н. Лісоўская). «Гэта невыпадкова. Калі ўзяць замежны габелен, то там ад традыцыйнага габелену вельмі мала што засталася. Там зусім розныя тэхнікі. Але і там ёсць цікавыя творы. Шкада толькі, што якасці як такавой няма...» (Н. Пілюзіна). Сярод іншых праблем падрыхтоўкі новага пакалення мастакоў тэкстылю – дэмаграфічны спад і разам з тым спад папулярнасці спецыяльнасці, адсутнасць адпаведнай матэрыяльнай базы, што ўзгадвалі іншыя ўдзельнікі круглага стала – выкладчыкі сярэдне-спецыяльных і вышэйшых навучальных устаноў.

Віцебскі габелен. Не раз у выступленнях за круглым сталом гучала і думка аб наяўнасці на Беларусі дзвюх школ габелену. «Існуе патрэба ў кантактах мастакоў, працу-

ючых у галіне тэкстылю. Патрэба глядзець на сябе ў кантэксце дзвюх школ – Віцебска і Мінска. Гэта не супрацьборства галін, а дзве актыўныя сілы» (Л. Фінкельштэйн).

І гэта сапраўды так. Характэрная рыса мінскай школы габелену, на наш погляд, – гэта перавага ў ім выяўленчага пачатку, тэматызму, дамінаванне фігуратыўнасці ў кампазіцыях і, адпаведна, выкарыстанне гладкага ткацтва. Доўгі час менавіта «нацыянальны рамантызм» вылучаў моцны і выразны тэматычны накірунак у габеленах прадстаўнікоў мінскай школы. Зразумела, на Беларусі гэтую школу звычайна пазіцыянуюць як дамінуючую і звязваюць з дзейнасцю Беларускай акадэміі мастацтваў.

Віцебская школа габелену, якую часцей ўмоўна называюць проста «віцебскім габеленам», тоесна злучана з адкрыццём у 1975 годзе ў Віцебскім тэхналагічным інстытуце лёгкай прамысловасці новай спецыяльнасці «мастацкае праектаванне вырабаў тэкстыльнай і лёгкай прамысловасці», першы набор на якую складаў усяго 5 чалавек. Заснавальнікам кафедры мастацкага афармлення і мадэлявання вырабаў тэкстыльнай і лёгкай прамысловасці і яе першай загадчыцай ў перыяд 1978–1984 гг. стала сябра Саюза мастакоў СССР, дацэнт М. Рыбалкіна. У той час на кафедры працавала ўсяго восем выкладчыкаў, сярод якіх былі таксама А. Філіпенка, В. Сарокін, А. Някрасаў і іншыя. З 1985 года кафедрай, якая з 1994 года стала называцца кафедрай дызайну, кіруе Г. Казарноўская, дацэнт, сябра Беларускага саюза дызайнераў. Сёння на кафедры працуе амаль тры дзясяткі выкладчыкаў, сярод якіх амаль усе з’яўляюцца сябрамі Беларускага саюза мастакоў ці Беларускага саюза дызайнераў, прымаюць актыўны ўдзел у гарадскіх, абласных, рэспубліканскіх, міжнародных выставах. Сярод выкладчыкаў нямала прыхільнікаў мастацкага тэкстылю, не толькі тэарэтыкаў, але і мастакоў-практыкаў (дацэнты Н. Лісоўская, Г. Фалей, С. Урублеўская, С. Оксін, Н. Бугаёва, Т. Макляцова, В. Някрасава, А. Толабава).

Зразумела, што паняцце «Віцебская школа габелену» ў нейкай ступені правакатыўнае і яно патрабуе тлумачэнняў і абгрунтаванняў. Зрабіць гэта зараз, калі

яшчэ не прайшло дастаткова часу для падобных гістарычных і мастацтвазнаўчых высноў, няпроста. Больш таго, у постмадэрнісцкі час любыя падобныя заявы пра школы выглядаюць досыць умоўнымі. Школа – з’ява не ў адзін дзень фарміруемая, паколькі гэта не толькі наяўнасць традыцыі настаўніка і вучняў. Гэта яшчэ і міф, які ўмацоўвае школу, суправаджае яе развіццё ў часе. Безумоўна, мы сёння шмат у чым кіруемся гэтым гістарычным міфам, але нам вельмі хочацца, каб ён набыў статус грунтоўнай традыцыі, ператварыўся ў гістарычную каштоўнасць.

Пачатак творчай актыўнасці віцебскіх мастакоў тэкстылю злучаны з канцом 1980-х – пачаткам 1990-х гадоў, калі на выставах з’яўляюцца габелены Наталлі Лісоўскай, Генадзя Фалея, Святланы Урублеўскай, Тамары Лісіцы, Святланы Оксін, Раісы Кухто, Таццяны Козік, Уладзіміра Лісавенкі, Алены Ясновай, Ларысы Паўлоўскай. Ужо ў гэты час творы віцяблян адрознівае аўтарскае выкананне, свабода імправізацыі і разнастайнасць стыляў, кампазіцыйныя навацыі, дэкаратыўнасць, асацыятыўная метафарычнасць, цікавасць да сімволікі, самых разнастайных міфаў, архетыпаў і г. д. Тэматычная і вобразная накіраванасць габеленаў віцяблян самая разнастайная. Адны з іх злучаны з народнымі традыцыямі, іншыя пазбаўлены падобных этнаграфічных рэмінісцэнцый і скіраваны на вольную творчасць. У цэлым дыяпазон даволі шырокі: ад лаканізму і прастаты мастацкіх сродкаў, ткацкіх прыёмаў да вычварных эксперыментаў з матэрыялам, фактурай і формай.

Ужо ў першых сваіх габеленах Наталля Лісоўская звярнулася да стылістыкі беларускага народнага мастацтва, беларускіх посцілак, народнай сімволікі, а таксама да вобразаў, злучаных з эмацыянальна-асацыятыўным успрыняццём навакольнага свету. Нават некалькі змяніўшы ўласную мову ў ткацтве, мастачка да сённяшняга часу ў сваёй творчасці аддае перавагу гэтым тэмам і накірункам, пра што сведчаць нават назвы твораў Н. Лісоўскай «Адлюстраванне», «Сумныя кветкі», «Мае вербы», «Квітнеючыя сенажаці», «Старажытныя рукапісы», «Сярод бяроз, слядоў

і цішыні», «Забытая вёска», «Дрэвы гінуць без каранёў», «Сонечны год. Бацьку прысвятчаецца», «Сівая даўніна», «Край валуноў», «Велікодны», «Знакі роднай зямлі», «Калян-дар», «Капішча» і інш. Кожны з габеленаў Лісоўскай мае своеасаблівую эмацыянальную афарбоўку. Важную ролю ў стварэнні вобраза адыгрывае колер і архітэктоніка кампазіцыі. Звычайна гэта амаль летуценныя асацыяцыі на тую ці іншую тэму, сярод якіх нярэдка пазнавальныя і музычныя інтанацыі. У большасці габеленаў адчуваецца высокі ўзровень тэхнічнага выканання, манументальная грунтоўнасць і разам з тым легкасць, вытанчанасць рытмічнага ладу, згарманізаванасць колераў. У іх пануе раўнавага выразных плаўных ліній, вертыкальных рытмаў і каларыстычных плямаў, праз своеасаблівую рытміку якіх і шукае Наталля Лісоўская мастацкі вобраз. Выкарыстанне разам з воўнай сінтэтычных ніцяў, сізаль не толькі змякчае межы колераў, але і «злучае» габелен з прасторай, надае яму аб'ёмнасць.

Вельмі дынамічна ў галіне тэкстылю развівалася творчасць Генадзя Фалея. Ужо ў сваіх першых габеленах («Цішыня», «Акно», «Лясное возера»), якія знаходзіліся ў межах агульных тэндэнцый, уласцівых для аўтарскага тэкстылю канца 80-х гг., мастак займаўся эксперыментамі з матэрыялам і пластыкай. Недзе ў сярэдзіне 90-х гг. Г. Фалей амаль адмовіўся ад колеру і пачаў выкарыстоўваць у сваіх творах лён, будуючы свае тканыя кампазіцыі на тонкіх градацыях тону і колеру (серыя «Без назвы»). Трынаццаць кампазіцый, размешчаных на персанальнай выставе (1997) у галерэі «Саляныя склады» ў Віцебску, гэта ўжо быў канкрэтны «fiber art». Пазней мастак стварае канструкцыі не толькі з ільняных ніцяў (серыя прац «Гульні.1.2.3.4»), шпагату, але пачынае «плесці» габелены з лазы, ствараць «палотны» нават з кавалкаў дрэва. Паступова мастак практычна цалкам «сышоў» у аб'ект, адмовіўся ад тэкстыльных матэрыялаў, пры гэтым пераносячы ў прастору іншага віду мастацтва саму «логіку» тэкстылю. Прыкметна, што на ўсіх этапах тэкстыль Г. Фалея быў прасякнуты любоўю і павагай да беларускіх каранёў і разам з тым звернуты да актуальных форм мастацтва.

Габелены Тамары Лісіцы – выразны прыклад пластычнай інтэрпрэтацыі тра-

дыцыйнай шпалеры, злучэння класічнай тэхнікі плоскаснага і фактурна-рэльефнага ткацтва, і разам з тым у яе творах немагчыма не заўважыць глыбока індывідуальны падыход да арганізацыі плоскасці, рытму. Невычэрпнай крыніцай мастацкіх асацыяцый для мастачкі з'яўляюцца прырода, навакольны свет, беларуская народная творчасць. Пра гэта сведчаць яе габелены «Перад навальніцай», «Экалогія» (трыпціх), «Палессе», «Гарачае лета» (трыпціх), «Памяці У. Караткевіча», «Зімовы вечар», «Красаванне», «Сакавік», «Вёсачка», «Апошні матылёк лета», «Ружовы заход». Многія матывы ў габеленах гэтай мастачкі падкрэслена рэалістычныя.

Нямала сярод віцебскіх габеленшчыкаў было і тых, каго захапляла пластычная і жывапісная гульня з матэрыялам, а ў пабудове вобраза – асацыятыўнасць, эмацыянальнасць і складаная рытміка. Варта прыгадаць самыя разнастайныя па стылістыцы габелены Надзеі Манцэвіч («Полымя», «Вечар», «Кампазіцыя І»), Таццяны Козік («Крылы ператворацца ў каранні», «Птушыны рай», «Роздум каля вялікай вады», «Каляровыя сны зімовага саду», «Спаская святыня», «Бурштынавая раса»), Раісы Кухто («Вадапад», «Белыя ружы», «Пер'е»), Ларысы Паўлоўскай («Абуджэнне», «Сляпы дождж»), якія вылучае выразная творчая індывідуальнасць і падкрэслена аўтарскі падыход да вырашэння мастацкага вобраза і пластыкі.

Зварот да фігуратыўнасці, выкананне ў класічнай тэхніцы гладкага ткацтва і разам з тым падкрэслена стылізаваныя характарыстыкі вобразы ў габеленах Уладзіміра Лісавенкі («Век жыві, кахай», «Празорца», «Квадрат», «Палёт даўно памерлых птушак», «Медуза-Гаргона», «Шпацыр у вечары») ... Гэта ўжо значна пазней мастак практычна адыйдзе ад выяўленчых форм і ўразіць сваіх глядачоў выкарыстаннем у перапляценні ў якасці ўткаджынсавай тканіны і моцна абагуленым, часам геаметрызаваным малюнкам.

Для кампазіцый Алены Ясновай («Быліна», «Вясна», «Таямніцы светаўтварэння», «Чорны месяц», «Запрашэнне ў палёт») характэрны спалучэнне класічных традыцый ткацтва з выкарыстаннем новых матэрыялаў, ужыванне ў кампазіцыях кветкавых матываў, сімвалічных і аб-

страктных форм, падкрэсленая дынаміка і экспрэсіўнасць рытмічнага ладу, манументальнасць і дэкаратыўнасць лакальных каларыстычных плямаў, асацыятыўнасць вобразнасці.

Папулярнасць мінігабелену сярод віцебскіх мастакоў тэкстылю ў пэўнай ступені яшчэ з часоў студэнцтва была абумоўлена і наяўнасцю спецыяльнага вучэбнага задання (так званыя перспектывыя тэхналогіі) на другім курсе ў Віцебскім тэхналагічным універсітэце. На наш погляд, менавіта эксперыментальны характар гэтай тэкстыльнай працы ўвогуле падтрымліваў практыку развіцця віцебскага габелену.

Камерны фармат габелену стаў ці не дамінуючай формай ў творчасці Святланы Оксін, Ніны Храмцовай. У мінігабеленах гэтых мастацка асноўнымі сталі «гульні» з рытмам, своеасаблівыя колеравыя экспрэсіі, у межах якіх раскрывалася індывідуальнасць творцаў. У мінігабеленах Святланы Оксін («Шлях», «Дрэва і пёры», «Пабудзь са мной», «Шпацыр», «Знакі», «Паедзем катацца», «І вось яны прыбраныя на свята да нас прыйшлі»), якія галоўным чынам выкананы ў тэхніцы класічнага гладкага ткацтва, дамінуюць геаметрычныя формы. Відавочна, паэтычны лад вобразнасці ў мінікампазіцыях Ніны Храмцовай (нізкі «Экспромт», «Нябёсы, дрэвы, палі», «Пара квіцення», «Час пакоя» (трыпціх)) удала падкрэсліваецца тонкімі і гарманічнымі спалучэннямі колераў, танальнай гармоніяй. У шэрагу ранніх, невялікіх па памерах габеленаў Святлана Урублеўская (Статкоўская) звяртаецца да традыцый народнага ткацтва («Прыдзвінскія каляды», «Птушкі і рыбы», «Сірын») і тым не менш праяўляе цікавасць да эксперыментаў з матэрыялам і формай («Экалагічныя сувязі» (трыпціх)).

Як ужо адзначалася, пошукі новых структур і фактур прывялі да выкарыстання не толькі разнастайных тэкстыльных, але і нетрадыцыйных матэрыялаў (у габеленах Н. Лісоўскай (кераміка, шкло), Г. Фалея (лаза, дрэва), У. Лісавенкі (джынсавая тканіна)). Гэты працэс суправаджаўся таксама экспанаваннем на выставах арыгінальных аўтарскіх трыкатажных палотнаў (як станковых форм) Антанінай Фалей («Кампазіцыя»).

Ці не найбольшая актыўнасць прадстаўнікоў віцебскай школы габелену звязана з другой паловай 1990-х –

2000-мі гадамі, калі да старэйшага пакалення тэкстыльшчыкаў далучыліся былыя выпускнікі, некаторыя з якіх ужо ў студэнцкі час неаднаразова прадстаўлялі свае творы і станавіліся лаўрэатамі на вядомым у Віцебску конкурсе-выставе «Арт-сесія», сярод намінацый якога ёсць і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва.

На гэтым этапе відавочнай падтрымкай у развіцці габелену і станаўленні школы сталі разнастайныя аўтарскія мастацкія праекты актуальнага мастацтва, якія ладзіліся ў Віцебску і ў экспазіцыях якіх заўжды прысутнічаў тэкстыль. Так да маладых мастакоў, былых ці тагачасных студэнтаў ВДТУ, звяртаўся Аляксандр Паўлоўскі, арганізуючы разнастайныя выставы ў межах свайго праекту ПанТон. Выпускнікі і выкладчыкі кафедры дызайну неаднаразова прымалі ўдзел у праектах мастакоў і куратараў Васіля Васільева (праект «Abstract») і Дзіны Даніловіч (праект «Cinematograf»), у межах якіх у экспазіцыях заўжды прысутнічалі тэкстыльныя кампазіцыі.

Сярод прадстаўнікоў новай хвалі тэкстыльшчыкаў – выхаванцы віцебскага тэхналагічнага ўніверсітэта – В. Някрасава, С. Баранкоўская, Т. Макляцова, Н. Кімстач, Е. Агафонава, М. Грудзінава, А. Ганчарова і некаторыя іншыя. Што да тэхнік і спосабаў выканання аб'ектаў, то тут можна адзначыць вялікую колькасць прац, выкананых у тэхніцы ручнога ткацтва, а таксама ў розных, так званых аўтарскіх тэхніках, з ужываннем лямцу, тэкстыльных і нетэкстыльных матэрыялаў.

Даволі хутка свой уласны стыль у тэкстылі знайшла Віялета Някрасава. Яе габелены на розных выставах уражвалі не толькі эфектнымі пластычнымі і жывапісна-графічнымі рашэннямі, але і незвычайнымі вобразнымі канструкцыямі. Абапіраючыся на разнастайныя знакавыя формы, мастачка мовай тэкстыльнай абстракцыі імкнецца стварыць даволі выразны вобраз-асацыяцыю («Крылы», «Кода», «Эпілог», «Золата і срэбра», «Парушаныя аб'яцанні», «Узлётная паласа», трыпціх «Доказы»). Віялета Някрасава вольна змяняе плотнасць палатна, выкарыстоўвае дадатковую апрацоўку і размалёўку.

Надзвычай актыўна на працягу многіх гадоў у габелене працуе Святлана

Баранкоўская. Неабмяжоўваючы сябе ні стылістычна, ні жанрава, ні тэматычна, яна ўдала працуе як у фігуратыўнай, так і ў фармальнай кампазіцыі, асабліваю ўвагу надае прапрацоўцы дэталей. Пры гэтым гістарычны, міфалагічна-хрысціянскі і фальклорны накірункі ў яе творчасці відавочна дамінуючыя. Аб чым сведчаць асацыятыўна-знакавыя па вобразнасці габелены С. Баранкоўскай («Міраж», «Сонца ў шкле», «Зерне ў раллі», «Спрадвечнае», «Паганскія кветкі», «Жыццень», «Берагіня», «Васілёва поле», «Лучоса», «Птушкі», «Сосны на гары Рагнеды», «Іўліанія і Альгерд» (трыпціх), «Маці Боская Вострабрамская», «Пагоня», «Постаці старых багоў», «Дрэва жыцця», нізкі «Дванаццаць памераў шчасця», «Вясёлка», партрэты Рыгора Барадуліна, Янкі Купалы, Язэпа Драздовіча і сапраўдная пярына – партрэт Васіля Быкава («Памяці Васіля Быкава»). Габелены Баранкоўскай, якія выкананы ў тэхніцы ручнога гладкага ткацтва, нярэдка прыклад эфектнага і вытанчанага эксперыменту, больш характэрнага для жывапісу. За выключэннем некалькіх падкрэслена эксперыментальных тэкстыльных палотнаў, у якіх мастачка выкарыстоўвала, напрыклад, газеты, у астатніх тэхніка выканання традыцыйная для габелена. Надзвычай глыбокае адчуванне сваіх сувязяў з Зямлёй Беларускай, зварот да традыцый і архетыпаў беларускасці – ці не адна з найбольш яскравых рысаў творчасці Святланы Баранкоўскай.

Гладкае ткацтва з ворсавым спалучае ў сваіх габеленах Наталля Бугаева (Абрамовіч) («След», «Абшары», «Мурашыныя баі», «Пячора», «Як-небудзь»). Асацыятыўнасць і пачуццёвасць уласцівы тэкстыльным кампазіцыям Наталлі Кімстач («Захапленне, сум і смех», «Творцы дарог», «Масты і рэкі»), дзе акрамя льна і воўны мастачка таксама выкарыстоўвае медны дрот, какосавае валакно, папяровую нітку. Стрыманыя па каларыце, лаканічныя па арганізацыі рытмікі габелены Алены Толабавай («Другое дыханне», «Пяшчота», «Без канца», «Фольк», «Рытмы») вылучаюцца фактурнасцю паверхні і вобразна звернуты да архаікі.

Адметнай фігурай у гульнях і эксперыментах з тэкстылем сярод віцебскіх мастакоў стала Таццяна Макляцова (Якаўлева), відавочная прыхільніца аўтарскай тэхнікі

ў сваіх творах... Яна вольна «творча лунае» паміж «наскеннымі» формамі тэкстылю і тэкстыльнымі аб'ектамі, эксперыментуе з формай, фактурай, шукае разнастайныя каларыстычныя рашэнні, выкарыстоўвае сінтэтычную сетку, віскознае прадзіва, атласныя стужкі, поліэтылен і г. д. У яе творах («Таццянін дзень», «Гарызонты», «Ілюзорнае», «Шлях да храма», «Пранікненне») нярэдка гарманічна спалучаюцца інтэлектуальная загадкавасць і выразная эмацыянальная пачуццёвасць.

Завяршаючы агляд творчасці прадстаўнікоў віцебскага габелену, адзначым, што ўсяго за тры дзесяцігоддзі віцебскага круглага стала па праблемах мастацкага тэкстылю, аналагічная імпрэза адбылася ў Маскве. Там круглы стол на тэму «Мастацкі тэкстыль у сучаснай прасторы і часе. Габелен» быў арганізаваны АДДЗЯЛЕНЕМ дэкаратыўных мастацтваў Расійскай акадэміі мастацтваў. Зусім не ведаючы адзін пра другога, навукоўцы і мастакі-практыкі ў двух краінах абмяркоўвалі амаль адны і тыя ж праблемы. І на гэтых пасяджэннях гучала вялікая заклапочанасць пра развіццё сучаснага тэкстылю...

Заклучэнне. Цікавасць да габелену сведчыць пра тое, што найстаражытнейшы від мастацтва не страціў значэння і ў нашы дні. Хутчэй за ўсё цікавасць да габелену выклікана жаданнем чалавека супрацьпаставіць урбанізаванаму і тэхнагеннаму становішчу жыцця ці офіса элемент цяпла, выходны ад прадмета, створанага ўручную, які нясе энергетыку свайго стваральніка.

Мінская і віцебская школы розныя. Акадэмія – гэта класіка традыцый гладкага ткацтва, з дамінаваннем фігуратыўнасці, з акцэнтамі на гармонію каларыстычнай пабудовы кампазіцыі. У віцеблян жа заўжды прысутнічае эксперыментальнасць у той ці іншай форме ў кампазіцыі і ў колеры. Тут поўная адсутнасць жорсткіх межаў і канонаў, вольнае спалучэнне тэхнік і матэрыялаў. А таксама рэдкі зварот да фігуратыўнасці, часцей падкрэслены дэкаратыўныя рашэнні. Віцебскі тэкстыль сёння відавочна патрабуе большай экспазіцыйнай практыкі, у тым ліку і для прызнання яго дасягненняў, вызначэння яго месца ў сусветным кантэксце.

ЛІТАРАТУРА

1. Савицкая, В. И. Превращения шпалеры [Текст] : альбом / В. И. Савицкая. – М.: Галарт, 1995. – 86 с.; Семизорова, Л. Б. Особенности развития отечественного искусства гобелена: дис. ... канд. искусствовед. / Л. Б. Семизорова. – Екатеринбург, 2011; Цветкова, Н. Н. Искусство текстиля: ручное ткачество (северо-запад Восточной Европы XIX–XX вв.): дис. ... канд. искусствовед. / Н. Н. Цветкова. – СПб., 2002; Цветкова Н. Н. Современные тенденции развития искусства ручного ткачества / Н. Н. Цветкова // Рынок легкой промышленности. – 2009. – № 65.
2. Каплан, Н. Советские гобелены / Н. Каплан // Декоративное искусство СССР. – 1965. – № 5. – С. 7.
3. Уваров, В. Д. Авторская таписсерия в контексте мирового художественного процесса (1960–1990 гг.): автореф. дис. ... докт. искусствовед. / В. Д. Уваров. – М., 2002. – С. 3.
4. Цветкова, Н. Н. Искусство текстиля XXI в.: направления развития // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2011. – № 4. – С. 168–173.
5. Constantine, M. The Art Fabric Mainstream / M. Constantine, J.-L. Larsen. – Tokyo, – 1985.
6. Крамаренко, Л. Г. Декоративное искусство России XX века: к проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Л. Г. Крамаренко. – М., 2005.
7. Современный советский гобелен. – М.: Советский художник, 1979. – 216 с.
8. Бещева, Н. И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970-х – 1990-х годов. На примере московской и петербургской школ: автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Н. И. Бещева. – М., 2004. – 28 с.
9. Габриэль, Г. Мини- и макси-текстиль / Г. Габриэль // Декоративное искусство СССР. – 1989. – № 10. – С. 46–47.
10. Современный гобелен и пространство: «круглый стол» «ДИ СССР» // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 7. – С. 13–18; Гобелен на выставке и в интерьере: материалы «круглого стола» // Декоративное искусство СССР. – 1986. – № 8. – С. 4–11.
11. Хабибуллина, С. К. Анализ современных тенденций развития авторского текстильного панно / С. К. Хабибуллина // Вестн. Челябин. гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. – 2009. – Вып. 38. – № 39(177). – С. 165–169.
12. Первое российское триенале современного гобелена в «Царицыно» 2011 г. – Ч. 2 // <http://irinadvorkina.livejournal.com/44330.html>.
13. Сучасны мастацкі тэкстыль: актуальныя праблемы і тэндэнцыі развіцця: стэнаграма «круглага стала», Віцебск, 5 лістап. 2013 г. / Віц. абл. краязн. музей. – Віцебск, 2013.
14. Камышнікова, Т. В. Роль эксперимента в современном гобелене / Т. В. Камышнікова // http://tectonica-plus.ru/text_gabilen.html.

Паступіў у рэдакцыю 18.11.2013 г.

УДК 730(476.5)

Сергей Сотников: устойчивое равновесие

Котович Т. В.

Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», Витебск



Статья посвящена анализу творчества художника и педагога Сергея Сотникова. Сотников Сергей Николаевич родился 14 апреля 1969 г. в Могилеве. Учился во 2-й средней школе с художественным уклоном. Закончил художественно-графический факультет Витебского государственного пединститута им. С. М. Кирова (1994). Диплом защищал у И. И. Колодовского. Работал в средней школе № 20 г. Витебска. С 1999 г. – старший преподаватель кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П. М. Машерова.

Целостность и завершенность является основным фактором подхода к любому виду творчества художника. К презентации своих выставок он относится всегда скрупулезно, требователен к освещению, размещению произведений. Когда речь идет о местоположении скульптуры, он особенно притязателен. Скульптура, по его мнению, обязана подчеркнуть смыслы всей экспозиции и раскрыть ее содержание. Для этого он постоянно совершенствует свои знания в на-

учном проектировании.

Ключевые слова: скульптура, форма, технологии гармонии.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(14). — С. 19-28)

Sergey Sotnikov: Stable Balance

Kotovich T. V.

Educational establishment «Vitebsk State P. M. Masherov University», Vitebsk

The article centers round the analysis of the creative activity of the artist and the teacher Sergey Sotnikov. Sergey Nikolayevich Sotnikov was born on April 14, 1969 in the City of Mogilev. He went to secondary school No. 2 which specialized in Art. In 1994 he graduated from Art Faculty of Vitebsk State S. M. Kirov Pedagogical University. I. I. Kolodovski was his Diploma paper supervisor. He worked at secondary school No. 20 of the City of Vitebsk. Since 1999 he has been senior lecturer at Fine Arts Department of Vitebsk State P. M. Masherov University.

Wholesome and complete character is a basic factor of the approach to any kind of the artist's creative activity. He scrupulously treats the presentation of his exhibitions, he is very demanding to light, to placing the works. When it comes to the position of a sculpture he is especially strict. Sculpture, in his opinion, must stress senses of the whole display and disclose its content. To do this he constantly improves his knowledge in scientific design.

Key words: sculpture, form, technologies of harmony.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 19-28)

«Характеризуя творческую деятельность С. Сотникова, нужно отметить, что, помимо организации персональных и групповых выставок, он входит в экспозиционную комиссию (а с 2005 года является ее куратором) одного из художественных проектов, рожденных в нашем городе, и, пожалуй, единственного в своем роде – конкурса-выставки визуальных ис-

кусств студентов художественных специальностей «Арт-сессия», который проходит в КДЦ «Витебск» [1, с. 2].

«Это творческая акция серьезного масштаба, ведь такого количества работ (около 300) не вмещает в себя ни одна экспозиция, и столько зрителей не бывает ни в одном выставочном зале. Здесь воистину царит триада: свобода-дух творчества-экспери-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovich3@rambler.ru – Т. В. Котович

мента. Воплощенные в образной системе серьезные размышления ребят о духовной связи, преемственности разных поколений, обращение к своим истокам, к таким вечным темам, как любовь и одиночество, красота, уникальность внутреннего мира человека, хрупкость, притягательность той внешней среды, в которой мы все живем [2, с. 6].

В «Арт-сессии» участвуют студенты Витебского государственного и технологического университетов, Витебского училища искусств; Белорусской государственной академии искусств, Художественного училища им. А. Глебова и других столичных школ. По традиции среди участников и русские, и латышские студенты. Главная особенность «Арт-сессии» – неограниченная свобода самовыражения молодых художников. Как считает С. Сотников, выставка играет немалую роль в развитии искусства нового столетия. Многие студенты демонстрируют свои силы, идеи, находки в самых различных направлениях визуального искусства, среди которых живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, авангард, дизайн и мультимедиа-арт [1, с. 2].

Цель статьи – осмысление разносторонности творческой деятельности Сергея Сотникова.

Скульптура. Скульптура является одним из направлений творческой деятельности С. Сотникова наряду с живописью, графикой и экспозиционированием. При создании пластических образов художник использует гипс, дерево, металл и камень. Структура работ представляет собой фигуративную пластику, а также и формальную. Чаще всего это – удлиненные формы, где стилиобразующим фактором выступает гротеск (как преувеличение эффекта, комического или драматического), который не затеняет прелести и утонченной красоты образа. «Безусловно, все мои работы мне дороги, ведь это то, чем я живу, и то, ради чего я живу. Самая значительная в национальном масштабе – рельеф, посвященный автору поэмы «Тарас на Парнасе» Константину Вереницину, открытый в Городке в декабре 2001 года» [3, с. 4].

«Амазонка» (высота 95 см, дерево, металл, камень, 2010) – тонкая изящная фигурка, данная в профиль (основной ракурс осмотра), чтобы лучше ощутить направление, ритм и молодую силу натяжения и по-

лета золотой стрелы.

В среде амазонок тренировки и обучение боевым искусствам начинались с ранних лет. Хрупкие руки, хрупкий стан, тонкая удлиненная шея – все подчеркивает раннюю юность. Она совсем еще подросток.

В среде амазонок такие качества, как решительность, отчаянная смелость, жесткость и властность, были распространены и высоко ценились. Все это присуще юному существу. Ее волнистые волосы собраны и туго затянуты в узел-кокон, который вторит положению напряженного локтя, стрелы и левой руки, удерживающей тончайшую рукоять лука. Вертикаль подчеркнута удлиненным торсом и медными прямоугольниками украшений на груди и внизу живота, чей ритм соответствует горизонтальному же прямоугольнику оперенья стрелы. Три золото-бронзовых острия устремлены вперед параллельно друг другу: наконечник стрелы и два соска.

Вся композиция звенящая и музыкальная: девичье тело и рукоять образуют тело лиры, мелодия которой изящна и тонка, но тело столь же напряжено, как натянутая рукоять, и от этого кажется, что и тело, и рукоять одинаково звенят в пространстве.

Равно, как музыкальная «*Танцующая с ветром*» (высота 80 см, дерево, металл, 2005), в обеих руках которой рукоять лука трансформирована в тонкий поющий ствол. И вся фигура словно лира, как у Амазонки. И отчетливая удлиненная вертикаль. И отчетливые горизонталы обеих рук и отделки низа платья, перебивающие предыдущий ритм. Мелодия тела смягчена удлиненным расширением платья книзу.

Амазонка реалистична, Танцующая – условна и напоминает наскальные рисованные изображения человеческих фигурок.

«*Башня*» (высота 70 см, дерево, металл, 2007) определенно имеет множество вариантов толкования: углубленное в себя, размышляющее, с почти закрытыми глазами существо или Вавилонская башня (зиккурат Этеменанки) с устрашающим гордым лицом Мардука, или башня «из слоновой кости» Вячеслава Иванова (элитарное сообщество российской культуры времен Серебряного века), или рука, воздетая вверх соединенными пальцами, или приподнятое забрало рыцарского шлема, или корона древнего конунга.

Дугообразные плоскости башни, плотно прилегающие друг к другу и друг из друга вырастающие, подчиняются вертикальному ритму. И только нижняя широкая плоскость широкой дугой горизонтально обнимает широкий лоб. Этим двум направлениям строго соответствуют все плоскости и дуги скульптуры. Благодаря жестким сопряжениям декоративная работа приобретает подобие монументальной.

Семантика произведения заключена в его символической. При всей многозначности прочтения, смысл его сосредоточен в форме, где жесткость и декоративность равнозначны и соположены.

Из интервью со скульптором: «Формальные работы мне более интересны. Мне хочется найти свой язык, свою стилистику. Объекты я полагаю скульптурой, она вызывает сложные чувства. Особенность объекта – это минимум средств для выражения мысли. Мои объекты напряжены изнутри, имеют замкнутую форму. Я стараюсь создать напряжение. А формы беру классические. Мне обязательно надо найти материал для исполнения замысла. Нужно сделать вещь эстетически оформленную. И чтобы объекты были готовы лопнуть из-за внутреннего напряжения. Я начинал со стилизованных вещей. Я находил форму обобщенную, упрощенную. Небольшого размера. В камерных залах они хорошо смотрятся. Форма – это сгусток энергии. Он может принимать различные очертания, и реальные, и абстрактные, вызывающие только ощущения и ассоциации. Сегодняшний мир – это мир конструкций, а абстрактные скульптуры сложнее, глубже, они философские».

«Весеннее равноденствие» (высота 55 см, дерево, металл, 2002) является условной работой, приближающейся к знаковой. И некоторая авторская ирония (тоненькие «ручки», вырастающие из юбки, тоненькие ножки, сильная заниженная талия) не должна затемнять знаковой функции формы. Фигурка только напоминает антропоморфное существо, но это – двойные «песочные часы» (перемычки в «шее» и в «талие») и двойной колокол («голова» и «юбка»). И дуга, пересекающая колокол «юбки» – знак равноденствия – своеобразные качели, находящиеся в данный момент в состоянии равновесия: на одном конце серпок месяца,

а на другом – звездочка солнца. Эта тонкая дуга удерживает хрупкое равновесие работы. Без нее фигурка была бы устойчива и однозначна (и только иронична), а с дугой она приобретает еще и философичность. С легким оттенком грусти: о времени, о самонадеянности и о тщете.

«Образ мыслей, восприятие мира, эстетика, пространственное и колористическое решение – все это заметно выделяет их (имеется в виду выставка работ С. Сотникова вместе с О. Захаревичем. – Т. К.) работы среди многообразных витебских ветвей постмодернистского искусства. <...> Сотников, как всегда, превосходит в скульптурных работах – чистота линий, лаконичность, умелое пространственное решение и чувство материала, будь то дерево, металл или керамика. <...> Экспозиция в Литературном – это романтический мир, полный гармонии. И невольно в памяти всплывают воспоминания и какие-то образы, и тогда рождается впечатление, что где-то я уже это видела... Во сне? Или все это было явью?» [4, с. 4].

«Заглавной работой, давшей название всему проекту, стала скульптура Сергея Сотникова «Зимний сон». Анонимный персонаж в надвинутой на глаза наполеоновской треуголке (под которой, наверное, и роятся все эти «зимние сны») сходу задает всей выставке игровой, театральный дух. <...> А остальное – это изощренное переплетение мотивов и сюжетов, переключки и перемигивания работ друг с другом и с классическими шедеврами предшественников, маскарад и метаморфозы образов. И все это на самом деле как во сне. Вам снятся работы, которые сняты друг другу и которые приснились художникам, которые сня...» [5, с. 2].

В **«Вечернем спектакле»** (высота 90 см, дерево, металл, камень, 2010) превалирует игра. Игра с формами, фактурами, цветом, сюжетами. Нижняя часть скульптуры – реалистический фрагмент женской фигуры. Верхняя – это вывернутая наизнанку юбка, которую через голову снимает актриса и которая своим куполом напоминает обертку букета. Эта верхняя часть длиннее нижней, это – длинная юбка. Она вывернута внутренней стороной и на ней виднеется замысловатый узор из магических крестов, ветвей и огненных языков. Вверху над куполом помещены фигурки ярмарочного пе-

трушечного театра – перчаточные куклы, которыми актриса управляет снизу из-за ширмы-юбки.

Семантика работы, с одной стороны, заключена в противопоставлении настоящего-реального, закулисного, никогда не показываемого на людях (тело и изнанка юбки), с другой – реальности ширмы, с третьей – символики ширмы (она скрывает лицо и торс, но является и олицетворением кукольного театра), с четвертой – кукол на невидимых руках актрисы (символ игры как таковой). Куклы определяют центр семантики, так как они венчают всю композицию. И, если мы вообразим и «дорисуем» тело внутри юбки, куклы окажутся своеобразной короной. Конечно, шутовской, как и сами куклы. Но это и есть игра. Игра для взрослых, не только потому, что видимая часть фигуры актрисы обнажена, но и потому, что во всей композиции заключена горькая ирония по поводу перевертыша видимости-изнанки, жизни-игры, человека-куклы, изменчивости-постоянства. Интимное становится открытым, а открытое – игрой.

«**Всадник**» (высота 95 см, дерево, металл, камень, 2009) – та же игра. То ли тоненький мальчик скачет на деревянной лошадке. То ли юный офицер отправляется в поход. То ли задумчивый Дон Кихот замер, задумавшись о чем-то важном. В любом случае, каждый из предполагаемых образов все равно предстает ребенком. Из играющего мальчика вырастает шевалье, в кавалере всегда просвечивает ребенок, тот, прежний, скачущий на деревянной лошадке.

Тоненькая вертикальная фигурка под острым углом пересечена острием палочки-«тела» лошадки. Неравновесность смягчается горизонтальными реалистическими формами шляпы всадника и лошадиной головы.

В скульптуре «**Мореход**» (высота 70 см, дерево, металл, 2002), такой же тонкой и вертикально вытянутой, пересекающие линии еще более утонченные (мачты), а горизонтальные уравнивающие вытянутые и плоские (свернутые паруса и волны-корпус корабля). Фигура метафорична в отличие от лаконичного «Всадника». И хотя в «Мореходе» также используются упрощенные формы, читаются они с разными смыслами. Сама фигура шагающего морехода на-

поминает главную мачту корабля. К ногам его подбирается волна, но она же является палубой корабля. А днище корабля удерживается на другой волне, очень похожей на туловище рыбы.

Все эти горизонтальные плоскости параллельны, симметричны и центрированы вертикальной фигурой. Все формы далеки от реалистических, они текучие, оплывающие, перетеканием вторящие друг другу. Мореход удерживает в опущенных руках свернутый верхний парус, и кажется, что палуба и рыба-волна – это тоже свернутые паруса.

Композиция треугольная и ее острие – голова морехода, как и шляпа Всадника, венчает чуть повернутый влево треугольник его композиционного решения.

«**Девочка с яблоками**» (высота 65 см, дерево, металл, камень, 2007). Структурообразующим элементом скульптуры является яблоко-шар. Прическа и бедра вторят небольшим шарам яблок, которые она держит перед собой в опущенных руках. Три колокола рифмуются в скульптуре: колокол юбки, колокол кофты и колокол головы.

Работа предстает как реплика майолевской обнаженной женской фигуре с яблоками в согнутых руках. У С. Сотникова яблочко-шаровой парафраз решен как противостояние вертикали ног, торса, шеи и многочисленных ее пересекающих.

В «**Дыхании**» (высота 54 см, дерево, металл, камень, 2010) С. Сотникова треугольники обретают свое завершение в пирамидальной структуре. В этой работе острые ровные грани сочетаются с выпуклыми сторонами пирамиды. От этого она делается похожей на взбитую заостренную подушку или на своеобразную «избушку на курьих ножках». Подобие швов создает впечатление бронированного убежища. А обернутый вниз острием треугольник в самом центре передней поверхности подчеркивает ритуальную сущность объекта. Это напоминает знаменитый Бенбен, черный древнеегипетский камень, как зов чужой цивилизации и отзвук древних мистерий.

«**Звезды Марты**» (высота 50 см, дерево, металл, 2002) соотносятся с «Девочкой с яблоками», но в них много ласковой комичности и гипертрофированной прелести. Ее гигантские ступни едва лишь меньше огромного колокола юбки. Ее грудь едва

лишь меньше ступней. Ее очаровательная миниатюрная головка запрокинута, и на спину свисает хвостик вязаной шапочки. Руки подпирают поясницу. А из-под юбки виднеются кружева. Вся фигура круглится, закольцовываются ее фрагменты и линии, выступают ее выпуклости. Молится ли Марта о будущем ребенке или пристально рассматривает его судьбу? Толстопятая Марта словно пародия на женщину, однако она же предстает репликой виллендорфской Венере, древней прародительнице и покровительнице рода.

«**Зима**» (высота 95 см, дерево, металл, камень, 2013) – изысканное сооружение, образованное женским бюстом с удивительным многоярусным конусом совершенной прически, кольцами поднимающейся над идеальным, симметричным лицом. Треугольники ключиц вместе с острием этой башни образуют сильно вытянутый треугольник. Круг лица антагонистичен многочисленным меридианным дугам прядей волос, сквозь которые виднеются украшения. Пять брильянтовых гирлянд, разделяющих ярусы башни, рифмуются друг с другом, с дугой лба, с дугами бровей и с дугой ритуального украшения (татуировки? фрагмента одеяния? боди-арта?) над грудью.

Скульптура кажется репликой голове Нефертити, а также антропоморфным вариантом индусских храмов.

«**Золотая рыбка**» (высота 30 см, дерево, металл, камень, 2013) – удлиненная голова женщины с профилем рыбки и с головным убором, подобным телу рыбки с хвостиком.

Крошечный носик, приоткрытый ротик, удлиненный и узкий сверкающий глаз. Головной убор прошит лоскутами с многочисленными точками-заклепками. И круг с треугольником внутри где-то там, где должно быть ухо. Снова и снова в скульптурах-объектах С. Сотникова возникает этот сложный знак круглящейся бесконечности (окружность) и человеческой души (треугольник). И в этом объекте ирония просвечивает сквозь философичность, а декоративность – сквозь четкие геометрические формы.

«Золотая рыбка» удваивается «**Молчанием быстрой реки**» (высота 30 см, дерево, металл, камень, 2006), в которой декоративность умножается вместе с тревожностью лоскутной структуры пылающего материала.

Удваивают форму и объекты С. Сотникова «**Кокон**» (высота 60 см, дерево, металл, камень, 2011) и «**Напряжение**» (высота 55 см, дерево, металл, камень, 2011). В обеих работах сосредоточена внутренняя энергия, свернутая в форме яйца. Видимость внешнего покоя нарушается движением дуг-ремней готовой разорваться оболочки кокона, сквозь которую проступает цветущая поверхность яркой бабочки. Форма же «Напряжения» замкнута, плотно сопряжена во всех фрагментах и, если раскроется, то по всем швам одновременно.

Аналогичное подобие-противоречие составляют «**Конец света**» (высота 75 см, дерево, металл, 2012) – «**Солнечное затмение**» (высота 75 см, дерево, металл, 2010) – «**Солнце майя**» (высота 80 см, дерево, металл, камень, 2008) – «**Цицерон**» (высота 40 см, дерево, металл, камень, 2012). Форма плоского круга, движение которого обращено внутрь себя самого, объединяет все четыре объекта. Этот центристский порыв отчетливо запечатлен в «Цицероне» с его логическим лабиринтом латинского текста, который лентой-полоской равномерно свивается к центру. Плоский круглый диск предстает знаком культуры, письменности и риторики, знаком простым и сложным одновременно, знаком царственности. И знаком исчезновения, исчезания текста внутри себя самого. И в этом последнем диск согласуется с тремя остальными объектами.

«Конец света», «Солнечное затмение» и «Солнце майя» содержат в центре пустое пространство.

Обычно скульптуры С. Сотникова насыщены энергетикой материальной массы. Вещество плотное, и его форма выражает внутреннее напряжение и смысл. Однако в этих трех дисках напряжение равно распределено в веществе и пустом внутреннем пространстве.

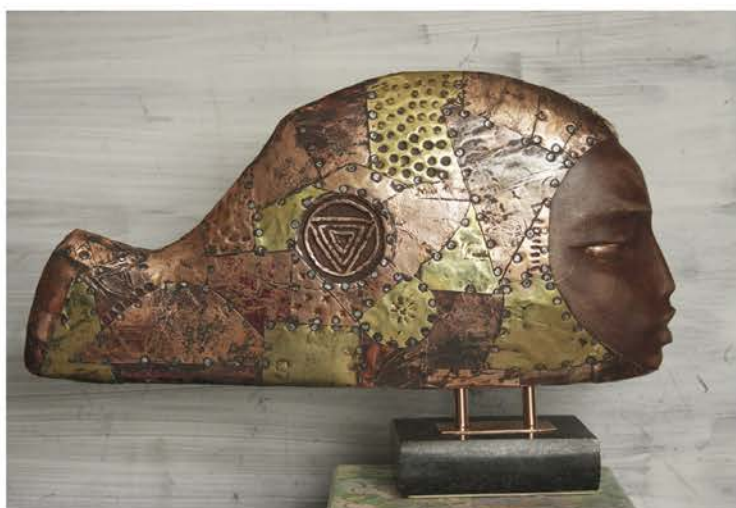
Конец света соотносили с положением Солнца-Земли и центра галактики на единой линии. Предсказания майя о конце времен сопрягали с ритуальной игрой в мяч, который нужно было забросить в вертикальное кольцо, что означало положение Солнца-Земли и центра галактики. И, наконец, Солнечное затмение напоминает такую же черную пустоту в момент положения Солнца-Земли и Луны на одной линии.



Ил.1. С. Сотников. Амазонка.



Ил. 2. С. Сотников. Дыхание.



Ил. 3. С. Сотников. Золотая рыбка.



Ил. 4. С. Сотников. Девочка с яблоками.



Ил. 5. С. Сотников. Всадник.



Ил. 6. С. Сотников. Кокон.



Ил. 7. С. Сотников. Зима.



Ил. 8. С. Сотников. Конец света.



Ил. 9. С. Сотников. Весеннее равноденствие.



Ил. 10. С. Сотников. Цицерон.



Ил. 11. С. Сотников. Напряжение.



Ил. 12. С. Сотников. Коралловое утро.



Ил. 13. С. Сотников. Космо.



Ил. 14. С. Сотников. Башня.



Ил. 15. С. Сотников. Ночь.



Ил. 16. С. Сотников. Вечерний спектакль.



Ил. 17. С. Сотников. Мореход.



Ил. 18. С. Сотников. Звезды Марты.

В объекте «Конец света» фрагменты-чешуйки цивилизации соскальзывают во внутреннюю пустоту. В «Солнечном затмении» внутрь стекает пламенная корона. В «Солнце майя» диск трансформируется в серп месяца, который безуспешно пытается стянуть размыкающиеся края.

«**Коралловое утро**» (высота 55 см, дерево, металл, 2002) – изящный и утонченный отсвет «Зимы». Четкая симметрия сохраняется, однако едва заметный изгиб сильно удлиненной шеи нарушает четкие ритмы, придавая легкое движение-колебание композиции. Декоративность усиливается прической-цветком. Ритмы «Зимы» четкие и поступательные. А столь же вертикальные ритмы «Кораллового утра» извилисты, томны и причудливы. При всей прихотливости они просты и легки. «Зима» подобна удлиненной пирамиде, а «Коралловое утро» напоминает цветок на длинной ножке, вырастающий из цветочного сосуда-бюста.

«**Космо**» (высота 75 см, дерево, металл, камень, 2006) перекликается с «Зимой», «Башней» и «Коралловым утром» благодаря изысканному вертикальному ритму. Тугие сверкающие полосы, плотно прилегая друг к другу, как бинт, скручиваются в высокий головной убор, являющийся парафразом средневекового убора и колпака. Странное узкое лицо вытянуто в такт этой тончайшей башне, и вся композиция делается похожей на серп растущей Луны. Лицо в полумраке с огромными глазами гармонично, красиво и загадочно. Завязки башни-шапки трансформированы в шасси, отчего вся композиция превращается в космический объект.

Со всеми этими скульптурами согласуется и работа «**Ночь**» (высота 60 см, дерево, металл, 2003). Она отличается от них своей реалистичностью (тела и тележки), а похожа на них из-за башнеподобного головного убора. Согбенная, свернутая фигура круглится всеми частями (спина, голова, плечи, локти, ягодицы и колени) в такт колесам тележки и в такт изгибам скручивающейся башни-шапки. Сама эта башня свечой возвышается над изящной фигуркой и придает ей декоративный изыск.

«**Красная луна**» (высота 65 см, дерево, металл, камень, 2007) трансформируется из месяца «Космо». «Распадается» башня верхнего серпа-рога и превращается в царствен-

ную лодочку перевернутой короны, на двух крыльях которой изображены круглые знаки луны, повторяющиеся фрагментами на платке, свисающем из-под короны. Внутри треугольника композиции светится терракота чуть удлиненного лица с лунными удивленно-ласковыми глазами.

«**Лето**» (высота 70 см, дерево, металл, камень, 2013) треугольной формой вторит «Красной луне», и жаркий терракотовый цвет согласует их друг с другом. Как и крупные кольца. Если в «Красной луне» они декоративны, плоскостны, служат знаком, но и украшением, то в «Лете» они становятся объемными. Это – шары зрелой груди. И это – корона из дуг-прядей волос, разделенных рифмующимися пространственными пустотами.

«**Лунная фея**» (высота 65 см, дерево, металл, камень, 2008) – изысканная статуэтка очаровательной юной серебристо-голубой девушки, держащей в опущенных руках острую лодочку-луну. Изящный шар головки рифмуется с бюстом, острия лунного серпа – с остриями изогнутых носов сапожек.

Композиция ромбовидна: верхний треугольник образован углами лунного серпа и острым углом шапочки-конуса, нижний – теми же углами серпа и сапожками. Ромб – фигура неустойчивая, однако девочка стоит не колеблясь. Даже учитывая, что присутствует маятниковое движение серпа. Ледяной сон сковывает всю фигурку и создает впечатление, что серп висит в пространстве отдельно от феи. Она же погружена в себя, замкнута, словно закрывшая глаза фарфоровая куколка в остренькой шапочке звездной девочки.

«**Медуза**» (высота 75 см, дерево, металл, камень, 2009) – круглый лик сомкнувшей глаза бывшей красавицы Горгоны, получившей уродство в наказание за свою гордыню. Ее голову оплетают многочисленные змеи. На лбу впечатан вечно недремлющий третий глаз. И все же, в этой скульптуре она горделиво прекрасна, царственно спокойна и даже волосы-змеи уложены в замысловатую прическу матроны, и даже глаз во лбу похож на звезду короны.

Форма ее своим плоским диском согласуется с «Концом света» и «Солнечным затмением».

«**Посвящение Малевичу**» (высота 65 см, дерево, металл, камень, 2007) – парафраз

квадратов, квадрата в квадрате и креста, а также моделей супрематических форм, взвешенных в пространстве, встречающихся и разбегающихся.

Работы Сергея Сотникова – это скульптура (антропоморфные и зооморфные) и объекты (геометризированные формы). В его творчестве скульптура и объект взаимосогласуются, взаимодействуют и трансформируются друг в друга. Объекты можно считать скульптурой, а скульптура является в то же время объектом. Произведение находится в трансграничном состоянии.

Сюжеты и образы произведений С. Сотникова представляют собой систему, элементы которой тесно связаны между собой: это – мифологические мотивы, это – фрагменты волшебной сказки, это – архетипы. Они множатся, рифмуются между собой, варьируются и ветвятся.

Одной из тенденций современного искусства является стремление к работе с устойчивыми мифологическими темами и персонажами, имеющими магические свойства. Используя образы классической мифологии и заимствуя мифологические мотивы, художники создают произведения во имя целостного переживания и истолкования действительности в наглядных чувственных образах. Мифы представляют собой хранилище исторической памяти культуры цивилизации. Меняются эпохи, события и люди, а мифы сохраняют на протяжении тысячелетий неизменную сущность. Важнейшей особенностью его выступает объем, выходящий за рамки частного сюжета. Исторические корни волшебной сказки исследователь В. Я. Пропп видел в тотемических ритуалах инициации. В сказках нет точного напоминания об определенной эпохе, она сталкивает разные культурные коды в качестве образцов, что подтверждается схожестью мотивов и функций персонажей разных народов. Архетипы представляют собой универсальные врожденные психические структуры, лежащие в основе обще-

человеческой символики мифов и волшебной сказки. Они проявляются в качестве архетипических образов и идей. В сознании они отражаются как символы и обладают сильным влиянием на эмоции человека. В архетипах заключена собственная энергетика.

Заключение. Структура произведений С. Сотникова, находящаяся в основе сюжетов и системы образов, является системой: геометризированной (шар + треугольник); согласованием тела (если есть) с геометрическим объектом. Цвет подчеркивает форму, дополняет и выявляет ее, но самоценным не является.

Все это определяет принадлежность работ С. Сотникова к постмодернистскому направлению в искусстве. Это приверженность к серийности (часто повторяющийся мотив и форма), к игре (формами, мотивами, сюжетами). Это парадоксальное мышление, которое сталкивает и сопоставляет формы и мотивы. Это также подчеркнутая декоративность и сочетание элементов разных направлений (авангарда, поп-арта, модерна и пр.).

Одним из важнейших свойств художественного мышления С. Сотникова является его медитативность. Размышление о первоосновах мира, о началах, об истоках присуща всем формам, с которыми он работает. Особенно это касается многочисленных кругов. При длительном наблюдении они уводят в мир бессознательного, иррационального, домыслительного с информацией иного качества и уровня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казакевич, Д. Образы и премии «Арт-сессии» / Д. Казакевич // Витебский проспект. – 2006. – 27 апр.
2. Пастернак, Т. Зимние сны в апреле / Т. Пастернак // Народное слово. – 2006. – 8 красав.
3. Ротаров, В. Мечтатель из настоящего / В. Ротаров // Витебский курьер. – 2003. – 14 февр.
4. Павлова, Е. Все это было явью / Е. Павлова // Витебский курьер. – 2003. – 8 июля.
5. Станич, Д. Сны снов / Д. Станич // Витебский проспект. – 2006. – 13 апр.

Поступила в редакцию 03.04.2014 г.

УДК 004.92

Особенности современной коммуникации в сфере графического дизайна

Жильцова Г. В.

Херсонский национальный технический университет, Херсон



Статья посвящена исследованию процессов формирования современных средств коммуникации графического дизайна, которые происходят вследствие появления новых элементов, используемых в сети Интернет. Закрепившись в арсенале программ-мессенджеров, они становятся общепонятными, что дает возможность насыщения дизайн-продукции этими элементами. Данный сегмент графики выступает как фиксированные, многократно воспроизводимые клише и представлен в виде пиктограмм, эмодиконов и дингбатов, которые объединяются под одним понятием – политипажные мотивы. Арсенал дублируемых элементов существовал еще с начала книгопечатания, но современная их форма кардинально отличается от предыдущего опыта типографики, что обуславливает необходимость выделения их специфических особенностей. К таковым относятся четкость и лаконичность, емкость подачи образа, интуитивность считывания, преимущественно присущая эмоциональная окраска, нередко ироничный подтекст и т. д.

Ключевые слова: коммуникация, политипажный мотив, пиктограмма, эмодикон, дингбат.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 29-33)

Features of Modern Communication in the Field of Graphic Design

Zhiltsova G. V.

Kherson National Technical University, Kherson

The article investigates the processes of formation of modern means of communication of graphic design which appear due to new elements used on the Internet. They were consolidated in the arsenal of programmers-messengers, thereby became widely understood. This makes it possible to include them as elements of design products. This segment serves as a fixed graphics repeatedly reproducible clichés and is presented in the form of icons, emoticons and dingbats. They are united under one term – duplicated typographic element. Arsenal of duplicated elements existed since the beginning of printing, but their modern form is radically different from previous experience of typography, which leads to the need for their specific characteristics. These include the clarity and conciseness, flow capacity of the image, intuitive reading, mainly inherent emotional coloring, often ironic subtext etc.

Key words: communication, duplicated typographic element, icon, emoticon, dingbat.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 29-33)

Человечество всегда искало идеальную форму фиксации сообщений, доказательством тому служат разнообразные знаковые системы письма, в частности – предметное, пиктографические, иероглифические и т. д. Этот процесс продолжается и сейчас, поэтому коммуникация требует насыщения новыми ресурсами.

Согласно идеям Ю. Лотмана, устойчивость сопоставления искусства и языка, го-

лоса, речи свидетельствует о том, что связь его с процессом общественных коммуникаций – подспудно или осознанно – входит в самую основу понятия художественной деятельности. Всякая система, служащая целям коммуникации между двумя или многими индивидами, может быть определена как язык. Ю. Лотман классифицирует искусство как некоторый вторичный язык, а произведение искусства – как текст на этом

Адрес для корреспонденции: e-mail: gala.ks@mail.ru – Г. В. Жильцова

языке [1, с. 4–6]. Следуя этой точке зрения, любая художественная деятельность, являясь основой для обмена информацией, должна иметь свой арсенал средств, несущий функцию коммуникатора, который осуществляет связь между передающим и понимающим.

Сегодня на первый план в сфере коммуникации выходит графический дизайн, он чутко отражает процессы, происходящие в социокультурной среде, реагируя на любые события и тенденции, являясь также одним из источников их анализа. Такая исключительная роль связана с необычайно широким сегментом распространенности, универсальностью средств, с помощью которых формируется эффективная визуально-коммуникативная среда, насыщенная теми или иными элементами и образами, которые отражают социальные традиции, ценности и приоритеты.

Цель статьи – исследование особенностей современной коммуникации и их влияния на формирование тенденций в сфере графического дизайна.

В арсенале данной художественно-проектной деятельности находится широкий ряд инструментов, в частности, среди них фигурируют так называемые политипажные мотивы – это типовые графические элементы, которые, оказавшись в оформлении определенной продукции, распространяются в других образцах благодаря востребованности и популярности содержащегося образа. Политипажный мотив имеет более или менее постоянную графическую форму, видоизменение которой происходит вследствие влияния модных тенденций или копирования с определенной стилизацией. Понятие основано на значительно более раннем термине – политипаж, образованном от греческого «polys» – многочисленный и «typos» – отпечаток. Известный российский типограф В. Кричевский трактует его как монолитную гарттовую или ксилографическую печатную форму, которая обычно занимала место концовки, заставки или иллюстрации на титуле [2, с. 94]. Понятие «политипажный мотив» было введено автором в ключе исследования с целью приведения в один ряд разновременных образцов подобных элементов, независимо также от материала воспроизведения копий.

Политипажный мотив: от истоков к современности. Инструментарий изготовления политипажей, начиная с истоков – периода Средневековья, был весьма скудным, а рисунок – грубым и номинативным, что аккомпанировало используемой шрифтовой гарнитуре. Каноны того времени четко закрепляли специфику изображения, не оставляя пространства для творческих поисков художника. К тому же оттиск деревянного клише служил контуром для последующего заполнения красками.

На смену острой и колючей готике эпоха Возрождения принесла распространение антиквенного шрифта, что повлекло за собой изменение всего облика книги, в том числе и политипажных элементов в ее составе. Формы стали светлыми, мягкими и изящными. Они в значительной мере испытали влияние восточных орнаментальных арабесок, что усилило детализацию и пластичность декора. От резчиков этого периода требовалось уже значительное мастерство работы в дереве. Резцовая гравюра, которая выполнялась на металле, значительно упрощала процесс получения детализированного клише для последующего оттиска.

Самыми насыщенными по наполнению политипажными мотивами являются образцы эпохи барокко. В эти временные рамки за счет обилия деталей типовые элементы оформления становились крупнее, «разрастались» изнутри, замысловато комбинировались.

Таким образом, исторически, с каждым этапом развития типографского дела политипажный мотив становился более насыщенным и детализированным. Однако в современном графическом дизайне, когда технические возможности достигли невиданных масштабов, данная группа элементов наоборот, парадоксально испытывает максимальное упрощение форм.

В группу современных политипажных мотивов может попасть абсолютно любое изображение, представленное базами клипартов, дингбатов, эмотиконов и пиктограмм. Но наиболее часто тиражируемые элементы представляют собой достаточно лаконичные и стилизованные образцы.

Основанием для такого упрощения выступает то, что сегодня, в обилии информа-

ции человек стремится к моментальному вычленению полезного ее сегмента и отсеиванию попутной безынтесной массы. К примеру, в ходе восприятия веб-страниц или рекламных сообщений, обширный блок текста, в большинстве случаев, останется без внимания или будет лишь бегло просмотрен. Поэтому для улучшения подачи информации используются средства, способствующие оптимально быстрому ее считыванию с наименьшей затратой усилий.

Таким образом, также раскрывается некий конфликт между автором сообщения – дизайнером и реципиентом в том, что первый, решая задачу творчески, стремится таким образом привлечь внимание аудитории и вторым, целью которого выступает ее отсеивание или восприятие в наиболее сжатом виде [1, с. 185].

В любой коммуникации фигурирует понятие «шума», который выступает помехой в ходе восприятия информации. В контексте графического дизайна он включает в себя любую неуместную для данного времени, места и аудитории визуальную информацию, либо же элементы, излишне перенасыщающие среду. Примером может служить широкое использование визуального ряда, понятного лишь определенной национальной группе или перегруженность декоративными элементами. Подача сообщения с помощью лаконичных полнотипажных мотивов упрощает процесс исключения нежелательных «шумов», что ставит их в разряд наиболее часто используемых инструментов в графическом дизайне.

Смайлики и пиктограммы относятся к «метаязыковым» знакам, поскольку они обладают универсальностью считывания, почти всегда понятны носителям разных языков [3, с. 7]. Это является дополнительным катализатором к их распространению в современном процессе глобализации.

В своей книге «Самоучитель олбанского» М. Кронгауз, российский лингвист, анализирует ситуацию, которая сложилась в современной сфере коммуникации. Он отмечает, что помимо двух основных форм обмена информацией – устной и письменной, благодаря развитию виртуальной среды, формируется некая третья, промежуточная. Она объединяет возможности письменной с дополнительным эмоциональным насы-

щением из устной [4]. Таким образом, коммуникативные возможности алфавитной письменности обогащаются посредством пиктографических элементов. Этот процесс, получив развитие в переписке смс и чатов, дал толчок к использованию разнообразных пиктограмм и лигатур, без которых уже тяжело представить современную коммуникацию.

Порой они вытесняют некоторые устоявшиеся элементы, в частности знаки препинания, в которых пропадает надобность, так как эмоджикон одновременно сообщает дополнительную информацию о настроении собеседника и функционально завершает реплику. Отчасти виртуальная среда дала толчок к насыщению данными элементами продукции графического дизайна.

Инфографика как форма коммуникации в дизайне. Одним из распространенных способов представления сообщений выступает инфографика – графический способ внятной и осмысленной подачи информации, суть которой в визуализации данных. Для изображений данной группы характерно наделение элементов большим смыслом, чем буквальное их значение [4]. В каждой значке закладывается ряд ассоциаций и взаимодействие с окружающими элементами.

К примеру, благодаря инфографической подаче информации социального характера, среди полнотипажных закрепились элементы в виде потребительской корзины, символизирующей покупательские возможности, рупора, указывающего на свободу слова, значки телефонной трубки, транспорта и множество других. Большинство этих пиктограмм имеют небольшую историю, обусловленную сравнительно недавним изобретением прототипов. Но также в современной инфографике встречаются полнотипажные мотивы, которые берут свое начало в более глубоких слоях культуры. Среди таких элементов, которые надежно закрепились в современной системе знаков, например, фигурирует стрелка. Предметный прообраз ее уходит корнями во времена, насыщенные военными баталиями и охотничьим ремеслом, где стрела была неотъемлемым орудием. В этом контексте она воплощает скорость и попадание в цель, а, размещаясь на флюгерах, также указывает

направление ветра. Как графический элемент, стрела встречалась в петроглифах, переплеталась в орнаментике разных народов. Таким образом, являясь наиболее лаконичным и емким элементом, стрела фигурирует практически во всех библиотеках дингбатов, клипартов, выступает также указателем операционных систем.

Несмотря на то, что политипажные мотивы имеют устоявшуюся форму, каждый автор, работающий с данным инструментом, имеет свободу самовыражения. Ведь помимо сохранения лаконичности, современные дизайнеры-графики стремятся также внести определенную стилизацию формы знакомых элементов, приводя к цельному звучанию композиции. Каждый раз профессия обнаруживает какие-то новые ракурсы и неожиданные приемы, которые помогают визуализировать данные по-новому.

Политипажные мотивы в ключе инфографики бесценно обслуживают новостные ленты, особенно так называемые «брейкинг-ньюз», оформление которых требует молниеносной скорости. Ряд пиктограмм стали неизменными в передаче информации о политике, праздниках, дорожных пробках и погоде.

Ни один важный праздник не обходится без своего ряда характерных пиктограмм. Это лаконичные символы: сердца ко дню Святого Валентина, новогодние ели и т. д. Для усиления акцента в электронном формате многие из них также анимируются, поскольку человеческий глаз быстрее всего воспринимает движущееся изображение, потом статичное и только потом замечает текст.

Учитывая постоянное дополнение и обновление ряда политипажных мотивов, они являются актуальными и яркими средствами художественной выразительности в графическом дизайне, организуют восприятие образа, заложенного в основу определенной композиции, служат дополняющими элементами, но могут переходить в разряд основных.

Для современного ряда политипажных мотивов характерен широкий спектр аналогов и быстрая смена устаревших элементов более актуальными.

Но также существует неизменное число мотивов, которые надежно закрепились в

профессиональной библиотеке дизайнеров. Этот список составляет указательный перст, альдов лист, английская линейка,

Культурно-исторический период, в котором протекает современность, приобрел название эпохи постмодернизма, наиболее характерным типом мироощущения и даже мировоззрением для него выступает ирония [6, с. 3]. В русле данной темы это выражается в том, что наряду с типичными политипажными элементами появляются довольно комичные и остроумные с резервом смысловой емкости. Таким образом простой процесс считывания информации переходит в интеллектуально-игровой разряд, когда реципиент также должен обладать определенными знаниями, чтобы получить заложенное автором сообщение. Множество из элементов трактуются иронично, поскольку сухая безличностная подача сегодня все чаще оставляет аудиторию равнодушной.

Типографика большую часть своего существования оперировала возможностями черно-белой графики, которая и сейчас остается на ведущих позициях. Но в то же время, дополнительным акцентом для пиктографической группы политипажных мотивов служит также цвет. К примеру, при создании первого эмодикона в середине XX века его заливкой был выбран желтый, который и закрепился в современной форме как основной цвет данной группы элементов. Анализируя политипажные элементы в целом, можно выделить преобладающей именно яркую гамму, поскольку восприятие человека обусловлено поэтапностью считывания информации, она служит быстрому считыванию и разнообразию монотонной палитры.

Заключение. Современный графический дизайн выступает своеобразным индикатором тенденций в мире коммуникации, малейшие перемены тут же проявляются в специфике его визуального языка. Анализируя актуальные особенности, необходимо отметить, что важным инструментом в оптимизации коммуникационных возможностей графического дизайна выступает политипажный мотив. Это понятие объединяет группу элементов, многократно используемых в разных видах продукции, к ней относятся пиктограммы, эмодиконы, дингбаты и т. д. Отражая характер вирту-

ального общения, в дизайне был задействован арсенал характерных эмотиконов и пиктограмм, которые значительно упрощают понимание оттенков интонаций между собеседниками. Перенасыщенность информационной среды дала толчок к бурному развитию инфографики, в разы укоряющей восприятие сообщения с помощью схематической визуализации данных.

Арсенал дублируемых элементов существовал еще с начала книгопечатания, но современная их форма кардинально отличается от предыдущего опыта типографики, что обуславливает необходимость выделения их специфических особенностей. К таковым относятся четкость и лаконичность, емкость подачи образа, интуитивность считывания, преимущественно присущая эмоциональная окраска, игровой подход к созданию элементов, нередко ироничный подтекст.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста Об искусстве / Ю. М. Лотман. — СПб.: «Искусство», 1998. — С. 4–6.
2. Кричевский, В. Г. Типографика в терминах и образах / В. Г. Кричевский. — М.: «Слово», 2000. — 1 т. — 144 с.
3. Стаценко, Е. С. Графические особенности английской и русской чат-коммуникации: (сопоставительный анализ): автореф. ... дис. ... канд. филол. наук: специальность 10.02.20 / Е. С. Стаценко; Пятигорск. гос. лингв. ун-т. — Пятигорск, 2010. — 32 с.
4. Кронгауз, М. А. Самоучитель олбанского / М. А. Кронгауз. — М.: АСТ, 2013. — 416 с.
5. Рудерман, И. Что такое инфографика? / И. Рудерман [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/specials/1339>.
6. Коновалова, О. А. Ирония как атрибут культуры эпохи постмодерна: Философский анализ: автореф. ... дис. канд. филос. наук: специальность 09.00.11 / О. А. Коновалова; Кемерово. гос. ун-т культуры и искусств. — Кемерово, 2005. — 18 с.
7. Смикиклас, М. Инфографика. Коммуникация и влияние при помощи изображений / М. Смикиклас. — СПб.: «Питер», 2014. — 152 с.

Поступила в редакцию 12.02.2014 г.

УДК [73.036.1+75.036.1+76.036.1](476)«19/20»

Реалистические тенденции в современном белорусском изобразительном искусстве

Хроменков В. И.

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск



Реалистическое искусство занимает твердую позицию в современном белорусском художественном пространстве, однако особенности проявления реализма в современном белорусском искусстве мало изучены. В связи с этим исследование различных проявлений реализма в белорусском искусстве на современном этапе представляется актуальным.

В статье исследуются особенности проявления реализма в изобразительном искусстве Беларуси конца XX – начала XXI века, анализируется творчество современных белорусских живописцев, скульпторов и графиков, работающих в реалистическом направлении, выделяются основные реалистические тенденции в современном изобразительном искусстве Беларуси. Одной из основных особенностей современного белорусского реализма является его тесное взаимодействие с другими художественными направлениями: романтизмом, импрессионизмом, экспрессионизмом, сюрреализмом, абстракционизмом и др. Реализм более ярко проявляется в современной белорусской живописи и скульптуре, нежели в графике. В целом, в современном белорусском изобразительном искусстве реализм востребован и актуален как в относительно чистом виде, так и в сочетании с

иными стилистическими приемами.

Ключевые слова: реализм, современное белорусское искусство, живопись, графика, скульптура.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 34-39)

Realistic Tendencies in Contemporary Belarusian Fine Arts

Khromenkov V. I.

Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

Realistic art occupies a firm position in the contemporary Belarusian art space; however, features of the manifestation of realism are studied insufficiently. In connection with this a study of different manifestations of realism in Belarusian art nowadays is believed to be urgent.

Features of manifestation of realism in Belarusian fine arts of the late XX – early XXI centuries are considered in the article, creative work of contemporary Belarusian painters, sculptors and graphic artists, who work in the realistic direction, is analyzed, main realistic tendencies in the contemporary Belarusian fine arts are singled out. One of the main features of the contemporary Belarusian realism is its close interaction with other art directions: romanticism, impressionism, expressionism, surrealism, abstractionism etc. Realism is more vividly manifested in contemporary Belarusian fine arts and sculpture rather than drawing. In general, in contemporary Belarusian fine arts realism is demanded and urgent both in its pure kind and in combination with other stylistic techniques.

Key words: realism, contemporary Belarusian art, fine arts, drawing, sculpture.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(14). — P. 34-39)

Реалистическое искусство занимает твердую позицию в современном белорусском художественном пространстве. Многих художников сегодня привлекают правдивое отображение действительности, точная передача состояний природы, образа человека. И хотя принципы достижения ре-

алистичности в художественных произведениях были открыты не одно столетие назад, современный реализм значительно отличается от реализма прошлых лет, постоянно эволюционирует, тесно взаимодействует с другими стилями и направлениями. На каждом историческом этапе развития искусства

Адрес для корреспонденции: e-mail: rockvital@gmail.com – В. И. Хроменков

реализм имеет свои особенности. На основе реализма возник целый ряд производных направлений – магический реализм, соцреализм, сюрреализм, гиперреализм и другие, что свидетельствует о многообразии творческих подходов к отражению действительности в искусстве.

В современном белорусском искусстве реализм также имеет ряд особенностей, отличающих его от реалистического искусства прошлого и от современного реалистического искусства других стран. Особенности проявления реализма в современном белорусском искусстве мало изучены, отсутствуют специальные публикации на эту тему. В искусствоведческой литературе по данной теме встречаются либо статьи общего характера о реализме как таковом, либо статьи о современном белорусском искусстве в целом, где реализм не упоминается вообще или ему уделяется мало внимания. В связи с этим исследование различных проявлений реализма в белорусском искусстве на современном этапе представляется актуальным.

Цель статьи – изучение особенностей проявления реализма в изобразительном искусстве Беларуси конца XX – начала XXI века.

В искусствоведческой литературе отдельным проблемам развития реализма посвящены такие статьи, как М. Эренбург «Апалогія пострэалізму. Архіў ці практыка» [1], М. Цыбульский «Модус і паэтыка рэалістычнага мастацтва ў XX стагоддзі» [2]. В то же время реалистические черты изобразительного искусства рассматриваются, как правило, в общем контексте тенденций развития современного белорусского искусства в исследованиях А. Белевец [3], М. Борозны [4], В. Жука [5, 6], И. Метлицкой [7], С. Строгиной [8], Н. Шарангович [7; 9; 10] и др. Значительная роль в исследовании современного искусства принадлежит альбомным изданиям, включающим богатый иллюстративный материал. Такие издания, как «Сучасны беларускі жывапіс. XXI стагоддзе» [9], «Сучасная беларуская скульптура. XXI стагоддзе» [10], «Сучасная беларуская скульптура. Альбом-каталог твораў рэспубліканскай выстаўкі «Беларуская скульптура 1984–2004 гадоў» [7], «Искусство Беларуси» [3], «Природа Беларуси. Альбом пейзажной живописи» [11] и т. д., дают наглядное представление о много-

гранной панораме современного искусства, в том числе и проявлениях реализма.

Белорусское искусство в силу своего исторического развития выросло на твердой реалистической основе, что сыграло значительную роль в формировании современной художественной обстановки. На протяжении XIX–XX вв. реализм являлся основным творческим методом, начиная от традиций критического реализма, заложенного художниками-передвижниками, и до социалистического реализма. Именно в эпоху Советского Союза реализм прочно обосновался в белорусском искусстве. Формалистические поиски художников в этот период не поддерживались советской идеологией, работы, не соответствующие критериям соцреализма, критиковались и не допускались на официальные выставки. После распада СССР система художественных ценностей изменилась и многие мастера белорусского искусства стали осваивать художественные направления, далекие от реализма. Сегодня белорусское искусство стилистически довольно разнообразно, но в то же время реализм продолжает занимать в нем важное место.

Одна из главных особенностей современного белорусского реализма состоит в его тесном взаимодействии с другими художественными направлениями: импрессионизмом, экспрессионизмом, сюрреализмом, абстракционизмом и т. д. Для современного искусства характерна эклектичность, что дает возможность художнику использовать разностилевые элементы в одной работе. Это позволяет продолжать творческие поиски в таких давно сложившихся направлениях, как реализм. То, в какой степени в работе присутствуют элементы разных стилей, и определяет, к какому направлению ближе данное произведение искусства. Так, работа может быть в целом построена на реалистических принципах, но в ней также могут присутствовать стилиевые черты других направлений и течений.

В современной белорусской живописи и графике реализм широко представлен в традиционных жанрах пейзажа, натюрморта, портрета, историческом жанре. В то же время в таких жанрах, как мифологический и фантастический, для передачи нереалистичного содержания может использовать-

ся реалистичная форма. В современной белорусской скульптуре реализм проявляется в основном в анималистическом и портретном жанрах, социальная и бытовая тематика встречается реже.

Определенное влияние на современное белорусское искусство оказывает художественный рынок. Во многих современных работах присутствует коммерческий расчет, нередко основывающийся на «среднестатистическом» реализме, что востребовано современным потребителем, но при этом художественный образ неизбежно теряет глубину. Так, в галереях и салонах интересом пользуется реалистический пейзаж, представленный в широком разнообразии.

Реалистические тенденции в современной белорусской живописи. Среди белорусских живописцев, работающих в реалистичной манере, следует назвать И. и Е. Бархатковых, Л. Гомонова, Л. Дударенко, Л. Журавович, Н. Исаенка, К. Качана, Н. Ливенцеву, Н. Лихоненко, В. и П. Маслениковых, М. Нестерук, Б. Первунинских, В. Пешкуна, Э. Римаровича, В. Сулковского, В. Ходоровича, А. Шиенка, В. Шкарубо, Г. Шутова и др. В своих произведениях белорусские мастера, наряду со следованием реалистической традиции, применяют и условные приемы, создавая свой авторский почерк.

В традиционной реалистической манере, без существенного влияния других тенденций, выполнены многие работы Н. Ливенцевой («Портрет художника Н. Счастной», 2011), В. Сулковского («Ледоход на Болдуке. Войскуны», 2011), С. Чертилина («Натюрморт», 2009), А. Шиенка («Весенний разлив», 1996). Реалистическим работам Л. Журавович и В. Ходоровича свойственен особый лиризм и национальный колорит. В произведениях художников старшего поколения, таких, как Н. Лихоненко, В. Шпартов, присутствуют отголоски советской реалистической школы живописи. Для их работ характерны четкость силуэтов, «скульптурный» мазок, ясность композиции.

Немало современных белорусских живописцев сочетают в своих произведениях реализм с импрессионистическими приемами. Их произведения основаны на натуральных впечатлениях, выполнены в свободной этюдной манере, передают основные есте-

ственные цветовые и тоновые отношения, пропорции натуры. Чаще всего данная тенденция встречается в таких традиционных жанрах, как пейзаж, натюрморт, портрет. К этой тенденции можно отнести творчество И. и Е. Бархатковых, Н. Исаенка, К. Качана, В. Пешкуна и др.

Одним из наиболее последовательных реалистов в современной белорусской пейзажной живописи является И. Бархатков. Его работы правдивы по отношению к натуре, точно передают состояние природы, глубоко эмоциональны, в них чувствуется любовь к своей земле и природе. Художник обладает тонким чувством цвета. Так, в работе «Поздняя осень» (2011) мы видим реалистически написанный пейзаж, все части которого верно и точно переданы автором. Цвета и тон в картине соответствуют реальному состоянию природы поздней осенью при облачной погоде. Подробно и реалистично изображены дерево, силуэты пасущихся в поле лошадей. В картине чувствуется глубина пространства, движение облаков достигается путем особого расположения мазков кисти на небе. Опадающая листва на переднем плане и небо написаны свободно, широким мазком, что указывает на легкое влияние импрессионизма.

На натуральных впечатлениях основаны работы В. Пешкуна, однако художник не стремится в точности копировать натуру. В его произведениях присутствует реалистическое начало, поскольку сюжеты его картин взяты из реальной действительности. Например, в картине «Памятные места» (2010) мы видим правдивую сцену из жизни современного Минска. Художник изображает все, что попадает в его поле зрения: архитектуру, растения, транспорт, людей, дорожные знаки и т. п. Цветовое решение адекватно передает состояние природы, пропорции предметов в целом также верны. Работа выполнена в этюдной манере, о чем говорит отсутствие четкого линейного рисунка и мелких деталей в картине. В. Пешкун не всегда строго следует реалистическим принципам, и в некоторых его работах наряду с реализмом проявляется экспрессионизм («Около Троицкого предместья», 2009).

Реализм и экспрессионизм тесно переплетаются в творчестве Ю. Платонова, в различных его работах преобладает либо

одно, либо другое направление. В картине «Размышление» (2010) реалистично изображен пожилой мужчина, задумчиво глядящий вдаль. Фон картины условно-декоративный, с введением ярких экспрессивных цветов. На заднем плане прочитываются элементы архитектуры и стилизованная под иконопись фигурка евангелиста, символически указывающие на то, о чем размышляет изображенный человек. Таким образом, в одной работе соединяется несколько художественных направлений: реализм, экспрессионизм и символизм.

Реалистическая и декоративная тенденции ярко проявляются в творчестве М. Нестерук. Первая больше характерна для портретов – например, «Портрет заслуженной артистки Республики Беларусь З. Бурцевой в костюме Белотеловой» (2009), где реалистично изображена женская фигура в сценическом костюме в помещении Могилевского областного художественного музея. В пейзажах обе тенденции сочетаются. Так, в работе «Мстиславская лепнина» (2007) пространство картины воспринимается неглубоким, силуэты деревьев обобщены и похожи между собой, напоминая узор, в картине отсутствуют натуралистичные детали – все это указывает на определенную декоративность. Вместе с тем, это пейзаж реального места, о чем говорит название работы.

Еще одну группу живописцев-реалистов составляют те мастера, в чьих работах преобладает сдержанная цветовая гамма, четкий детальный мазок, подробный рисунок. Это указывает на определенный рациональный склад мышления художников и на присутствие в их живописи графического начала. К этой категории относится творчество В. и П. Маслениковых, Э. Римаровича, В. Шкарубо, Г. Шутова и т. п.

Реалистично изображают белорусскую природу В. и П. Маслениковы, их работы отличаются продуманной композицией, панорамностью. Цветовые и тоновые отношения взяты точно, но без нюансировки, часто преобладает голубовато-зеленая гамма. Произведения В. и П. Маслениковых, как правило, сдержанны по цвету, графичны. Так, в работе В. Масленикова «Весенняя гроза» (2009) основную часть композиции занимает грозовое небо, решенное художником крупными плоскостями цвета всего в нескольких

тонах. Таким же образом выполнены и другие части пейзажа: каждому элементу изображения соответствует свой локальный оттенок. Подобное сдержанное по цвету и плоскостное решение композиции придает ей некоторую графичность. Манеры письма В. и П. Маслениковых схожи между собой, однако в живописи В. Масленикова больше четкости деталей, изящества формы, более тонко взят цвет.

Очевидный реализм и одновременно некоторая условность, отстраненность характерны для пейзажей В. Шкарубо; его картины – это живопись, тяготеющая к графике. В своих произведениях автор органично использует детализацию, превращая мелкие мазки в своеобразный декор. Повторяясь и чередуясь, мазки создают определенный ритм. Для художника характерно использование больших одноцветных или с небольшими вариациями плоскостей, что создает некоторую графичность и условность. Художник любит изображать переходные состояния природы: сумерки, рассвет, туман, пасмурный день («Сумерки», 1994; «До восхода», 2006). Его пейзажи, как правило, пустынные, грустные, созерцательно-философские («Неизбежность», 1997; «Дорога», 2010).

Большую группу художников составляют те, кто используют в своих работах одновременно реалистические и условные элементы. Художники данного направления могут сочетать реалистическое начало с абстрактным, сюрреалистическим и т. д. Эта группа очень многочисленна, поскольку при таком подходе возможно большое количество творческих решений.

Наиболее ярко данный подход проявился в творчестве В. Альшевского, который использует в своих работах реалистически написанные фигуры и предметы, но сами композиции строит по коллажному принципу, соединяя в некоем условном пространстве разнородные элементы, вводит декор, большие одноцветные плоскости так, что в реальной действительности не встречается подобных сцен. В творчестве этого художника заметно влияние сюрреализма, но также присутствуют реалистические элементы. Характерным примером является «Портрет Б. Батуры» (2009), в котором реалистично написана фигура (особенно лицо и руки),

а также здание могилевской ратуши на заднем плане. Фон картины остается условным, задает композицию и ритм данного произведения.

Приемы реалистической изобразительности часто используются в мифологическом и фантастическом жанрах для придания им большей убедительности. Так, витебский художник С. Кухто реалистично изображал мифологических существ – кентавров, помещая их в реальный белорусский пейзаж («Арлекин с деревянным мечом», 1995). Манера живописи С. Кухто напоминает технику старых мастеров своим гладким письмом, до иллюзорности высокой детализацией.

Принципы реалистического искусства в современной белорусской скульптуре. Для современной белорусской скульптуры в целом характерно сохранение реалистических традиций и пластики, выработанной предшественниками, однако нередко в современных произведениях встречается и абстрактная метафора, конструктивность, знаковость, графическая выразительность формы [6, с. 374]. В отличие от реалистической скульптуры советского периода, тяготеющей к монументальности, современная белорусская реалистическая скульптура носит более камерный характер. Среди современной садово-парковой и монументальной скульптуры встречается немало произведений, выполненных в реалистических традициях. Станковая скульптура часто имеет декоративный характер, реалистический портрет встречается все реже.

По мнению искусствоведа И. Метлицкой, «среди скульпторов реалистического направления со своим видением натуры следует выделить А. Артимоновича, Э. Астафьева, С. Горбунову, А. Лыщика, О. Мурашко, Н. Опиок, А. Кострюкова. Но сам реализм давно перестал быть только литературной трактовкой образов, он обогатился перестройкой смысловых и формальных элементов традиций» [7, с. 18]. В русле реалистических традиций также находится творчество А. Антипина, Н. Байрачного, Н. Бакуменко, Г. Буралкина, С. Гумилевского, А. Дранца, В. Жбанова, А. Заспицкого, Д. Попова и др.

Современная монументальная и мемориальная скульптура обычно имеет реалистичный характер, иногда с элементами романтизма или декоративности. Искус-

ствовед Н. Шарангович отмечает: «Мемориальные доски, созданные за последние два десятилетия, отличаются динамичной композицией, выразительной жесткой и очень рельефной пластикой, экспрессивными портретными образами, передающими состояние драматического душевного подъема, концентрацией духовной и физической энергии; наконец, сугубо реалистической трактовкой изображения во всех его деталях. Это служит созданию образа, не претендующего на глобальное обобщение, но символизирующего конкретную историческую эпоху» [7, с. 131]. Современные памятники выдающимся деятелям Беларуси также как правило выполняются в реалистическом ключе (А. Кострюков «Памятник В. Мулявину», 2006; В. Летун «Памятник П. Масленикову», 1997; Д. Попов «Горельеф Е. Моисеенко», 2000; В. Слободчиков «Утро художника. В. Ванькович», 2010 и др.).

Современная станковая скульптура более разнообразна по стилистике, чем монументальная и мемориальная, но в ней также значимое место занимает реализм. В жанре портрета сохраняется академическая реалистическая пластика, скульптурные портреты обладают завершенностью и тщательной отделкой. В этом направлении работают В. Мурашов, А. Ботвиненко, А. Чигрин. У скульпторов В. Янушкевича («Т. Костюшко», 1996) и П. Лука («Я. Купала», 2002) реалистические образы дополняются романтическими чертами. Реализм присутствует в анималистических произведениях скульпторов С. Бондаренко («Инесса и Таргим», 2003), Е. Колчева («Борзые», 2003), П. Лука («Грейхаунд», 2005) – скульпторы в совершенстве изображают животных, реалистично передавая их анатомию и движения.

В современной городской и парковой скульптуре реализмом отличаются работы В. Мацкевича («Пассажирка», 2011). Немало реалистичных скульптур создал В. Жбанов. Сегодня они украшают города Беларуси – «Звездочет», 2004; «Почтальон», 2005; «Фотограф», 2001; «Экипаж», 2007; и др. Его пластический язык реалистичен – скульптор верно передает пропорции, форму, объем, анатомию, но в некоторых его работах есть нечто условно-театральное, даже кукольное («Дама с собачкой», 2001). Тематика его работ в основном связана с прошлыми

столетиями, отсюда и возникает ощущение чего-то ненастоящего. Работы скульптора органично смотрятся в современной городской среде, любимы зрителями.

Современная белорусская графика и реалистические тенденции в ее развитии. В современной белорусской графике реализм присутствует в меньшей степени, чем в живописи и скульптуре. Многие мастера тяготеют к декоративности, условности, используют всевозможные изменения формы, коллаж. Среди белорусских графиков, близких к реализму, можно выделить М. и В. Басалыго, А.-М. Железко, В. Самочернова, В. Шаранговича, Е. Шатохина.

Активно работает в реалистическом направлении В. Шарангович. Реализмом отличаются его иллюстрации к поэме Я. Коласа «Новая земля» (2002), работа «Дети войны (из серии «Блокадный реквием»)» (2004), многочисленные рисунки и акварели 1990–2000-х гг. По сравнению с работами советского периода, в которых В. Шарангович часто использовал различные приемы стилизации, в работах 1990–2000-х гг. заметно усилилось реалистическое начало.

Реалистические и декоративные элементы сочетаются в работах В. Басалыго. Ему принадлежит серия литографий, посвященных памятникам белорусской архитектуры («Михайловская церковь в Слуцке», 1996 и др.). Здания и среда вокруг них изображены художником детально и реалистично, с передачей перспективы и светотеневой моделировки, сама же композиция в целом включает декоративные элементы: виньетки, рамочки, стилизованные растительные мотивы, надписи и т. п.

Реалистическое начало присутствует в работах Е. Шатохина: художник сохраняет форму предметов нетрансформированной. Он также использует прием коллажа в композиции и замещение тона, сознательно чередуя темное и светлое не так, как в натуре, а по-своему, что придает его работам контрастность, выразительность и делает его манеру рисунка узнаваемой («Над Припятью», 2005).

Заключение. Современное белорусское изобразительное искусство стилистически разнообразно, но в то же время важную роль в нем по-прежнему играет реализм. Есть ряд художников, работающих в реалистической

манере без существенных трансформаций в отображении действительности; в работах многих других художников реалистическое служит основой для их работ, дополненное условными приемами. Одной из основных особенностей современного белорусского реализма является его тесное взаимодействие с другими художественными направлениями: романтизмом, импрессионизмом, экспрессионизмом, сюрреализмом, абстракционизмом и др. Реализм более ярко проявляется в современной белорусской живописи и скульптуре, нежели в графике. В целом, в современном белорусском изобразительном искусстве реализм востребован и актуален как в относительно чистом виде, так и в сочетании с иными стилистическими приемами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эрэнбург, М. Апалогія пострэалізму. Архіў ці практыка / М. Эрэнбург // Мастацтва. – 2012. – № 2. – С. 32–35.
2. Цыбульскі, М. Л. Модус і паэтыка рэалістычнага мастацтва ў XX стагоддзі / М. Л. Цыбульскі // Искусство и культура. – 2012. – № 4(8). – С. 12–17.
3. Искусство Беларуси. Художественный альбом / сост. ОО «Белорусский союз художников», авт. вступ. ст. А. Белевец. – М.: Галарт, 2010. – 216 с.
4. Борозна, М. Г. Изобразительное искусство современной Беларуси: выбор альтернатив и задачи обновления творческих стратегий / М. Г. Борозна // Культура. Наука. Творчество. Культура. Навука. Творчасць. Culture. Science. Arts: сб. науч. ст.: материалы I Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 19–20 апр. 2007 г. / науч. ред. С. П. Винокурова. – Вып. 1. – С. 140–142.
5. Жук, В. И. Живопись Беларуси на рубеже столетий / В. И. Жук // Культура. Наука. Творчество. Культура. Навука. Творчасць. Culture. Science. Arts: сб. науч. ст.: материалы I Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 19–20 апр. 2007 г. / науч. ред. С. П. Винокурова. – Вып. 1. – С. 30–33.
6. Жук, В. И. Изобразительное искусство / В. И. Жук // Современная Беларусь: энцикл. справочник: в 3 т. – Минск: Беларус. навука, 2007. – Т. 3: Культура и искусство / редкол.: М. В. Мясникович [и др.]. – С. 341–387.
7. Сучасная беларуская скульптура. Альбом-каталог твораў рэспубліканскай выстаўкі «Беларуская скульптура 1984–2004 гадоў» / уклад.: І. М. Мятліцкая, Н. В. Шаранговіч; аўт. арт.: І. М. Мятліцкая, Л. Г. Лапцэвіч, Н. В. Шаранговіч. – Мінск: РВУ «Культура і мастацтва», 2007. – 190 с.
8. Строгіна, С. В. Сучаснае выяўленчае мастацтва Магілёўшчыны: зб. арт. / С. В. Строгіна. – Мінск: ТАА «Белпрынт», 2009. – 240 с.: іл.
9. Сучасны беларускі жывапіс. XXI стагоддзе: альбом / аўт. тэксту, склад., пер. на бел. мову: К. С. Аксёнава; аўт. уступ. арт. Н. В. Шаранговіч; пер. на англ. мову С. В. Місюк. – Мінск: Беларус. энцикл. імя П. Броўкі, 2010. – 432 с.
10. Сучасная беларуская скульптура. XXI стагоддзе: альбом / аўт. тэксту, склад., пер. на бел. мову: К. С. Аксёнава; аўт. уступ. арт. Н. В. Шаранговіч. – Мінск: Беларус. энцикл. імя П. Броўкі, 2012. – 360 с.: іл.
11. Природа Беларуси. Альбом пейзажной живописи / Мин-во природных ресурсов и охраны окруж. среды. – Минск: ОДО «НоваПрынт», 2004. – 136 с.

Поступила в редакцию 18.11.2013 г.

УДК 792.036:35.078(476.5) «1918/1926»

Структура и особенности организации театрального дела города Витебска в послереволюционный период (1918–1926 гг.)

Янковская Е. В.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств»,
Минск



Статья посвящена особенностям формирования государственных театральных учреждений г. Витебска в послереволюционный период, влиянию внешних факторов развития (управление театральным делом и цензурная политика), выявлению основных тенденций репертуара в театральном искусстве. Период послереволюционного развития – это отрезок времени, который начался первоначальной и действительной свободой, завоеванной, прежде всего, Февральской революцией, и медленно пришел к необходимости планомерной организованности и централизации. Уже в конце XIX века в Витебск приезжают профессиональные гастролеры, существуют и собственные труппы. Но именно в послереволюционное время по-настоящему формируется широкая театральная структура. Этому во многом способствуют политические и социальные события, благодаря чему театр становится идеологическим проводником общественных идей. Он является средством манипуляции массами.

Ключевые слова: театральный коллектив, репертуар театра, театральная политика, структура театра.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 40-45)

Structure and Features of Shaping Vitebsk Theatrical Business in the Post-Revolutionary Period (1918–1926)

Yankovskaya E. V.

Educational establishment «Belarusian State Academy of Arts», Minsk

The article centers round features of shaping state theatrical institutions of the City of Vitebsk in the post-revolutionary period; impact of external factors of development: management of theater business and censorship policy; finding out basic tendencies of repertoire in theater art. The period of post-revolutionary development is a strip of time which started with initial and real freedom, which was obtained, first of all, with February Revolution, and gradually reached the necessity of planned organization and centralization. Already in the late XIX century professional tour companies arrive in Vitebsk, there are also local theater companies. However, it is in the post-revolutionary time that a wide theatrical structure is really shaped. This is due to political and social events; thanks to it the theater becomes ideological conductor of social ideas. It is a manipulation means of masses.

Key words: theater company, theater repertoire, theater policy, theater structure.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 40-45)

Адрес для корреспонденции: e-mail: doremidees@rambler.ru – Е. В. Янковская

Начало XX века характеризуется чертами индивидуализма, идеей главенства коллектива, приоритета массы над индивидом. Преобладает закон больших чисел: «искусство принадлежит народу, а значит, должно быть ему понятным» [1, с. 181]. Возникла потребность в формировании новой культурной политики, прежде всего для распределения государственных ресурсов, выделяемых на культурные цели. При этом появление новых идей сопровождается созданием прочной основы для творческой деятельности, что выражается в образовании разноплановых учебных заведений, кружков, библиотек, изб-читален, кино и, конечно же, расширяется сеть театров.

Однако, ценностные, духовные функции не утрачивают своего значения. Театр по-прежнему волнует своими образами, учит презирать пороки и почитать добродетель, и в то же время одаряет сладостным ощущением победы добра над злом, показывает жизнь в ее природе. Именно в этот период театр открыт различным слоям населения в полном объеме, театр является популяризатором искусства.

Существенную смысловую роль для нашего исследования играет периодизация (1918–1926 гг.). В эпоху революционных перемен доминируют внешние факторы развития театрального дела, такие, как политическая власть, государственный контроль, соответственно именно эта эпоха, надлома и кризиса, вызывает особый интерес, так как в ней отражаются нетрадиционные формы театрального творчества. Работа театральных учреждений в Витебске была возобновлена после революции в 1918 г., именно поэтому эту дату можно считать переходной точкой к новому творчеству. Однако с переориентацией политического курса на стадию нэпа можно говорить о тенденциях национализации, объединения, о некотором возврате к традиции театрального искусства. Именно 1926 г. в театральной культуре г. Витебска условно завершает этот процесс, так как формируется единое театральное учреждение (БДТ-2) с устойчивым репертуаром и постоянной труппой.

Актуальность исследования выражается повышенным вниманием современного белорусского театроведения к проблемам истории театрального искусства. Однако,

если по театральному творчеству Беларуси в целом имеется достаточно широкий материал, то театральная культура Витебска данного периода наименее изучена. Некоторые театральные площадки того времени, как правило, не упоминаются в специализированной литературе. Так, например, это театр Д. И. Тихановского, 2-й городской театр. Следовательно, мы можем сформулировать актуальность нашей темы – необходимость представить более полную картину развития театрального творчества Витебска в послереволюционный период (1918–1926 гг.).

Научная новизна заключается в том, что впервые нами сформирована четкая структура театрального дела Витебска в эпоху послереволюционного времени, установлены точная датировка деятельности профессиональных театров, выявлены особенности развития репертуара в контексте формирования культуры пролетариата, определена роль цензуры, что в совокупности позволяет установить закономерности перехода к новым формам театрального творчества.

Цель исследования – выявление в ходе исторического развития процессов становления и эволюции театрального дела, структуризация и систематизация тенденций репертуара, определение значения цензурной политики, то есть раскрытие закономерностей развития театральной культуры г. Витебска в эпоху послереволюционного развития.

Основа библиографии. Ею являются аналитические работы отдельных авторов, как правило, это монографические издания, в которых исследователь рассматривает театральную культуру и ее трансформации в эпоху революции. При этом существенные отличия мы можем выделить в подходах белорусской и российской театроведческих школ: в белорусском театроведении, как правило, учитывается территориальный аспект как элемент в формировании революционной культуры, а российские ученые рассматривают театр в качестве института власти, то есть особое внимание уделяется влиянию политических структур на переориентацию театральной культуры.

Так, например, среди исследователей белорусского театра особое внимание проблемам формирования и развития витебской театральной культуры уделяли Т. В. Кото-

вич («Театральная культура Витебщины XX века»), В. И. Нефед («Гісторыя беларускага тэатра»), В. Г. Ширма («К вопросу о развитии учреждений культуры в Витебской губернии (1918–1924 гг.)» и др. Данные работы подробно характеризуют послереволюционный период развития витебского театра, исследуются отдельные аспекты театрального творчества. Немаловажные материалы для нашего исследования опубликованы в Шагаловских ежегодниках и сборниках материалов «Малевич. Классический авангард. Витебск».

В российском театроведении, как уже отмечалось ранее, преобладает принцип историзма. Подобное исследование, например, представляет В. С. Жидков в книге «Театр и власть. 1917–1927. От свободы до «осознанной необходимости». Это попытка показать историю советского драматического театра на фоне времени. Театр рассматривается с одной стороны, как результат внутренней логики развития сценического искусства, а с другой, как результат настойчивого воздействия на театры властных структур. Также данный период исследовали Д. И. Золотницкий, В. Видман и др. Важное значение для нашей работы имеет книга А. С. Шатских «Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922», которая уделяет особое внимание театральной культуре послереволюционного Витебска: анализирует на основе архивных материалов структуру театрального дела, персоналии, некоторые особенности репертуара.

Наиболее существенными источниками является документы, хранящиеся в фондах Государственного архива Витебской области. Также используются материалы Национального архива Республики Беларусь, фонды которого составляют источники по организации театрального дела г. Витебска. Можно отметить, что документы 1918–1920 гг. сохранились частично. Самостоятельных фондов учреждений БССР за январь–февраль 1919 г. в архиве не сохранилось. Особое значение имеют документы Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства, которые анализируют работу любительского, неофициального театра. Данные архивные материалы дополняются сообщениями из газет, например, «Известия» Витебского Губвоенкома, «Витебский листок», «Вечерняя газе-

та», «Витебское слово», «День работников искусств».

Процесс формирования театральных площадок Витебска. Он был весьма длительным и непоследовательным. Это достаточно разрозненная структура неоднократно менявшаяся, что выражалось и переменами в сфере управления театральным делом, и ликвидацией некоторых видов театральных учреждений или же их реорганизацией. Эволюционирует и постоянно видоизменяется и репертуар. Он отражает тенденции общественной мысли, а поскольку данный период противоречив и нестатичен, аналогично этому формируется разнополярный репертуар. Новые идеи формировались в среде энтузиастов, осуществляющих порой самые неожиданные фантазии и новаторства.

Эпоха революционных событий приносит изменения не только в общественную, социальную жизнь людей, но и в сферу культуры. «В эпоху величайшего перелома мировой истории, когда животворящий дух революции проникает во все поры государственного организма, театр – этот храм искусства – конечно, не может остаться в стороне от общего революционного перерождения» [2, л. 5 об.]. Именно так эмоционально этот процесс характеризует газета «Известия».

Городской театр, одна из старейших театральных сценических площадок Витебска (основан в 1845 г.), обладает богатой историей. Первый сезон после революционных событий открылся в 1918 г. пьесой А. В. Луначарского «Королевский брадобрей». В 1918 г. управляющим делами театра был П. М. Сахновский, однако главный режиссер остался прежним, Л. Ф. Лазарев, который придерживался классического репертуара: «Враги» (М. Горький), «Власть тьмы» (Л. Н. Толстой), «Ревизор» (Н. К. Гоголь) [2, л. 8 об.], то есть театр руководствовался до-революционными принципами постановки спектакля. В 1919 г. театр осваивает новые формы художественного творчества, исходящие из целей агитационно-пропагандистской деятельности: в Городском театре прошел митинг-спектакль, где обсуждались вопросы развития Красной армии, после чего актеры показали пьесу О. Мирабо «Дурные пастыри». Здесь проходили концерты-

вечера с участием профессоров Народной консерватории Э. С. Бая, А. Л. Бессмертного и С. М. Шпильмана, художников Ю. М. Пэна и Мальцина и драматического кружка имени И. Л. Переца, то есть происходит сочетание новых форм и классики, сочетание различных видов искусства.

В целом деятельностью всех губернских театральных учреждений заведует губернский отдел народного просвещения. Однако театральным делом в Витебске, а значит, и единственно функционирующим в этот период городским театром, руководит отдел городского хозяйства [3, л. 10 а], который контролировал постановку пьес, приглашал гастрольные коллективы, руководил кадрами актеров и предоставлял помещение другим городским коллективам. В январе 1919 г. был создан художественно-театральный совет при губернском отделе народного просвещения, который теперь заведует театральными делами.

В марте 1919 года Городской театр пережил реорганизацию, он был передан в ведение губернского отдела образования, и теперь его основной задачей являлась просветительская деятельность, что успешно реализовывали, приехавшие в Витебск в мае 1919 г., актер и режиссер А. А. Сумароков и актриса В. Ф. Драга. Однако осенью 1919 г. главным режиссером становится Р. А. Унгерн, цель которого – создание образцово-показательных спектаклей, по которым можно было бы учиться театральному искусству («Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Дети солнца» М. Горького).

Деятельность городского театра. Это – период становления уже совсем иного театра. Меняется руководящий состав витебского городского театра, в связи с чем, в театре формируются новые цели – служить интересам революционной эпохи, способствовать продвижению искусства в массы и одновременно – воспитание нравственного облика человека, развитие его духовной культуры. Городской театр становится основой для одного из самых мощных центров искусства Витебска в послереволюционный период – губернского показательного театра.

Несмотря на то, что различные виды энциклопедических изданий указывают на то, что витебский губернский показательный

театр был организован на основе юношеской драматической студии, мы считаем, что он продолжает традиции городского театра и начинает свою деятельность осенью 1920 г., так как именно в это время режиссер городского театра Р. А. Унгерн предлагает заменить название городского театра на губернский показательный театр (Губпоказтеатр). А также, в свою очередь, архивные материалы характеризуют деятельность театра в эти годы.

В 1920-е годы существовала четкая регламентация театрального дела. Начала свою работу специальная Художественно-контрольная комиссия, без разрешения которой не может быть устроен в городе Витебске ни один спектакль, концерт или художественный вечер. Все организации и частные лица, желающие устроить тот или иной спектакль обязаны за пять дней до этого подавать в комиссию письменные заявления с указанием характера спектакля или концерта, программы и участников, его расценки, мест и способа распределения билетов [4, л. 15].

А примерно через год, 15 мая 1921 г., было создано при губернском отделе народного просвещения Единое управление театральными делами Витебских театров, существовавшее до 22 февраля 1922 г. [5, л. 8–8 об.]

Губпоказтеатр формирует широкий, разветвленный репертуар: «Бесприданница» (А. Н. Островский), «Преступление и наказание» (Ф. М. Достоевский), «Осенние скрипки» (И. Сургучев), «Стакан воды» (О. Э. Скриб) и др. Коллектив возглавляет режиссер Б. Шадурский, затем художественным руководителем становится Б. Бертэльс.

23 сентября 1923 г. Единое управление делами витебских театров было реорганизовано в Управление Художественных предприятий [6, л. 140], которое было уже в марте реорганизовано в художественное отделение при губполитпросвете.

Театр проводит бенефисы посвященный юбилярам, например, в честь заслуженного артиста К. Я. Яковлева, который показал три главнейшие роли из своего репертуара. Бенефициант сам выбирает пьесу, что часто обусловлено ее кассовым значением, так как весь сбор от спектакля шел в пользу бенефицианта. Подобные спектакли обладали

некоторыми формами упрощенности и посещались публикой не так активно, как того бы хотелось театральным учреждениям. Однако в прессе отмечалась профессиональная игра актеров-бенефициантов, что говорит о выполнении основных целей данной постановки. Также организация бенефиса говорит о стабильном материальном положении театральных учреждений.

Приглашаются гастрольные коллективы, например, Современный театр под управлением В. Островского. На сцене Губпоказтеатра играли различные драматические студии. В 1924 г. в связи с включением Витебска в Белорусскую республику репертуар театра подчиняется общенациональной идее, в результате преобладает историческая форма спектакля: «Герцогиня Падуанская» (О. Уайльд), «Мария Тюдор» (В. М. Гюго), «Царь Эдип» (Софокл) и др. [3, л. 82].

Еще в 1908 г. начинает свою работу, перестроенный из летнего театра в саду Европа, в котором первые спектакли проходили с 1871 г., театр Д. И. Тихановского. Уже в 1918 г. в здании данного театра начинает свою деятельность Дом просвещения, при котором организованы драматическая театральная студия и клуб для красноармейцев имени Володарского. С октября 1919 г. по 1 февраля 1920 г. были начаты работы по организации витебского рабоче-крестьянского театра, который впоследствии получил название 2-го городского театра, его также называли «бывший Тихановский».

Основной коллектив 2-го гортеатра. Им является еврейская труппа. Однако газета «Известия» публикует в марте 1921 г. статью «Возрождение еврейской труппы»: «еврейская труппа, работающая прежде во втором гортеатре и в последнее время ликвидированная, снова возобновляет свои спектакли с 1 мая» [7, л. 11 об.]. Уже в марте 1922 г. ГУБОНО принимает решения о переводе художественных учреждений на самооплату. Это привело к закрытию еврейской труппы, а здание 2-го гостеатра стали сдавать в аренду гастролерам.

В ноябре 1924 г. была приглашена труппа «Современного театра» под управлением В. Островского [8, л. 72], которая должна была находиться в Витебске до 15 февраля 1925 г., но 21 декабря 1924 г. здание 2-го городского театра арендует трудовой кол-

лектив, в составе которого находятся безработные артисты и музыканты, служащие при комитете Витебской биржи труда. В это же время Витебск покидает коллектив «Современного театра». Уполномоченным трудколлектива был назначен Д. И. Ульман.

В докладе о положении трудколлектива 2-го гостеатра (от 6 мая 1925 г.) Д. И. Ульман отмечал: «Закончили мы сезон неблестяще, хотя дела наши сравнительно не хуже были, чем в других трудколлективах Отдела труда. При общей театральной конъюнктуре надо считать, что мы все же закончили сезон благополучно. Скверное отношение политпросвета к нам общеизвестно. Это в связи с приглашением нами русской музыкальной, которую политпросвет приглашал в июне в 1-й гостеатр» [9, л. 49–49 об.]. Этот конфликт решался следующим образом: политпросвет сдал посредрабису в аренду помещение 2-го гостеатра, и на время действия договора посредрабис не вправе был приглашать русскую драматическую труппу во 2-й гостеатр. Таким образом, коллектив 2-го гостеатра составлял достойную конкуренцию 1-му гостеатру, однако представители управления театральным делом предпринимали определенные шаги, которые ограничивали его деятельность.

В результате, ввиду уменьшения и обеднения городского населения, Витебск не в состоянии выдержать двух театров. При этом 2-й гостеатр, как впрочем, и первый, не имел прочной финансовой базы. Поэтому в январе 1925 г. 2-й гостеатр, приносящий дефицит был передан на арендных началах служащим губпоказтеатра по особому договору [10, л. 22].

В январе 1926 г. встречается следующие условия регламентации театрального репертуара. Необходимо учитывать целый ряд обстоятельств: состав аудитории, которая будет смотреть пьесу (буржуазная, демократическая, пролетарская, смешанная), степень ее сознательности и способности противостоять нежелательным влияниям, и наконец, местные условия. Следует в особенности запрещать: репертуар, содержащий в себе оттенок антисоветской пропаганды и злобное высмеивание отдельных сторон советской жизни. Это, однако, нельзя смешивать с юмором. Также необходимо вести борьбу с репертуаром, содержащий

в себе религиозный фанатизм, острый болезненный индивидуализм, шовинизм, национализм, порнографию и авантюрный бандитизм. Также, произведения местных авторов подразделяются на следующие категории: «А» – пьесы, которые безусловно, могут быть представленными, «Б» – с оговорками для какой аудитории и т. п. и «В» – запрещенные пьесы [11, л. 11, 13, 15].

В репертуаре 2-го гостеатра преобладает еврейская театральная традиция. Например, ставятся спектакли «Сирота Хася», «Хозяйка гостиницы», «Уриель Акоста», «Король горы» [12, л. 170 а]. При этом среди национальных спектаклей преобладают постановки классического театра. Здесь в спектакль привлечены пластическое и вокальное искусства, что связано особенностями ментальности еврейского народа. В результате образуется эмоционально и энергетически выраженная постановка.

В сентябре 1926 г. 2-й гостеатр окончательно присоединяется к первому, который в ноябре 1926 г. становится Вторым белорусским государственным театром (сегодня Национальный академический драматический театр имени Я. Коласа).

Заключение. Таким образом, история развития витебского показательного те-

атра имеет ряд противоречий. Вполне успешная деятельность ограничивается нормами цензуры. Присутствуют постоянные трудности в финансировании театра. В репертуаре значительную роль играет классическая драматургия просветительского типа, но в театральном творчестве происходит слияние различных видов искусства, что приводит к возникновению синтетического театра, сочетающего в себе пропаганду и искусство. Затем национальная политика государства определяет доминирование историзма и массовости в искусстве театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жидков, В. С. Театр и власть. 1917–1927. От свободы до «осознанной необходимости» / В. С. Жидков. – М.: Алетей, 2003. – 656 с.
2. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Фонд 2289. – Оп. 2. – Д. 27.
3. ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 3.
4. ГАВО. – Фонд 2289. – Оп. 2. – Д. 53.
5. ГАВО. – Фонд 1319. – Оп. 1. – Д. 1726.
6. ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 33.
7. ГАВО. – Фонд 2289. – Оп. 2. – Д. 87.
8. ГАВО. – Фонд 170. – Оп. 1. – Д. 367.
9. ГАВО. – Фонд 170. – Оп. 1. – Д. 427.
10. ГАВО. – Фонд 170. – Оп. 1. – Д. 333.
11. ГАВО. – Фонд 170. – Оп. 1. – Д. 441.
12. ГАВО. – Фонд 170. – Оп. 1. – Д. 360.

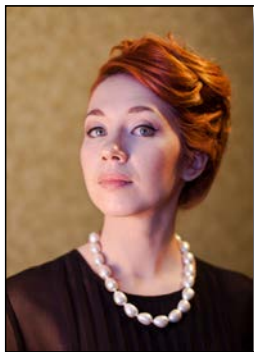
Поступила в редакцию 08.04.2014 г.

УДК 792.021(476)

Художник Зиновий Марголин: возможности цвета в сценическом дизайне

Малей А. А.

Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры,
языка и литературы» НАН Беларуси, Минск



Статья посвящена творчеству известнейшего российского сценографа Зиновия Марголина, который начинал свою творческую деятельность в белорусском театре. В большей мере творчество З. Марголина как театрального сценографа – это специфическая организация сценической среды. С одной стороны, он организует ее по принципу произведения изобразительного искусства, с другой – это выход в трехмерность, организация трехмерного замкнутого пространства (павильон). Поскольку художник учился прикладному дизайну, его сценография всегда конструктивна и четко отвечает задачам построения определенного пространства: конкретная сцена представляет для него задачу освоения каждого ее фрагмента. При всей масштабности его визуальных решений ему не бывает слишком тесно или слишком просторно. Более того, его не пугает ни слишком маленькая, ни огромная сцена. Художник озабочен организацией сценического пространства в каждом его сегменте, изобразительностью предметной среды и выразительностью цвета. З. Марголин решает задачи формы, и каждый предмет на сцене представляет собой геометрическую форму как элемент общей геометрической композиции.

Ключевые слова: сценография, дизайн, пространство сцены, сценические композиции.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 46-54)

Artist Zinovi Margolyn: Possibilities of Light in Stage Design

Malei A. A.

State scientific establishment «Center of the Research of Belarusian Culture,
Language and Literature» NAS of Belarus, Minsk

The article centers round the creative activity of the outstanding Russian stage artist Zinovi Margolyn, who started his creative activity in Belarusian theater. To a great extent the creative activity by Z. Margolyn as a stage artist is specific organization of stage environment. On the one hand, he organizes it as a piece of fine art, on the other, it is exit into three dimension, organization of three dimensional closed space (pavilion). Since the artist learned applied design, his stage art is always constructive and clearly corresponds the tasks of building a certain space: a definite scene presents a task for him to master each of its fragment. With all scale of visual implementations of it, it is not too narrow for him or too loose. Moreover, he is not afraid of either too small or too large stage. The artist is concerned with the organization of stage space in its every segment with the fine art character of object environment and expressiveness of the colour. Z. Margolyn solves the tasks of the form and each object of the stage is a geometric form as an element of general geometric composition.

Key words: stage design, design, stage space, stage compositions.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 46-54)

Марголин Зиновий Эммануилович (1960 г. р.), главный художник Государственного молодежного театра Беларуси (1988–1998). Главный художник театра «Санктъ-Петербургъ-Опера» (1998–2000).

Оформлял спектакли в Театре Российской Армии, БДТ имени Г. А. Товстоногова, Театре имени Е. Вахтангова, Театре балета Бориса Эйфмана, Мариинском театре, МХТ имени А. Чехова, Большом театре. Лауреат «Праж-

Адрес для корреспонденции: e-mail: a.malei@mail.ru – А. А. Малей

ской квадриеннале-95» (серебряная медаль), неоднократный лауреат Национальной театральной премии «Золотая маска», лауреат премии «Хрустальная Турандот».

Цель статьи – выявление особенностей сценического творчества Зиновия Марголина на белорусских и российских сценических площадках.

Зиновий Марголин – создатель значительных в белорусском искусстве визуальных образов спектаклей. Это – «Его сны» по дневникам Сальвадора Дали в Молодежном театре вместе с режиссером Виталием Котовицким (1994 г.), «Ідылія» по пьесе В. Дунина-Марцинкевича в Национальном академическом театре имени Янки Купалы с режиссером Николаем Пинигиным, «Христос и Антихрист» в Русском драмтеатре имени М. Горького с режиссером Борисом Луценко, «Рэцэпт Макропуласа» в Национальном академическом драматическом театре имени Якуба Коласа с Николаем Пинигиным.

Сюжет, события, актерское действие, пластика – все эти составляющие являются подчиненными сценографии. Более того, у сценографии З. Марголина возникает собственный сюжет, отчего спектакль приобретает новый смысл, иной, чем в драматургическом первоисточнике. Его сценографический сюжет не обязательно сопряжен с развитием сценического действия, он может создавать с ним контрапункт («Ідылія») или создавать свое параллельное визуальное действие («Его сны»).

Это – принципиально новый для последней четверти XX века взгляд на оформление спектакля в белорусском искусстве. Как замечает В. Мальцев, «подогревая интерес прессы и театральной общественности, З. Марголин своим обликом и стилем существования создает новый имидж художника эпохи рекламы, рынка и контракта» (перевод наш. – А. М.) [1, с. 29]. Броская, яркая, самостоятельная, обязательно захватывающая всю сцену целиком, статичная, словно замершая, сценографическая конструкция З. Марголина не поддерживает режиссерской концепции и не является структурообразующим фактором спектакля. З. Марголин декларирует принципиально искусственную среду как некое сугубо зрелищное обитание, целиком эстетизирован-

ное и предназначенное только для художественного восприятия. Его проекты можно отнести к тому классу дизайнерских объектов, «в которых должны быть обеспечены оптимальные условия для зрительской работы, но не меньшее значение приобретают также психологическое воздействие визуальной среды на человека и ее эстетические качества» [2, с. 193].

Безусловно, любые сценографические решения являются искусственным проектом. Однако, они, как правило, всегда соотносятся с образом спектакля. У З. Марголина это – самоценная, замкнутая на себе сценическая модель, в которой главное – собственно художественные задачи. Завершенность спектаклю придает сценография. Это свойство характерно для работ Зиновия Марголина в Беларуси, и для его творчества в России. В белорусском театральном искусстве он традиционно сотрудничал только с Николаем Пинигиным и Виталием Котовицким. В России – в тесной спайке с художниками по костюмам и по свету Марией Даниловой и Глебом Фильштинским, с режиссерами Юрием Александровым, Василием Бархатовым и Евгением Писаревым. Российские критики отмечали сверхсюжет творчества З. Марголина, кочующий из спектакля в спектакль, имея в виду его тоску по утраченной целостности мира и желание обрести эту утраченную целостность. Полагаем, что это – не столько тоска, сколько постепенное изучение картин мира, предложенных художниками XX века, и, конечно, закономерное собственное высказывание по этому поводу и шаги для преодоления своего большого ученичества у великих предшественников.

Так, сценография спектакля «Его сны» выстроена в русле традиции кубизма (коллаж). В глубине сцены расположен черный рояль, а на авансцене – белый, с гигантской клавиатурой, с крышкой, вытянутой под колосники, словно поставленный на бок. Множество бело-серебристых натянутых нитей, сворачивающихся и разворачивающихся наподобие жалюзи, создают колеблющееся пространство и одновременно являются экраном для видеокадров. У белого рояля своя функциональная задача: он представляет собой трансформер. Это – и отцовская

библиотека, и зев печки, и ширма кукольного представления, и фрагменты инсталляций Сальвадора Дали. По замечанию Т. Горобченко, «предметный мир спектакля, изобретательно использованный В. Котовицким, открыто перенят из полотен художника и хранит в себе глубокий смысл. Так, черная трубка телефона, неожиданно превращающаяся в красную крабовую клешню, вызывает ассоциации с картинами «Пляж с телефоном», «Императорские фиалки» или «Возвышенный момент». Вот Гала играет на рояле и по ее спине, как по маленькому экрану, плывет проекция рафаэлевой Мадонны с младенцем. В памяти сразу возникает «Ловля тунца», где обнаженные мужские и женские фигуры украшены многоцветной татуировкой, или молодой бычок, на коже которого помещен фрагмент каталонского пейзажа» (перевод наш. – А. М.) [3, с. 285–286].

Цвет служит средством решения этого проекта. Красный цвет-свет с сильным белым пятном на крышке рояля. Цвет в этой пространственной структуре представляет собой композиционное средство.

Крышка рояля – алогическая конструкция – используется как структурообразующий элемент общего пространства сталкивающихся, разъятых форм. Окраска рояля, костюмов, света выявляет напряженность взаимных связей больше, чем цветовая символика. Рояль выделен белым в качестве главного элемента структуры. Все элементы связаны воедино, вся неуравновешенная структура уравнивается с его помощью. На первый взгляд, в этом существует противоречие, т. к. форма рояля сама по себе неуравновешенная, резко неустойчивая. Однако именно такая форма за счет своего масштаба, как бы увеличивая неравновесность, визуально ее стабилизирует. Так же, как и выявляет ритм сценографического решения, где все участки пространства деформированы, а одно из измерений (рояль) увеличено. И ритм всех форм за этот счет нервно сдвигается, убыстряется, приобретает черты футуризма. Белое цветовое пятно поставлено в узловую точку пространства и организует главные линии и направления всего пространства, выявляет композиционную идею данной объемно-пространственной структуры.

Т. Горобченко настаивает на том, что в основу визуального проекта положен принцип сюрреализма [3, с. 285]. Мы полагаем, что здесь присутствует вариация кубистического направления, в котором коллаж является одним из основных приемов. Но сюрреалистическое воздействие достигается всем образом спектакля, и, в первую очередь, режиссерским решением.

Так, по мнению Т. Ратобыльской, «нельзя не поражаться изобретательству и фантазии режиссера <...>. Котовицкий владеет даром чувствовать предметность сценической метафоры, умеет создавать мизансценический ритм. «Его сны...» – почти моноспектакль С. Журавля – Дали. Только иногда пройдет, звеня колокольчиками, белая муза Гала, или материализуется в образ красного быка ревнивая чувственность Дали. <...> Внутренний монолог художника с собой и с прошлым реализуется с помощью актерских отношений с куклой, костюмами, сценическими предметами. Этот спектакль – попытка передать дух живописи Дали средствами театра; попытка сценически воссоздать сюрреалистическую логику, разорванный круг независимых ассоциаций» (перевод наш. – А. М.) [4, с. 183–184]. Мысль Т. Ратобыльской поддерживает и Г. Боровик: «Режиссер В. Котовицкий демонстрирует профессиональное мастерство и искренность в постижении приемов философии абсурда в театральном искусстве. Он делает это путем композиционного согласования разных элементов изобразительного искусства европейских художников-абстракционистов. Иногда такая логическая связь нарушается, и тогда сознание подсказывает иную основу: режиссер историю снов Сальвадора Дали, а значит, самую сущность абстракционизма как явления искусства стремится познать через актера» (перевод наш. – А. М.) [5, с. 63].

В спектакле «Ідылія» решение сценического пространства и сама его концепция являются откровенно постмодернистскими. Здесь заявлена не просто цитата Леонардо да Винчи, но и собственная обработка этой цитаты, вставленной в принципиально новый контекст. По описанию В. Мальцева, З. Марголин перенес в спектакль Н. Пинигина сценическую установку великого итальянца, реконструированную

в фильме Р. Кастеллани: «Два огромных глобуса по бокам сцены возобновляют гравюры польского астронома XVII века Яна Гевелия, продолжают тему движения небесных светил. Для любителей вечерних астрологических телепрогнозов шар в диадеме давно стал эмблемой вселенной. Он трижды повторяется в композиции («Рай» и глобусы). Замыкая в воображении все три объекта линией круга (а он задан геометрией сцены), можно получить известную картину парада планет. Постановочный шедевр Возрождения и эмблематика современных массмедиа оказались объединенными» [1, с. 30].

Цветовые пятна придают динамичность всей конструкции и подчеркивают каждый предмет. Вертикальный ритм организован формой сценических объектов: и сфера, и шары-глобусы помещены над сценическим планшетом, а астрономы продвигаются к ним на высоких котурнах, отчего их собственные фигуры сильно вытянуты вверх.

Элементов сценографического решения в этом спектакле множество: «На сцене – огромный суперзанавес с изображением богатой панской усадьбы и брички возвращает зрителей в прошлый век. По сторонам занавеса застыли два хитроватых амура. Под бодрые звуки марша на авансцену не очень ровным строем выходят мужики и бабы, подгоняемые гайдуками. <...> Затем суперзанавес подымается и открывает неожиданную картину, созданную художником З. Марголиным. <...> Когда полусфера поворачивается, то превращается в замкнутый круг космического звездного неба, прорезанного сверкающими знаками зодиака» (перевод наш. – А. М.) [6, с. 163–164]. Масштабы элементов изображения и фигур астрономов несопоставимы с величиной актерских фигур: первые значительно больше, преобладают, как бы нависают над действующими персонажами. И действительно – существуют собственной жизнью. И в этом проекте главное цветовое пятно (сине-зеленое в сфере) центрирует и стягивает всю конструкцию, организуя все направления движения и выявляя композиционную идею структуры. Сине-зеленой сфере вторят все другие объемы сценических объектов, замыкая все сценическое пространство в круг, целостность,

замкнутость, завершенность и внутреннее благополучие. Каждый сегмент пространства несет в себе звучную радость бытия, расцветающее внутреннее совершенство, гармонию космоса и человека. В цветовой партитуре этого спектакля у З. Марголина множество полутонов, переходов и малых интервалов, создающих волшебство ренессансной картины.

В спектакле «Рэцэпт Макропуласа» тип композиции четкий и ясный, контраст основного пятна с фоном контрастирует по яркости и цветовому тону. Эффект рассчитан как воздействие пространства павильона: конфигурацией, масштабом и цветовой доминантой. На авансцене расположен актерский гримерный столик с зеркалом-трилльжом и небольшой банкеткой, все остальное пространство сцены совершенно пустое, а на открытом светлом заднике висит огромное платье размером от планшета до колосников. На светло-желтом заднике бордовое пятно платья вызывает подсознательное ощущение величественности. Художник создает изображение в русле направления фовистов. З. Марголин работает здесь достаточно большими интервалами цвета, увеличивая высоту сцены и все сценическое пространство. И в этой постановке акцентируется контраст гигантских форм в сценографии с маленькими в сравнении с ними фигурками актеров. Язык цвета предельно лаконичен, цветовая композиция ясная с отсутствием сложных цветов, соотношения их контрастные, а контуры пятен четкие.

Сценические решения на главных российских сценических площадках. Недавняя постановка «Русалки» А. Даргомыжского в Мариинском театре С.-Петербурга (В. Гергиев) предстала в постановке тандема режиссера Василия Бархатова и сценографа Зиновия Марголина. Критики, при всех замечаниях к постановке, оценили интригующее сценическое решение. Авторы спектакля перенесли действие в начало XX века, использовали черно-белые слайды, чтобы создать определенный контекст: березки, баржи, лодка, влюбленные в лесу. А на планшете сцены – реальные объекты-метки, индексирующие два мира, состоятельных людей и людей низкого социального положения: венские стулья, солома и раз-

границительная стена. Этих стен даже целых три, они подвижны и функциональны, но символичны одновременно, и за каждой из них происходит определенное событие в современном духе [7]. Действие, происходящее в пределах большой сцены, симультанно, плотно пригнано в своих одновременных фрагментах друг к другу, подвижно в своей разноплановости. Кроме того, З. Марголин варьирует фрагменты действия по планам, активно передвигая их в пространстве сцены. Более того, в ключевых моментах герои переходят из одного фрагмента в другой беспрепятственно, тем самым делая строгое математическое деление на сегменты ирреальным, как существование в параллельных мирах. И, вообще, З. Марголин в этом решении следует завету своего учителя, выдающегося белорусского сценографа Б. Герлована, когда есть главный персонаж, а вокруг него выстраиваются его деяния и события, спровоцированные им. Режиссер В. Бархатов решал «Русалку» как явление, представленное в сознании главного героя. И сценограф решает пространство как постоянно движущееся, сегментированное и свободно трансформирующееся. В этом состоит принципиальное отличие от герловановского решения сценического пространства. Так, Борис Герлован в содружестве с режиссером В. Раевским в спектакле «Страсти по Авдею» в Купаловском театре (Минск) останавливает пространство в неизменности сценической установки, жестко его фиксирует и не меняет, отчего возникает надреальное впечатление. А З. Марголин надреальности достигает с помощью многоплановости, «кадрирования» и постоянного движения сегментов. Вокруг Авдея происходили события, к которым он отношения не имел, но которые имели отношение к нему и были судьбоносными для него. Главный герой «Русалки», настигаемый сердечным приступом и находящимся в клинической смерти, в другом сегменте в это самое время выясняет отношения со всеми, кто от него пострадал и кто его любил. События, спровоцированные им, постоянно преследуют его как видения. Они словно происходят в его сознании.

В спектакле сценограф работает цветовыми пульсациями, с помощью чего общий колорит меняется от холодного голубого

к ахроматическому черно-белому, и обе огромные цветовые массы сосуществуют рядом, вертикально разделенные терракотовой стеной. Сценографом создается мощная проекция на заднике, но она не дает впечатления живописной прямой перспективы, и огромное небо с облаками (или тучами в черно-белой плоскости) является реальным небом лишь отчасти, в большей мере оно становится метафорой состояния, настроения. Голубая масса цвета и черно-белая расположены в одной плоскости, однако визуально голубая отстоит дальше в глубину сценической площадки, потому что черно-белая выглядит более насыщенной, темноватой. Вторая масса обладает свойствами насыщенности, мрачного впечатления, усугубляя его к планшету и контрастируя с охрой соломы на планшете. Этот сегмент пространства кажется небольшим, спрессованным, и материально насыщенным. Слева, рядом в точно таком же по величине сегменте, создано совсем иное состояние – отдаленности, высоты, неограниченной глубины и нематериальности, бесплотности и пустоты. Телесность одного сосуществует с бестелесностью другого. В одном случае терракотовая вертикальная стена служит сужению пространства и как бы направляет его к рампе, в другом (голубом) направляет взгляд в глубину и заставляет быстро преодолевать взглядом терракотовый коридор.

На этом примере видно, как сценическая композиция решается с помощью дизайна. И именно цветовая гамма является усугубляющим средством подобного решения.

Зиновия Марголина называют создателем циклопических сценических конструкций, и в спектакле-мюзикле «Шербурские зонтики», поставленном Василием Бархатовым в театре «Карамболь» (С.-Петербург). Два вращающихся диска с прорезями (прямоугольник и квадрат), которые приближают и удаляют картинку, выхватывая детали и перенося зрителей в разные точки пространства. Колеса представляют собой зонтики, кассеты, крылья мельниц, жернова и т. д. Метафоры З. Марголина не просто масштабны, они масштабно метафоричны, ироничны, многозначны. Исследователи полагают, что фирменный знак сценографа – это «сложносочиненные

масштабные декорации-трансформеры»: «В сценографии Зиновия Марголина отзвуки культурного прошлого и настоящего – супрематизм, вырвиглазно анилиновая гамма интерьеров, боб-уилсоновская лазурь задников, марширующие на карнавале сексапильные гёрлз из клипа Алекса Гаудино «Destination Unknown» – все это сливается в «белый шум». Холодным постмодернистским душем гасящий возможные рецидивы злокачественной ностальгии. И – через остранение – возвращающий рельефность переживания истории Деми» [8]. Круглые плоскости постоянно вращаются, и сквозь прямоугольные прорезы в них фиксируются общие и крупные планы. Сценография этой постановки еще раз подчеркивает наследование З. Марголиным идей конструктивизма: вращающиеся плоскости есть только динамические элементы конструкции. И вместе с тем, они превращаются в метафору роковых жерновов времени, необратимости и силы времени. Герои пытаются прорваться сквозь это вращение, сквозь эту силу жерновов судьбы и не в состоянии ее преодолеть. В финале герои трансформируются в глянцевого кукол, в манекены, в андроиды. Перед главным героем стоит его маленькая дочка в ало-белом наряде, рифмующаяся по цвету с такой же бензоколонкой.

Цветовой минимализм у З. Марголина инспирирован предельной функциональностью конструктивной сценической постановки. Кроме того, цветовые пятна – это отличительные знаки-метки в пространстве. Так, цветовые рефлекс бензоколонки вызваны необходимостью акцентировать объект в среде, сделать его видимым, сразу бросающимся в глаза. А рифма цвета в платье девочки в этой ситуации становится знаком-символом: фигурка делается аналогом объекта, живое превращается в неживое. Ушли чувства, ушли душевные связи, ушло человеческое. В цивилизации осталось только глянцево-функционально-андроидное.

З. Марголин дебютировал в Мариинском театре в 2004 г. с постановкой оперы Д. Шостаковича «Нос», которую считают выдающимся событием российской оперы новейшего времени. Как пишут критики, с тех пор он возводил на мариинских

подмостках целые города и устраивал наводнения, неизменно поражая воображение петербургской публики мощными сценическими метафорами и заставляя зал разражаться аплодисментами при поднятии занавеса на каждой из десяти выпущенных на последние годы премьер.

В основе сценографии оперы «Нос» находится главный образ, раскрывающийся постепенно на протяжении всего спектакля. Он конструктивно прост и сложен одновременно. Два дома поставлены так, чтобы у зрителей создалось впечатление, будто он заглядывает во двор-колодец. А на заднике сцены создается проекция мостовой. Таким образом, возникает многомерное пространство, в котором действующие лица ходят то ли по планшету, то ли по стене. И все вокруг оказывается перевернутым, свернутым, скрученным. И, как в живописи абсурдизма – алогизме русских авангардистов – видится одновременно с нескольких точек зрения. Огромная сетчатая труба кажется бесконечной, благодаря световому эффекту, бьющему изнутри, и благодаря ее движению по сцене. Эти гигантские марголинские сценические объекты несоизмеримы человеческой фигуре, монструозны и технически совершенны. Они становятся главными персонажами спектакля, подчиняя человека и руководя им. Так и труба – реальный объект и в то же самое время многозначная метафора сжатия, перехода, ирреального мира. А также и образ свингового пространства-времени.

Белые и черные акценты так же, как и в других сценических решениях З. Марголина, функциональны (нос в белой ткани, черный участок лица на месте носа и т. д.) и символичны: гоголевский нос – ирреальное существо, фантом, призрак измененного сознания. Мефистофель в черной накидке – из той же логики. Красное свечение из люка – еще один акцент в колористической системе постановки. Основная цветовая гамма в общей картине спектакля представляет собой столкновение холодного голубого в центре сцены (труба), ярко-желтой охры с серо-терракотовым (толпа) и теплого коричнево-кирпичного с оттенком багрового (стены домов).

К гоголевской фантазмагии обратились в постановке «Мертвых душ» в Мари-

инке. Самым осязаемым достоинством критики называли декорации этого спектакля в виде двух огромных вертящихся колес, несущих черный экран: «И самый точный ход в монументальной и, как всегда, функциональной сценографии Марголина – очень простой. Это возникающая во время «народных» фрагментов оперы самая что ни на есть подлинная видеосъемка заснеженной России – современной, но вряд ли сильно отличающейся от гоголевской. России, в которой застыло время, другой России, которую можно увидеть из окна «Сапсана», откуда она, ведь правда же, кажется совершенно ирреальной» [9]. Мария Бабалова подчеркивает феноменальность сценографии Зиновия Марголина, переигрывающей режиссерскую концепцию и даже звучание музыки: «По ходу спектакля эти колеса постепенно придавливают действующих лиц. Никакой летящей «птицы-тройки» нет и в помине» [10].

В одном из интервью З. Марголин признавался: «Мы действительно довольно долго не могли найти решения, которое бы соответствовало драматургии оперы Щедрина. И действительно изначально пошли по ложному пути. «Мертвые души», как вы помните, имеют рондальную композицию, в которой эпизоды – это чичиковская интрига, а рефрены – это, как сказали бы лет тридцать назад, «народно-массовые сцены». Сперва нам казалось, что каждую из хоровых сцен нужно решать как отдельные драматургически законченные эпизоды со своими микросюжетами. Какое-то время мы вполне радостно продвигались в этом направлении, пока не зашли в тупик и не поняли, что «Мертвым душам» нужен тот самый магистральный образ, о котором вы говорили в начале беседы. Когда мы его нашли, то все естественным образом встало на свои места. Помню, я спросил у Щедрина: «Что главное в «Мертвых душах»? Он, не задумываясь, ответил мне: «Дорога». И тут все срослось. Мы поняли, что опера – не про Чичикова. Это совсем другая история: дорогой все начинается и заканчивается, постоянно звучит хор мертвых крестьян. Важно было расслышать, что их голоса звучат где-то вдалеке: «Мертвые души» все время будто бы висят между небом и землей. Или преисподней и зем-

лей – черт его знает. Меняются помещики, развивается интрига – а дороге нет ни конца ни края. Это ведь универсальный образ России: сколько угодно можно ехать хоть на бричке, хоть на поезде, хоть на машине, а вокруг ничего не меняется. Все время одни и те же бесконечные грязные пейзажи – и гигантские бесхозные площади, и неприкажные люди... Все это – в музыке Щедрина, которая ставила перед нами конкретную задачу, решить которую оставалось делом техники. Потому что главное в «Мертвых душах» – та хоровая трясина, в которую ты проваливаешься с первым же аккордом вступления, и та бричка, в которой Чичиков колесит по стране».

В «Царской невесте» А. Римского-Корсакова на сцене Мариинского театра – парк культуры и отдыха сталинской эпохи. Действие происходит в конце 40-х годов XX века. На планшете размещены летняя эстрада, два ряда фонарей, скамейки, каска-кинопроекторная, «чертово колесо» – колесо обозрения. Занавесы движутся, сценический круг перемещается, места действия словно пульсируют и скачут, но они объединены в прозрачном, как сетка, пространстве. Из кругов и полукругов. Излюбленная колористическая система с противостоянием холодных и теплых цветовых полей, внутри которых существуют четкие и многозначные цветовые акценты (черно-белые).

Для сценографа З. Марголина принципиальной является универсальность сегодняшнего театра: «Поэтому для меня лучшее театральное пространство – это пространство, в котором ничего нет. То есть вообще ничего. Потому что наличие чего бы то ни было уже предполагает некую модель поведения. И это уже раздражает». Свободное пространство – это, прежде всего, пространство для свободной его организации. И в том числе, по законам цветовой гармонии дизайн-проекта.

Заключение. Зиновий Марголин уже с последней четверти прошлого века предвидел способы организации медиапространства, столь актуального в нынешнюю эпоху. Создаваемые им в спектаклях В. Котовицкого и Н. Пинигина проекты характеризуются дизайнерским подходом к организации сценического пространства



Ил. 1. Сцена из спектакля «Нос».



Ил. 2. Сцена из спектакля «Нос».



Ил. 3. Сцена из спектакля «Нос».



Ил. 4. Сцена из спектакля «Царская невеста».



Ил. 5. Сцена из спектакля «Шербурские зонтики».



Ил. 6. Сцена из спектакля «Шербурские зонтики».

и, соответственно, цветовых плоскостей и пятен в нем. Художник предлагает перформансно-инсталляционный способ создания сценографии. Это – целиком эстетический художественный проект вне событийной линии спектакля, вне собственного смысла спектакля. Это – еще один спектакль, расширяющий и трансформирующий границы режиссерской концепции. З. Марголин впервые осуществляет многомерное, нелинейное произведение. Так, один из российских критиков подчеркивает в творчестве З. Марголина строгость вкуса, скупость в выборе выразительных средств и монолитность внешнего облика спектакля, а также предельную материальную конкретность. Однако, при этом, подмечает Д. Ренанский в статье «Зодчий» для «Петербургского театрального журнала», в геометрическом лаконизме З. Марголина присутствуют парадоксальное изящество и бесконечная многозначность образа. Цвет является одновременно подчиненным средством сценографии и важнейшим ее элементом. Он подчинен структуре пространства и в то же время сам организует эту структуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мальцаў, У. Медыятопіі Зіновія Марголіна / У. Мальцаў // Мастацтва. – 1996. – № 12. – С. 29–32.
2. Миронова, Л. Н. Цветоведение / Л. Н. Миронова. – Минск: Выш. шк., 1984.
3. Гаробчанка, Т. Я. На мяжы стагоддзяў: Сучасны беларускі драматычны тэатр / Т. Я. Гаробчанка. – Мінск: Беларус. навука, 2002. – 367 с.
4. Ратобильская, Т. Беларуская рэжысура і еўрапейская драма XX ст.: праблема засваення новага зместу / Т. Ратобильская. – С. 170–185; Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: зб. матэрыялаў міжнар. навук.-творч. канф., Мінск, 16–17 кастр., 1997 г.: вучэб. дапаможнік для навуч. устаноў культуры і мастацтва. – Мінск: Арты-Фэкс, 1998.
5. Баравік, Р. І. Шлях да паразумення / Р. І. Баравік. – Мінск: БДАМ, 2008. – С. 63.
6. Смольскі, Р. Б. На скрыжаванні: Тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р. Б. Смольскі – Мінск: Беларус. думка, 1999. – 231 с.
7. http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/12436111/niotkuda_bez_lyubvi#ixzz2ir5cwa9j.
8. Ренанский, Д. Былое и думы / Д. Ренанский // История драмы. – 2009. – № 29.
9. Труд. С. Бирюков. 29.02.2012. Гроб с музыкой.
10. Культура. Гергиев в поисках Ассанджа. 02.03.2012.

Поступила в редакцию 06.11.2013 г.

УДК 316.773:687.1:801.7

Репрезентация как акт коммуникации, коррелируемый конструированием нарратива

Лагода О. Н.

Черкасский государственный технологический университет, Черкассы



Статья посвящена анализу существующих научных положений о репрезентации и возможности их использования в исследованиях костюма. Особое внимание автор уделяет рассмотрению репрезентации как акта коммуникации. Выявляя отличия в природе визуального и визуализированного образов, показывает, что использование нарратива как методологического конструкта в современном научном знании помогает обоснованию комплекса методов и приемов анализа репрезентаций костюмных форм и концептуальных способов их представления. Автор акцентирует внимание на необходимости сравнения разных форматов репрезентации костюма как текста культуры в разнообразных художественных практиках современности. Нарратив является конструктивной основой репрезентации. Обе категории коррелируются на концептуально-смысловом уровне, который визуализируется в продукте дизайна. В процессе конструирования художественными средствами обе категории в отношении костюма являются действием. В процессе восприятия-потребления они трансформируются в качества представленного продукта, являются его характеристиками.

Ключевые слова: коммуникация, тексты культуры, костюм, репрезентация, нарратив.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 55-61)

Representation as an Act of Communication Correlated by Constructing a Narrative

Lagoda O. N.

Cherkasy State Technological University, Cherkasy

The article is devoted to the analysis of existing scientific positions about the representation and possibility of their use in researches of the costume. The author pays special attention to consideration of the representation as an act of communication. Revealing differences in the nature of visual and visualized images the author shows that the use of a narrative as a methodological construction in modern scientific knowledge helps to ground the complex of methods and ways of the analysis of the representation of costume forms and conceptual methods of their presentation. The author draws attention to the necessity of comparison of different formats of the representation of costume as a text of culture in various artistic practices of nowadays. Narrative is a structural basis of the representation. Both the categories are correlated at a conceptually semantic level that is visualized in the product of design. In the process of constructing by artistic facilities both the categories concerning the costume are an action. In the process of perception-consumption they are transformed into qualities of the presented product and they are its characteristics.

Key words: communication, texts of culture, the costume, representation, narrative.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 55-61)

Тезис о том, что в сознании человека представления о различных аспектах реальности формируют бесконечное множество репрезентаций в разных видах текстов культуры, одним из которых является костюм, в современной научной мысли встречается все чаще. Встреча с реальностью в постсовременной культуре в

пространстве репрезентаций происходит, прежде всего, посредством образов. Создание, распространение и восприятие образов – это, как известно, непрерывный процесс коммуникации, характеризующийся закономерностями, которые определяются как межличностным или групповым, так и общественным характером [1]. Важным по-

Адрес для корреспонденции: e-mail: lagoda_oxana@mail.ru – О. Н. Лагода

казателем этого процесса является то, что любой из образов основывается на трансформации, интерпретации и метафоризации событий, явлений, концептов. Благодаря этому он имеет знаково-символическую природу, обусловленную кодированием/декодированием как своеобразным процессом создания – проживания – функционирования и восприятия информации. Этот процесс, как определенная последовательность целенаправленных действий, имеет причинно-следственный характер и предполагает участия в нем реципиентов. В процессах создания образов принимают участие, как обыкновенные люди, так и профессионалы – художники, рекламисты, модели, дизайнеры и многие другие специалисты как «культурные посредники» [2].

Доминирование упомянутых выше репрезентаций в современной культуре могут объяснить процессы, в результате которых реальный мир все чаще подменяют медиа образы. Они могут быть самыми разнообразными, но всегда специально сконструированными: с определенной целью и по определенным законам. Все действия, условия, правила конструирования определяют тот образ, что сложится в процессе его репрезентации одними и восприятия другими участниками коммуникативного процесса. Именно он станет основой отношения к «репрезентируемому феномену» в реальной жизни [3]. У репрезентации, являющейся самой по себе феноменологическим явлением, есть собственный исторический опыт, отражающий эволюцию изменения самого концепта и смысла понятия в измерении коммуникативных парадигм. Однако, в отдельных случаях, использование термина «репрезентация» звучит некорректно, что обуславливает необходимость его анализа в контексте смысловых значений и, особенно, функций.

Цель статьи – выявление особенностей взаимодействия процессов репрезентации и нарративизации в костюме как тексте культуры.

Исследуя допустимые границы значения термина «репрезентация», И. М. Сахно, к примеру, отмечает, что изначально современное искусство опиралось на противопоставление креативного «делания» и «имитативного» принципа классического искусства. Последнее всегда существовало

на стыке двух репрезентативных моделей, сформировавшихся еще в античной культуре. «Основной принцип творческой деятельности художника – мимесис (от греч. подражание, воспроизведение) надолго предопределил перспективы развития мировой живописи. Копирование ландшафта реального мира и создание габитуса человека и окружающих его предметов – сверхзадача художника вплоть до конца XIX века, когда на смену устоявшихся практик визуальных стратегий приходит установка на создание псевдовещи, пустой формы, говоря позднейшим языком – симулякра» [4]. Это позволяет определить временные рамки, в границах которых четко прослеживаются изменения смысла художественной репрезентации как формы представления действительности посредством искусства. По определению И. М. Сахно, – «другой» репрезентации, которой «своей» дистанция по отношению к реальности и конструирование «иного» семиотического пространства, позиционирующего не только идею, но и вещь в качестве нового объекта эстетического переживания». Это свидетельствует о расширении границ репрезентации посредством новых средств выражения. «Искусство авангарда перестает быть выражением личностного видения мира, эстетической эмоцией и средством трансформации визуального мира. Утраченный язык нормативной коммуникации ведет к преодолению эстетики как таковой» [4].

Самым ярким примером в истории искусства XX в., который собственно и считают началом перемен, изломом парадигм в художественной репрезентации, является концепт ready-made Марселя Дюшана и его художественно-экспозиционные практики. Своеобразие эстетической провокации М. Дюшана способствовала тому, что на смену художнику-творцу пришел художник-демонстратор, а повседневность превратилась в художественную практику. Произошла утрата креативной (творческой) роли самим художником. Размышления по поводу смены коммуникативной парадигмы в искусстве Анн Коклен, в этом смысле, представляют определенный научный интерес: «...автор исчезает как художник, он является только демонстратором. Ему достаточно лишь заявить о себе, сигнализировать. Единственный признак его существо-

вания – это подпись, которая сопровождает «готовый» объект... Деятельность этого демонстратора-постановщика проявляется в размещении объекта: он изменяет его место и темпоральность...» [5]. Собственно, речь о том, что репрезентация становится активным направленным действием или же последовательностью действий, задача которых состоит в получение конкретного желаемого результата художественно-эстетического качества. Изменение статуса художника, с одной стороны, возвращает его к ремеслу, а с другой – способствует созданию им изысканных имитаций переосмысленной действительности: «...Личность самого художника превращается в прагматическую условность, текст живет уже по иным метафизическим законам» [4].

В своем исследовании И. М. Сахно напоминает также об опыте Карла Гинсбурга, который еще в 1980-х годах, обращаясь к «Всеобщему словарю» (1727 г.) Фюретьера, предпринял попытку прояснить, что есть «репрезентация», и обнаружил в ней противоположные смыслы: «С одной стороны репрезентация... позволяет увидеть нечто отсутствующее, и здесь предполагается четкое различие между репрезентирующим и репрезентируемым, с другой стороны, репрезентация являет присутствие, демонстрирует публике некую вещь, или личность» [4]. Таким образом, репрезентация мыслится как «субституция» и как «миметическое напоминание» [6]. Иными словами, качественное образование-замещение и/или отображение существующего или существовавшего.

В статье «Авангард vs. Репрезентация» Е. Лазарева, размышляя об использовании данного термина, пишет: «Репрезентация, понимаемая не столько как представление окружающего мира в изобразительном искусстве, а скорее в политическом смысле – как представление художественной практики в том или ином публичном пространстве, – неотъемлемая часть системы современного искусства. Чтобы стать фактом современной художественной культуры, нечто должно быть выставлено или опубликовано» [7]. В этом контексте репрезентация понимается в достаточно узком, словарном и этимологическом значении, сводимом к «представлению одного в другом и посредством другого». Так смешиваются сра-

зу несколько понятийных полей и такие термины, как презентация, репрезентация и экспозиция, становятся, практически, неразличимы. Это, в свою очередь, вносит путаницу в размежевание функциональных «обязанностей» перечисленных терминов. Необходимо учитывать, что презентовать (условно – показывать или указывать), экспонировать (приложить определенные усилия для организации места, времени, качества и т. п. презентации), а также репрезентировать (интерпретировать) – это не одно и то же.

Исследователей объединяет мысль о том, что в актуальных художественных практиках границы репрезентации расширились настолько, что необычайно сложно определить коннотативные смыслы новых арт-проектов. Другой важный аспект, на котором они акцентируют свое внимание, это внедрение искусства в повседневность, городскую среду, пространство улиц, проектирование художниками и создание дизайнерами утилитарно-полезных вещей. Очевидным для них является стремление, с одной стороны, отказаться от выставок и музеефикации продуктов творчества, а с другой стороны – желание сберечь значимость художественного высказывания. Даже в том случае, когда изречение становится репликой, фрагментом или обрывком фразы. Однако, не лишает повествование (нарратив) его смыслового наполнения. Указанные аспекты определяют основные направления исследования репрезентации в сфере гуманитарных знаний. Их возможно и необходимо развивать с целью практического использования в исследовании различных культурных феноменов современности, в частности модного костюма и форм его художественной репрезентации. Это видится возможным в ходе анализа содержания и значения термина «репрезентация» в контексте современных художественных практик как разнообразных текстов культуры.

К пониманию текстов культуры. Во многом пониманию текста как единицы культуры научная мысль обязана Ю. М. Лотману. Само же понятие текст – понятие лингвистики, получившее общеметодологическое и междисциплинарное значение в современной философии и науке. Его истолкование исходит от лат. *textus* – ткань, сплетение, соединение, т. е. объединенная

смысловой связью последовательность знаковых единиц, или же от *textum* – связь, соединение, как результат говорения или письма, продукт речевой деятельности, основная единица коммуникации, которой человек пользуется в процессе речевого общения. Текст, как правило, обладает единством темы и замысла. Он погружен в культурное пространство конкретной эпохи, культурологический тезаурус адресата, отражает особенности авторской личности, знания автора, его лексикон, образ мира, цели, мотивы. Текст несет как отпечаток культуры определенного этапа в жизни общества, культуры народа с его традициями и устоями, менталитетом, так и культуры неповторимой личности его творца. И если учитывать, что культура – это способ самоорганизации мыслящего универсума, способ жизнедеятельности, правила деятельности людей, то связь с текстом более чем очевидна [8].

Учеными определены единые параметры, которые позволяют рассматривать текст как единицу культуры. Прежде всего, это антропоцентричность: человек – творец культуры и ее главное творение, текст также создается человеком и для человека. И культура, и текст имеют диалогический характер, что обуславливает употребление таких понятий, как «диалог культур» или же «диалогичность текста». К единым параметрам культуры и текста относят также функциональную общность, нормативность, деятельностьную сущность, символичность и знаковость. И текст, и культура – это семиотические системы, способные хранить и передавать социально значимую информацию. Выражение Ю. М. Лотмана «культурная память текста» – понятие реальное, основанное на его диалогической сущности, ассоциативно-образной природе, составляющее важнейшую особенность художественного текста как единицы культуры. Особенностью текста культуры является то, что он принадлежит к «вторично моделирующим системам», которым присуща семиотическая неоднородность, наличие многообразных кодов, в частности и вестиментарного, позволяющих ему быть, по определению Ю. М. Лотмана, «информационным генератором».

Различные культурные тексты изначально были реалистическими, то есть миме-

тическими. В историческом контексте они претерпели интерпретацию в собственной репрезентации, которая вылилась в разнообразные жанрово-стилистические формы. Поэтому анализ репрезентаций текстов как важных концептов социокультурного дискурса позволяет понять, как, каким образом работают репрезентации, как в них проявляется специфика разных языков культуры, в чем отличие репрезентаций в разных видах текстов, в частности в costume. Для такого анализа, очевидно, необходимо определиться с используемыми критериями, а при необходимости и разработать их.

Современные культурные формы демонстрируют, что репрезентация остается основой, прежде всего, большинства визуальных текстов. Более того, традиционные репрезентативные модели сосуществуют с новыми образованиями. Чаще всего репрезентацию показывают как миметическое подобие отдельных реальных фактов и их изображений в том или ином культурном тексте или же артефакте. При разрыве же связи между реальным объектом и его изображением говорят о «кризисе репрезентации». Очевидно, под разрывом следует понимать степень трансформации и интерпретации реального. Как показывает анализ, в современных исследованиях понятие репрезентации переосмысливается и удваивает свой смысл. Первый обусловлен созданием образа реально существующих вещей и явлений. Другой смысл связан с формированием представлений, в основе которых ментальные конструкты. Важно, что репрезентация – это не создание «подобного» в смысле «клонированного». Поскольку в визуальных искусствах репрезентация – это не копия увиденного, а явление, которому присуща интерпретативность, вопрос о соотношении реальности и репрезентации в текстах культуры продолжает оставаться открытым.

Репрезентация через визуализацию. Визуализация направлена на воображение людей. В то же время визуализация создает представление, сконструированное автором, не гарантируя адекватность образа. Представление раскрывается постепенно, формируя целостную картину, а не отрывочные впечатления, с помощью нарратива. Следует уточнить, что визуальный и визуализированный образы определен-

ным образом отличаются по своей природе. Визуальный образ изначально исходит из «картинки» (увиденного), которая является автономной в своей сути, например – костюмный комплекс. Текст, который в нем заключен – информация о костюме и его носителе, считывается субъектом, осмысливается сознательно или же подсознательно посредством знаков костюма и присущих им традиционных значений. В самой «картинке» есть информация, направленная на зрительное восприятие.

Другой – визуализированный образ специально создан для передачи информации определенного смысла. Он облегчает пути считывания и экономит время реципиента. Текст – как многоуровневая знаковая система, имеющая динамичную смысловую структуру, кодируется (облекается) в яркий и популярный образ-стереотип, который мгновенно распознается воспринимателем. Словесное повествование переводится в ранг визуального, то есть визуализируется. Акт прочтения визуального будет считаться состоявшимся, если будет интерпретирован текст, сопровождающий «картинку» [9]. Процесс визуализации, как и процесс считывания визуализированной информации, соизмерим с процессом нарративизации. Условно, это нарратив о нарративе – многоярусная или многослойная в контексте коммуникации структура повествования.

Репрезентация – это конструкт, созданный на основе доминирующих в социуме, а, возможно, и оппозиционных, представлений. Исходя из этого возникает вопрос: каким образом создается этот конструкт? Под влиянием чего протекает процесс конструирования образа в том или ином контексте, в частности костюма и его изображений? Что оказывает влияние на содержание семантических игр (репрезентаций), наполняя их новыми коннотациями? Прежде всего, возникает необходимость выяснить, что же следует понимать под «нарративным текстом», доминирующим в массовой культуре и предопределяющим то обстоятельство, в котором репрезентация чаще всего апеллирует к стереотипам. На примере исследования костюма это наиболее показательно.

Концептуальные стратегии современных исследований костюма направлены, прежде всего, на формирование костюмологии как

самостоятельной сферы научного знания. В поле интересов исследователей анализ идеологий конструирования образов в современной визуальной культуре, раскрытие гендерной проблематики культуры повседневности посредством костюма, рассмотрение костюма как текста в культуре и в искусстве (семиотика), анализ информационного ресурса костюма как коммуникативно-идентификационного опыта (семантика), сопоставление форматов современных репрезентаций костюма как дизайн-продукта. Наиболее продуктивные результаты в этой сфере принадлежат философам: Н. Н. Мосоровой [10], Т. Ю. Быстровой [11], а также Г. Н. Лоле [12]. В частности, Г. Н. Лола предлагает свое личное, злободневное, определение дизайна как «коммуникативной практики конструирования знакового продукта, способного создавать ситуацию впечатлений» [10, с. 28]. Она также предлагает разработанную и апробированную ею «методологию нарративного кокона» для создания дизайн-продуктов. Эта методология может быть использована, по нашему мнению, как для создания новых образцов, так и для анализа и исследования уже существующих объектов, например исторического, ретро- или же национального, этнического костюма. Методология нарративного кокона рассматривается как своеобразный формат репрезентации, который включает непосредственно демонстрацию (представление) как действие/ряд действий, процессы кодирования/декодирования (наполнения смыслом), содержание рекламных сообщений и проч., реализованное в художественной форме визуализированного образа. Происходит корреляция между процессами репрезентации и нарративизации. Такой подход к исследованию способов художественной репрезентации костюма указывает на необходимость разработки понятийно-терминологического аппарата для описания – анализа художественных репрезентаций костюма в контексте теории нарратива.

Восприятие нарратива как методологического конструкта в современном научном знании, в свою очередь, указывает на необходимость обоснования комплекса методов и приемов анализа репрезентаций костюмных форм и концептуальных способов их представления. Этим вопросам посвящен

ряд публикаций автора, в которых костюм рассматривается как «внешняя форма нарратива идентичности». Идентификация может иметь направленность на различные характеристики: этническая, национальная идентификация, чаще – социальная или же индивидуальная идентификация. Ее задача включает информирование окружающих об эстетическом, идеальном, модном, ценном (в этом случае указанные характеристики выступают как синонимы) средствами знаково-символического языка костюма.

Все знаки, в целом, сводимы к двум взаимосвязанным процессам – формообразования и стилеобразования в дизайне одежды, которые связываются и реализуются, прежде всего, посредством концепции. На самом абстрактном уровне, это универсальная «морзянка» – только два знака – «точка» (форма) и «тире» (стиль), создающих в процессе сочетания и комбинирования в самых разнообразных вариантах сообщения (репрезентации) с бесконечным числом повествований (нарративов). Это и есть процесс нарративизации – процесс создания, конструирования смысловых комбинаций, коннотативный дискурс которых обусловлен креативностью того, кто передает информацию; идеей – концептом, который заложен в основу образно-стилевой и формально-конструктивной организации костюмной формы в целом. И, безусловно, в открытости и в готовности к восприятию реципиентом созданного сообщения. Важным будет и контекст, в рамках которого состоится информирование (коммуникация): место, время, сопутствующие знаковые составляющие и т. п. Все указанные аспекты можно соотнести с аналитическими компонентами нарратологии как науки: сюжетом, голосом, временем, точкой зрения персонажа и т. д., с фундаментальными принципами повествования, которые формируют его способность иметь значение, то есть феноменом нарративности. Как видно, и репрезентация, и нарратив являются конструктами, создание которых возможно при активном действии – участии (условно – физическом и умственном), находятся в состоянии тесного взаимодействия и обеспечивают костюму, как, впрочем, и любому другому продукту дизайн-деятельности, такие важные для современных культурных текстов характеристики, как репрезентативность

и нарративность. Эти характеристики коррелируются на концептуально-смысловом уровне, который визуализируется в дизайн-продукте через форму, цвет, фактуру и т. д. И, если в процессе конструирования художественными средствами костюма обе категории являются действием, то в процессе считывания (восприятия – потребления) они трансформируются в качества и признаки представленного продукта, то есть являются его характеристиками.

В этом месте стоит вспомнить об «ошибке репрезентативности», поскольку у восприятия есть способность к интерпретации, что делает результат субъективным. Необходимо учитывать ошибки репрезентативности во время интерпретаций и обобщения результатов исследования, ведь оно всегда использует методику выборочности. Исследование костюма – это однозначно выборочность материала в любом из возможных контекстов. Аргументом такой выборочности обычно является мода, точнее – модные значения, которые люди придают как отдельным предметам и элементам одежды (трендам), так и смыслу, идеологии, имени марки производителя (брендам) и т. п. Ошибки репрезентации, отклонения в истолковании избранных характеристик и параметров, в процессе представления (а это может быть как вербальная, так и визуальная реклама) – это акт коммуникации, информативная практика, в основе которой идентификация, основанная на процессе кодирования/декодирования, то есть нарративизации. Чем больше отклонение, тем сложнее конструкция нарратива. Исходя из всего вышесказанного, репрезентация – это акт коммуникации, осмысленное целенаправленное действие, результатом которого является нарратив как специфический конструкт, предполагающий публичное, массовое восприятие. В зависимости от того, какие художественные средства используются для создания, представления и функционирования нарративов, проявляется возможность различения форматов репрезентации. Среди форматов художественной репрезентации костюма, как определенных структур информационных объектов, специфической внутренней организации произведения, соответствующей определенному жанру и стилю, автор рассматривает: модные куклы – манекены; иллюстрацию

моды и фотографию моды в специализированных изданиях; показы мод – дефиле; рекламные комплексы, которые включают разные виды медиапродуктов, а также тематические экспозиции модного костюма в музеях.

Заключение. Проведенный анализ свидетельствует о том, что проблемное поле художественной репрезентации как категории, благодаря которой в современной науке описывается функционирование разнообразных культурных текстов, к которым автор относит и костюм, охватывает широкий спектр вопросов и может быть плодотворным в исследовании дизайн-объектов в контексте процесса их нарративизации.

Репрезентация и нарратив как конструкты создаются посредством активных действий (условно – физических и умственных усилий), находятся в состоянии тесного взаимодействия и обеспечивают костюму, как тексту культуры, такие важные характеристики, как репрезентативность и нарративность. Эти характеристики коррелируются на концептуально-смысловом уровне, который визуализируется в дизайн-продукт. В процессе конструирования художественными средствами костюма обе категории имеют характер действия, а в процессе восприятия трансформируются в признаки и качества представленного продукта, т. е. в его характеристики.

Сделанные выводы позволяют выявлять разные форматы художественной репрезентации костюма. Благодаря этому перспективы последующих научных изысканий будут обусловлены необходимостью изучения и сопоставления различных форматов репрезентации модного костюма – иллюстрация и фотография моды, ее медиаинформацион-

ных ресурсов, дефиле и музейных экспозиций, – их синтеза в современном социокультурном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Почепцов, Г. Г. Теория коммуникации [Текст] / Г. Г. Почепцов. – М.: Изд-во «Ваклер», 2001. – 653 с.
2. Лагода, О. «Красноречивость» и «косноязычность» проявлений моды: нарратологическое измерение [Текст] / О. Лагода // Materials digest of the XX International Scientific and Practical Conference and the I stage of Research Analytics Championships in construction sciences, architecture, culturology and study of art «Dynamics of human intelligence evolution, moral and aesthetic world perception and artistic creation». – London: Published by IASHE, 2012. – С. 116–119.
3. Симбирцева, Н. А. Визуальное в современной культуре / Н. А. Симбирцева // Электронный научный журнал «Человек в мире культуры. Региональные культурологические исследования». – 2012. – № 1. – С. 34 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cultural-research.ru/number1.html>.
4. Сахно, И. М. «Другая» репрезентация [Текст] / И. М. Сахно // АРТИКУЛЪТ: научный журнал о культуре и искусстве. – 2012. – № 4 (1). – С. 1–6.
5. Коклен, А. Современное искусство / А. Коклен // Terra Incognita. – 1996. – № 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.terraincognita.in.ua/index.html>.
6. Гинсбург, К. Репрезентация: слово, идея, вещь / К. Гинсбург [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sociall.ru/representatsiya/representatsiya1.html>.
7. Лазарева, А. Авангард vs. Репрезентация [Текст] / А. Лазарева // Художественный журнал. – 2009. – № 73–74. – С. 9.
8. Жеребило, Т. В. Словарь лингвистических терминов [Текст] / Т. В. Жеребило. – 5-е изд., испр. и доп. – Назрань: Изд-во «Пилигрим», 2010.
9. Симбирцева, Н. А. Fashion-фотография как визуальная репрезентация / Н. А. Симбирцева [Электронный ресурс] / Социально-антропологические проблемы информационного общества. – Вып. 1. – Концепт. – 2013. – ART 54030 // Режим доступа URL: http://e-koncept.ru/teleconf/1/sovremennoe_obshchestvo/fashion-fotografija.html.
10. Мосорова, Н. Н. Философия дизайна: Социально-антропологические проблемы: дис. ... д-ра философ. наук: 09.00.13 – философская антропология и философия культуры / Н. Н. Мосорова. – Екатеринбург, 2001. – 335 с.
11. Быстрова, Т. В. Вещь, форма, стиль: введение в философию дизайна [Текст] / Т. В. Быстрова. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2001. – 288 с.
12. Лола, Г. Н. Дизайн-код: культура креатива [Текст] / Г. Н. Лола. – СПб.: Элмор, 2011. – 140 с.

Поступила в редакцию 03.02.2014 г.

УДК 792.024:687.16

Основные этапы изготовления театрального костюма: опыт практикующего сценографа

Ковальчук Л. Н.

Киевский государственный институт декоративно-прикладного искусства
и дизайна имени М. Бойчука, Киев



Формированию художественного образа спектакля в немалой степени способствует его визуальная составляющая: декорации, одежда сцены, бутафория, костюмы, различные аксессуары, грим, парики, прически, реквизит, театральный свет – все, что представлено в форме «живых картин», где также работают законы визуальной композиции. И все это – то, что традиционно вкладывается в понятие сценографии – компетенция и основа творчества театрального художника, который, активно приобщаясь к процессу создания практически всех составляющих спектакля, предлагая новейшие технологии, в первую очередь, заботится о выразительной подаче его визуального образа. Театральный художник также постоянно помнит и о развитии визуального образа каждого персонажа, о его сценической жизни, а еще – о той материальной базе, что скрыта за кулисами и которой следует создать необходимые условия хранения, обеспечивающие ее долговечность. В этой работе сценографа одно из важных мест занимает процесс создания и материализации театрального костюма. Для того чтобы подчеркнуть значение театрального костюма в построении образной структуры спектакля, автор предлагает детально рассмотреть основные этапы этого процесса.

Ключевые слова: сценография, сценический костюм, композиция спектакля, визуальный образ.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 62-69)

Main Stages of Making a Theatrical Costume: Experience of Practising Stage Designer

Kovalchuk L. N.

Kiev State M. Boichuk Institute of Applied Art and Design, Kiev

Shaping artistic image of the performance is facilitated, to a great extent, by the visual component: stage design, stage clothes, props, costumes, accessories, make up, wigs, hairdo, theater lights, everything, which is represented in the form of «life pictures», where laws of visual composition work. All this is traditionally included into the concept of stage design – competence and basis of the theatrical artist's creative activity, who, while incorporating into the process of creating practically all components of the performance, offering newest technologies, first of all sees to the expressive presentation of its visual image. The theatrical artist also remembers about the development of the visual image of each character, his stage life and about the material base, which is hidden behind the stage and which should be properly stored to keep its long term life. One of the main places in the work of the stage designer is taken by the process of creating and materialization of the theatrical costume. To stress the significance of the theatrical costume in shaping the image structure of the performance the author suggests detailed considering basic stages of the process.

Key words: stage design, stage costume, composition of the performance, visual image.

(Art and Culture. — 2014. — №2(14). — P. 62-69)

Одним из первых и, пожалуй, самых важных этапов в процессе создания театрального костюма и по сей день остается работа художника над эскизом, который, на наш взгляд, следует рассматривать, как квинтэссенцию его художественного реше-

ния. Попробуем более глубоко проанализировать значение эскиза, представляя его как объемное явление. Ведь нередко лист тонированной бумаги с графическим изображением персонажа таит в себе немало аспектов, которые есть результат не только

Адрес для корреспонденции: e-mail: luniko@ukr.net – Л. Н. Ковальчук

творческих и производственных взаимодействий, но и исторических, культурных, эстетических проявлений определенной среды, определенной эпохи. Эскиз театрального костюма непременно связан с именами представителей разных профессий: режиссеров, актеров и, конечно же, с именем его автора – художника. Вокруг эскиза концентрируется множество самых разных историй, превращая такой артефакт в настоящее чудо, приоткрывающее тайну искусства. Он как бы генерирует в себе красоту прошлого, настоящего и вечного.

Цель статьи – определение контента духовной информации внутреннего мира автора-художника в театральном костюме.

Эскиз театрального костюма. Эскиз первым отражает духовную информацию о той культурной среде, в которой формировался его автор. В то же время он несет в себе и определенную философскую нагрузку, возникающую в результате взаимодействия прошлого с настоящим, сопоставления классических жанров и драматургии с современным мышлением и технологиями. Стремясь уже на стадии эскиза передать психологическую глубину изображаемой личности и, таким образом, «формируя» характер сценического персонажа, костюмограф также учитывает и психофизические особенности конкретных актеров, на что, в свое время, указывал известный русский режиссер и театральный художник Н. П. Акимов: «Внешность действующих на сцене актеров – одна из первейших забот театрального художника. Решается она обычно в эскизах, на которых изображен персонаж в полный рост, в характерной для него позе, в костюме и гриме» [1].

Сегодня театральные художники, выполняя эскизы костюмов на бумаге или на картоне, используя различные смешанные техники, создают своеобразный портрет, который аккумулирует в себе и характер персонажа, и психофизику актера, и элегантность подачи. Практически всегда в таком портрете уже заложена определенная интрига, а стилистика подачи свидетельствует о времени его создания. Так, например, мы до сих пор удивляемся восхитительной изысканностью эскизов театральных костюмов Л. Бакста, А. Головина, в которых так выразителен стиль модерн, четко про-

слеживаем влияние кубизма и футуризма в работах украинских авангардистов – А. Экстер, А. Петрицкого, В. Меллера. Все они наполнены изяществом и красотой, мощью творческого потенциала, а главное – отражают художественный процесс и мировоззрение художников, формировавшихся в непростых условиях и ситуациях.

Случается, что уже на стадии работы над эскизом костюмографы проявляют оригинальность как в использовании смешанных графических техник, так и в подаче своих проектов. Но все же, как правило, большинство предпочитает классические материалы – гуашь, темпера, акварель, цветные карандаши, тонированную бумагу. Иногда эскизы выполняются маслом или с помощью техники коллажа, ассамбляжа, а также объемных скульптурных форм из декоративного пластика. Все чаще художники обращаются в своей работе и к новейшим методам и материалам (например, к компьютерной графике, а также к акриловым краскам), что, несомненно, позволит наслаждаться лучшими образцами эскизов театрального костюма и последующим поколениям.

Задачи и темы костюмографа как процесс, параллельный работе режиссера. Когда режиссер и художник начинают рассуждать о будущем спектакля, его смысле, эстетике и материальной базе они обязательно концентрируются на роли в нем сценического костюма. Режиссер на основе драматического материала, учитывая все факторы (в частности, историческое время, место действия) предлагает собственное решение, не забывая обо всех нюансах и сложностях производственных процессов и, конечно же, ориентируясь на главные эстетические установки своей концепции. Художник в ключе тех задач, которые озвучил режиссер, параллельно ищет свои методы подачи темы и ее актуализации. Перед непосредственным изготовлением эскизов костюмов происходит немало бесед художника с режиссером, во время которых уточняется идея будущего спектакля, конкретизируются сценические образы, их выразительность, обусловленные и театральными костюмами. По сути, в этих беседах выкристаллизовывается главная идея театрального костюма. Довольно часто, по-

сле согласования с режиссером, художнику приходится не раз наведываться в библиотеку или во всевозможные архивы, чтобы собрать необходимый материал и информацию о драматургии и его времени, более точно представить исторические реалии, в которых происходят события литературного произведения. Одновременно художник ищет, что может быть особенно интересным для современного зрителя. Если это исторический материал – выстраивает эстетические и интеллектуальные мосты между прошлым и настоящим, если современный – пытается перевести его в систему той образности, которую предполагает сценическое пространство. Такое постепенное, последовательное накопление информации, ее профессиональное осмысление впоследствии дает толчок к структурированию общей художественной идеи не только театрального костюма, но и всего спектакля. Дальнейшее сотрудничество художника с режиссером уточняет, конкретизирует этот процесс, то есть происходит своеобразное взаимопонимание мировоззрений в этом тандеме, которое в перспективе должно привести к необходимому концептуальному эстетическому решению.

История знает немало примеров (в том числе и продуктивных), когда идея сценографии и костюмов к спектаклю исходила от самого режиссера-постановщика. Такие ситуации встречаются и сегодня. Справедливости ради заметим, что в этом случае довольно часто можно услышать критические замечания работников различных производственных цехов, возникающие в процессе воплощения режиссерских идей. В эстетическом плане режиссерский взгляд бывает слишком прямолинейным, и, как результат – костюмы не складываются в общий ансамбль, а отсутствие гармонии, в свою очередь, провоцирует ненужную активность со стороны актеров, которая может стать разрушительной не только для конкретного сценического образа, но и для всего спектакля.

Мы уже указывали на то, что сотрудничество художника и режиссера в направлении визуализации сценического образа возникает задолго до начала постановочного периода. Вобрав всю накопленную информацию, художник создает первые на-

броски театрального костюма, обязательно учитывая при этом силуэт, комплектность, цвет, различные фактуры. С этого момента начинает прорисовываться не только эстетическая, но и функциональная сторона театрального костюма (например, как сделать его более удобным в использовании и обеспечить быстрое переодевание актера). Продумывается количество костюмов для всех персонажей, оговаривается, какие костюмы должны быть акцентными и, каким образом стилистически объединить костюмы главных героев и массовки, наконец, как будет выглядеть общий ансамбль костюмов. Если в пьесе большое количество персонажей с переодеваниями или большое количество массовых сцен, она может требовать изготовления от двадцати до сорока костюмов. Главные герои, как правило, имеют несколько переодеваний, что сказывается и на количестве эскизов для их костюмов. Необходимо также обязательно заранее продумать количество изменений в этих костюмах, как и их правомерность.

Сценические компоненты образа. Отметим, что, когда театральное действие предполагает много движений и танцев, то уже на стадии разработки эскиза в процесс создания костюмов активно привлекается и балетмейстер, который корректирует структуру, крой и материалы, из которых они будут изготовлены.

Случается, что к обсуждению идеи костюма приобщаются и актеры, которые могут предложить художнику собственное видение его эстетики, кроя, функциональности. Такая актерская активность не только понятна, но иногда и весьма полезна, ведь впоследствии именно они будут «оживлять» эти костюмы на сцене. Необходимо помнить – костюм должен быть не только удобным, он должен нравиться актеру. Взаимодействие актера с художником нередко уточняет определенные нюансы роли, а также приоткрывает новые стороны визуального образа. Следует также учитывать, что сценический костюм довольно часто связан и с игровым реквизитом. Актеры, ознакомленные с сюжетными коллизиями, могут предложить предметы реквизита, не предусмотренные драматургией. Этот момент также должен учитываться во время создания эскиза. Итак, как показывает прак-

тика, процесс изготовления театрального костюма уже на первом этапе – на стадии обсуждения эскиза предстает результатом коллективного сотрудничества.

Материальное воплощение эскиза костюма. Обращаем особое внимание на эстетику подачи эскиза театрального костюма, которая, несомненно, влияет и на окончательный результат – его воплощение в материале. Довольно часто нам приходилось наблюдать ситуацию, когда, документально изготовленный эскиз – со всеми мелкими деталями, пуговицами, узорами, рельефами кроя, складками, нитками понятен исполнителю, но при этом – эмоционально сух и даже неинтересен. В этом случае мы полностью разделяем позицию Н. П. Акимова, который считал, что эскиз костюма, «будучи совершенно ясным для его практического использования, должен одновременно быть произведением изобразительного искусства, увлекающим воображение его первых зрителей – режиссера и актера» [1]. Добавим также, что эмоциональная подача рисунка, делая эскиз более выразительным, предусматривает, предугадывает и тот эстетический эффект, который костюм должен произвести на сцене.

Заметим, что продуманный, искусно выполненный и правильно представленный эскиз вдохновляет в работе не только режиссера и актеров, но и производственные цеха. Иногда бывает, что спектакль уже выпущен, а понравившиеся графические наброски еще долго продолжают висеть на стенах пошивочного цеха. Нередко и актеры после премьеры просят у художника эскизы костюмов своих сценических героев и им просто невозможно отказать – ведь таким образом, еще более сливаясь с личностью исполнителя, эти работы обеспечивают свое долголетие.

Эскиз театрального костюма, который уже прошел через пошивочный цех, имеет особенные признаки, которые придают ему своеобразный шарм. Следы от шпилек, которыми мастера прикрепляют кусочки тканей и из которых в дальнейшем изготавливается костюм, легкие потертости, едва заметные надписи карандашом с указаниями художника, имена персонажей, фамилии актера – все это также обуславливает специфические характеристики эскиза теа-

трального костюма. Перед тем как оказаться в красивой раме под стеклом в уютной театральной квартире или в музейном пространстве, эскиз иногда переживает немало приключений, попадая из рук художника в руки режиссера, затем к членам художественного и технического советов, материализовавшись в производственных цехах и «пережив» со своим хозяином немало сценических коллизий. Но даже тогда, когда он переходит в статус реликвии, в нем неизменно сохраняется особая тонкая субстанция, квинтэссенция, сама суть театрального костюма, рождающая, в свою очередь, немало культурных аллюзий. Таким образом, признавая эстетическую ценность эскиза театрального костюма как произведения искусства, мы в значительной степени расширяем его прикладные функции.

Тема художественной ценности эскиза театрального костюма все более актуализируется. Причем, как в мировоззрении самих театральных художников, так и в среде искусствоведов. Становится все более очевидным, что те работы, которые мы видим на выставках, в залах музеев или на стенах уютных театральных фойе, отличаются особой эмоциональностью, интригующим сюжетом и особенной разработкой психологии образов, которая, в первую очередь, обусловлена их подачей в сценическом пространстве. Театральный художник смотрит на мир через свое особенное «художественное» окно взглядом с таким необычным ракурсом, где время, пространство и события объединены одним поэтическим движением. Движением, которое в одинаковой степени связывает воображение художника, как с прошлым, так и с настоящим, и будущим...

Представление эскизов. Наконец наступает момент когда художник-постановщик завершает серию эскизов костюмов к спектаклю. Следующий этап – их представление художественному совету театра. На технический совет художник добавляет папку с чертежами декораций, технические наброски бутафорского реквизита, зарисовки причесок, технические эскизы к изготовлению театральных костюмов, т. е. и сегодня «художнику обычно приходится проделать еще дополнительную работу по расшифровке принятых эскизов и макетов до такой

степени, чтобы всем цехам, которым придется строить и расписывать декорации, выполнять бутафорию, шить костюмы и делать парики, все было совершенно ясно» [1].

И лишь после утверждения эскизов и серии дополнительных доработок по уточнению силуэта, основных линий кроя, образцов тканей для костюмов, начинается кропотливая работа художника с театральными цехами. Нужно признать, что материальное обеспечение спектакля (а, следовательно – и результат работы костюмографа) напрямую зависит от тех производственных условий и финансовой ситуации, в которой находится коллектив. Как ни парадоксально, но иногда именно определенные финансовые трудности и материальные ограничения удивительным образом активизируют творческий потенциал создателей спектакля.

Считаем, что присутствие художника в процессе визуализации художественного образа гарантирует целостность его восприятия и продолжительность сценической жизни. Наш многолетний опыт общения с производственными цехами разных театров подтверждает, что именно такое взаимодействие обеспечивает не только взаимопонимание на разных этапах изготовления костюма, но и качественный окончательный результат – когда происходит презентация костюма в материале.

Материализация театрального костюма происходит в сотрудничестве художника с пошивочным, бутафорским и гримерно-парикмахерскими цехами. Учитывая финансовые возможности театра, подбираются ткани необходимых фактур, уточняется их цветовая гамма. Если необходимые материалы отсутствуют на складе театра, художник вместе с заведующим постановочной частью и закройщиком делают комплексную закупку в специальных магазинах, тщательно подбирая цвет, фактуру ткани, учитывая ее функциональность и качество. На этом этапе, прислушиваясь и к советам закройщика, который нередко вносит свои пожелания не только в отношении кроя, но и по деталям для отделки, сопровождающим материалам, художник должен постоянно помнить о желаемом конечном результате. Нередко возникают ситуации, когда актеры, основываясь на собственном вкусе и предпочтениях, сами предлагают художнику ту

или иную ткань для изготовления костюма. Наши наблюдения подтверждают и тот факт, что актеры не любят повторений в костюмах, новая сценическая одежда определенным образом вдохновляет их и на создание нового образа.

Если по сюжету пьесы театральный костюм должен выглядеть особенно устаревшим, используются и те раритетные ткани (например, эксельсиор, крепдешин), которые хранятся на складе, а также старые фактуры с потертыми, выгоревшими частями на ткани. Задача художника значительно усложняется в том случае, когда в одном костюме необходимо совместить старые и новые ткани. В большей степени это касается обеспечения гармонии в цветовой гамме, которая зависит от состава красителей, используемых в разное время при изготовлении как натуральных, так и синтетических тканей. Каждый краситель имеет свою тональность, и художнику в работе над костюмом бывает довольно сложно попасть в цвет. Если в цехах театра существуют надлежащие условия и техническое обеспечение, этот процесс значительно облегчается и ткани можно качественно подкрашивать, но, как правило – чаще обращаются к готовым фабричным материалам.

Наконец, тщательно подобранные к каждому костюму производственные материалы ложатся на стол закройщика. А рядом с ними – своеобразный «паспорт» тканей, в котором все их образцы обозначены номерами и соответственно прикреплены к бумаге. С таким «паспортом» художник впоследствии работает и в декоративном цехе, следя за тем, чтобы цвет, тональность тканей совпадали с колоритом декораций.

Когда согласованы все необходимые моменты и нюансы с закройщиком, работа продолжается в пошивочном цехе, где художник участвует в примерках костюмов актерами. Следует отметить, что работники пошивочного цеха довольно часто сталкиваются со сложным кроем и иногда даже необходимо обладать смелостью экспериментатора, чтобы в классическом крое грамотно использовать нетрадиционные пошивочные материалы или необычные ткани. Кроме того, эксплуатация театральных костюмов имеет еще одну специфику, касающуюся гигиенических норм. Так, например, различные де-

тали театрального костюма (а особенно те, которые плотно прилегают к телу) должны легко сниматься и заменяться другими. Об этом, предлагая использование различных приспособлений, также должны помнить в пошивочном цехе. Случается, что профессиональные мастера пошивочного цеха могут предположить такие решения, о каких художник даже не подозревает, а в соединении с новейшими материалами именно они обеспечивают воплощение его оригинальной авторской идеи.

В пошивочном цехе обычно происходит две-три примерки театрального костюма (если костюм сложный – их может быть и больше), а последняя – уже на сцене. Масштаб сцены с деталями декораций окончательно подтверждает, действительно ли костюмы гармонично вписываются в общий масштаб сценического пространства будущего спектакля.

Заметим, что масштаб самого театрального костюма выступает важным моментом в процессе его материализации. Костюм может быть изготовлен чуть больше по размеру или со специально увеличенными, отдельными элементами. В этом случае на сцене он будет выглядеть более объемно и значительно. Орнамент и узоры на одежде также имеют специфику сценической подачи с учетом того, что они должны «прочитываться» издали. Только при условии соответствия масштаба театрального костюма масштабным задачам всей сценографии, возможен гармоничный художественный образ спектакля.

Вообще, примерки костюмов в театре – это отдельный артистический жанр, наполненный волнениями и эмоциями. Признаемся: чаще всего замечания актеров справедливы, к ним стоит прислушиваться. Понимая важность ансамбля театральных костюмов на сцене и зависимость отдельного костюма от общего визуального решения, с уважением относясь к работе художника, актеры почти всегда полностью доверяют его профессиональному видению. Но иногда бывает и так, что актер, чувствуя определенный дискомфорт в костюме, не может четко выразить, что конкретно его не устраивает. В этом случае, даже с учетом всех эмоциональных и психологических моментов, очень непросто убедить актера в том, что

костюм должен быть именно таким, каким его видит художник. Заметим, что режиссер на первых двух примерках отсутствует, он знакомится с окончательным результатом лишь во время примерки на сцене и уже тогда делает замечания относительно качества костюмов, их соответствия общему художественному образу спектакля.

В период изготовления театрального костюма художник параллельно работает и с бутафорским цехом, определяя какие сопутствующие детали или реквизит необходимы для воплощения конкретного сценического образа. Иногда возникает необходимость создания для актера искусственного бутафорского тела, которое одевается как комбинезон – со значительными утолщениями, накладными плечами и животом. Сегодня к такому приему обращаются довольно редко, разве что во время подготовки детских спектаклей со сказочными персонажами или в том случае, когда на сцене присутствует яркая гротескная подача. Часто бутафорам приходится изготавливать довольно сложный реквизит, без которого театральный костюм не будет иметь своего завершения. Таким реквизитом могут быть музыкальные инструменты, например: шарманка, волынка. Их размер, цвет, фактура обязательно должны соответствовать параметрам костюма. К реквизиту, дополняющему театральный костюм, относятся и разнообразные причудливые маски, подчеркивающие образы фантастических героев или зооморфных существ. Бутафоры также нередко украшают раскроенные ткани росписью при помощи «фунтика» или специальными аппликациями. В этом случае художнику необходимо особенно тщательно следить, как во время пошива соединяются отдельные части костюма, чтобы все эти изображения и узоры находились на своих местах.

Параллельно с пошивочным и бутафорским цехом происходит подготовка к спектаклю и в гримерно-пастижерном, где изготавливаются парики, усы, бакенбарды, бороды, брови, а также другие детали грима и причесок. В этом процессе также необходимо учитывать цвет, фактуру, украшения костюма. Особенно тогда, когда подбирается цвет париков и бород. Наброски грима художник может предлагать отдельно или уже в эскизах театральных костюмов. Наш

театральный опыт свидетельствует, что особенно внимательно следует прислушиваться к советам актеров во время создания грима – ведь кто, как не они сами, знают все о мимических и физиологических особенностях своего лица.

Бывает, что в результате режиссерских замечаний или актерских пожеланий уже почти готовый костюм требует определенных переделок. В этом случае художник, соглашаясь на какие-либо изменения, должен быть особенно внимательным. Ведь именно он, предвидя конечный визуальный образ, постоянно держит в воображении разрозненные, размещенные по разным производственным цехам, детали не только сценического костюма, но и весь сценографический образ будущего спектакля, только он отвечает за его эстетическую цельность.

Во время репетиций костюмограф постоянно общается с режиссером, часто присутствует на репетициях, особенно тогда, когда уже установлены декорации, и актеры выходят на сцену в костюмах. Помогая выстраивать режиссеру «живые картины», художник проверяет ансамбль, который создают театральные костюмы в спектакле, их взаимодействие друг с другом, необходимость количества переодеваний, соответствие костюмам различных аксессуаров (сумки, очки, зонты и т. д.).

Одним из важных этапов в процессе «оживления» театрального костюма является этап выставления театрального освещения – создание световой партитуры будущего спектакля. В зависимости от того, какой свет будет использоваться – цветной или чисто белый, контрастный или нет, какова будет его мощность и траектория, – так будут проявляться и новые эстетические характеристики и возможности костюмов.

Итак, завершился производственный процесс, закончились репетиции, состоялась премьера и начинается трудовая жизнь костюма. В дальнейшем жизнь сценической одежды зависит исключительно от его хозяина – актера.

Мы убеждены, что историю театрального костюма следует изучать с возникновения именно актерской профессии, задолго до вхождения в театральное пространство профессий режиссера и художника. В давние времена актеры самостоятельно за-

ботились о своей сценической одежде – от изготовления до бережного хранения на протяжении многих лет. Особенно усилилось внимание к театральному костюму в тот период, когда на сцену выходят женщины-актрисы, и история хранит немало интересных эпизодов, связанных с их сценическими нарядами. Гардеробы выдающихся актрис иногда даже диктовали новые тенденции в моде. Как правило, они подбирали для себя не просто красивую одежду, а тщательно заботились про особую эффектность театрального костюма, который мог еще более выгодно подать их фигуры на сцене.

Так, например, из истории украинского театра мы знаем, что выдающаяся актриса национальной сцены М. К. Заньковецкая, изучая особенности народной одежды разных регионов, сама вышивала рубашки, которые носили ее сценические героини. Сегодня некоторые из этих костюмов актрисы экспонируются в Государственном музее театрального, музыкального и киноискусства Украины и в мемориальном Доме-музее, представляя не только культурное наследие нации, но и подтверждая чрезвычайно серьезное отношение актеров-корифеев украинской сцены к своей профессии.

Следует подчеркнуть, что именно благодаря актеру, театральный костюм в процессе «оживления» на сцене определенным образом персонифицируется. Выдающийся сценограф современности Д. Д. Лидер прямо указывал на то, что «костюм приобретает все тонкости привычек хозяина. Он или также мят, или не очень чтоб уж чист, он староват, деформирован также, как и его двойник-хозяин» [2].

А в том случае, когда актер исполняет несколько ролей в одном спектакле, он становится для него своеобразной маской, которая помогает воплощать черты характера нескольких персонажей спектакля. И такой сценический прием полностью оправдывает себя только в случае удобных, функциональных костюмов, которые обеспечивают быстрое переодевание. Не следует также забывать и о том, что среди классических театральных амплуа существуют такие (например, «травести») которые, требуют особенно продуманного решения сценической одежды, которая должна скрывать определенные возрастные несоответствия

исполнителей с их героями. А в том случае, когда необходимо использование объемных костюмов, построенных на каркасных основах, очень важна и хорошая физическая подготовка исполнителя, которая обеспечит и всестороннюю визуальную подачу образа. Справедливости ради заметим, что, к сожалению, как правило, постановочная группа избегает использования сложных театральных костюмов, соглашаясь на их использование лишь в случае создания в спектакле атмосферы особой выразительности и яркой театральности. Рассматривая сегодня старые фотографии актеров в театральных костюмах, мы почти всегда ощущаем неповторимый колорит их сценических героев, тот особый художественный образ персонажа, к созданию которого причастен, несомненно, и театральный костюм. Еще раз подчеркнем – театральный костюм является одним из наиболее важных и непростых этапов как в процессе создания визуального образа спектакля, так и в работе актера над ролью, он «как бы создает, ваяет новое тело, уподобляет его красивой скульптуре и создает человека, актера, персонаж, как некую вселенную» [3]. Подчеркивая внешнюю выразительность сценического героя, его особую пластику, театральный костюм помогает более глубоко и всесторонне выразить психологические нюансы, чувственную наполненность образа, одновременно наполняя и все театральное действие особым драматизмом и эмоциональностью.

Заключение. Как мы уже отмечали, театральный костюм следует рассматривать как один из наиболее важных и выразительных компонентов образной структуры спектакля. И, чтобы до конца осмыслить

многочисленные векторы функциональности и глубину смысловых нагрузок театрального костюма, необходим анализ всех этапов его подготовки и материализации – от эскиза до изготовления в материале и последующей презентации на сцене. Только в этом случае возможны целостное восприятие спектакля как художественного произведения, его всесторонняя реконструкция, наконец – воспроизведение культурного пласта того конкретного исторического периода, который продуцирует стилистические и художественные стили, искания и направления.

Сведения о художниках:

Андрей Игоревич Александрович-Дочевский – главный художник Национального академического драматического театра им. И. Франко (Киев), заслуженный деятель искусств Украины. Автор фото с выставки – Евгения Михайловна Петренко;

Наталья Никитовна Рудюк – художник-постановщик Национального академического драматического театра им. И. Франко (Киев), член Национального союза художников Украины; автор фото с выставки – Елена Ивановна Родичкина.

Обе персональные выставки состоялись в 2013 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимов Н. П. Не только о театре / Н. П. Акимов. – Л. – М.: Искусство, 1966. – 427 с.
2. Лидер, Д. Театр для себя / Д. Лидер. – К.: Факт, 2004. – 102 с.
3. Чернова, А. Д. Все краски мира, кроме желтой. Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира / А. Д. Чернова. – М.: Искусство, 1987. – 223 с.

Поступила в редакцию 07.04.2014 г.

УДК 793.33:792.024.2:687.16

Бальный костюм: истоки, эволюция, современные тенденции

Нестеренко Е. Л.

Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев



Статья посвящена комплексному исследованию такого явления как бальный костюм, который прошел путь эволюции в контексте экономическо-политических и культурно-социальных отношений западноевропейских стран. На протяжении эпох менялись не только его форма, фасон, стиль, но роль и место в искусстве и культуре общества. Следовательно, особое внимание в статье уделяется уточнению кодовых терминов бальной культуры, исследованию генезиса бального костюма, анализу эволюции этого костюма относительно других составляющих бальной культуры (моды, хореографии) в контексте специфических исторических условий европейских стран, а также России, Белоруссии и Украины. Рассматриваются основные тенденции бального костюма относительно функциональной дифференциации бальной хореографии, характеризующейся на сегодняшний день бытовым (досуговым), сценическим (эстрадным) и спортивным (конкурсным) направлениями.

Ключевые слова: костюм, бальный костюм, костюм в бальной хореографии, эволюция бального костюма.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 70-74)

Ballroom costume: origins, evolution, modern trends

Nesterenko Y. L.

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

This article is dedicated to the complexities of ballroom costumes, which has been revolutionized through economic, political, cultural and social standpoints within the Western European countries. Throughout time, ballroom costumes were not only changing in its form and style, but also its role within the art and culture of society. Therefore particular attention in this article is purposed at recognizing the key terms of ballroom culture, the research behind ballroom costume development, and analysis of how ballroom costumes in relation with other components of the ballroom culture (fashion, choreography) revolutionized, specifically in the context of unusual historical conditions in European countries including Russia, Byelorussia and Ukraine. This article also considers the basic trends of ballroom costume as to the functional differentiation of ballroom choreography, which is modernly characterized by domestic (leisure), stage (pop) and sports (competitive) pathways.

Key words: costume, ballroom costume, costume of the ballroom choreography, evolution of the ballroom costume.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 70-74)

Пожалуй, не будет преувеличением утверждение, что бальная хореография является одним из самых популярных видов искусства (и спорта). Свидетельство тому – возникновение научного интереса не только к самому танцу, но и к его обязательному сопроводительному атрибуту – костюму.

Но, к сожалению, предметом исследования ученых, при этом, как правило, является «костюм вообще» – как особый тип одеж-

ды. Об этом уже наполнен внушительных размеров массив литературы. Значительно меньше, однако, исследований посвящено костюму «танцевальному», не говоря уже о собственно костюме «бальном».

При этом авторы, уделяющие то или иное внимание исследованию бального костюма, по-разному трактуют его происхождение, историческую эволюцию, современные тенденции. К примеру, кандидат

Адрес для корреспонденции: e-mail: nest201285@yandex.ua – Е. Л. Нестеренко

искусствоведения Л. В. Королева, акцентируя внимание в своей диссертации на исследовании европейского мужского костюма и полагая, что главным, так сказать, детерминантом его исторической эволюции в Италии, Голландии и Англии является экономика настаивает на том, что выделение мужского бального костюма в отдельное направление одежды является следствием разграничения придворной и деловой моды в XIX ст. [1]. Историк Н. Л. Пушкарева, которая в своих статьях рассматривает, как правило, историю женского костюма в России, полагает, что его эволюция является отражением эволюции формы и силуэта в контексте европейской моды [2–3]. В фокусе интереса искусствоведа, профессора Е. В. Касьяновой особенности «бального костюма» в сравнении с «балетным костюмом» [4]. А исследователь О. М. Вакуленко рассматривает только современный костюм в бальной хореографии, не вдаваясь при этом в его истоки и эволюцию [5]. Таким образом, анализ литературы свидетельствует, что комплексного исследования бального костюма от его истоков до современных тенденций пока что нет. Этим и определяется тема исследования.

Цель статьи – выявление сущности ключевых понятий «костюм», «бальный костюм», «костюм в бальной хореографии», «эволюция бального костюма».

Генезис и историческая трансформация бального костюма. Слово «костюм», как известно, латинского происхождения – *costumia* – (отсюда фр. *costum*, ит. *costume*), которое переводится как *обычай, привычка, нравы*, а также и собственно *костюм*. Последнее чаще всего употребляется относительно театра, кино. Но явление, которое обозначается словом «костюм», разные исследователи интерпретируют по-разному. Одни подчеркивают связь *костюма* с *обычаем* [6]. Другие – вообще отождествляют эти два понятия, констатируя, что «костюм – это обычай», а «обычай – это костюм» [7, с. 10]. Некоторые выясняют «отношения костюма с телом человека», формулируя категорические выводы о том, что костюм является частью тела или даже «становится телом человека» [8]; представляет собою некую «культурную кожу» или «искусственное (культурное) тело» человека [9]. Схожи

в своих мнениях и исследователи, которые понимают костюм как дуальное понятие – материальную и духовную культуру [10].

Не вдаваясь в анализ исторических аспектов, автор данной статьи под термином «костюм» понимает устоявшиеся, типичные, общепринятые формы одежды (определенного народа, эпохи). И поскольку речь идет о бальном танцевальном искусстве, автор оперирует такими терминами, как «бальный костюм» и «костюм в бальной хореографии», подразумевая при этом, что «*бальный костюм*» – это «*парадный ансамбль элементов (одежда, обувь, прическа, макияж, аксессуары), который предназначен для «бала» (вечернего, как правило, собрания мужчин и женщин для отдыха, развлечений, увеселений)*», а «*костюм в бальной хореографии*» – это *гармоничный, образно решенный ансамбль подобных же элементов, который предназначен специально для бального танцевального искусства*.

Такое различие близких по звучанию терминов оправдано, как кажется и логически, и исторически, поскольку второе явление обязано своим появлением исторической эволюции первого. Иными словами, эволюцию бального костюма автор понимает, во-первых, как *временную трансформацию формы и фасона этого костюма на протяжении столетий (относительно моды и хореографии)*, а во-вторых – как *разделение бального костюма по направлениям бальной хореографии: бытовая, спортивная и эстрадная*.

Такой взгляд находит свое «оправдание» (подтверждение) в тот или иной период, начиная со времен первобытного общества, когда появились так называемые «танцы-ухаживания», или «любовные» бытовые танцы, – прапрапредшественники придворных (в будущем – светских бальных) танцев: иногда характер танца определял «стиль» «бального костюма», иногда – наоборот, стиль одежды диктовал характер танца.

Истоки «бального» костюма европейского образца и начало его эволюции обнаруживаем в культуре Древнего Египта. Древнегреческое искусство, по справедливому замечанию Касьяновой, переняв танец у Египта, привело его к совершенству, гармонично соединив в нем идеалы физической и духовной красоты [11]. Сформированный на

древнегреческой почве по канонам эллинской эстетики, танец в Византии, несмотря на отдельные случаи досуговых форм эротического характера, под влиянием раннехристианской идеологии приобрел признаки благородства, сдержанности. Этим, видимо, и объясняется особенность византийского костюма – многослойность, которая впоследствии наблюдалась также и в костюме раннего средневековья.

На том этапе эволюция костюма зависела от эволюции танцевальных форм, которые, в свою очередь, зависели от моральных принципов общества. (Последние, как правило, формировались под влиянием определенных социокультурных процессов, которые происходили в определенные времена и на характер которых влияли условия бытования и окружающая среда) [11].

В эпоху Средневековья ситуация изменилась: *эволюция танцевальных форм начала зависеть от изменения моды на костюм*. В этот период времени, как известно, в Провансе (Франция) появился так называемый культ Прекрасной Дамы. А это стало реальной основой для появления абсолютно нового для танцевальной истории явления – парных (бальных) танцев, в которых партнерша стала символом поклонения, тогда как партнер это поклонение всячески демонстрировал. Все это «действие» сводилось к «скупым» танцевальным движениям: преклонение колена перед дамой и большое количество поклонов. Объяснить это можно особым кроем средневековых парадных костюмов, которые (по мере усиления культа Прекрасной Дамы и одновременного ослабления церковного учения о греховности плоти) стали очень сильно прилегать к телу. Дама с очень узким кроем лифа и длинным шлейфом платья практически не могла двигаться. К тому же сковывающие движения костюм дополняла достаточно объемная, чаще всего цилиндрической формы шляпа и модный в то время «животик» – специальная подушечка для имитации беременности. Мужской костюм, в отличие от женского, был более «подвижен». Однако он также характеризовался определенной сковывающей движения особенностью: обувью с длинными клювообразными носами.

Такая тенденция зависимости танца от костюма прослеживается и в Италии

XIV–XVI стст., где при дворе становятся популярными так называемые бас-дансы (на франц. *basse danse*, букв. – низкий танец) и Франции XVII столетия, где, благодаря некоторым изменениям в крое и фасоне бального костюма, хореография обогащается новыми движениями, более сложными, более изящными (чем «итальянские»), что отразилось, в частности, в таком танце, как менуэт. Зависимость танца от моды на костюм в эпоху Возрождения наблюдается и в заимствовании от крестьян танца «бранль», который, однако, при дворе из-за тяжеловесности и многослойности костюма претерпел значительные изменения: в танце появились частые реверансы дам и поклоны кавалеров. Вместо темпераментных прыжков, «выбрасывания» ног, стали выполняться медленные, величественные, «гладиссирующие» шаги.

В бальном костюме того времени наблюдались тенденции, которые стали для него характерны еще в эпоху Средневековья после разделения придворного парного танца и крестьянского группового: народный танец по-прежнему оставался импровизацией, в то время как придворный стал более «стабильным» и чопорным – характеризующимся демонстрацией блеска, пышности и знатности.

С XVIII века веяния европейской бальной моды дошли и до России. Но эволюция бального костюма в России имела, кроме того, и другие источники и одновременно факторы воздействия: особенности традиционной национальной досуговой культуры (праздничные ряжения) и социально-экономические условия. Так, появление в России основного атрибута мужского бального костюма – английского фрака – и дальнейшее превращение костюма во фрачную пару происходило под воздействием социально-политических, культурно-исторических условий и своеобразного представления об идеале мужской красоты в российском обществе.

Привязанность к фракам в России изначально не была значительной. В особой чести были мундиры: в государстве, которое на протяжении последних 350 лет (из 500) воевало, значительная часть дворян-мужчин принадлежала к воинскому сословию; в форменные мундиры были одеты и госслужащие. Вероятно, именно поэтому кульминацией российских балов начала XIX века

был танец «мазурка», который наиболее выгодно смотрелся в исполнении военных. Мужская военная форма помогала возможно более реалистичнее передавать смысл и «па» танца, имитирующие битву, силу, решительность, победу не только на войне, но и в завоевании женщины.

Что же касается женского бального костюма России, то его эволюция нагляднее всего прослеживается в контексте общих для искусства тенденций и течений: «барокко» → «рококо» → «неоклассицизм» → «ампир» и т. д. Так, торжественный, несколько тяжеловатый стиль начала XVIII столетия со временем уступил место другим формам, объемам, пластике и бытовому жесту [2]. По сравнению с барочными, бальные костюмы эпохи *рококо* стали более подвижными, более изящными и «графическими» (в них женские фигуры выглядели миниатюрными и хрупкими). Революционные события во Франции конца XVIII века сделали популярными в России другой фасон – «свободный», «естественный», наподобие древнегреческого хитона. Таким образом, стиль рококо сменился так называемым *неоклассицизмом*, побудившим женщин отказаться от корсетов и фижм [2]. Укороченные и уменьшенные в объеме женские бальные платья способствовали «интимному» сближению в новом танце «вальс», а легкость и удобство костюмов позволяли паре исполнять характерные для этого танца кружащиеся движения.

В начале XIX столетия на смену изысканной простоте тонких античных «шемиз» (в пер. с франц. «chemise» – рубашка) пришли нарядно декорированные платья из тяжелых и толстых материй стиля *ампир* [3]. «Крикливая» роскошь сложных туалетов 1860–1890-х годов была вне стилей – господствующей стала «эkleктика»: в бальном наряде россиянок причудливо сочетались элементы костюма разных народов и эпох (средневековый рукав, корсаж «ампир», греческий орнамент и т. д.) [3].

В общем же, в эволюции и женского, и мужского бального костюма России на протяжении XVIII–XIX столетий наблюдается прямая зависимость от одежных традиций социального положения. Кроме того, бальный костюм от принудительного строго регламентированного атрибута светского раз-

влечения – бала – постепенно превратился не только в развлечение, но и в приятный способ самоутверждения в обществе [12, с. 113].

Костюм в контексте современной бальной хореографии. Кроме упомянутых, существовала еще одна роль, которую исполнял костюм на балах – это «сценичность»: ведь участники костюмированного бала или бала-маскарада одевали бальный костюм, как актеры – театральный. Подобная эволюция или функциональная трансформация бального костюма стала особенно выразительной в начале XX столетия в Европе, а со временем и в СССР, когда бальная хореография дифференцировалась или разветвилась на три направления: бытовое, конкурсное (спортивное) и сценическое (эстрадное). Иными словами, *танец стал «диктовать» условия создания бального костюма, а не наоборот*. Этим обусловлено и появление такого термина как «костюм в бальной хореографии», ведь бальный костюм разделен по функциональному назначению: как обязательный атрибут на балах и официальных приемах, как строго регламентированный элемент соревнований по спортивному бальному танцу и как важный атрибут зрелищности и визуализации художественного образа на сцене.

Бытовой бальный костюм на сегодняшний день – это, как правило, неотъемлемая составляющая имиджа делового человека, средство организации досуга, источник сценических интерпретаций и т. д. Чаще всего он обозначается сегодня как «дресс-код» (англ. «dress-code» – букв. «код одежды») с присущей якобы ему изысканностью и академизмом.

Конкурсный (спортивный) бальный костюм характеризуется специфическими особенностями: в частности дифференциацией по возрастным и классовым категориям, европейской и латиноамериканской программам бального танца, программам «формейшн» (соревнования ансамблей бального танца) и «секвей» (соревнования по дуэтным постановкам).

Сценический бальный костюм в настоящее время приобретает отличительные особенности в зависимости от применения в контексте концертной, театральной или праздничной эстрады. В концертной эстраде и шоу-программах – как специфических

проявлениях масштабных концертных ревью, в которых форма доминирует над содержанием, а бальная хореография тяготеет к зрелищу, – бальный костюм становится элементом сложных трюков и яркой сценографии. В театральной эстраде (хореографические миниатюры, камерные варианты балетных спектаклей), где бальная хореография тяготеет к сюжетности в танце и органично сочетает содержание и форму в искусстве, бальный костюм, является, прежде всего, элементом передачи художественного образа, создаваемого танцовщиком. А в контексте праздничной эстрады, где бальная хореография тяготеет к академическим или развлекательным программам, бальный костюм является элементом, строго соответствующим тематике праздника и характеризующимся универсализацией европейского и латиноамериканского танцевального стиля.

Заключение. Таким образом, в результате комплексного исследования теории и истории бального костюма уточнены ключевые для данного исследования термины («костюм», «бальный костюм», «костюм в бальной хореографии», «эволюция бального костюма» и др.), отслежена эволюция бального костюма как составляющей бальной культуры в зависимости от других составляющих этой культуры (моды, хореографии) в специфических исторических условиях европейских стран, а также России, Белоруссии и Украины, проанализированы типология и основные тренды бального костюма согласно трех форм бальной хореографии – бытовой (досуговой), сценической (эстрадной) и спортивной (конкурсной).

Материалы исследования могут быть использованы для дальнейших научных «разведок», написания учебников, пособий по истории, теории и художественной практике в бальной хореографии, в сценографическом оформлении хореографических произведений, в педагогической деятельности,

а также для осуществления студентами научно-исследовательской работы по профессиональным дисциплинам. Возможно применение полученных результатов в художественной практике профессиональных и любительских коллективов бального танца разного направления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Королева, Л. В. Мужской костюм в истории европейской моды: основные векторы развития (придворный и деловой): XV в. – начало XX в.: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Л. В. Королева. – СПб., 2008. – 201 с.
2. Пушкарева, Н. Л. Во всех ты, душенька, нарядах хороша. Одежда русских женщин XVIII в. / Н. Л. Пушкарева // Родина. – 1995. – № 8. – С. 76–80.
3. Пушкарева, Н. Л. «Обморок лягушки» или «бараний окорок»? Одежда русских женщин XIX – начала XX в. / Н. Л. Пушкарева // Родина. – 1995. – № 10. – С. 81–87.
4. Касьянова, О. В. Специфіка режисури балетних вистав у бальній хореографії / О. В. Касьянова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – 2010. – № 2. – С. 108–115.
5. Вакуленко, О. М. Костюм у бальній та сучасній хореографії / О. М. Вакуленко // Культура і сучасність: альманах / Держ. акад. керівн. кадрів культури і мистецтв. – 2010. – № 2. – С. 155–158.
6. Jons, A. R. Renaissance clothing and the Materials of memory / A. R. Jons, P. Stallybrass. – Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000. – 368 p.
7. Козлова, Т. В. Художественное проектирование костюма: монография / Т. В. Козлова. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 145 с.: ил.
8. Нестерова, М. А. Тенденции современной моды в аспекте телесности / М. А. Нестерова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rustm.net/catalog/article/1304.html>. – Загл. с экрана.
9. Давыдова, В. В. Опыт системного рассматривания костюма / В. В. Давыдова // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: материалы междунар. науч. конф., 18 мая 2001 г. – СПб.: С.-Петербург. филос. об-во, 2001. – Вып. 12. – С. 287–290.
10. Кокуашвили, Н. Б. Одежда как феномен культуры / Н. Б. Кокуашвили // Знаки повседневности: сб. науч. ст. / Ростов. гос. акад. архит. и искусства. – Ростов н/Д, 2001. – С. 38–44.
11. Касьянова, О. В. У витоків бальної хореографії: аналіз передумов становлення танцювальної культури як форми дозвілєвої діяльності / О. В. Касьянова // Вісн. КНУКіМ. Сер. «Мистецтвознавство»: зб. наук. праць / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – 2005. – Вип. 12. – С. 42–50.
12. Кирсанова, Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века / Р. М. Кирсанова. – М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2001. – 383 с.: ил.

Поступила в редакцию 23.04.2014 г.

The background is a warm, orange-toned gradient. In the center, there is a large, semi-transparent sphere. Inside and around this sphere, there are numerous thin, white, curved lines that resemble light rays or a network of connections. Some of these lines are thicker and more prominent, creating a sense of depth and movement. The overall effect is ethereal and futuristic.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 792.2.072(430)

Аристотелевские студии Г. Э. Лессинга: опыт теоретического осмысления

Миленькая Г. Д.

Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, Киев



В статье проанализированы взгляды Г. Э. Лессинга на соотношение исторической и художественной правды в драматургии, а также на их тесную связь с аналогичными положениями теории драмы Аристотеля. Кроме того, в процессе исследования выявлены теоретические проекции данного аспекта теории драмы просветителя в эстетико-искусствоведческой мысли XIX–XXI вв. Драматургия и театрально-эстетические взгляды Г. Э. Лессинга были предметом многочисленных исследований не только в XVIII–XIX вв., но не утратили своей актуальности и для ученых XX – начала XXI столетия. Это объясняется тем, что разработанные немецким мыслителем идеи, определившие контуры реалистического направления в литературе и искусстве, заложили базовые основы для становления западноевропейской теории драмы и театральной критики.

Ключевые слова: драматургия, история, теория драмы, драматический характер, драматическое действие.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 76-83)

Aristotle Studios by G. E. Lessing: Experience of Theoretical Understanding

Milenkaya G. D.

Kyiv National I. K. Karpenko-Kary University of Theater, Cinema and Television, Kyiv

G. E. Lessing's ideas of the correlation between historical and artistic truth in drama are analyzed in the article as well as their close link with analogous ideas of the drama theory by Aristotle. Besides, in the process of the study, theoretical projections of this aspect of the theory of drama by the enlightener in the esthetic and art studies thought of the XIX–XX centuries are found out. The drama and theater and esthetic ideas by G. E. Lessing were the object of plentiful studies not only in the XVIII–XIX centuries but they also did not lose their urgency for scholars of the XX – early XXI century. It is explained by the fact that ideas, developed by the German thinker, determined contours of the realistic direction in literature and art and laid the foundation for shaping Western European theory of drama and literary critic.

Key words: drama, history, theory of drama, drama character, drama action.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 76-83)

Вопрос об отношении Г. Э. Лессинга к учению античного философа Аристотеля приобретает особое значение при рассмотрении его взглядов на проблему «исторической правды» в драматургии [1, с. 65], поскольку ее решение во многом определяло методологические ориентиры его теории драмы в целом.

Цель статьи – выявление взаимодействия эстетических опытов античной фило-

софии Аристотеля и философии Нового времени Г. Э. Лессинга.

Категории драмы у Аристотеля и Г. Э. Лессинга. Показательно и высказывание А. Аникста, который считал, что «Лессинг является фигурой столь же значительной в теории драмы, как Аристотель» [2, с. 342]. Такое сравнение вполне закономерно, поскольку, опираясь на теоретический опыт Аристотеля, «очищая» его толкование

Адрес для корреспонденции: e-mail: milgal@ukr.net – Г. Д. Миленькая

от вековых наслоений, немецкий ученый во многом ориентировался на авторитет античного мыслителя в разработке просветительской теории драмы. На это указывает и украинский исследователь И. Кобов, подчеркивая, что Г. Э. Лессинг в «вопросах эстетики» поднял авторитет Аристотеля «на необычайную высоту» [3, с. 33].

Г. Э. Лессингу были чужды абстрактные формулировки в своих теоретических размышлениях, что отмечается практически всеми исследователями его наследия. «Гамбургская драматургия», которая представляет собой фундаментальный труд по теории театра и вместе с тем является образцом театральной критики, возникает в результате усилий немецкого ученого в отработке последовательной эстетической программы развития национального театра Германии. С целью преодоления творческой незрелости и репертуарного «беспорядка» немецкой сцены Г. Э. Лессинг стремится теоретически обосновать основные принципы драматургического и сценического творчества с учетом новых вызовов эпохи, опираясь при этом на основные положения аристотелевской теории драмы. Вопросы мимезиса и катарсиса в искусстве, значение фабулы и перипетий в формировании сюжета, поиски нового формата трагического героя и характера «обычного» человека, жанровая специфика драматургии, а также целый ряд других проблем теории драмы, в той или иной мере, решались Лессингом с точки зрения «академических» правил античного классика. Необходимо отметить, что в начале XVIII в. в Германии возникает огромный интерес к теоретическому наследию Аристотеля, о чем свидетельствуют многочисленные варианты перевода и толкования его эстетических трактатов, в частности, М. К. Куртиуса (1724–1801) и К. Э. Шенка (1733–1807).

Проблема сопоставления задач истории и искусства в отражении сути человеческой жизни в размышлениях Лессинга также получает глубокое осмысление. По Лессингу, «разница» между историком и поэтом заключается в том, что «один рассказывает о том, что произошло, другой – о качестве того, что произошло; вследствие этого поэзия содержит в себе больше философского и полезного элемента, чем история: она

представляет более общее, а история – отдельное» [4, с. 323–324]. Такой взгляд немецкого ученого на задачи историка и поэта полностью совпадал с позицией Аристотеля, который констатировал, что «задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть возможным в силу вероятности или необходимости», в то время когда история только констатирует «то, что было» [3, с. 665].

Казалось бы, что временное расстояние между двумя теоретиками должно привнести определенные коррективы в решение вопроса о противопоставлении цели истории и искусства, однако, и в эпоху Просвещения, и в последующие столетия, он оставался актуальным, вызывая бурные дискуссии среди художников и теоретиков. В немецкой эстетике интерес к данному вопросу можно увидеть в трудах Г. Гегеля, А. Шопенгауэра, Б. Брехта, З. Краузе, К. Трейгера и др. В частности, А. Шопенгауэр настаивает на том, «что для познания сущности человечества поэзия дает больше, чем история» [5, с. 460], поскольку искусство позволяет заглянуть в глубину внутренней сущности человека, в то время как история дает эмпирические сведения о взаимоотношениях людей между собой. Считая, что поэзия способна значительно эффективнее познавать суть человека и бытия, А. Шопенгауэр отводит поэзии более важное место в сравнении с историей, ибо последняя передает сходство единичного, а поэзия – сходство более общего характера. Таким образом, А. Шопенгауэр, так же, как и Г. Э. Лессинг, полностью разделяет позицию Аристотеля, относительно того, что поэзия значительно «философичнее» истории, поскольку «драматург вытягивает из жизни (...) единичное в его индивидуальности, но раскрывает в нем все человеческое существование» [5, с. 450].

«Категорическая» убежденность Аристотеля в различии задач поэта и историка отмечена и исследователем античной эстетики А. Ф. Лосевым. Исходя из приведенных в «Поэтике» аргументов относительно разницы между этими видами познавательной деятельности, русский философ делает следующий вывод: «Аристотель раз и навсегда порвал с предметом искусства, как с фактической действительностью. Голые факты, взятые сами по себе, не интересуют поэта.

Его интересует в изображаемом то, что воспринимается не само по себе, но как источник других возможных предметов и представлений, или, как мы бы сказали, предмет художественного изображения всегда символический, или, точнее, выразительно-символический, всегда указывает на что-то другое и зовет к другому» [6, с. 367].

Аналогичное мнение высказывает и В. Ф. Асмус, отмечая, что истинная разница между историей и поэзией объясняется Аристотелем разницей в предмете изображения или повествования: историк и поэт «различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй – о том, что могло бы произойти». Развивая тезис автора «Поэтики», В. Ф. Асмус подчеркивает, что история, как ее понимает Аристотель, имеет предметом повествования единичные и однократные события; поэзия, напротив, имеет предметом изображения более общие события и действия, так как возможное именно в силу своей альтернативности шире однократно случившегося...» [7, с. 103].

Впервые Г. Э. Лессинг включается в дискуссию вокруг данной проблемы, в первую очередь, с П. Корнелем и Ф.-М. А. Вольтером, в XXX статье «Гамбургской драматургии», посвященной анализу спектакля по пьесе Дормона де Беллуа (1727–1775) «Зельмира», в основу которой положены вымышленные события. В своей рецензии Г. Э. Лессинг, с одной стороны, защищает право драматурга на выбор сюжета, исходя из собственного «вкуса», а с другой – рассматривает вопрос о проблеме познания историей и искусством [8, с. 75–76]. Отстаивая свободу автора в выборе материала, немецкий ученый ссылается на Аристотеля и резко выступает против использования в трагедии исключительно исторических сюжетов. В частности, Лессинг отмечает, что «Аристотель давно уже решил, насколько трагический поэт должен заботиться об исторической истине, именно настолько, чтобы она была похожа на удачно придуманную фабулу, которая соответствует его целям». Историческое событие поэту необходимо не потому, что оно состоялось, – продолжает Лессинг собственное толкование тезиса Стагирита, – но потому, что оно осуществилось так, что лучше этого он вряд ли мог бы придумать для своей

цели [4, с. 75]. Таким образом, основным условием выбора сюжета Лессинг считает художественный замысел автора и его умение воспроизвести логику последовательности действия независимо от того, является оно вымышленным, или нет. Однако, подчеркивает автор «Гамбургской драматургии», если автор «случайно найдет это условие в каком-нибудь действительном событии, то такое событие для него очень пригодно; однако, долго искать его в исторических сочинениях не стоит труда». Для художественного качества драматического произведения, по мнению Лессинга, значительно более важным является умение драматурга придать «достоверность» тем событиям, которые им избраны для формирования сюжета и его способность, обосновать их «внутреннюю вероятность». При этом, продолжает ученый, не имеет никакого значения, что вероятность не будет подкреплена никакими свидетельствами, ибо «в театре нам следует узнавать не то, что сделал тот или иной человек, но то, что сделает каждый человек с определенным характером при определенных данных условиях» [4, с. 76]. Совершенно очевидно, что взгляды немецкого просветителя и Аристотеля на эту проблему являются идентичными.

Взгляды тех драматургов и критиков, которые видят назначение театра в сохранении воспоминаний о великих людях, Г. Э. Лессинг считает абсолютно безосновательными, так как «для этого есть история, а не театр». Вслед за Аристотелем, он декларирует, что «цель трагедии гораздо более философская, чем цель истории, и мы бы умалили ее истинное достоинство, если бы обратили ее просто в панегирик знаменитых мужей или злоупотребляли бы ею для того, чтобы льстить национальной гордости». Немецкий ученый подчеркивает, что поэзия выше истории, так как, в отличие от нее, выражает общие законы человеческой природы, в то время, как история описывает отдельные их проявления [4, с. 324].

Не могут удовлетворить Г. Э. Лессинга и современные переводы Аристотелевой «Поэтики» (как немецкие – М. К. Куртиуса, К. Э. Шенка, так и французский – А. Дасье), что подталкивает его взяться за перевод античного оригинала и предложить свой вариант известного высказывания Аристо-

теля: «...задача поэта – говорить не о том, что произошло, а (...) о том, что могло бы случиться, с той или иной степенью вероятности или необходимости. Историк и поэт отличаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой. Ведь книги Геродота можно было бы переложить на стихи, и все же это была бы такая же история (...). Общее состоит из изображения того, что приходится говорить и делать по вероятности или необходимости тому или иному человеку...» [4, с. 323–324].

Просветительская позиция Г. Э. Лессинга. Авторитет Стагирита был использован Г. Э. Лессингом и в критическом анализе драматургии французского классицизма. Отрицательное отношение к классицистской трагедии становится основной причиной негативного отношения немецкого мыслителя к идеям Вольтера, который решительно отстаивал ее преимущества. Г. Э. Лессинг принципиально не соглашался с мнением Ф.-М. А. Вольтера о том, что «французская трагедия значительно выше греческой по искусству построения, изобретательности и поэтических красот», которых множество у французских трагиков [8, с. 109]. Анализируя драматургические произведения классицизма, немецкий ученый выступает с критикой приведенного высказывания Вольтера, обосновывая свою позицию, как с точки зрения новых просветительских требований, так и основных положений античной теории драмы. Особенно наглядно это можно проследить в его аналитическом разборе трагедии П. Корнеля «Родогуна», поставленной в 1768 г. на сцене Гамбургского театра. Не лишним будет заметить, что в творчестве драматурга «Родогуна» открывает так называемую манеру «позднего» Корнеля, которая определялась его увлечением чрезмерно сложными драматическими ситуациями, невероятными перипетиями и подчеркнуто эффектными решениями в духе традиций испанской драматургии XVI века в то время, как разработка драматических характеров оставалась вне сферы его художественных интересов.

Критическому разбору корнелевской трагедии Г. Э. Лессинг посвящает несколько статей, которые в конечном итоге стали серьезным исследованием ряда проблем теории драмы. Среди них немецкий фило-

соф выделяет и вопрос уместности использования исторических событий и фигур, как основы драматургической разработки трагедии. Результатом развернутого анализа трагедии П. Корнеля становится следующий вывод Лессинга: «“Родогуна” даже в незначительных деталях, таких как выбор названия трагедии, имен персонажей и др., противоречит требованиям Аристотеля, и это притом, что основные положения его «Поэтики» были провозглашены классицистами почти священными канонами драматургии. Однако, наиболее уязвимым и идущим в разрез с теорией драмы Аристотеля, Лессинг считает неоправданно запутанный сюжет трагедии, немотивированный выбор, из числа исторических фигурантов, главной героини, неестественность ее характера и всего хода событий. Все это, вместе взятое, вызвало у немецкого мыслителя правомерное недоумение относительно того, зачем для подобных поэтических экзерсисов П. Корнель избрал исторический материал, ведь, основное преимущество исторического факта, как основы драматургического сюжета, согласно его мнению, состоит в том, что он возможен, так как он не свершился бы, если бы не был возможен. Заимствование известных имен и исторических фактов никогда не выдвигались Стагиритом в качестве нормы для написания трагедий и комедий, – продолжает Лессинг и иллюстрирует это цитатой из «Поэтики» по поводу пьесы Агафона «Цветок», в которой вымышлены все имена и события, однако произведение «от этого доставляет не меньшее удовольствие» [4, с. 324].

Обосновывая право автора на вымысел, Г. Э. Лессинг обращается к истории возникновения трагедии. Автор «Гамбургской драматургии» считает неправомерным мнение, что трагедия была «изобретена» «для освежения в памяти великих и особо выдающихся событий», а «первым ее назначением было строго следовать по стопам истории, не отклоняясь ни вправо, ни влево» [4, с. 122]. Ошибочность такого воззрения Лессинг опровергает примерами из сохранившихся сведений о творчестве основателя трагедии – Феспиды. Опираясь на жизнеописание философа Диогена Лаэртия (вторая половина II в. н. э.), он констатирует, что «уже Феспид несколько не беспокоился

об исторической истине» [4, с. 122]. Древнегреческий драматург, полагает Лессинг, «изобретал, придумывал, заставлял самые известные лица говорить и делать то, что он хотел; но, возможно, он не умел придать своим вымыслом ни правдоподобия, ни назидательности» [4, с. 123].

В анализе «Родогуны» Г. Э. Лессинг отмечает, что вопреки позиции Аристотеля, касающейся создания типического характера, главная героиня трагедии П. Корнеля наделяется крайне нетипичными и неестественными женскими качествами, и характеризует ее как «выродка из своего пола», по сравнению с которой Медея кажется «особой добродетельной, даже очаровательной». Наверное, «такая женщина (...)», – рассуждает далее ученый, – действительно могла существовать, но все же она – исключение. А кто изображает исключения, тот, бесспорно, изображает вещи неестественные» [4, с. 117]. Ничего, кроме благодарности «небу за то, что природа ошибается только раз в тысячу лет» и сожаления, что «поэт, решился выдавать нам таких выродков за людей» [4, с. 117–118], трагедия П. Корнеля у Г. Э. Лессинга не вызывает. В рецензии на «Родогу» он выносит суровый приговор, как трагедии, так и ее автору: «У Корнеля чаще, чем у кого либо, мы встретим такие неудачно изображенные характеры, такие устрашающие тирады, (...) им-то он и обязан своим титулом: в е л и к и й (...). У него все дышит героизмом, но также (...) пороком. Корнеля следовало бы назвать исполинским, гигантским, а не великим. Не может быть великим то, что неправдиво» [4, с. 118]. Итак, как и Аристотель, Лессинг считает обязательным условием драматургии познание общего через единичное, а поскольку П. Корнель отошел от этого правила – его трагедия не может вызвать удовольствие от познания, что, по мнению немецкого ученого, опровергает величие Корнеля-драматурга.

Анализируя причины критического отношения Лессинга к «Родогу», современный ученый К. Кенкель (ассистент профессора Стэнфордского университета) считает, что Лессинг выступает против создания «чудовищных» образов в трагедии в связи с тем, что они «порождают неестественную напряженность и насильственное возбуждение нервной системы» у реципиента.

Американская исследовательница в статье «Чудовищные женщины, величие удовольствия и страх как художественные средства выразительности в эстетике Лессинга» объясняет это тем, что Лессинг, определяя нравственное влияние театра одной из основных его целей, связывал «эстетическое удовольствие» с моральным воздействием, которое «извращенные поступки» главной героини «Родогуны» не могут осуществить [9, с. 551].

Г. Э. Лессинг не может согласиться и с обоснованием П. Корнеля такого подхода к драматургической обработке исторического материала, изложенного им в предисловии к «Родогу». Пытаясь оправдать привнесение в исторический сюжет «вымышленных событий, в которых участвуют исторические личности» [4, с. 121], французский драматург ссылается на трагедии Софокла и Еврипида, в частности на «Ифигению в Тавриде», подчеркивая при этом, что сам Аристотель указывает на нее, как на «образец совершенной трагедии», несмотря на то, что «она напоминает чистый вымысел» [4, с. 122].

Таким образом, наделяя исторические личности неестественно жестокими качествами кровавых и тщеславных тиранов, П. Корнель закрепляет за собой право «манипулировать» ими с целью создания эффекта трагического напряжения посредством неправдоподобно запутанной интриги и нагромождения избыточного количества событий. Легитимность свободного обращения с историческими фактами французский драматург объясняет тем, что не знает «ни одного правила, которое бы ограничивало подобную свободу» [4, с. 121].

В контексте корнелевских суждений и их критического разбора Г. Э. Лессингом, интерес представляет динамика размышлений об использовании в сюжете трагедии исторического материала, в немецкой эстетике последующего времени. Так, А. Шопенгауэр противопоставляет искусство и историю, считая, что последняя – это только знания, которые не приводят к познанию единичного посредством общего. Согласно его утверждению, история имеет дело лишь с единичным, временным и случайным, поэтому ей не хватает целостности и логической связи. «Пренебрежение», с которым

А. Шопенгауэр относится к истории, «принадлежит к числу наиболее слабых мест в его системе, хотя (...) она является вполне логическим выводом из его основной идеи», изложенной в работе «Мир как воля и представление», — отмечает один из биографов А. Шопенгауэра Э. К. Ватсон [10, с. 354]. Вместе с тем, А. Шопенгауэр отдает должное и истории, когда размышляя о драматическом искусстве, подчеркивает, что целостность трагедии обеспечивается ее связью с исторической почвой. Философ считает, что исключительно вымышленные характеры и события не могут вызвать у реципиента такой же интерес, как исторические события, которые знакомят его с реальными судьбами, с реальной борьбой человечества. По мнению А. Шопенгауэра, исходя из этого, все великие поэты черпают материал для своих произведений из истории [11, с. 356], которая предоставляет многочисленные примеры настоящих возвышенных характеров. Именно с этим связано и его утверждение, что «удовольствие, которое дает нам трагедия, связано не с чувством прекрасного, а с чувством возвышенного, это – высшая степень такого чувства» [5, с. 455]. Немецкий ученый конца XX в. К. Трейгер, исследуя проблему взаимоотношения истории и искусства в теоретических работах Лессинга, декларирует, что немецкий просветитель в «Гамбургской драматургии» не только делает попытку обосновать основные положения теории театра, но «и отобразить проблему истории в нем». Он также подчеркивает, что, по мнению Лессинга, «драматический поэт – не летописец», а «цель трагедии значительно философичнее, чем цель истории» [12, с. 19]. Вследствие этого, К. Трейгер делает вывод, что для автора «Гамбургской драматургии» основным приоритетом в создании обстоятельств и характеров драмы было не их соответствие исторической точности, а их потенциальная вероятность и обоснованная правдоподобность [12, с. 18].

В отличие от А. Шопенгауэра Г. Э. Лессинг не был столь категоричен в определении зависимости влияния трагедии на зрителя от ее связи с историей, о чем свидетельствуют его анализ «Родогуны» и ссылка на пьесу Агафона. Анализ «Родогуны» демонстрирует критическое отношение Г. Э. Лессин-

га к драматургической манере П. Корнеля в целом. Вместе с тем, необходимо отдать должное объективности автора «Гамбургской драматургии», поскольку он поддерживал те высказывания П. Корнеля, которые по своей содержательной сути не расходились с положениями Аристотеля. Речь идет об изложенном П. Корнелем в предисловии к «Родогуне» мнении о креативном подходе к использованию исторических фактов и имен. Автор «Родогуны» подчеркивает, что теория драмы Аристотеля, действительно, нигде не ограничивает фантазию поэта, а создатели античной трагедии, на основании анализа которой древнегреческий философ и создал свою «Поэтику», свободно обращались с историческим материалом. В связи с этим Лессинг встает на защиту П. Корнеля, отвергая критические замечания Ф.-М. А. Вольтера в его адрес по поводу вольного обхождения с историей. Немецкий философ называет своего французского коллегу «несносным со своей исторической критикой» «Родогуны», и дает ему совет «вместо этого (...) проверять хронологические данные в своей “Всемирной истории”» [4, с. 122]. Однако, обращение к эстетическому наследию Ф.-М. А. Вольтера позволяет предположить, что в конце 60-х годов XVIII в. не все его трагедии и теоретические эссе были известны в Германии, так как, например, в предисловии к своей трагедии «Брут» Вольтер наоборот ссылается на корнелевскую «Родогуну» как «образец» пошлости и предостерегает авторов трагедии от введения в сюжет чрезмерного количества «ужасных преступлений, которые следуют одно за другим» [8, с. 79]. В «Размышлениях о давней и новой трагедии» французский философ достаточно определенно демонстрирует позитивное отношение к использованию вымысла в разработке трагических сюжетов. Вольтер, как и Лессинг, считает неверным утверждение ученого иезуита П. Брюмуа (1688–1742), считавшего, что «трагедия не терпит вымышленных сюжетов (...), в Афинах такие сюжеты никогда не допускались» [8, с. 108–109], и приводит ряд причин, которые аргументировано и неоспоримо это опровергают.

Однако, высказанная в трактате «Театр греков» (1730) позиция П. Брюмуа оказалась близкой не только Ф. Шиллеру

и И. В. Гете, но и А. Шопенгауэру, который, как отмечалось выше, не возражал против связи сюжета трагедии с историческими событиями, более того, – именно в этом видел ее целостность и силу воздействия на зрителя.

Теоретические размышления Г. Э. Лессинга о границах свободы драматурга в использовании исторического материала взаимосвязаны с его учением о катарсисе, где очищении страстей выступает основной целью трагедии, а также теорией мимезиса, ключевыми основами которой являются правдоподобие и естественность характеров и развития событий, даже если они вымышленные. Совершенно противоположное, причем вопреки «священным» заветам Аристотеля, наблюдает Лессинг в «Родогуне». Исторические факты, констатирует немецкий просветитель, для П. Корнеля стали материалом для создания «невероятного» сюжета и «источником невообразимых эффектов». Автор трагедии сконцентрировал свое внимание не на выяснение причинно-следственных связей в последовательном развитии событий, способных объяснить логику жестоких поступков исторических героев, а на «нагромождении» преступлений, необходимых ему для создания драматического напряжения действия. По мнению Г. Э. Лессинга, П. Корнель, чтобы «возбудить ужас и сострадание» прибегает к такому примитивному приему, поскольку «плохо понимает, в чем, собственно, заключается этот ужас и это сострадание». Немецкий ученый, называя подобных драматургов версификаторами, объясняет, что версификатор всегда «вытаскивает из истории Клеопатру», или какую-нибудь другую «убийцу своего мужа и детей», а чтобы превратить этот сюжет в трагедию, «он будет считать своей задачей то, чтоб только заполнить промежутки между двумя преступлениями и притом заполнить их такими вымыслами, которые (...) столь же невероятны, как и сами эти преступления». Подобная конструкция будет представлять собой «очень длинный, очень неуклюжий роман» [4, с. 124], утверждает Г. Э. Лессинг, а не трагедию, основным признаком которой является действие; при этом, трагические герои вместо того, чтобы действовать, будут «рассказывать и рассказывать, бесноваться и говорить рифмованные стихи» [4, с. 124–125].

Таким образом, Г. Э. Лессинг, в своих размышлениях о различии задач истории и драматургии, не только опирается на «непогрешимые» как «Элементы» Эвклида [4, с. 369] правила Аристотеля, но и уточняет условия развития сюжета и характеров трагедии. Основным условием, которое должен учитывать автор драматургического произведения на «исторической почве», Г. Э. Лессинг считает правдоподобие вымышленных событий. При этом «доказательством наличия творческого духа являются не любые вымыслы вообще, а лишь вымыслы целесообразные» [4, с. 123]. В том случае, когда автор выбирает для сюжета трагедии какой-либо факт из истории, удостоверяющий злодейство конкретного лица и способного пробудить страх и сострадание, а сведения о деталях преступления отсутствуют, то, утверждает автор «Гамбургской драматургии», необходимо «придумать» такой ряд причин и следствий, в силу которых эти невероятные преступления получают мотивированную вероятность. Доказывать их «возможность», то есть правдоподобие, только лишь исторической достоверностью недостаточно, утверждает Лессинг, и в этом аспекте, по сути, развивает учение Аристотеля о трагедии.

Влияние основных положений аристотелевской «Поэтики» на формирование взглядов Г. Э. Лессинга было отмечено и А. Ф. Лосевым. Русский философ, указывая на то, что Аристотель относит искусство к области «возможного, динамического бытия», ибо оно «говорит не о чистом бытии, но о его становлении, о его динамике» [6, с. 364], подчеркивает, что это можно отнести и к взглядам Лессинга на теорию трагедии. В своих выводах А. Ф. Лосев декларирует: немецкий мыслитель, как и Аристотель, считал, «то, что изображается в художественном произведении (...) вовсе не существует на самом деле, но то, что здесь изображено, заряженное действительностью...» [6, с. 364].

Заключение. Теоретическое обоснование Г. Э. Лессингом необходимости соблюдения логики развития событий независимо от выбранного материала не только базируется на соответствующих положениях эстетики Аристотеля, но и развивает их с учетом новых ориентиров Просвещения.

В первую очередь, это связано с его требованием выстраивать в драме логическую связь причинно-следственных связей, как в организации драматического действия, так и построении характеров, что в полной мере подтверждается обстоятельными и аргументированными комментариями немецкого ученого к «Поэтике» и анализом драматургии французского классицизма. Кроме того основательное изучение теоретического наследия Аристотеля оказало значительное влияние на ряд концептуальных положений теории драмы Г. Э. Лессинга, таких, как учение о мимезисе и катарсисе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтман, И. Избранные статьи / И. Альтман. – М.: Советский писатель, 1957. – 454 с.
2. Аникст, А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. Аникст. – М.: «Наука», 1967. – 455 с.
3. Арістотель. Поетика / Арістотель; пер. зі старогрецької Б. Тен, вступ. стаття і коментарі Й. Кобова. – К.: Мистецтво, 1967. – (Пам'ятки естетичної думки). – 129 с.
4. Лессинг, Г. Э. Гамбургская драматургия / Г. Э. Лессинг / вступ. ст. В. Р. Гриба, коммент. Б. И. Пуришева, под общ. ред. М. Лифшица. – М.–Л.: Academia, 1936. – 455 с.
5. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление: в 2 т. / А. Шопенгауэр; пер. с нем. М. И. Левиной, сост. и коммент. И. С. Нарского, Б. В. Мировского. – М.: Наука, 1993. – Т. II.
6. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
7. Асмус, В. Вопросы теории и истории эстетики / В. Асмус: сб. ст. – М.: Искусство, 1968. – 654 с.
8. Вольтер, Ж. М. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения / Ж. М. Вольтер; сост., вступ. ст. и коммент. В. Я. Бахмутского; пер. Л. Зониной и Н. Наумова. – М.: Искусство, 1974. – 392 с.
9. Kenkel Karen J. Monstrous Women, Sublime Pleasure, and the Perils of Reception in Lessing's Aesthetics // PMLA. – 2001. – Vol. 116, № 3. – P. 545–561.
10. Сократ. Платон. Аристотель. Юм. Шопенгауэр. Биографические повествования / сост., общ. ред. и послесл. Н. Ф. Болдырева // Жизнь замечательных людей. – Челябинск: «Урал», 1995. – Т. 9. – 400 с.
11. Шопенгауэр, А. О четверояком корне... Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр; пер. с нем., отв. ред. Б. В. Мировский, И. С. Нарский. – М.: Наука, 1993. – Т. I: Критика кантовской философии. – 565 с.
12. Träger, C. Lessing und historizität / C. Träger. – Berlin: Akademie-verlag, 1981. – 136 p.

Поступила в редакцию 09.04.2014 г.

УДК [008(476)+316.752]:7.038.6

Беларусь в контексте культуры пост-постмодерна: актуализация традиционных ценностей

Макаренко И. М.

Учреждение образования «Белорусский государственный
университет культуры и искусств», Минск



Данная статья посвящена выявлению тенденций пост-постмодернизма в культуре Беларуси. Поскольку идеи постмодерна не нашли широкого распространения в Беларуси, заявлять о пост-модерне и пост-постмодерне как теоретических явлениях белорусской культуры неправомерно. Однако на эмпирическом уровне возможно соотнести хаотичность постперестроечного времени с ценностной раздробленностью постмодерна. А интенцию к аксиологической целостности, что проявилось в формировании идеологического дискурса Беларуси, можно отождествить с пост-постмодернистскими тенденциями достижения семантической упорядоченности посредством актуализации традиционных ценностей. Автор отмечает неизменно актуальную потребность любого общества в стабильной идеологической системе. Последняя, выполняя роль мировоззрения, интегрирует социум и задает направление его развития. Одна из главных трудностей при формировании идеологии – поиск аксиологического фундамента, на котором она может быть построена. В рамках белорусской идеологии таким основанием стали традиционные ценностные приоритеты белорусского народа.

Ключевые слова: постмодернизм, пост-постмодернизм, традиционные ценности, идеология.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 84-88)

Belarus in the context of culture of the post-postmodern: updating of traditional values

Makarenko I. M.

Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

The article is devoted to identification of tendencies of post-postmodernism in the culture of Belarus. As ideas of postmodern didn't find a wide circulation in Belarus, it is illegality to declare postmodern and post-postmodern as the theoretical phenomena of the Belarusian culture. However at empirical level it is possible to correlate a randomness of post-Perestroika time to a valuable dissociation of postmodern. And intension to axiological integrity that was shown in formation of an ideological discourse of Belarus, it is possible to identify with post-postmodernist tendencies of achievement of semantic orderliness by means of updating of traditional values. The author notes permanently actual need of any society for a stable ideological system. The last, carrying out an outlook role, integrates society and sets the direction of its development. One of the main difficulties when forming ideology is a search of the axiological base on which it can be constructed. Within the Belarusian ideology traditional valuable priorities of the Belarusian people became such a basis.

Key words: postmodernism, post-postmodernism, traditional values, ideology.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 84-88)

Обладая сверхгибкой психокогнитивной системой и не будучи запрограммированной от рождения жесткой системой инстинктов, человек способен к радикальным трансформациям, которые могут распространяться даже на такие экзистенциаль-

ные сферы, как сущностная идентификация и моральный облик. Поэтому из всех живых существ на земле только человек нуждается в культуре – надбиологических программах, определяющих широчайший спектр параметров человеческого бытия, что, в свою

Адрес для корреспонденции: e-mail: makarenkiva@rambler.ru – И. М. Макаренко

очередь, предельно остро актуализирует два взаимосвязанных вопроса: какие культурные программы (в значении внегенетической информации) будут интегрироваться в человеческое общество и на основании каких критериев эти программы будут оцениваться. Наличие же критериев оценки предполагает существование стабильных аксиологических систем, обладающих статусом универсальности. Вопреки этому постмодернизм с его отрицанием достоверности знания и, следовательно, смысловой анархией обрекает общество на релятивизацию оценочных стандартов, что в конечном итоге привело западную культуру к таким отрицательным явлениям, как кризис идентификации личности и кризис нравственного сознания [1; 2]. Осознание негативности воздействия предпосылок постмодерна на общество инициировало поиск путей легитимации знания с целью устранить кардинальную основу постмодернизма – его гносеологический пессимизм. В результате сложились такие пост-постмодернистские проекты, как коммуникативная программа К.-О. Апеля [3] и неоклассицизм М. Готднера [4], в рамках которых происходит реактуализация традиционных европейских когнитивных ценностей, таких как гносеологический оптимизм, понятие истины, метод мышления на основании антитезы.

В Беларуси теоретическая составляющая постмодерна (и, в частности, гносеологический пессимизм) не нашла столь широкого распространения, как в западной Европе. Поэтому применительно к белорусской культуре употребление таких понятий, как постмодернизм и пост-постмодернизм (в их теоретическом аспекте) является условным. Однако в культуре Беларуси постперестроенного времени (начало 90-х годов XX века) обнаруживаются эмпирические признаки постмодерна. В числе последних – ценностная бессистемность, отсутствие целостной картины развития общества, кризис идентификации в личностном и национальном масштабах. Очевидно, что в подобном состоянии разрушенности аксиологических и идентификационных матриц прослеживаются аналогии с постмодерном. В свою очередь, стремление белорусского общества к аксиологической стабильности и идентификационной цельности, в частности, про-

являющееся в формировании государственной идеологии, может быть отождествлено с тенденциями пост-постмодерна, постулирующего смысловую упорядоченность.

Анализ процесса построения идеологии в Беларуси широко представлен в различных научных исследованиях, диапазон которых простирается от фундаментальных монографий до научных статей. Так, Е. М. Бабосов в своем монографическом исследовании «Идеология белорусского государства: теоретические и практические аспекты» обосновывает актуальность и необходимость феномена реидеологизации и детально рассматривает те стратегические аксиологические приоритеты, которые стали субстратом белорусской идеологии [5]. В. Л. Акулов, анализируя природу идеологии, приходит к заключению, что последняя представляет собой комплексный феномен, в котором сочетаются как гносеологические, так и аксиологические характеристики [6]. Л. В. Вонсович сосредоточивается на анализе ценностных характеристик, традиционно свойственных белорусскому социуму и положенных в основание белорусской идеологии [7]. И. В. Котляров определяет сущность идеологии и приводит ее основные функции, в числе которых рост самосознания нации, интегрирование общества, аксиологическое ориентирование направления его движения [8]. Однако отсутствуют научные работы, в которых процесс построения идеологии в Беларуси рассматривался бы в свете пост-постмодернистских трансформаций, то есть в контексте системной актуализации традиционного ценностного наследия. Вместе с тем представляется актуальным изучение феномена реидеологизации именно в такой перспективе – как культурной трансформации, сходной переходу в западноевропейской культуре от постмодерна к пост-постмодерну, возвращающемуся к опоре на традиционные ценности.

Цель данной статьи – раскрытие тенденций пост-постмодерна в современной культуре Беларуси, которые проявляются в актуализации традиционного ценностного наследия и, в частности, в построении идеологии, опирающейся на нравственные приоритеты белорусского народа.

Содержательная специфика реактуализируемых в Беларуси традиционных ценностей. Выявляя тенденции пост-постмодернизма в белорусской культуре, необходимо учитывать, что обретение ценностной упорядоченности в Беларуси обладает своей спецификой относительно содержания возрождаемых ценностей. Если в Западной Европе постмодернизм подверг критике универсальные когнитивные ценности высокого уровня абстракции, что делает методологически невозможным построение идеологии как таковой, то в белорусской действительности деконструкции была подвержена именно отдельно взятая идеологическая система (социалистическая) в совокупности ее аксиологических свойств. Это привело белорусское общество в состояние необходимости выбора не абстрактной методологии, позволяющей выстраивать ценностные системы, а нового идеологического пути, что и определило содержательную специфику ценностей, подлежащих реактуализации: в Беларуси это не когнитивные ценности высокого уровня абстракции (как у К.-О. Апеля или М. Готдинера), а традиционные нравственные аксиологические приоритеты белорусского народа.

Потребность общества в наличии идеологии. Эффективное развитие общества находится в прямой корреляции с наличием идеального представления о конечных целях развития, закреплённых в идеологических системах. Без определенного набора идеологических алгоритмов ни один социум не способен преодолеть состояние хаотичной бесструктурности и подняться до уровня полноценного интегрированного существования. Одним из доказательств невозможности для человека жить вне ценностно-идеологической системы являются процессы, происходившие на постсоветском пространстве. Кризис, наступивший после крушения СССР, – эмпирическое подтверждение необходимости наличия идеологии, обуздывающей стихийность общественного развития и выполняющей консолидирующую и идентифицирующую роли. Советский человек конституировал свою жизнь в пределах ясно очерченного мировоззренческого пространства и ощущал себя находящимся в четко определенной

идеологической системе. В результате же перестроечных процессов и распада СССР было разрушено созданное представление о действительности. В итоге коренным образом изменилась интерпретационная сеть языка: разрушились идентификационные структуры, аксиологические и этические системы. Общество осталось без административно постулируемых метаориентиров и стало тяготеть к погружению в состояние аномии и, следовательно, хаоса. Абсолютные нравственные максимы были заменены на индивидуалистический комфорт, ставший доминантным критерием оценки праксеологической полезности. Многие идентификационные структуры лишились своей актуальности либо полностью прекратили свое существование. Так, учебная мотивация и профессиональная деятельность утратили альтруистический и высокоидейный характер и стали рассматриваться исключительно в прагматическом аспекте. В конечном итоге положение в бывших республиках Советского Союза, и в том числе Беларуси, в аспекте отсутствия универсальных идеологических ориентиров оказалось идентичным положению в Западной Европе, к которому последняя пришла в результате постмодернистской деконструкции. К подобному же выводу приходит и И. П. Ильин, отождествляя процессы критики буржуазности в западноевропейской культуре 60–80-х гг. и критики социализма в постсоветской культуре 90-х гг. XX века, а также подчеркивая, что «при всей взаимопротивоположности полюсов критики и идеалов, аргументация идет по той же проторенной дороге» [9, с. 145].

Идеология как мировоззренческая система. По мнению Президента Республики Беларусь А. Г. Лукашенко, «идеология для государства – то же самое, что иммунная система для живого организма» [10, с. 1]. Она должна содержать ответы на такие вопросы, как «Куда движется весь мир? Где наше, белорусское, место в общемировом развитии? Должны ли мы идти своим особым путем или следовать чьим-то примерам?». Согласно точке зрения главы государства, «ответ на эти вопросы составляет мировоззренческую, возможно, самую важную и трудную часть государственной идеологии» [10, с. 2]. Рассматривая идеологию в аспекте

духовного и материального освоения реальности, Е. М. Бабосов отмечает, что «в своих идеях, взглядах, верованиях идеология выступает как духовное освоение мира человеком, а посредством убеждений и волевых актов, воплощаемых в реальных поступках, в действиях, она предстает в качестве *практического преобразования мира*» [11, с. 30]. И. В. Котляров в свою очередь замечает, что идеология «дает представление о направлении движения белорусского общества и государства, предполагает формирование общих принципов их существования, политики, разделяемой большинством граждан страны». В сознании же «населения это может означать ответы на вопросы: кто мы? зачем мы? куда идем?» и, как подчеркивает И. В. Котляров, «только имея конкретные ответы на эти вопросы, можно спроектировать конкретный образ ближайшего и отдаленного будущего – не только желаемого, но и практически осуществимого» [8, с. 175]. Таким образом, идеология рассматривается как целостная мировоззренческая картина развития общества, что позволяет на этом основании соотносить ее с тенденциями пост-постмодерна, стремящегося к построению универсальных смысловых полей.

Поиск аксиологического фундамента для формирования государственной идеологии. Основной же трудностью является проблема поиска аксиологических оснований, на которых идеология может быть выстроена. В условиях гносеологически пессимистичной постмодернистской культуры, разрушившей легитимность традиционной понятийной системы, а также в условиях постсоветской семантической анархии решение этой задачи становится невероятно сложным. Идеология, претендующая на то, чтобы стать идентификационной матрицей многомиллионной страны, должна опираться на ценности, абсолютность и легитимность которых не может быть поставлена под сомнение. Кроме этого, специфика государственной идеологии заключается в том, что она должна органично сочетать в себе как универсальные общечеловеческие ценности, так и сугубо национальные. Осознание этих задач привело Президента Республики Беларусь А. Г. Лукашенко к убеждению, что «идеологию государства надо выстраивать на своем, родном фунда-

менте»; основанием для подобного суждения выступает понимание очевидных культурных закономерностей, в силу которых «француз не захочет перенимать американский образ жизни, немец – российский и так далее». В конечном итоге, как подчеркивает Президент Республики Беларусь А. Г. Лукашенко, «каждая нация растет и развивается на своей родной идеологической почве» [10, с. 2]. Из этого следует, что идеология имманентно присутствует в коллективной экзистенции народной общности и задачей идеологов является лишь ее теоретическая экспликация. Поэтому развитие страны видится Президенту Республики Беларусь А. Г. Лукашенко «прежде всего, в рамках собственной культурной традиции»; имманентные белорусскому народу «традиции, идеалы, ценности, цели и установки» не плод мифотворчества, а итог эмпирического освоения действительности: «они не придуманы, а выстраданы», являются продуктом «естественного приспособления общества к окружающему природному и социальному мирам» [10, с. 3].

Мнение Президента Республики Беларусь А. Г. Лукашенко разделяют и другие идеологи страны. Так, И. В. Котляров считает необходимым «особо подчеркнуть», что в качестве методологической опоры для конституирования белорусской идеологии необходимо выбрать «исконно народные традиции и обычаи, язык и религию, национальное достоинство и духовность белорусского народа, историческую память отцов и дедов», «национальные ценности, мировоззрение и мышление народа (белорусского. – прим. И. М.)» [8, с. 176]. В свою очередь Л. Е. Криштапович отмечает существование феномена укорененности абсолютных ценностных максим в народном сознании и даже глубже – в генетике народа. По его мнению, «существуют непреходящие ценности, которые зафиксированы в генетическом коде белорусского народа» [12, с. 181].

Единство мнений прослеживается и в определении различными идеологами спектра семантического состава понятия *традиционные ценности*. К числу последних, как правило, относят *патриотизм, коллективизм, самоуважение и независимость личности, свободу, справедливость, социальную справедливость, трудолюбие, толерант-*

ность, доброжелательность, терпение, веротерпимость [5; 7; 10; 12]. Тем самым становится очевидным обращение в рамках идеологического строительства именно к традиционному ценностному наследию, что, как и в случае с направленностью идеологии на создание целостного мировоззрения, позволяет проводить параллель с пост-постмодерном.

Заключение. Таким образом, вследствие отсутствия широкого распространения идей постмодернизма в Беларуси, утверждение о постмодерне и пост-постмодерне как теоретических феноменах белорусской культуры было бы слишком сильным. Однако рассмотрение эмпирических процессов в белорусской культурной действительности позволяет выявить элементы внутренне тождественные западноевропейскому движению от постмодерна к пост-постмодерну. Так, в результате распада советской системы (не только как геополитического единства, но и как пространства определенного мировоззрения, определяющего конституирование специфического менталитета) белорусское общество оказалось лишенным каких-либо административно транслируемых идеологических и ценностных приоритетов. В подобном состоянии обнаруживаются аналогии с когнитивно-гносеологическим состоянием Западной Европы, к которому она пришла в результате постмодернистской деконструкции. Стремление же белорусского общества к аксиологической и идентификационной стабильности соотносится с чертами пост-постмодернизма, характеризующегося ценностной и семантической ортодоксальностью.

Существенно важно, что деконструкции в Беларуси была подвержена конкретная идеологическая система, а не универсальные когнитивные основания, как в Западной Европе. Это определяет специфику ре-актуализируемых ценностей. К последним в Беларуси относятся не познавательные ценности высокого уровня абстракции, а

традиционные нравственные ценности белорусского народа, закладываемые в основание государственной идеологии.

Исследование белорусской государственной идеологии позволило выявить, что она, с одной стороны, представляет собой целостную аксиологическую систему, а, с другой стороны, выстраивается на основании белорусских традиционных народных ценностей, то есть в диалоге с историческим наследием. И первое, и второе позволяет соотнести феномен идеологического строительства в Беларуси с актуальными тенденциями пост-постмодернизма, последовательно преодолевающего парадигму культурного релятивизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Макаренко, И. М. Идентификация личности в культуре постмодерна: проблемы и пути их разрешения / И. М. Макаренко // Вестн. Брест. гос. ун-та. Сер. 1, Философия. Политология. Социология. – 2012. – № 1. – С. 56–61.
2. Макаренко, И. М. Кризис этического сознания: от постмодерна к пост-постмодерну / И. М. Макаренко // Вести инта соврем. знаний. – 2011. – № 4. – С. 67–71.
3. Макаренко, И. М. К гносеологии и этике постмодерна: коммуникативный проект К.-О. Апеля / И. М. Макаренко // Весн. БДУКМ. – 2012. – № 1(17). – С. 23–31.
4. Макаренко, И. М. Тенденции культуры постмодерна: эпистемология и личностная идентификация в неоклассицизме М. Готдинера / И. М. Макаренко // Весн. БДУКМ. – 2012. – № 2(18). – С. 51–58.
5. Бабосов, Е. М. Идеология белорусского государства: теоретические и практические аспекты / Е. М. Бабосов. – Минск: Амалфея, 2008. – 488 с.
6. Акулов, В. Л. Еще раз об идеологии и идеологах / В. Л. Акулов // Неман. – 2004. – № 11. – С. 137–152.
7. Вонсович, Л. В. Национальная идеология белорусского народа: этапы становления и основные контуры / Л. В. Вонсович // Чалавек. Грамадства. Свет. – 2006. – № 3. – С. 3–12.
8. Котляров, И. В. Идеология белорусского государства как важный фактор движения вперед / И. В. Котляров // Неман. – 2006. – № 11. – С. 174–178.
9. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
10. Лукашенко, А. Г. Сильная и процветающая Беларусь должна иметь прочный идеологический фундамент: доклад Президента Республики Беларусь А. Г. Лукашенко на постоянно действующем семинаре руководящих работников республиканских и местных государственных органов / А. Г. Лукашенко // Рэспубліка. – 2003. – 29 сакав. – С. 1–7.
11. Бабосов, Е. М. О современном характере идеологии / Е. М. Бабосов // Беларус. думка. – 2003. – № 6. – С. 26–35.
12. Криштапович, Л. Е. Аксиома идеологии / Л. Е. Криштапович // Неман. – 2006. – № 11. – С. 179–183.

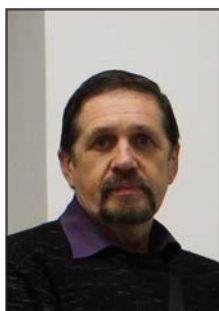
Поступила в редакцию 17.04.2014 г.

УДК 75.036(476.5)«19»:316.353

Витебский «Квадрат» и нонконформизм как генезис современной постсоветской культуры

Малей А. В.

Государственное учреждение дополнительного образования
«Дворец творчества детей и молодежи», Витебск



Творческое объединение «Квадрат» витебских художников и другие группы и объединения второй половины 80-х годов XX века автор рассматривает в контексте соотношения искусства и социума. Тоталитарная идеология советского государства контролировала все аспекты жизни общества, в том числе и искусство. Все выставки проходили через выставкомы с обязательным присутствием члена партийной номенклатуры, и, прежде чем открыть выставку, следовало пройти идеологическую цензуру. Активно велась борьба с буржуазными «измами», в частности с модернизмом и абстракционизмом. Художественная форма должна была иметь только один вид – реалистический, а направление в искусстве тоже одно – социалистическое. Официальное искусство признавало только социалистический реализм. С 1950-х и начала 1960-х годов в СССР начинают зарождаться ростки неофициального искусства или, как позднее скажут, – «второй культуры». Набирающее силу нонконформистское движение Ленинграда и Москвы в 1970-х годах противопоставит идеологическому молоху и формирует культурное пространство для развития неофициального искусства. Именно эта социальная и культурная среда стала основой для образования творческого объединения «Квадрат».

Ключевые слова: нонконформизм, творческие объединения, постсоветская культура, «Квадрат».

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 89-94)

Vitebsk «Kvadrat» and Non-Conformism as Genesis of Contemporary Post-Soviet Culture

Malei A. V.

State establishment of additional education
«Hall of Children and Youth Creativity», Vitebsk

The creative union of «Kvadrat» by Vitebsk artists as well as other groups and unions of the late 1980-ies are considered by the author in the context of correlation of art and society. Totalitarian ideology of the Soviet state controlled all aspects of society life, art including. All exhibitions went through exhibition committees with the obligatory presence of a party leadership member and, before the exhibition was opened, it was to be ideologically censored. Bourgeois «isms» were actively fought with, in particular, modernism and abstractionism. Artistic form was to be of only one type – realistic, and the direction in art also one – socialistic. Official art recognized only socialist realism. Since 1950-ies – early 1960-ies in the USSR signs of non official art appeared or, as later was said, of «second culture». In the 1970-ies gaining its strength nonconformist movement of Leningrad and Moscow stands counter the ideological mill and forms cultural space for the development of non official art. It was this social and cultural environment which became the base for shaping the union of «Kvadrat».

Key words: nonconformism, artistic unions, post Soviet culture, «Kvadrat».

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 89-94)

Адрес для корреспонденции: e-mail: avmaley@mail.ru – А. В. Малей

Неофициальная выставка художников, получившая название «бульдозерной», состоялась на окраине г. Москвы, в Беляево, 15 сентября 1974 г. Такое определение ей дали из-за того, что саму выставку и ее участников разогнали при помощи бульдозеров. Через три месяца, 22 декабря 1974 года, в доме культуры им. И. И. Газа открылась выставка ленинградских нонконформистов. Через год, в результате долгих переговоров с властями 10 сентября в Ленинграде, во Дворце культуры «Невский» снова состоялась выставка неофициальных художников. Впоследствии эта выставка получила название «газаневщина», или «газаневская культура».

«Бульдозерная» и «газаневские» выставки не возникли на пустом месте. В 50–60-х годах в Ленинграде образовался «круг Александра Арефьева», которого в свою очередь по признанию Арефьева «эстетически воспитали С. Д. Левин, Г. М. Орловский, Г. Н. Траугот» [1]. В арефьевский круг входили живописцы и графики Ш. Шварц, Р. Васми, А. Басин, В. Шагин, В. Громов, несколько позже М. Шемякин и др. В конце 60-х годов образовалась группа Владимира Стерлигова, ученика К. Малевича. В группу входили художники, разделяющие его теорию чашно-купольной кривой – «прибавочного элемента» нового пространственного и пластического решения картины (А. Батурин, В. Соловьева, Г. Лакин). В Москве после известного посещения главой государства Н. С. Хрущевым выставки «30 лет МОСХу» в 1962 г. творчество многих художников было запрещено, что вызвало формирование новой неофициальной культуры. В Москве работали О. Рабин, нонконформист первой волны, Б. Биргер, В. Свешников, А. Зверев.

Цель статьи – выявление взаимодействия художественных контентов в ментальном поле нонконформистской культуры.

После «бульдозерной» выставки московским нонконформистам как-то удалось выбить себе зал на Малой Грузинской и частично легализовать свою деятельность. Как в Москве, так и в Ленинграде этому предшествовали квартирные выставки, которые по сути своей всегда были стартовым началом того или иного движения нонконформизма.

Ориентиры нонконформистской культуры. В 80-х годах на авансцену неофициального искусства Ленинграда вышло объединение, или союз неофициальных художников «Товарищество экспериментального изобразительного искусства» (ТЭИИ). Представителями второй волны были С. Ковальский (один из учредителей), Б. Митавский, Т. Новиков, К. Миллер, В. Афоничев, Г. Устюгов, Д. Шагин (лидер «Митьков»), А. Филипов, Е. Орлов, Ю. Рыбаков и многие другие. «Целью ТЭИИ являлось преодоление того кризисного положения в русской культуре, когда изобразительное искусство разделилось на официальное и “неофициальное”» [2, с. 10].

Нонконформистская культура и искусство Москвы и Ленинграда формировали взгляды и устанавливали ориентиры.

Нонконформизм, в широком смысле слова, – это несогласие с господствующим в обществе порядком и на фоне этого активное отстаивание собственных взглядов. Нонконформизм – составляющая часть мировой культуры. Хиппи, панки, рок-культура или парижский «Улей» всегда поначалу были нонконформистским движением. В условиях СССР – это инакомыслие и следующее за ним социальное действие. Советский Союз был расколот на два мира. Причем в большей степени не по политическим взглядам (кто за коммунизм, а кто против), а по взглядам и отношению к культуре. Кого читать, что смотреть, какую музыку слушать и т. д. – все это обсуждалось на «кухнях» и складывалось в определенное культурологическое общественное сознание. Оппозиционное мышление было действенным средством в формировании нового культурного пространства, которое противостояло утопическому сознанию. Для одних – это были песни Галича, Окуджавы и Высоцкого, фильмы Тарковского и театр Любимова, для других – культура официоза, номенклатуры и лжи.

Нонконформисты Витебска. В Витебске в 70-е годы также существовала группа художников из трех человек, которая проповедовала эстетические достижения русского авангарда, в частности Кандинского. Это Александр Соловьев, лидер группы, Олег Орлов и Леонид Антимонов. Эти художники не афишировали себя как объединение, но старались противостоять официозу всеми

доступными им средствами. По свидетельству Л. Антимонova, группа имела и тайное название – «Оса». Это старшие товарищи «Квадрата», которые внесли свою лепту в формирование эстетических вкусов объединения. Особенно это касается А. А. Соловьева, самой крупной фигуры белорусского трансавангарда. Творчество А. А. Соловьева в масштабах страны еще не изучено, а многим попросту неизвестно.

В 70-х и начале 80-х гг. проходило становление будущих членов «Квадрата». В эти годы они были еще молоды, поэтому неконформистская культура предшествующего времени была для них «вторым образованием» и социальным ориентиром в полном противоречий тоталитарном государстве.

Творческое объединение «Квадрат» организовано 17 марта 1987 г. В его состав вошли А. Малей (лидер и организатор объединения), Н. Дундин (ответственный секретарь объединения), А. Слепов, А. Досужев, В. Михайловский, В. Чукин, В. Счастный, В. Шилко, Татьяна и Юрий Руденко. Виктор Михайловский, Татьяна и Юрий Руденко вышли из «Квадрата» через два с половиной года, и более четырех лет объединение работало в составе семи человек до 17 марта 1994 года.

В «Квадрат» входили художники разных видов искусства и направлений, представляющих живопись, графику, скульптуру, объекты и гобелен в абстрактной и фигуративной эстетике. Объединяющая идея – оппозиция официальному искусству с художественной ориентацией на искусство 10–20-х гг. и постмодернизм. «Перестройка», объявленная КПСС, давала некоторые послабления в коммунистическом режиме, и «Квадрат» воспользовался ими.

Мотивация создания объединения была предельно проста – самостоятельно определять свою творческую судьбу и эстетическое содержание произведений. В 1987 г. не было и намека на распад КПСС, не говоря уже о распаде государства. Партийный и государственный аппарат был еще силен, и никто не надеялся на его скорую «кончину». Коммунисты стремились реформировать существующий строй, по выражению М. С. Горбачева, в «социализм с человеческим лицом», и идеологическая инфраструктура исправно работала. Поэтому

было желание отвоевать участок своего независимого культурного пространства и обрести в нем свободу.

С первых месяцев своего существования «Квадрат» активно вошел во всесоюзное неконформистское движение, которое в то время было в силе, славе и надежде. Через минского художника Виталия Чернобрисова объединение знакомится с ленинградским коллекционером андеграунда Николаем Благодатовым, который в свою очередь свел их с лидерами ТЭИИ, в частности с Сергеем Ковальским. Уже в 1988 году проект «Квадрата», посвященный 110-летию К. Малевича, был осуществлен совместно с художниками «Товарищества экспериментального изобразительного искусства». Этот проект осуществлялся в два этапа – в Витебске и Минске. Затем по приглашению товарищества «Квадрат» участвовал в 12-й Объединенной выставке ТЭИИ «Весна-88», которая проходила во Дворце молодежи г. Ленинграда [2, с 391]. В этом же году по приглашению московских художников объединение участвовало в открытии памятного знака К. Малевичу в Немчиновке. Летом 1988 г. «Квадрат» стал участником всесоюзного фестиваля неофициального искусства в г. Нарве Эстонской ССР, который собрал художников с разных союзных республик.

В 1991 г. «Квадрат» выставляется в Москве, в Центральном доме художников (ЦДХ) – главном выставочном зале страны. За рубежом – в городах Зелена Гура, Варшава, Гданьск (Польша, 1990 г.) и г. Теруэль (Испания, 1991 г.).

Но все начиналось в Витебске с первой выставки «Квадрата» 12 июня 1987 года, которую с трудом открыли в зале Союза художников. После этой выставки объединение получило официальное признание (де-факто), и осенью этого же года «Квадрат» включили в культурную программу городов-побратимов Каунаса (Литовская ССР) и Витебска. «Квадрат» выставлялся в г. Каунасе, в выставочном зале Дома архитекторов, ориентированном на неофициальное движение художников (зал был кооперативный).

Наверное, «Квадрат» был первым объединением в республике, которое заявило о себе официально. Это утверждал и В. И. Стальмашенок, председатель Бело-

русского союза художников, в своем докладе на съезде художников. Но, очевидно, это не имеет значения. Время организовало объединения: в этой исторической ситуации художники вынуждены были защищать свои права коллективно. Поэтому не было того лидера, благодаря которому возникло движение художников.

В 1987 г. во Дворце искусств г. Минска состоялся первый смотр неформальных объединений в нашей республике. (Термин «неформальные объединения» был наиболее распространен в массовых средствах информации Белоруссии). Были представлены объединения «Квадрат», «Галіна», «Форма» и «Немига». Все объединения, за исключением «Квадрата», – из Минска. Выставка имела ошеломляющий успех у зрителей. На выставке «Квадрат» познакомился с «неформалами» г. Минска И. Кашкуревичем, Л. Русовой, Л. Ждановым, А. Плесановым, А. Тарановичем, с которыми потом проводил совместные проекты. Один из таких проектов был проект «Панорама» в 1989 г. – первая республиканская выставка нетрадиционного искусства. Она проходила в г. Минске в заброшенном трехэтажном здании. Автор проекта – Александр Таранович. Здание находилось в полуразрушенном состоянии, во многих окнах не было стекол, но художников ничего не смущало. Они креативно использовали обшарпанные стены под свои инсталляции и перформансы. Проект имел продолжение за рубежом. На следующий год «Панорама» была представлена в Варшаве с изданным каталогом к выставке.

В 1988 году исполнилось 110 лет со дня рождения Казимира Малевича. В этот год по всему Советскому Союзу прошли выставки в честь мастера и возвращения его забытого имени в лоно культуры и искусства. Проект «110 лет К. Малевичу» стал первым серьезным коллективным произведением «Квадрата». Это была широкомасштабная акция с поездками и встречами с близкими Малевичу людьми, сбором информационного материала, участием в мероприятиях, проводимых другими городами, и подготовкой к выставке. Изначально проект был задуман как совместная акция с минскими художниками объединения «Плюралис» И. Кашкуревичем, Л. Русовой, Л. Ждановым и А. Плесановым. И. Кашкуревич сделал

эскиз афиши, который мы отпечатали в Витебской типографии, и пригласил для участия в проекте художников из ТЭИИ, в частности С. Ковальского. Минск и Ленинград выставлялся в кинотеатре «Спартак», т. о. «Квадрат» в зале Союза художников.

Сложнее всего было собрать материал, его попросту негде было взять. Помощь оказал старший научный сотрудник Русского музея Евгений Ковтун, с которым познакомились члены «Квадрата» незадолго до осуществления проекта. Другим источником стала книга Л. Жадовой о русском авангарде на немецком языке. В книге был раздел, посвященный витебскому УНОВИСу, который перевел поэт В. Попкович. Напечатанный текст сфотографировал и распечатал на больших форматах (до метра) фотохудожник В. Базан.

Афиши УНОВИСа, фото уновисцев и К. Малевича, декларации, обращения и другой исторический материал были размещены по залу в виде информационных инсталляций. Выставка «Квадрата» как часть проекта называлась «Эксперимент», поэтому каждый из его членов стремился создать оригинальные произведения. Автор этих строк, например, представил первые пробные работы проекта «Обратная информация», который впоследствии разрабатывался в течение 20 лет и вышел отдельной книгой в 2012 году в издательстве «Экономпресс».

На открытии выставки в кинотеатре «Спартак» И. Кашкуревич и Л. Русова с участием художников из Минска и Ленинграда показали перформанс «Воскрешение Казимира».

В проекте участвовали искусствоведы из Москвы (А. Шумов) и Минска (А. Добровольский, О. Сурский). В феврале следующего года проект был повторен в Минске (Дворец искусства) теми же участниками, но расширенным составом – художниками из Ленинграда (С. Ковальский, Е. Орлов, А. Буянов, Д. Пиликин) и объединениями из Минска («Форма», «Коми-кон»).

В этом же году «Квадрат» разыскал вдову К. Малевича Наталью Андреевну, которая жила в Ленинграде. Беседовали с ней о Малевиче и ушедшем времени, записали на магнитофон приветствие Витебску и озвучили на открытии выставки. После ее слов

камерный хор под управлением М. Миротина исполнил «MIZERERO»...

Летом 1988 г. на открытии памятного знака Малевичу познакомились с дочерью Казимира Севериновича Уной, названной в честь УНОВИСа. Позже она прислала два письма на домашний адрес автору этих строк. Эти письма хранятся сейчас в Витебском художественном музее.

После проекта, посвященного 110-летию со дня рождения Малевича, «Квадрат» работал только в этой форме. Проект как произведение современного искусства в 80-е и 90-е годы был одним из главных видов творчества на мировой арт-сцене. На сегодняшний день он также не потерял своей актуальности. К сожалению, этим термином иногда называют любой замысел или выставку, нивелируя, таким образом, суть самого понятия. Между тем проект – это задуманная и реализованная художественная идея в пространственной среде или выставочном зале, несущая в себе эстетическую концепцию единого художественного произведения. Некоторые искусствоведы, такие, как, например, старший научный сотрудник Русского музея А. Успенский, считают, что проект – это авангард сегодня, который «живет только в сегодняшнем дискретном времени». Проект действительно в экспозиции выставочного зала до тех пор, пока его там экспонируют. Короткая жизнь проекта делает само творчество живым процессом, очень точно фиксирующим духовную составляющую культурного пространства и социума. Проект оперативно реагирует на все изменения эстетического состояния в искусстве и предлагает новые формы его развития.

В период творческой жизни «Квадрата» было создано много интересных проектов, акций и перформансов. Кроме вышесказанного были осуществлены проекты:

- «Природа и культура» (1989 г.),
- «Искусство и природа» (1992 г.),
- «Стена Малевича» (1992 г.),
- «70 лет УНОВИСу» (1990 г.),
- «Посвящение Шагалу» (1990 г.),
- «Посвящение 120-летию Малевича» (1998 г.).

Это основные проекты, которые, как правило, растянуты во времени и пространстве (поездки, сбор информации и т. д.). Некото-

рые проекты сделаны уже после 1994 г. На такие проекты, как, например, «Посвящение 120-летию Малевича», «Квадрат» собирался специально, проводил его и снова расходил.

Все проекты описать в краткой статье невозможно, поэтому мы уделим внимание только одному проекту «Природа и культура».

Проект «Природа и культура». Эстетическая концепция этого проекта не экологическая, несмотря на то, что акции и перформансы имеют выраженный экологический характер. Хотелось акцентировать связь природы с культурологическим пространством, созданным человеком, и его духовным миром, проследить аналогию формообразования в природе и создание произведения искусства.

Проект содержал в себе на проведение акций и перформансов, создание произведений и выставку. Акции и перформансы были осуществлены близ г. Городка Витебского района. Использовались городская свалка и лесной ландшафт данной местности. Все акции и перформансы снимал фотохудожник и фотолетописец «Квадрата» И. Барсуков. Во временном протяжении – это два дня с ночевкой. Сюда также включались общение с природой и беседы между собой. Работа над произведениями в мастерских также носила целенаправленный характер.

Выставка состоялась в арт-центре М. Шагала. Перед открытием выставки был поставлен перформанс «Свежий ветер», в котором участвовал весь «Квадрат». Участники перформанса держали длинный склеенный целлофан, рассредоточившись на определенном расстоянии друг от друга. Один из участников, раздвинув края целлофана, ловил свежий ветер, дующий со стороны реки. Целлофан мгновенно заполнился воздухом, образовав толстую полутораметровую трубу. Свежий ветер торжественно внесли в выставочный зал под аплодисменты зрителей. Выставка была открыта.

Проекты, акции, перформансы, хеппенинги и инсталляции «Квадрата» – это произведения современного искусства, и в этом смысле объединение было достойным духовным преемником УНОВИСа. Разница лишь во времени, расстановке акцентов и вкладе в искусство. УНОВИС внес вклад в искусство и культуру, «Квадрат» – в культуру и

искусство. И в этом смещенном акценте вся историческая правда о времени, социуме и искусстве.

Культурологическая связь «Квадрата» и «УНОВИСа» прослежена автором в статье «Творческие объединения Витебска: “Квадрат” и “УНОВИС” – социум и искусство» [3].

Коллективное творчество «Квадрата» – главное творческое наследие объединения. Именно в этом аспекте представители группы проявили себя и как преемники УНОВИСа, и как адепты современного творчества. Акции, перформансы и инсталляции несли на себе печать времени и являлись сами по себе уникальными произведениями искусства. Проекты «Квадрата» формировали у зрителей эстетические вкусы, адекватные современной цивилизации, приобщали их к современной культуре, возвращали утраченное искусство и забытые имена художников, и в конечном итоге освобождали их сознание от тоталитарного наследия.

«Квадрат» создавался как культурное пространство для развития индивидуальной творческой личности, и станковые произведения были личным делом каждого. В то время станковые произведения живописи и графики во всем мире были традиционным видом творческой деятельности – исчерпаны пластические средства выразительности и в искусстве. В области стилевых и пространственных открытий возникла пауза. Новейшие формы в виде проектов, объектов, инсталляций и медиаискусства заняли лидирующую роль. Поэтому то, что было прогрессивно в советском государстве, на Западе являлось традицией.

Но и с этой точки зрения станковые произведения объединения представляют несомненный интерес. Все художники, как личности, сформировались в «Квадрате». «Обратная информация» А. Малей, например, берет свое начало в объединении,

проект А. Досушева «ПЛИП» (поверхность, линия, пятно) – также в объединении. В «Квадрате» состоялся знаковый конструктивизм В. Счастливого, который впоследствии развился в духовное осмысление экуменизма. В. Шилко динамично развивает современную абстракцию. Фигуративная современная живопись как эстетическая позиция Н. Дундина тоже раскрылась в объединении. Ощущение как форма и содержание в произведениях В. Чукина и пластические поиски скульптурного объема А. Слепова также были заложены в «Квадрате».

Все, что открывало глаза зрителям, шло на пользу становлению современного белорусского искусства. Станковое искусство «Квадрата», вобрав в себя все противоречия и достижения современной живописи и графики, было неотъемлемым рисунком времени.

Заключение. Постсоветская культура и искусство – сложное социальное явление. Оно состоит из наследия тоталитарного государства, выраженного в мутации эстетических ценностей и забвении имен национальной культуры, с одной стороны, и становлении новой, современной культуры и искусства, основание которого заложило во многом неофициальное движение художников, с другой стороны. Формирование новой культуры проходит сложно и противоречиво, но это нормальный и здоровый процесс, без которого невозможно освобождение от тяжелого утопического наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басин, А. «Газаневщина» / А. Басин, Л. Скобкина. – СПб.: Изд. ООО «П.Р.П.», 2004. – С. 11.
2. Ковальский, С. «ТЭИИ» / С. Ковальский. – СПб.: Изд. «ДЕАН», 2007. – С. 10.
3. Малей, А. В. «Творческие объединения Витебска: “Квадрат” и “УНОВИС” – социум и искусство» / А. В. Малей // Искусство и культура. – 2012. – № 1(5). – С. 54.

Поступила в редакцию 09.04.2014 г.

УДК 75.038.1(476.5)«19»

Магия «Черного квадрата»

Васильева Г. С.

Учреждение образования «Витебский государственный
технологический университет», Витебск



Автор статьи – известный белорусский художник и педагог Галина Васильева – анализирует одно из выдающихся произведений XX века – «Черный квадрат» Казимира Малевича в контексте последующей истории художественной культуры, в творчестве современных художников, представителей Витебской художественной школы как традиции малевичского УНОВИСа. Идеи, рожденные в Витебске в 20-х годах прошлого века, повлияли на творчество современных художников витебской школы и, в частности, на самого автора. На примере творческого объединения «Квадрат», международных пленэров «Малевич. УНОВИС. Современность», проекта «100 лет “Черному квадрату”» очевидно, что «Черный квадрат», ставший символом искусства XX века, для многих авторов, воспитывавшихся в духе социалистического реализма, явился серьезным поводом для творческого развития и своего собственного видения современного искусства. Проект «100 лет “Черному квадрату”» показал значимость идей супрематизма для развития творческого потенциала современных витебских художников, актуальность философской мысли автора «Черного квадрата».

Ключевые слова: квадрат, «Черный квадрат», Витебская художественная школа как традиция малевичского УНОВИСа.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 95-102)

«Black Square» Magic

Vassilyeva G. S.

Educational establishment «Vitebsk State Technological University», Vitebsk

The author of the article, an outstanding Belarusian artist and teacher Galina Vassilyeva, analyzes one of the greatest XX century works of art «Black Square» by Kazimir Malevich in the context of the following history of art culture, in the creative work of contemporary artists, representatives of Vitebsk Art School as traditions of UNOVIS by Malevich. Ideas, born in Vitebsk in the 1920-ies, influenced the creative activity of contemporary Vitebsk School artists and, in particular, the author herself. On the example of the creative union of Square, international plain air «Malevich. UNOVIS. Nowadays», the project «100 Years of “Black Square”» it is evident that «Black Square», which became the symbol of the XXth century art, for many authors, brought up in the spirit of socialist realism, became a serious reason for creative development and their own vision of contemporary art. The project «100 Years of “Black Square”» illustrated the significance of suprematist ideas for the development of the creative potential of contemporary Vitebsk artists, topicality of the philosophical thought of the author of «Black Square».

Key words: square, «Black Square», Vitebsk Art School as tradition of UNOVIS by Malevich.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 95-102)

«Супрематизм делится на три стадии по числу квадратов – черного, красного и белого, черный период, цветной и белый. В последнем написаны формы белые в белом. Все три периода развития шли с 1913 по 1918 год», – эти слова К. Малевича, написанные в Витебске в 1920 г. [1, с. 185] стали поводом для проведения в Витебске

осенью 2013 года выставки под названием «100 лет “Черному квадрату”». Этому событию предшествовали 25 лет активной работы художников Витебска, которые, начиная с 1980-х годов прошлого века, тесно связали термин «Витебская художественная школа» с именем К. Малевича и группой УНОВИС. Своим творчеством художники активно

Адрес для корреспонденции: e-mail: vasilyeva.gala@rambler.ru – Г. С. Васильева

пропагандировали и развивали тенденции современного искусства, основанные здесь в далеких 10-х – 20-х годах XX века.

Витебск, губернский город царской России, волею судеб вошел во все каталоги по современному искусству XX века, благодаря приезду в 1919 году К. Малевича. Л. Мирнова так пишет об этом событии: «Центром революционных событий в искусстве XX века стал не только суперцивилизированный Париж, но и заштатный <...> городок Витебск. В 1920 году здесь была основана художественная школа под руководством Казимира Малевича, изобретателя нового стиля в живописи – супрематизма. Эмблемой этого стиля стал знаменитый «Черный квадрат» – «живой царственный младенец», появившийся на свет 17 декабря 1915 года. Он возбудил в публике бурю противоположных чувств и стал предметом споров и интерпретаций, не утихающих по сей день» [2, с. 2]. Создание Витебской художественной школы, провозглашение группы УНОВИС, публикация текстов «Супрематизм. 34 рисунка» 1920 г. – все это оставило неизгладимый след в истории города.

Цель статьи – анализ контента «Черного квадрата» в творчестве современных витебских художников.

«Малевич жив, поскольку жив «Черный квадрат» – как живописное произведение и загадка истории искусств, как нулевая точка отсчета в изобразительном искусстве, как источник вдохновения не только для геометрической абстракции классического модернизма, но и всех видов конструктивизма, минимализма и нео-гео», – эти слова куратора проекта «Оммаж Малевичу» (Гамбург) Х. Гаснера, показывают влияние идей супрематизма на все современное искусство [3, с. 17].

Творческое объединение «Квадрат». История витебского авангарда осталась бы в 20-х годах, если бы в 1987 году группа художников, бывших выпускников художественно-графического факультета ВГПИ им. С. М. Кирова не задумала создать творческое объединение «Квадрат» (1987–1994). Организатором и на долгие годы главой объединения стал Александр Малей. В объединение вошли 10 художников разных стилистических направлений: Александр Малей, Александр Слепов,

Александр Досужев, Валерий Чукин, Виктор Шилко, Татьяна и Юрий Руденко (до 1990 г.), Николай Дундин, Виктор Михайловский (до 1990 г.), Валерий Счастливый. В задачу объединения входила оппозиция официальному искусству, проповедовавшему социалистический реализм. Каждый из художников объединения, обладая бесспорным талантом, внес свой вклад в развитие современного искусства Витебска и Белоруссии. Работа объединения строилась в форме акций, перформансов, проектов. Первая выставка объединения – «Эксперимент» (1988 г.), была посвящена 110-летию Казимира Малевича. Кроме произведений художников Витебска, были представлены работы художников андеграунда из Ленинграда и творческого объединения «Плюралис» (Минск). В экспозицию зала (на пл. Победы в Витебске) вошли материалы о творчестве К. Малевича и группе УНОВИС. Художники из Минска – Л. Русова и И. Кашкурович – провели перформанс «Воскрешение Казимира» (к/т «Спартак»). Во время открытия с магнитофонной ленты прозвучало приветствие к художникам Витебска вдовы К. Малевича Натальи Андреевны Малевич-Манченко. Для художников было важно подчеркнуть связь времен, отдать дань уважения творчеству великого мастера. За 7 лет существования творческое объединение «Квадрат» представляло искусство витебских художников в Москве, Ленинграде, Берлине, Теруэле (Испания), в Италии, Корее, Финляндии, США, Израиле, Австралии. Важно, что художники объединения совместно проводили акции, перформансы, многие из которых были посвящены Витебску и витебской школе. Так, в 1990 году они провели акцию – «Посвящение Марку Шагалу», а в 1992 году расписали стену здания по ул. Правды (бывшая Бухаринская) по мотивам эскиза К. Малевича, сделанного в 1919 году. Знаменательным событием для культурной жизни города стало проведение в 1994 году Первого международного пленэра «Малевич. УНОВИС. Современность», который стал последней акцией объединения «Квадрат». Однако художники продолжали участвовать в совместных проектах. А. Малей, А. Слепов и А. Досужев создали *авторские* проекты, которые они обосновали и теоретически.

Так, А. Малей создал свою теорию, обосновав ее практически серией работ, под названием «Обратная информация» (с 1988 г.): «Супрематизм с тремя шарами» (1991), «Малиновый объект» (1993). Художник так пишет о своем проекте: «Обратная информация» – это двойное пространство на основе трехмерного и трансцендентного сознания человека, кубоквадрат – это его эстетическое выражение. Кубоквадратное пространство строится в сознании человека как виртуальное действие, расщепляя пространство на два эстетических события (куб и квадрат), и скрепленное в единую структуру сознанием. Куб в квадрате – выражение трехмерного сознания, супрематический квадрат – трансцендентного. Таким образом, отождествляя супрематизм и Первопространство не с нулем и Богом, как это сделал Малевич, а с духовной энергией человека и его трехмерным сознанием, я получаю конкретную пространственную структуру» [4, с. 48].

А. Досужев свое мировоззрение в творчестве оформил в виде проекта ПЛИП (с 1988 г.) – Плоскость, Линия, Пятно. Эти формы становятся основными средствами в творчестве художника на долгие годы. Параллельно с плоскостными решениями на холстах у А. Досужева появляются объемно-пространственные формы: «Витебск 20-х» (1998), «ПЛИП-223» (2010).

А. Слепов в 2011 году проводит персональную выставку под названием «Фигуративный супрематизм», заявив о своем видении теории и практики супрематизма. Создавая свои работы, в основе которых лежит *образное* мышление, художник по-своему трансформирует формы с помощью квадратов, треугольников, кругов, линий. «Человек на его картинах подобен бумажной игрушке, он механизирован и кубизирован, как аналогичные работы К. Малевича 1919 года. Это марионетка. Отыграв свой номер перед зрителем, она рассыпается и превращается в супрематическую картину» [2, с. 11]. Еще раньше, в 1990 году А. Слепов вместе с архитектором Лапуновым И. В. создал проект «Супрематический комплекс» по ул. Правды и занял первое место в конкурсе «Малевич. УНОВИС». Круги, треугольники, квадраты должны были заполнить пространство улицы, но, к сожалению,

проект не был реализован. Остался проект скульптуры «Несущий квадрат», который впоследствии неоднократно выставлялся на многих выставках.

«Для поколений художников после Малевича «Черный квадрат на белом фоне» в развитии своей формы и множественности смыслов не ограничивается лишь своей квадратностью или черной «антикраской». Это базовое произведение поставило перед новым искусством ряд важнейших вопросов: взаимодействие предметного и беспредметного искусства, определение беспредметной картины; квадрат как художественная форма и символ; динамика как внутриживописное движение, оставляющее впечатление ритма, изображение как носитель воображаемого, бесконечного пространства», – так описывал проблемы творческого подхода к наследию К. Малевича Хубертус Гаснер [3, с. 17].

Рождение креатива и осознание скрытых возможностей квадрата. Разнообразие, богатство, изощренность, вседозволенность, роскошь, привилегия, красота – слова отражают мечту. Ограничение, отбор, терпимость, простота, лаконичность, минимализм, экономия – символ работы души или неумение приспособиться к этому миру. Слишком много и слишком мало. Где мера всего? Что есть мера? В 1990-е годы в моем творчестве все «искрилось, бурлило». Цвет рождался и умирал, на одном холсте за неделю сменялся колорит, цветовая гамма, композиция, ритм. Утром одни эмоции, вечером другие. Чувства и эмоции били через край. И вот пришла пора остановиться, поразмыслить, застыть. В 1991 году в Полоцке, переписав несколько раз один холст, все закрасила черным цветом, оставив 2 маленьких квадратика, которые закрыла серым соусом. Время застыло, экспрессия скрылась под слоем краски, эмоции уступили место молчанию. Вскоре сделала второй вариант холста, с той же композицией, заменив черный цвет красным, получился диптих. С этого момента в моем творчестве эмоции уступили место размышлению, экспрессия сменилась конструктивностью. В 1993 году рождается серия «квадратов»: красный, зеленый, желтый и синий, обведенные черной линией на белом фоне. С тех пор квадрат, как гармоничная, самодостаточная форма, активно стал проявляться в

моем творчестве. 1994 год диптих «Три со-
вмещенные фигуры», это черный квадрат
холста, красный (синий) ромб, перечеркну-
тый черным крестом. В этом же году меня
пригласили участвовать в Первом между-
народном пленэре «Малевич. УНОВИС. Со-
временность» (Витебск, 1994 г.), на котором
я познакомилась с участниками легендар-
ного творческого объединения «Квадрат»
и впервые прочитала книгу о К. Малевиче.
В этот момент произошел переворот в моем
мировосприятии и мировоззрении, благо-
даря которому, я окончательно и беспово-
ротно приняла творчество этого необычно-
го человека, а главное, пришло понимание
того, чем я занимаюсь. В результате этого
появилась масса работ, посвященных К. Ма-
левичу и квадрату. На пленэре был создан
триптих «Посвящение Малевичу» – это
были квадраты черный, красный и белый с
сине-красным крестом. В 1995 году был соз-
дан еще один триптих «Знаки», централь-
ная часть триптиха представляла собой
черный квадрат, повернутый на угол и пе-
речеркнутый коричневыми диагоналями.
1996 год – создание триптиха из трех ква-
дратов холста, размером 160x160 см, выкра-
шенного в красный, черный и белый цвет.
В этом же году – участие во Втором пленэре
«Малевич.УНОВИС.Современность»(1996г.),
который проходил в бывшей усадьбе Теха-
новецких (Бочейково). Во время пленэра
пишу триптих из трех квадратов (160x160
см): серебряный, золотой и серебряный ква-
драт с золотым кругом (центральная часть).
Еще в парке создаю серию объектов из кам-
ней – «Оранжевый квадрат» и «Оранжевая
линия». «Оранжевый квадрат» состоял из
9 камней диаметром 50x50 см, выкрашен-
ных оранжевой краской и выложенных
в форме квадрата. 1998 год был юбилей-
ным – 150 лет П. Гогену (1848) и 120 лет
К. Малевичу (1878). Работы этих двух ху-
дожников оказали сильное влияние на
мое самообразование, творчество, поэто-
му создаю серию работ, посвященных этим
великим мастерам кисти. Инсталляция
«Bonjuor m. Гоген» – это три оранжево-чер-
ных холста, выстроенных по вертикали и
15 горшков с сансевиерой трехполосча-
той, которые стояли в три ряда. «Bonjuor
m. Малевич» – инсталляция в галерее Резь-
ба (Варшава) – красно-синий крест, выкра-

шенный краской на полу, и белый квадрат,
вычерченный солью. В 1999 году начинаю
серию работ, выполненных из пепла: крест,
квадрат, треугольник, круг (212x212 см).
Я брала светлый и темный пепел и за счет
тональных отношений выстраивала гео-
метрические фигуры. 2001 год – в проекте
«Constructio» (Витебск, Минск) провожу
перформанс «Установление А в искусстве»
(название по аналогии статьи К. Малевича
(1919)). Интересно прошел перформанс в
Минске, где мы с В. Васильевым и А. Малеем
несли «Красный квадрат» по ул. К. Маркса,
вносили его в музей истории и культуры Бе-
ларуси и размещали в экспозиции выставки.
В 2002 году появилась серия квадратов – по-
священия людям, которые живут рядом со
мною, моим современникам: «Посвящение
А. Накову», три цвета красный, серебряный
и фиолетовый. 2003 – «Посвящение Г. Ка-
зарновской» (охра, черный, золото – клас-
сический греческий колорит), «Посвящение
Е. Колбовичу» (черный, серебро, золото).
И, наконец, посвящение художнику, творче-
ство которого обожаю – Марку Ротко: квадра-
ты дополнили серию из 6 работ к столетию
мастера, цвета черный и фиолетовый раз-
ных тональностей и оттенков. В 2004 году
появляется серия квадратов на тему «Эдо» –
первое название Токио и целая эпоха XVII–
XVIII вв. в японской культуре.

К 2005 году собралось более 40 квадра-
тов, которые я выставила в едином проекте
«Quadro» (лат. – «подгонять, приводить в поря-
док, ритмически отделявать»). Выставка про-
ходила в галерее Л. Щемелева, в Минске (кура-
тор проекта Т. Бембель). Это были квадраты
холста, квадраты с треугольником, крестом,
линией, кругом; желтые, белые, оранжевые,
красные, золотые, серебряные, пепельные.

Как правило, на одну серию уходит год,
два. «Квадрат – одна из самых гармонич-
ных форм, в нем есть сила, красота, торже-
ственность. Для одних «Квадрат» – тема для
спора об искусстве, для других загадка, для
меня повод для творчества. Квадрат – ор-
ганичная форма, в ней есть стабильность,
лаконичность, предельная завершенность,
выразительность. Т. Бембель так писала об
этом проекте: «После появления на арене
художественной жизни целой плеяды про-
роков и жрецов священного Квадрата, та-
ких, как К. Малевич и Пит Мондриан, Тео

ван Дусбург и Д. Альбертс с их развернутыми, обширными сериями (некоторые из которых так и называются – Квадраты), с их подробно разработанными теоретическими выкладками и умопостроениями касательно этой гипнотизирующее совершенной фигуры, после этого выступить с живописной серией квадратов – как минимум смело. Для Галины Васильевой показать сейчас в едином проекте все свои квадраты – значит подвести некий итог, ответить одним махом на постоянно звучащие вопросы: почему ты это делаешь? Квадрат – постоянная тема многолетней работы автора, которую она вновь и вновь стремится раскрыть в творческом акте. Каждый ее холст – след этой попытки» [5, с. 23].

В 2006 году появилась еще одна серия на тему истории искусства – «Лори», в которую вошли и квадраты (золото и синий – два основных цвета Древнего Египта). 2008–2009 годы были юбилейным для Витебской художественной школы, это событие автор статьи отметила рядом выставочных проектов, проведением перформансов. За два года было проведено 6 перформансов.

«Белые, красные, синие / Конструкции были бессильны бы / И не ощутили волю, / Если б забыла Васильева / Квадраты посыпать солью», – эти строки витебского поэта Д. Симановича, написанные на моей персональной выставке (2008 г.), характеризуют мое творчество за последние 5 лет.

2008 год – персональная выставка «Constructio». На открытии провожу перформанс – посвящение Витебской художественной школе – «Квадрат в квадрате». Слово «Квадрат» здесь выступало в двух ипостасях. Во-первых, это известное всему миру произведение авангардного искусства XX века («Черный квадрат» К. Малевича), во-вторых, это – название творческого объединения «Квадрат» (Витебск). На квадрате льняного холста я рисовала солью квадраты, зажигала свечи, а художники устанавливали 9 свечей на холсте, в 2009 году повторяю перформанс на выставке «Abstract» (Минск). В 2008 году весь мир отмечал 130-летие К. Малевича, провожу серию перформансов, посвященных мастеру – «Что есть соль?». На квадрате белого холста рисую оранжевый круг, и вычерчиваю на нем квадрат соли. По окончании обращаюсь к публике

с библейским вопросом «Что есть соль?» – «А нет, чем заменишь ее?». Этот перформанс проходил в Полоцке, Витебске, Минске (2009 г.). В Рейбурге (Германия) на открытии выставки «Constructio. Im Sinne K. Malewitschs» провожу перформанс «Bonjuog m. Малевич», на тему инсталляции 1998 года. Выкладываю сине-красный крест, на котором солью рисую квадрат и ставлю свечи, соль, крест – это символы, уходящие глубоко в историю человека. Огонь – как символ жизни, творчества, памяти, знаний; соль – символ Земли, очищения и сохранения, духовности; крест – символ человека, духовной и материальной жизни на земле. Перформанс затем повторялся в Минске на моей персональной выставке «Bonjuog» (2009 год).

2011 год – курирую авторский проект «Just now», в экспозиции заластавляю инсталляцию «Серебряная нить», посвящение творческому объединению «Синий всадник» (1911 г.). Инсталляция состояла из двух частей: серебряная трубка и квадрат (золотой и коричневый на белом квадрате холста) и оранжево-желтые полосы на стене. Связь времен, традиций, творческое наследие – эти темы всегда были мне интересны. Я люблю мир символов, гармонии, цвета, красоты. Так в моем творчестве переплелось личное и общественное, жизнь и иллюзия, реальность и виртуальный мир.

2013 год начался проектом «Abstract», на котором представляю инсталляцию «100 лет “Черному квадрату”». Инсталляция состояла из двух частей. Первая часть – объект – черный квадрат в виде подставки и желтый трехгранник высотой 2 метра. Вторая часть – черный квадрат холста 80х90 см, в центре которого маленький золотой квадратик 10х10 см.

«Черный квадрат», который первый раз был представлен в 1913 году на занавеси к футуристической опере «Победа над солнцем», не терпит никакого панибратского сравнения – даже с «Композициями с цветными плоскостями» Мондриана, созданными в то же время и являющимися собственной вариацией художника на тему равновесия форм. «Черный квадрат» не имеет аналогов и подобий, только наследственный потенциал, подобный генетическому коду, как в дюреровской гравюре

«Меланхолия 1», где в магическом квадрате расположены четыре ряда чисел по четыре в каждом, которые всякий раз дают одну и ту же сумму – 34» [6, с. 18]).

«Проявление формы структурного бытия, экзальтированный тип мышления через XX век постепенно выстраивается в линейную последовательность развития искусства. Его формы трансформируются от чувственно-экспрессивного восприятия реальности к сущностно-образному, логико-символическому представлению движения материи, через форму, перспективу, сферу, космос – в линию единого поступательно-го развития образа, как через стереотип К. Малевича к постижению «первозлемента» материи», – Б. Михалевич писал в марте 2013 года во вступительной статье к буклету «От “Черного квадрата” к “параллелошапу”» [7, с. 4]. Так петербургские художники отметили 100-летие «Черного квадрата», и наступила наша очередь отдать дань уважения создателю гениального произведения.

Осенью 2013 г. в витебской ратуше открываем выставку «100 лет “Черному квадрату”». Открытие началось сценами из спектакля «Победа над солнцем» – современная интерпретация знаменитой футуристической оперы – (идея Т. Котович, хореография А. Маховой, в исполнении Студии современной хореографии «Параллели»). Для участия в проекте были приглашены 10 художников, чье творчество продолжает и развивает традиции витебской художественной школы 1920-х годов. Это художники А. Малей, А. Слепов, А. Досужев, В. Васильев (куратор проекта «Abstract» с 1990 г.), Т. Маклецова, В. Макаров, Н. Гончарова, Г. Васильева. Для этих художников слова Витебск, Малевич, Квадрат стали символом свободы духа, свободы творчества, каждый из них нашел свой путь в искусстве, выработал свой взгляд на творческое наследие мастера.

А. Малей создал множество произведений на тему творческого наследия К. Малевича, в их числе и теоретические работы. На выставке художник представил серию объемных рельефов: цветные геометрические формы как бы наслаиваются друг на друга, образуя в пространстве абстрактный орнамент. Его рельефы выполнены из фанеры, левкаса, масла, они напоминают угловые

рельефы В. Татлина и Проуны Эль Лисицкого, но несут отпечаток своего времени, индивидуальность современного художника. Одна из работ под названием «Движение» (2011) была посвящена квадрату: рельеф представлял собой серый и черный квадрат, причем черный был повернут на 30 градусов и смещен в левый нижний угол, как бы открывая пространство, приглашая зрителя к действию, к творчеству. «Черный квадрат» К. Малевича художник А. Малей воспринимает как начало новой эстетики: «Квадрат – это универсальное произведение. Малевич нашел эстетическую форму бытия».

А. Досужев представил серию работ под названием «ПЛИП». Одна из них называлась «Пифагорейцам» (2011). В своей работе художник обратился к школе Пифагора, его известной теореме: «Квадрат гипотенузы равен сумме квадратов катетов». Визуально изобразив эту теорему, А. Досужев хотел подчеркнуть влияние геометрии, чисел на развитие гармонического представления о мире. Цвет живописного полотна также соответствует цветам древней Греции – черный, коричневый, белый. Свое отношение к творчеству К. Малевича художник А. Досужев формулирует так: «Это новое веяние в искусстве, начало концептуализма, утверждение творческого начала».

А. Слепов выставил скульптуру «Держащий огонь» (2010) – это Прометей, отдающий тепло своего сердца людям. Сердце изображено в виде куба, разделенного по диагонали на две части, удивительным образом перекликается с первым эскизом квадрата К. Малевича к опере «Победа над солнцем». Скульптура состоит из геометрических элементов – линия, овал, треугольник, которые, перекликаясь в ритме танца, создают динамичную, и вместе с тем статичную, полную цветовых и пластических контрастов, фигуру. Л. Миронова так пишет о творчестве художника: «Думаю, Александр Слепов почувствовал в аналогичных работах Малевича и Эль Лисицкого элемент иронии и игры, неизбежно присутствующий там, где дозволено «Делать, что хочешь» [2, с. 11].

Галина Васильева представила холсты из серии, которая длится более 20 лет – «Квадраты». Две работы были созданы в 2001 году и назывались «Победа над Солнцем». Круг желтый и красный перечеркивал по

диагонали черный крест. В работе присутствует элемент иронии по поводу победы, так как черные полосы лишь слегка касаются солнца, скорее, контрастируя чем уничтожая диск. О своем творческом кредо автор проекта: «Чистый, локальный цвет, простые геометрические формы, активное воздействие на пространство, соединение цвета и формы в единую гармоничную цветовую плоскость. Беспредметность, созерцательность, молчание предпочитаю игре слов, хаосу цвета. В наш переполненный информацией век хочется взлететь над миром суеты, быта, вечных житейских проблем, ощутить свободу духа, легкость полета, чистоту света». Так же на открытии выставки провожу перформанс с солью «100 лет “Черному квадрату”». На черном квадрате холста рисую латинскую букву «С» – аналогия цифре 100 и начальной букве слова «Солнце» – и по периметру обвожу солью квадрат. Свое отношение к квадрату хочу выразить словами: «Квадрат – загадка, стиль, форма / Квадрат – символ Земли, бытия / Квадрат – Замкнутое пространство, путь в бесконечность...» (2013).

В. Васильев выставил серию «Архетипы» (2013). Автор о своем проекте: «Серия работ «Архетипы» состоит из найденных мной камней, обработанных природой или человеком в процессе какого-то производства. Мое участие – это только найти и увидеть смыслы в готовой форме. Архетип, по моему представлению, это – некий образ абсолютного идеала, который невозможен в повседневной жизни из-за непрерывного приспособления этого идеала к сиюминутным нуждам». Л. Миронова о формальных находках Васильева: «Доминирующая форма в работах Васильева – круг. Образованные движением круга тела – формы универсальные, как в мире звезд и планет, так и в органическом земном мире» [2, с. 5].

Т. Маклецова более 10 лет работает с абстрактными формами, свое творческое кредо формулирует так: «Мир теряет свою плоть / Вещи – свою трехмерность / Все развоплощается и превращается / В графическую сущность, в чистую форму / Форма имеет свой цвет, / Цвет – это знак, информация / Взаимозависимость формы / И цвета – это мысль. Реализованная мысль это – / творческая идея». Работая с новыми, не-

традиционными материалами, художница создает свои работы из макарон, пароллона, строительной сетки, зеркал. Художница о своем объекте «Х...Х...У»: «Это структурный объект, в основе которого использованы кубические элементы в четком геометрическом порядке. Композиционный центр – изменение динамики. Доминантой является цветовой контраст красных элементов. Образ пирамиды – знаковый образ в XXI веке. Истоки его лежат в архитектурных сооружениях Древнего Египта».

Н. Гончарова – самая молодая участница проекта выставила произведение конкретного направления в искусстве, выполненное из крашенной ткани «Конец перспективы» (2013). Настя о своей творческой позиции высказалась так: «Геометрия – геометрические формы являются основными, базовыми символами достаточно емкими и точными, поэтому мне лично не казалось достаточным использовать только их. Но есть, как минимум, формат листа, который задает тон уже всему, заключенному в него. Поэтому обойтись не удастся, да и не хотелось бы. Скорей меня интересуют их усложнение – расщепление, деление или трансформация (изначально в эскизах все похоже на кубики и кружки). Для выражения моих мыслей мне больше нравится и кажется более любопытным сочетание геометрических форм и природных сложных искривленных, как соединение формальности и реальности».

В. Макаров много лет работает с пространством, создавая свои инсталляции из холста, выкрашенного в разные цвета с вкрапленными графическими листами. В этой выставке представил объект «Распиленный квадрат» (2013). Материал – два деревянных бруса, выкрашенные в красный и серебряный цвета, сверху пропилены пилой. Брутальность формы и грубость материала не оставляют места для сентиментальности.

Так художники витебской школы развивают традиции, возникшие в начале XX века, но не потерявшие свою актуальность и в наше время, обогащая своим опытом и творчеством авангардное искусство, развивая современные направления в искусстве – геометрическую абстракцию, объект, инсталляцию, перформанс, акции, конкретное искусство. Неординарность

мышления, глубина творческого потенциала художников позволили создать проект, аналогов которому на Беларуси нет.

Заключение. В заключение уместно процитировать слова доктора искусствоведения Т. Котович к выставке «100 лет “Черному квадрату”»:

«Кажется, что весь прошлый век – это гигантская картотека возможностей квантового искусства, начало которому положено Черным квадратом.

Одна из ее составляющих – творчество художников Витебска. С 1987 года, с момента создания творческого объединения “Квадрат”, наследника малевичского УНОВИСа, с двух международных пленэров «Малевич. УНОВИС. Современность» и до многочисленных проектов актуального искусства в начале XXI века.

Проект Галины Васильевой, посвященный “Черному квадрату”, обращен в прошлое к “Победе над Солнцем”, начинающей

малевичский путь к его культовому произведению. Проект собрал всех тех, кто не только следовал “по семафорам супрематизма” и прошел сквозь “0-формы”, осознавая и расшифровывая архетип, но кто вникал в тайны восприятия искусства и мира, возникающие в “коробке человеческого черепа”».

ЛИТЕРАТУРА

1. Малевич, К. Супрематизм. 34 рисунка / Д. Сарабьянов // Казимир Малевич. Сборник сочинений. Т. 1. – М.: «Гилея», 1995. – С. 185.
2. Миронова, Л. От супрематизма к конструктивизму и далее / Л. Миронова // Constructio. – Минск, 2012. – С. 2.
3. Гаснер, Х. Малевич жив / Х. Гаснер // НОМИ. – 2007. – № 4. – С. 17.
4. Малей, А. Обратная информация / А. Малей. – Минск, 2012. – С. 48.
5. Бембель, Т. Не боюсь квадрата! / Т. Бембель // Quadro. – Минск, 2006. – С. 23.
6. Кипхофф, П. Плывите за мной в бездну! / П. Кипхофф // НОМИ. – № 4. – 2007. – С. 18.
7. Михалевич, Б. От Черного квадрата к параллелошапу / Б. Михалевич // Авангард форум А в квадрате. – Вильнюс, 2013. – С. 4.

Поступила в редакцию 07.04.2014 г.

УДК 792.075.036(100)

Курбас–Арто: встреча–невстреча (к проблеме образа и знака)

Корниенко Н. Н.

Национальная академия наук Украины, Киев



Автор статьи полагает, что все принятые методики исследования, а именно, сравнения, еще недавно столь плодотворные, утратили свою привлекательность и, что важнее, – эту самую плодотворность. Другое дело – внутренние диалоги культуры – художественные и внехудожественные, на уровне мировоззрений, интуиций, архетипов. Представленные через Имена и Персонажи исторического пространства–времени, они способны пролить свет на некие общие законы самоорганизации и саморегуляции художественной культуры и театра, в частности. Все это важно для рассмотрения дальнейшего – диалога в общем историческом времени Курбаса (1987–1937) и Арто (1896–1948). Правда, с таким же успехом он мог преобразоваться в полилог с участием Ежи Гротовского, Феллини, Бергмана, Куросавы или Сузуки. Частотное повторение тех или иных тем, лейтмотивов, звуков, красок, картин мира по сути отражает конфигурацию законов культуры, в нашем случае театра, как достаточно автономных художественных систем.

Ключевые слова: театр, режиссер, сценическое мировоззрение, стилистика произведения.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 103-107)

Curbas–Arto: Meeting–Non-Meeting (on the Issue of Image and Sign)

Korniyenko N. N.

National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev

The author supposes that all the accepted methods of research, namely, comparison, which were so fruitful not long ago, have lost their attraction, and, what is more important, the very fruitfulness. Another thing is internal dialogues of culture: artistic and non artistic, on the level of world outlook, intuitions, and archetypes. Represented through Names and Characters of historical space-time, they are able to highlight some general laws of self organization and self regulation of artistic culture and theater, in particular. All this is important for considering further dialogue in the general historical time of Curbas (1987–1937) and Arto (1896–1948). However it could also be transformed into a polylogue with the participation of Yezhi Grotovski, Fellini, Bergman, Kurosava or Suzuki. Frequency repetition of these or those themes, main motives, sounds, paints, pictures of the world in fact reflects the configuration of laws of culture, in our case, of theater, as rather autonomous artistic systems.

Key words: theater, director, stage world outlook, stylistics of the piece of art.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 103-107)

Мы всегда имеем дело не со схожестью и различиями художников как таковыми (они – только инструментальные аргументы), а с выражением через их посредство подспудных течений сущностных основ театра, его онтологических дифференциаций, различий.

Сопоставление в таком контексте Курбаса и Арто представляет значительный интерес. Особенно потому, что оба художника

располагаются историей практически в одном времени, но в разительно контрастных социально-культурно-политических контекстах. Художественные рефлексии Курбаса и Арто фиксируют своего рода «нулевое» письмо относительно их собственных театральных культур.

Цель статьи – исследование контекстов и контентов художественного пространства–времени Леся Курбаса и Антонена Арто.

Адрес для корреспонденции: e-mail: korniyenko.nelly@gmail.com – Н. Н. Корниенко

Экстремальные условия социума начала XX века. А. Арто субъективно пребывает в, так сказать, Европе «эпохи заката», Европе Ф. Ницше и А. Шопенгауэра, Европе исчерпания – парадоксальный счет интеллектуалов! – ее важных эстетических и этических слагаемых. Л. Курбас, европеец по духовным истокам и языкам, национально ориентированный художник, воспринимает кризис европейской цивилизации как импульс для украинской национальной культуры, на протяжении трех столетий отчужденной от своих корней после яркого европейского преуспевания, для интенсивной реконструкции художественно-этических принципов украинского театра и столь же интенсивного «набирания высоты». Поэтому путь Леся Курбаса из Вены к кульминации украинского театра XX ст. – театру «Березиль» – пролег через национально-аутентичные материи Гуцульского театра Хоткевича и «антологию эпох и стилей мирового театра» – Молодой театр (1916–1919).

И Лесь Курбас, и Антонен Арто отразили свое экстремальное время через поиск нового театрального языка. Оба художника, ощутив отчужденность, эстетическую усталость лексем театра – слова, жеста, тела, витального ритма театрального письма, – едины в ощущении потребности возврата к полноте театрального и внетеатрального Бытия. В ситуации любых экстримов художественная культура – и театр тут не исключение – обращается к древним, наиболее стабильным формам, стилям и языкам. Эпоха модерна в очередной раз в истории подтвердила этот закон саморегуляции культуры в пользу поиска стабильности и собственно культуры, и общества. Как художники эпохи модерна, они оба обращались к древним алгоритмам – архетипам, магии, ритуалу, средневековым и более поздним компонентам больших форм – к мистерии, литургии, к идеям новых отношений театра и социума.

Для Л. Курбаса и А. Арто поиск нового языка театра изоморфен поиску целостности Бытия. И тот и другой видят в театре инструмент жизнестроительства. Только для А. Арто театр – главный элемент этого процесса, Л. Курбас же посягает на то, чтобы «подчинить» театру конкретную революцию (Октябрьский переворот), чтобы посредством ее сделать из театра свое-

образный национальный парламент. А. Арто и Л. Курбас видят театр способным преобразовать жизнь. Эту утопию (а может, вовсе и не утопию) о возможностях театра, вслед за Ф. Шиллером и романтиками, разделили оба художника. Каждый по-своему. Да и не только они. (Хотим напомнить, что революция шла в Украине под лозунгами национальными, в отличие, скажем, от России, где преобладали мотивы социальные; национально ориентированным в России было Белое движение, антибольшевистское).

Метафизика «театра жестокости» А. Арто возникла на тех же идеях, какие были близки украинскому режиссеру. У истоков – А. Бергсон, О. Шпенглер, Ф. Ницше, З. Фрейд. Только А. Арто существенно задерживается у художественных моделей символизма, в то время как Л. Курбас лишь отдает им дань, в основном в период Молодого театра (спектакль «Йола» по А. Жулавскому, «Этюды» Олеса, отчасти «Макбет» и др.). Тоже – с сюрреализмом. Если в пространстве Антонена Арто и, вообще в европейском пространстве, сюрреализм стал своеобразной художественной надстройкой над теорией психоанализа и сыграл роль структурного ядра модернистского театра (назовем хотя бы Театр «Альфред Жарри»), то в пространстве модернистского театра Леся Курбаса не прослеживается в качестве сколь-нибудь длительной доминанты никакой одной философско-художественной системы, разве что за исключением экспрессионизма и скрытых от тотального атеистического ока некоторых эзотерических и религиозных рефлексий (назову «Иван Гус», «Гайдамаки», «Газ», «Джимми Хиггинс», «Маклену Грасу»). Философские университеты Леся Курбаса чрезвычайно, как считалось, эклектичны. Антропософия в целом и эвритмия, в частности, Рудольфа Штейнера, символистско-монументальные идеи Адольфа Аппиа и Гордона Крега, виталистские основы теорий Эжена Далькроза и Франсуа Дельсарта, философия «внутреннего человека», человека-микрокосма Григория Сковороды, тибетские духовные откровения, медитативные искусства и философии Востока, в частности, смыслы ритуалов, танцев и масок Бали, наконец, национал-большевистские утопии, с лихвой эксплуатировавшие христианские и квази-

христианские лозунги, – все это резонировало поиском нового театра, осуществляемым Лесем Курбасом.

Мы полагаем, дело не в эклектике (да и ее сама она как-то несправедливо скомпрометирована), тут другое – радикальная открытость миру, как Западу, так и Востоку, внутренним смыслом которой было воссоздание художественно-духовной *целости* и *целостности* национального Бытия через театр. Возврат в неотчужденность. Возврат Украины в Европу и в мягкий Восток – Средиземноморскую цивилизацию, которым она изначально и исторически длительно принадлежала.

Внутреннее единство диалога. Курбасовская «семиотика» переключается с метафизикой А. Арто, прежде всего в части мировоззренческой. Глубинные внутренние установки Леся Курбаса на театр-храм-мистерию как трансцендентный феномен в высшей мере разделял и его младший коллега Антонен Арто. Исторический и социопсихологический контекст реальной жизни «отнял» у Л. Курбаса эту идею (хотя, строго говоря, он до конца так и не преодолел ее гипноз) – и это стало не только одним из моментов его собственной трагедии, но и трагедии всего украинского театра, зашедшего в тупик на более чем полвека...

Ощутимо внутреннее единство диалога Леся Курбаса и Антонена Арто и в целом ряде, так сказать, технологий. Общим стал скепсис в отношении *слова*, вызванный, как казалось, узурпацией им сцены; недоверие к строго рациональным художественным и нехудожественным системам, поколебленным открытиями в области бессознательного; новыми исследованиями в собственно психологии – сущностной материи европейского театра. Переключка слышна и на этапе поиска нового типа эстетического взаимодействия «жеста» и «слова», «предмета и жеста», поиска «пространственного языка» знаков. Но у А. Арто иные, чем у Л. Курбаса, мотивации этого поиска.

Все эти «скепсисы», если так можно выразиться, заложили в классическую культуру театра своеобразные мины замедленного действия, взорвавшиеся в период острого диалога культуры последней трети XX века, – диалога модернизма и постмодернизма. Отметим, именно диалога. И у того,

и у другого были свои счеты с классической культурой, и «отмена» постмодернизмом тотальной формулы *или/или* в пользу толерантной *и/и*, и «замена» иерархической ценностной вертикали на «демократическую» горизонталь – неслучайны.

Л. Курбас, как позже А. Арто, оборачивают свой взгляд на Восток – не вслед за модой, но единственно в предчувствии истины о целостности, понимаемой через растворимость в мета-системе природы. Отсюда у обоих интерес к Тибету, медитациям и Бали.

И Леся Курбас, и Антонен Арто ищут прежде всего *духовные* основы для своего театра. Предваряя в каком-то смысле метафизику Антонена Арто, Леся Курбас мечтает о транскриптуальных ощущениях Высших начал, о целостности «мифического», «мифологического» («неомифологического») по своей сути сознания, о космологических «маркировках» духовного пространства личности (назовем в этой связи его раннего «Эдипа» (1920); и поздние «Маклену Грасу» и Короля Лира-Михоэlsa (1933). Этот поиск ближе к мистерию, уравновешенной и структурированной, чем к ритуалам древнего дионисийства, которым чаще, на наш взгляд, отдавал предпочтение А. Арто, более Л. Курбаса не доверявший рации.

Французский режиссер и теоретик не увидел в жизни ни истинной витальной жажды, ни дионисийства, ни рации, способного сделать реальность вне театра художественно сбалансированной. Начало его мифологизации жизни, о чем пишут исследователи, – в «отсутствии жизни» – априорном. А. Арто, если можно так выразиться, сознательно и счастливо перепутал сон и жизнь, магию и сон, иллюзию и галлюцинацию. Мы имеем дело с тем типом личности, в котором внутренняя реальность оказывается реальностью более явственной, более «реальной», чем внешняя.

По сути внутрикультурный диалог Леся Курбаса и Антонена Арто, открывший бесценные законы и давший эстетические и художественные идеи как минимум на столетие вперед, был диалогом о возможностях *знака* и *образа* в театре. Только сегодня, в начале XXI столетия, после исследований Юрия Лотмана и Александра Пятигорского, московско-тартуской школы семиотики в целом, после работ постструктуралистов и

пост-постструктуралистов стали понятны эвристические основы двух метафизик. И их же эвристические дифференциации.

Теоретические основы художественных систем. Теория *образного пересоздания*, или *преображения* (термин – от символистов), Леся Курбаса в своем сугубо театральном векторе опиралась на сложную систему художественных тропов: от разовой метафоры до развернутой метафоры-спектакля; от направленной, точечной ассоциации до ассоциативного шлейфа и т. п.; энергия спектакля извлекалась из своеобразно преобразованных «волновых процессов», где ритм (вспомним эвритмию и использование ритмопластики Поля Гогена и Винсента Ван Гога) был эквивалентен творческому представлению, фантазии и витальности самой жизни и т. п. (Впрочем, Лесь Курбас мог сказать словами Антонена Арто «Театр – хранилище энергии, образованное Мифами, которым более не поклоняется человечество, и театр возрождает их») [1]. Тут образ был КОДОМ, ШИФРОМ. При всем возможном «разбросе» смыслов и значений в восприятии, образ имел некую, пусть условную, но все-таки смысловую определенность, относительную законченность, конвенциональную исчерпаемость. Спектакль или его фрагмент вбирали восприятие в границы этой определенности. Преобразование обретало свои алгоритмы. Жизнь реальная, которая также подвергалась операции образного пересоздания, обретала ключи к действию и к образным моделям идеально-должного. Лесь Курбас не успел завершить в теории свои идеи театра преобразования. Но его практика доосуществила его теорию. Мы можем ее корректно реконструировать по спектаклям. Театр и кинематограф XX века подтвердили эффективность теории Леся Курбаса.

Антонен Арто – по преимуществу теоретик. Принято говорить о его противоречивости на разных творческих этапах (тема так называемых противоречий художника – отдельная тема, и ее сегодня стоит пересмотреть в свете новых теорий о хаосе и порядке). Нас конкретно интересует период до начала 1930-х годов, создание теории на постсимволистском и постсюрреалистическом этапе (напомним, что манифест «Театра жестокости» задекларирован 1 октября

1932 г.). Его «театр жестокости» – кривотический (от фр. «сruaute» – жестокость) театр, Двойником которого является реальность в качестве антитеатра, – апеллировал не к образу. Он искал материю знака, материю, которая стремится окончательно размыть границы между художественным и внехудожественным, «отменить» смыслы как таковые. Остановиться перед своеобразным хеппенингом, перед страхом-радостью-шоком, которые становятся механизмом художественной психотерапии. Жизнестроительство Антонена Арто осуществляется через принципиальную *деструкцию образа*, через отказ от него в пользу знака (ритуального, магического, иного). Знак обладает повышенной автономией и возможностями «скольжения» по контекстам вплоть до «исчезновения». Спровоцировано отчуждение устойчивых смыслов, их более или менее строгих массивов, свойственных классическим и в известном смысле современным культурам. Антонен Арто делает шаг в постмодернизм.

Многими исследователями и, в частности Мартином Эслиным, была отмечена особая связь теории Антонена Арто с кинематографом Ж.-Л. Годара и М. Антониони. Сегодня, обратившись к лентам П. Гринуэя, можно убедиться в определенном «наследовании» ими теоретических идей А. Арто, особо по части внимания к самооценности знака. Исследователь П. Гринуэя справедливо замечает попытку субъекта в фильме «Интимный дневник» (прокатное название «Записок у изголовья») «соединить бытие и знак в форме иероглифа» – иероглиф в прямом смысле наносится на тело. «Бытийственной признается лишь деятельность означивания – телом, словом, жестом; бытие – способность к деятельности означивания, то есть бытие смысла не имеет» [2]. Тут – формула предельного растождествления Бытия и Смысла.

А. Арто остановился у предела, у феноменологических обоснований этого радикального конфликта и радикального пророчества. «Иероглиф явления» у А. Арто – не то же, что жестокое отчуждение, заявленное позже П. Гринуэем. Иероглиф – венец целостности. Однако конфликт со скептической составляющей по части растождествления уже заложен.

Идея Пустоты, извлеченная из буддийской и других философий Востока, в крютическом театре Антонена Арто не случайна. Пустота как отсутствие знака «является не менее значащим, чем непосредственно выраженное» [3]. То же – с отказом А. Арто от Имени (самосмысла, автосмысла) или подменой Имени: самоназвание – Иисус Христос. Отказ от Имени предполагает неспособность означить «означаемое». Стихи на неведомом языке, уподобленном индейскому наречию, в поздний период А. Арто – из той же «крютической» логики.

Лесь Курбас и Антонен Арто неизбежно парадоксальны в силу крайней, бушующей в них креативности. И тот, и другой – фантазер, идеалист, алхимик, мифологический герой в своем времени.

Любопытен парадокс, к примеру, политического «противостояния» Л. Курбаса и А. Арто. Лесь Курбас не мог в 1920-е годы избежать искушения поверить в идеалы национал-большевизма, ибо их воплощали интересные и близкие театру люди – нарком Мыкола Скрипник и писатель Мыкола Хвильовый (впоследствии, в 1933-м, покончившие собой); начиналось – так казалось тогда всем интеллектуалам – возрождение украинского искусства и языка. Антонен Арто, как известно, разошелся с близкими ему художниками и людьми,

сюрреалистами – П. Элюаром, Л. Арагоном, А. Бретоном и др. после их вступления в компартию. «Коммунистическая революция игнорирует внутренний мир мысли», – написал А. Арто в 1936. «Последний пример европейского варварства – марксизм», – эта оценка дана в том же году, но уже в Мексике. В это время Лесь Курбас, заплатив за веру в утопию, отмерял последние свои шаги на земле ГУЛАГа. Неуслышанность Антонена Арто европейскими интеллектуалами привела к «тихой», «бархатной» коллаборации умной Европы с большевистским режимом. Нераспознанность трагедии украинского художника надолго вывела Украину за границы интеллектуального и философского в большинстве культурных и духовных зон.

Заключение. Замечательный своими глубинными смыслами диалог Лесь Курбаса и Антонена Арто безусловно связан со многими онтологическими характеристиками бытия театра. И проблема образа и знака – лишь одна из них.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арто, А. Театр и его Двойник / А. Арто. – СПб.-М., 2000. – С. 289.
2. Смирнов, А. В. Внешность сознания / А. В. Смирнов // Метафизические исследования XIV. – СПб., 2000. – С. 191.
3. Цит. Е. С. Штейнера из его монографии «Иккю Содзюн» по : В. Максимов. Антонен Арто, его Театр и его Двойник // Арто А. Театр и его Двойник. СПб.-М., 2000. – С. 24.

Поступила в редакцию 08.04.2014 г.

УДК 7.048(575.2)

Кыргызский орнамент в прикладном творчестве и искусстве книги XX в.: традиции и новаторство

Мальчик А. Ю.

Центр германистики Кыргызско-Российского
Славянского университета, Бишкек



Национальный орнамент Кыргызстана – неотъемлемая часть отечественной истории и культуры. Основу кыргызского орнамента составляют знаки-символы, узорные мотивы, для разработки которых источником послужили явления и предметы окружающего мира, переосмысленные творческой мыслью и фантазией народных мастеров разного времени в соответствии с их представлениями о красоте и гармонии. На протяжении столетий народные мастера сохраняли и обогащали приемы нанесения орнаментальных узоров, постепенно совершенствуя форму, колорит и структуру орнаментальных композиций. Особая страница в развитии национального орнамента Кыргызстана открывается после победы Октябрьской революции и установления советской власти. Переход кыргызского народа на оседлый образ жизни приводит к обновлению древней орнаментальной системы прикладного искусства. Наряду с традиционными мотивами орнаментов, таких, как «мюйюз» (рога), «кыял» (мечта, фантазия), «карга тырмак» (когти вороны) и многими другими, народные мастера стали использовать в своих изделиях новую символику, имевшую идеологическое значение: пятиконечную звезду – олицетворение интернационального братства и единства тружеников пяти континентов земного шара и серп и молот, которые символизировали неразрывную дружбу работников индустрии и сельского хозяйства.

Ключевые слова: прикладное искусство, народные промыслы, орнамент, символы.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 108-115)

Kyrgyz Ornament in Applied Creativity and Art of the XX th Century Book: Traditions and Novelties

Malchik A. Yu.

German Studies Center of Kyrgyz-Russian Slav University, Bishkek

National ornament of Kyrgyzstan is an inseparable part of home history and culture. The basis of Kyrgyz ornament is signs-symbols, pattern motives, the source of which was phenomena and objects of the surrounding world reconsidered by the creative thought and fantasies of folk artists of different times in accordance with their understanding of beauty and harmony. Within centuries folk artists preserved and enriched techniques of making ornamental patterns, gradually improving the form, the color and structure of ornamental compositions. Special page in the development of the national ornament of Kyrgyzstan is opened after the victory of October revolution and setting Soviet power. Transition of Kyrgyz people to settled way of life results in the renewal of the ancient ornamental system of applied art. Along with traditional ornamental motives, such as «myuyuz» (horns), «kyiyal» (dream, fantasy), «karga tyrmak» (crow's nails) and many others, folk artists started using new symbols in their works, which had ideological connotation: the five point star, which meant international brotherhood and unity of the working people of the five continents of the globe, and hammer and sickle, which symbolized close friendship of industrial and agricultural workers.

Key words: applied art, folk craft, ornament, symbols.

(Art and Culture. — 2014. — №2(14). — P. 108-115)

Адрес для корреспонденции: e-mail: maltschik@list.ru – А. Ю. Мальчик

Традиционный орнамент в 1930-х – 60-х годах также начали применять при оформлении выпускаемых местными издательствами книг, газет, журналов, плакатов. Обложки книг в твердом и мягком переплете, развороты и титульные листы часто украшались кыргызскими роогообразными и растительными мотивами. Среди них – кыргызско-русский и русско-кыргызский словари (под редакцией К. К. Юдахина), кыргызские народные сказки, стихотворные сборники Т. Сатылганова, Т. Молдо, Т. Уметалиева, А. Токомбаева, повести и романы Т. Сыдыкбекова, Ч. Айтматова, Т. Касымбекова и других писателей. Важную роль в распространении знаний о кыргызском орнаменте и прикладном искусстве сыграло хорошо иллюстрированное пятитомное издание «Трудов Киргизской археолого-этнографической экспедиции» (1956–1968 гг.). Широко использовали кыргызский орнамент и в архитектуре: им украшали новые общественные здания – клубы, театры, библиотеки, новые жилые дома. Как важный элемент, народный орнамент появился на изделиях легкой промышленности [1].

Цель статьи – выявление особенностей сферы бытования орнамента в культуре Кыргызстана.

Основные черты орнамента. Качественно новый этап в развитии национального орнамента наступил в 1969 г. после открытия Объединения народных художественных промыслов «Кыял». Характерной чертой объединения стало участие в его работе народных мастеров из разных регионов республики и профессиональных художников-прикладников. Важно отметить, что привлеченные в «Кыял» народные мастера проводили традиционную линию в создании произведений народного искусства, а профессиональные художники стремились придать предметам прикладного искусства кыргызов новое эстетическое звучание, переосмыслить многовековые народные традиции [2].

Открытие ОНХП «Кыял» стимулировало выпуск книг, альбомов и журналов, в которых использовался и пропагандировался кыргызский орнамент и декорированные им изделия прикладного искусства. Нельзя не упомянуть богато иллюстрированные

альбомы, изданные в 1970–80-е годы: «Киргизские сувениры», «Киргизский узор», «Объединение народных художественных промыслов «Кыял». В этот же период вышло трехтомное издание героического эпоса «Манас» (вариант С. Орозбакова) с иллюстрациями выдающегося художника-графика Т. Герцена, широко использовавшего в своей работе традиционный кыргызский орнамент [3].

Наши исследования показали, что для орнамента в работах народных мастеров ОНХП «Кыял» 1970–80-х годов характерны *растительные, геометрические, зооморфные мотивы* и их сочетания, а также советская эмблематика (до 1991 г.). Народные умельцы преимущественно использовали традиционные растительные узоры, часто встречающиеся в новое время. В их числе: «волна» с завитками – кыял, пальметты, полупальметты и узколепестковые розетки – гюль, круглые розетки с цветком внутри – тогуз дёбё, мотивы граната (анар), миндаля (бадам) и другие. Данные растительные мотивы распространены в различных видах кыргызского прикладного искусства – в вышивке, изделиях из металла и дерева, отчасти в циновках из чия, произведениях из ворса и кожи, безворсовом ткачестве [4].

Новые мотивы в орнаменте. Среди новых *растительных мотивов* выделяется мотив розы, украшающий произведения ворсового ткачества и вышивки. Своей оригинальностью обращает на себя внимание композиция килема, выполненного А. Бердибаевой (Ляйлякский район, 1976). Центральное поле ковра занимают шесть двенадцатиугольников, в которые вписаны ромбы с мотивом «кочкор мюйюз». От ромбов отходят семь бутонов роз. Цветовая гамма килема определяется красными, синими, черными и зелеными тонами.

Как и в ворсовом ткачестве, в вышивке мотив розы является либо центральной частью композиции, либо составным элементом сложных композиционных построений. В частности, подзор А. Адыловой (Тонский район, 1985) включает шесть ромбов, вокруг которых сгруппированы десять цветков, напоминающих подсолнухи. В центре каждого ромба красными и зелеными нитями вышита роза на стебле. Подзор выпол-

нен мелким крестом, не характерным для традиционной кыргызской вышивки.

В композиции полотенца Т. Ыйманкуловой (Ат-Башинский район, 1968) мотив розы, напротив, занимает второстепенное место. На полотенце изображена ваза с восьмилепестковым цветком и двумя нераскрывшимися бутонами, отображающими друг друга. Лежащие по обе стороны вазы две розы также даны в зеркальной симметрии. Цветочно-растительные мотивы, навеянные русским и украинским прикладным искусством, вышиты крестом красными, зелеными и бордовыми нитями.

Как и во второй половине XIX – начале XX в., *геометрические мотивы* имели широкое распространение образуя орнаментальные композиции с растительными и зооморфными узорами. На ковровых изделиях, циновках из чия, в вышивке и предметах из дерева часто встречаются круги (айчык), треугольники (тумар), простые и ступенчатые ромбы (омуртка – позвонок, кереге кёз – отверстие в решетке юрты), зигзаги (ийрек), квадраты (кишинин башы – голова человека, чымын канат – крылья мухи) и другие мотивы геометрического характера. В войлочных коврах, изделиях из чия, войлочных сумках для вещей мастериц К. Сейталиевой, Ы. Молдокабыловой и М. Есеналиевой геометрические мотивы неразрывно связаны с растительными и зооморфными видами декора: мюйюз, тёрт мюйюз, тогуз дёбё, ийрек и др.

В *зооморфном орнаменте* также преобладают традиционные мотивы. Это прежде всего крупные рогообразные узоры – кочкор мюйюз (рог барана), теке мюйюз (рог козла) и их различные вариации: рогообразные завитки, скомпонованные в крестообразные фигуры (тёрт мюйюз) или включенные в круги, овалы и ромбы (табак оюу); завитки с развилками и отростками – карга тырмак (когти ворона), ала бакан. Среди других мотивов, которые можно отнести к зооморфному орнаменту, – парные миндалевидные фигуры – куш канат (крылья птицы). Перечисленные выше зооморфные мотивы присутствуют во всех видах прикладного искусства кыргызов.

Новые формы зооморфного орнамента представлены обобщенными изображениями зверей и птиц на предметах ворсового

ткачества и вышивки. Традиционные и инновационные мотивы соединила в своем килеме мастерица А. Суюналиева (Кетмень-Тюбинская долина, 1973). Центральное поле ковра разбито на девять прямоугольников, в которые вписаны четыре стилизованных горных козла, два верблюда и различные вариации узора «кочкор мюйюз», имеющие геометрический характер. Бордюр ковра составляют повторяющиеся мотив «кёёкёр» и схематичная фигура человека. Основная колористическая гамма изделия выдержана в красных, синих, желтых и оранжевых тонах.

Исключительно разнообразны изображения птиц на туш кийизах, кузгу капах, подзорах и полотенцах. Поперечную часть туш кийиза Б. Омуракуновой (Тонский район, 1975) украшают вышитые по черному фону семь павлинов, отделенных друг от друга цветочными мотивами. Павлины и декоративные цветы исполнены желтыми, зелеными и белыми нитями.

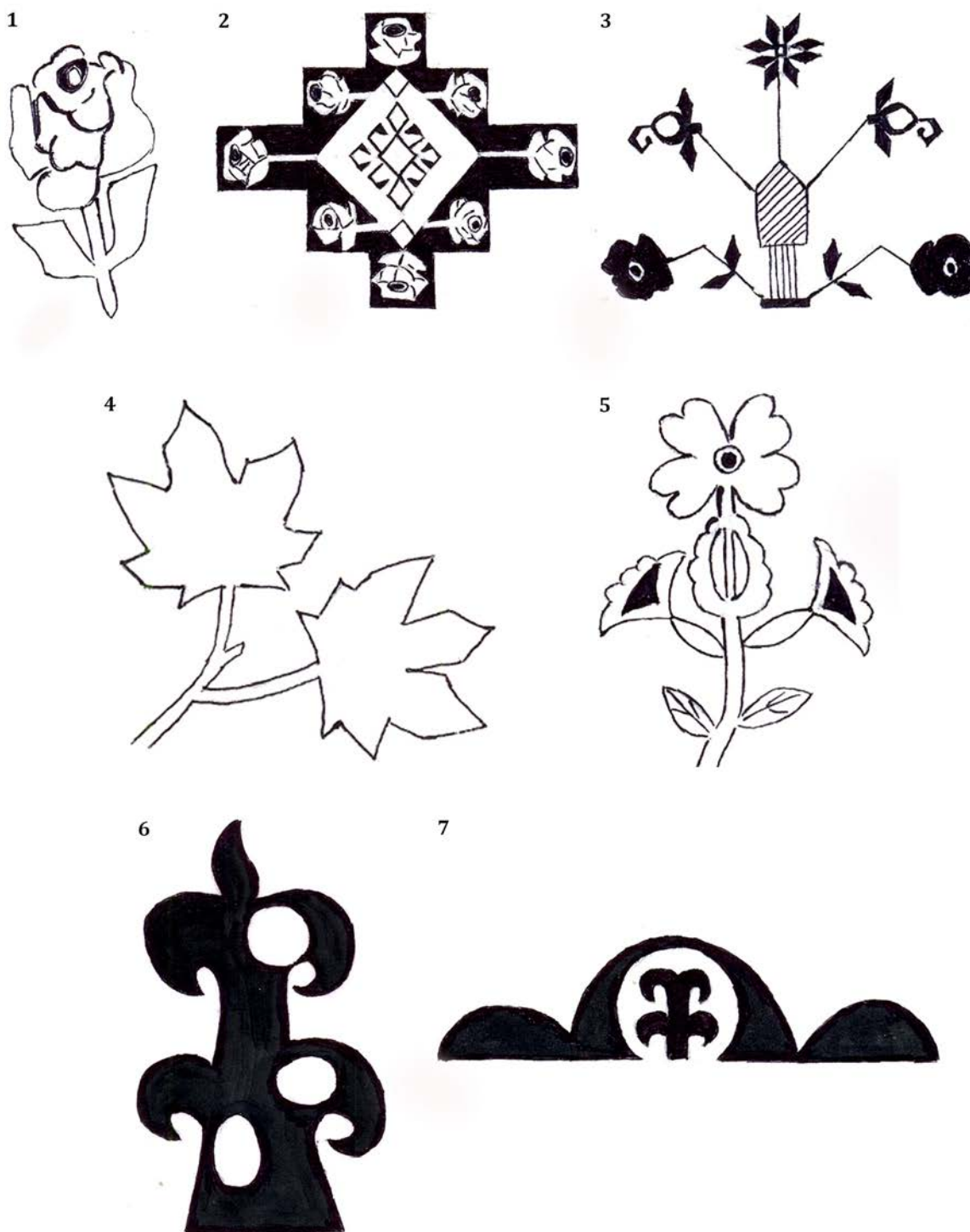
На треугольном выступе своего туш кийиза С. Осмонова (г. Нарын, 1978) белыми нитями вышила контуры двух ласточек. Зеркально противопоставленные друг другу птицы разделены цветочно-растительным узором.

Популярный в послевоенное время образ «голубя мира» органично вошел в орнаментальную композицию футляра для зеркала А. Садыбакасовой (Иссык-Атинский район, 1983). Изображение птицы вышито белыми нитями в центре клапана кузгу капа, по краю которого тянется узор «кыял». Цветовая гамма кузгу капа традиционна: вышивка белыми, желтыми, красными и зелеными нитями нанесена по синему бархату.

Советская эмблематика распространена исключительно в вышивке народных мастериц 1970–80-х годов. Символы советского периода обычно включены в композиции, состоящие из традиционных узоров кыргызского орнамента.

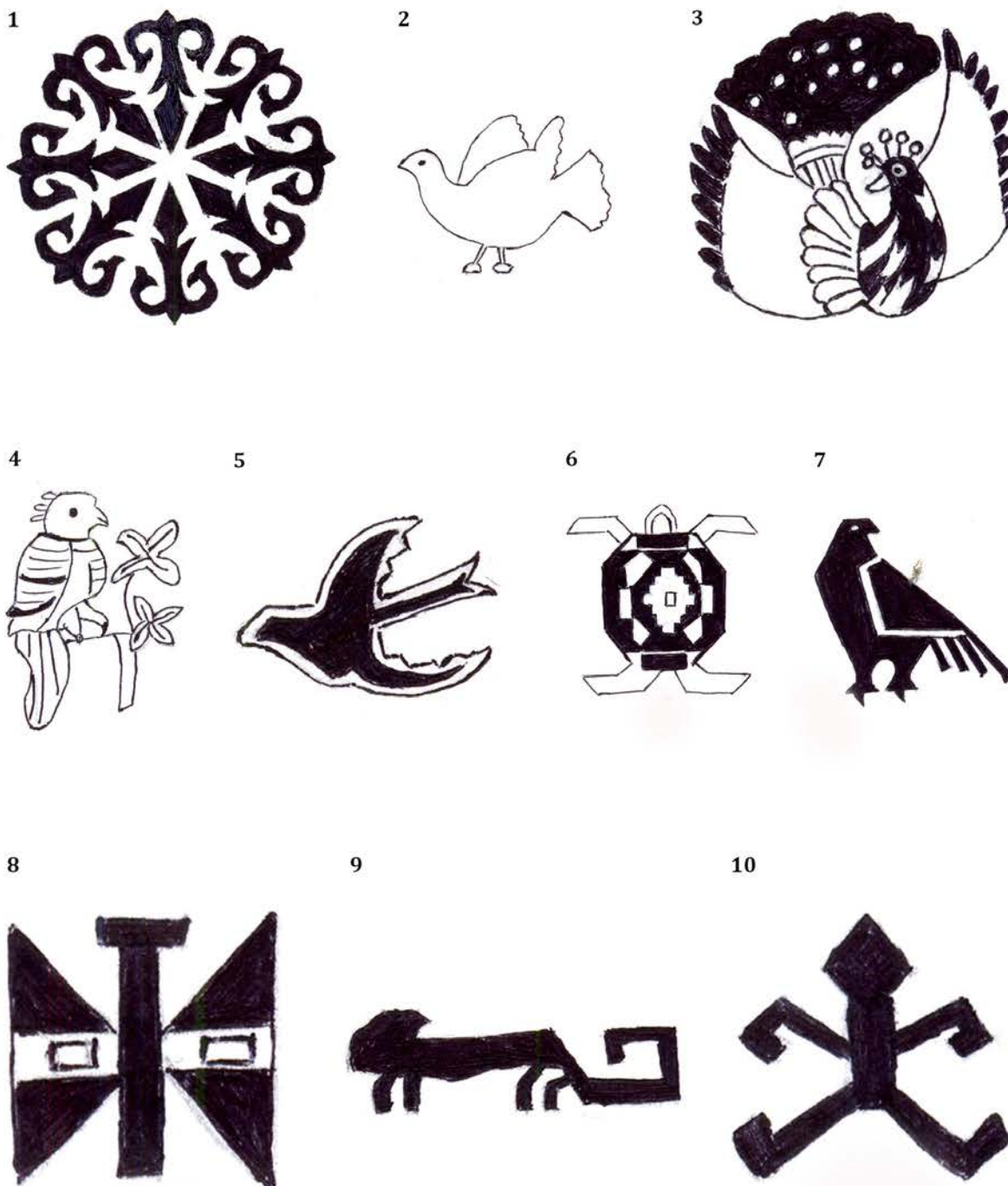
Полотенце, вышитое З. Мукамбетовой (Тюпский район, 1975), образует орнаментальную композицию, заключенную в четырехугольник. Внутри четырехугольника изображены две крупные розетки в виде мотива «тогуз дёбё», а над ними серп и молот. Сам четырехугольник украшен условно переданными листьями и цветами. Вышивка выполнена по синему сатину красными, белыми и желтыми нитями.

НОВЫЕ РАСТИТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ НА ИЗДЕЛИЯХ КЫРГЫЗСКОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА



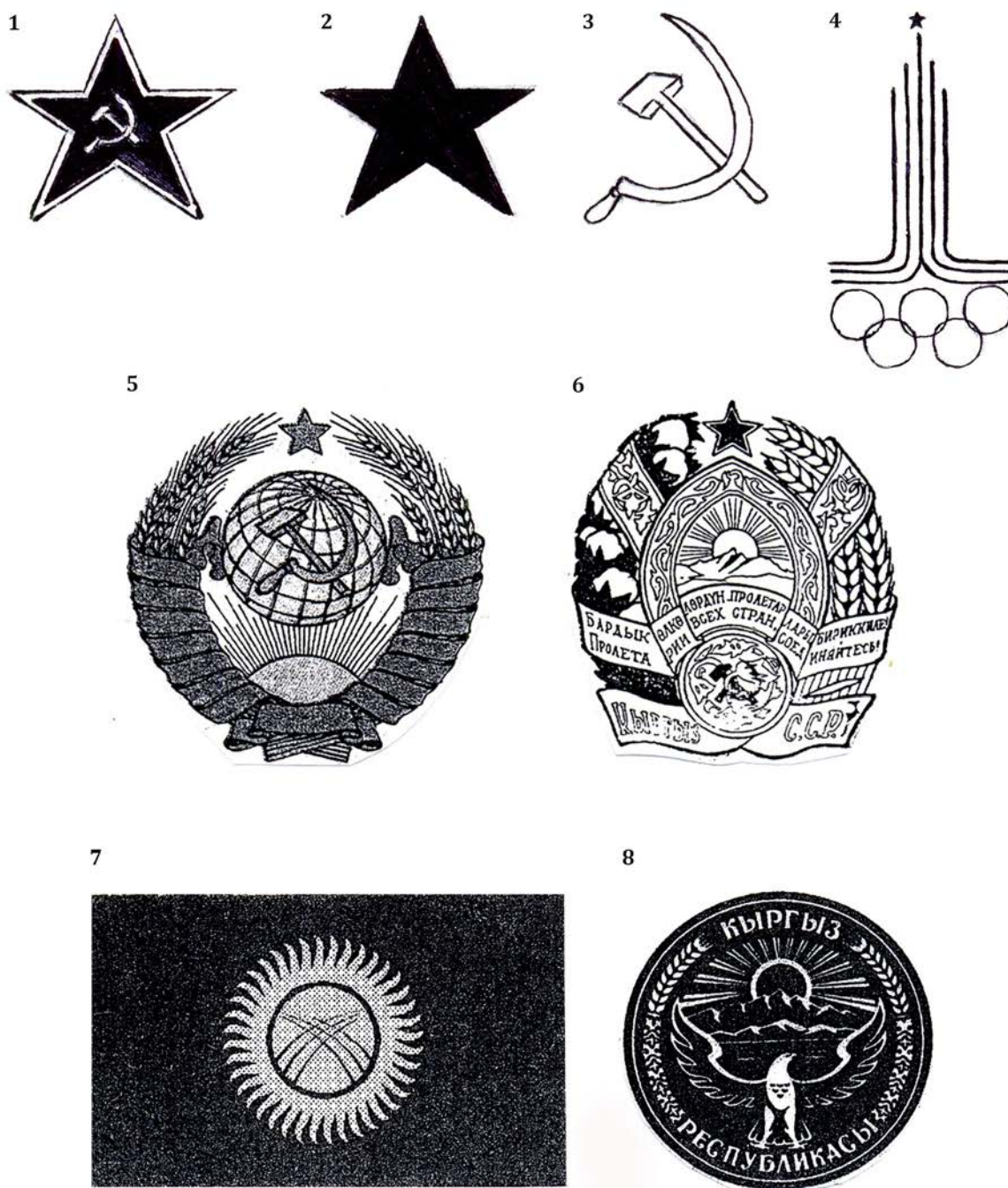
1 – мотив розы (КНМИИ, Инв. № 1338); 2-3 – композиция с мотивом розы (КНМИИ, Инв. № 2494, 325); 4 – кленовые листья (Музей ОНХП «Кыял»); 5 – цветочный мотив (КНМИИ, Инв. № 1836, 5577); 6 – дерево (Музей ОНХП «Кыял»); 7 – кустарник (Музей ОНХП «Кыял»).

НОВЫЕ ЗООМОРФНЫЕ И АНТРОПОМОРФНЫЕ МОТИВЫ НА ИЗДЕЛИЯХ КЫРГЫЗСКОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА



1 – ВАРИАЦИЯ НА ТЕМУ УЗОРА «МЮЙЮЗ» (Музей ОНХП «Кыял»); 2 – «ГОЛУБЬ МИРА» (Музей ОНХП «Кыял»); 3 – ПАВЛИН (КНМИИ, Инв. № 7168); 4 – ПОПУГАЙ (КНМИИ, Инв. № 823); 5 – ЛАСТОЧКА (КНМИИ, Инв. № 1836); 6 – ЧЕРЕПАХА (Музей ОНХП «Кыял»); 7 – БЕРКУТ (Музей ОНХП «Кыял»); 8 – БАБОЧКА (Музей ОНХП «Кыял»); 9 – СОБАКА (Музей ОНХП «Кыял»); 10 – ЧЕЛОВЕК (КНМИИ, Инв. № 1861).

СОВЕТСКАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ЭМБЛЕМАТИКА НА ИЗДЕЛИЯХ КЫРГЫЗСКОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА



1-2 – пятиконечная звезда (КНМИИ, Инв. № 1338; Музей ОНХП «Кыял»); 3 – серп и молот (КНМИИ, Инв. № 201, 353); 4 – эмблема Олимпийских игр 1980 г. (Музей ОНХП «Кыял»); 5 – герб СССР (КНМИИ, Инв. № 1310); 6 – герб Киргизской ССР (КНМИИ, Инв. № 1310); 7 – флаг Кыргызской Республики (Музей ОНХП «Кыял»); 8 – герб Кыргызской Республики (Музей ОНХП «Кыял»).

Другой пример переосмысления советской эмблематики – аяк кап, созданный мастерицей Г. Сырдыбаевой (Джумгалский район, 1980). Четыре пятиконечные звезды, вышитые красными нитями, и четыре узора «мюйюз» зеленого цвета скомпонованы в круг круглой розетки «топу тала».

На произведениях профессиональных художников-прикладников 1970–90-х годов орнамент в основном представлен растительными и зооморфными мотивами, а до 1991 г. также советской эмблематикой. Среди *растительных узоров* наиболее часто встречаются различные варианты мотива «кыял», который украшает калпаки, деревянные скульптурки и шахматные фигурки. В произведениях из дерева, создаваемых цехом точеных изделий, мотив «кыял» имеет второстепенное значение, являясь декоративным элементом в национальных костюмах скульптурных фигурок. В вышивке и росписи узор дается черным цветом, контрастируя с белым полем головного убора и светлым костюмом скульптурок.

Не характерными для кыргызского орнамента являются кленовые листья, украшающие лакированные шкатулки из орехового капа (автор В. Петров, начало 1980-х гг.). Реалистично трактованные листья, сделанные из другой породы дерева, врезаны в фон заподлицо.

Наглядным примером переосмысления традиционного кыргызского орнамента может служить циновка из чия, созданная по эскизу художника Ш. Мамбетаиповой (1975). Изображенные в центре композиции две пасущиеся лошади окружены условно переданными деревьями и кустарниками, которые своими очертаниями напоминают узор «мюйюз». Колористическая гамма выдержана в приглушенных зеленых и черных тонах.

Самый популярный *зооморфный мотив* – узор «мюйюз» и его разновидности. Данный вид декора широко распространен на металлических подносах, сумках из кожи и чия, в росписи подставок для деревянных скульптурок, миниатюрных юрт, шахматных досок, комузов, деревянных кёёкёров и миниатюрных скульптур, а также на калпаках. К новым видам *зооморфного орнамента* принадлежат узоры и стилизованные изображения животных, украшающие из-

делия из орехового капа, металла и циновки из чия. В центр крышки лакированной шкатулки из орехового капа инкрустированы восемь рогообразных фигур, соединенных в круг (автор В. Петров, начало 1980-х гг.). Данный узор является современной интерпретацией узора «мюйюз».

Оригинальны стилизованные изображения черепах, бабочек и беркутов, верблюдов и собак, включенные в композиции циновки из чия (автор Б. Кошоев и Ш. Мамбетаипова, начало 1980-х гг.). Рисунки выполнены нитями красного, синего, светло-коричневого и желтого цветов.

Советскую эмблематику можно встретить на изделиях ОНХП «Кыял» 1970–80-х годов. Пятиконечная звезда и серп и молот, выписанные красным цветом и соседствующие с кыргызскими цветочно-растительными мотивами, включены в композицию расписных платков. Эти эскизы были разработаны художником Т. Лысенко (конец 1970-х – начало 1980-х гг.). В 1978 г. под руководством художника Л. Болсаевой были подготовлены модели калпаков к Олимпийским играм 1980 г. в Москве. Эмблема олимпиады, состоящая из пяти колец и силуэта Московского университета, выполнена тамбурным швом. Вышитая черными нитями символика четко читается на белом войлоке и соответствует традиционной цветовой гамме мужских головных уборов.

В 1990-х годах появились произведения художников-прикладников, в которых нашли свое место флаг и герб независимого Кыргызстана. Художник А. Абдылдабекова является автором сувенирных панно из чия, точно воспроизводящих атрибуты национальной государственности.

Заключение. Таким образом, в XX в. наряду с традиционными мотивами кыргызского орнамента (мюйюз, карга тырмак, кыял, куш канат и т. п.), распространенными в прикладном искусстве и печатных изданиях, мастера прикладного искусства применяли и новые виды декора. В вышивке появляется мотив розы, декоративные цветы, свойственные русскому и украинскому искусству, «голубь мира», павлины, попугаи, ласточки. В ворсовом ткачестве в орнаментальные композиции включают схематичные фигуры горных козлов, верблюдов, людей, мотив розы. Профессио-

нальные художники-прикладники, работавшие в ОНХП «Кыял», также вводили в свои работы инновационные мотивы: кленовые листья, вариацию на тему узора «мюйюз» (в шкатулках из орехового капа), изображения черепашек, беркутов, бабочек, собак, деревьев (в циновках из чия) и т. д. До распада СССР в произведениях народных мастеров и художников-прикладников ОНХП «Кыял» нередко встречается советская эмблематика (серп и молот, пятиконечная звезда, эмблема Олимпиады-80, гербы СССР и Киргизской ССР). Символы советского времени в прикладном искусстве украшают в основном вышивку (туш кийизы, полотенца), а также расписные платки и калпаки. Все перечисленные орнаментальные мотивы нашли отражение в иллюстрированных книгах и альбомах по кыргызскому орнаменту и прикладному искусству: «ОНХП

«Кыял» (1980) и «Киргизский узор» (1986). С обретением независимости некоторое распространение получили небольшие панно из чия, изображающие флаг и герб независимого Кыргызстана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антипина, К. И. Народные традиции в современной материальной культуре и прикладном искусстве Киргизии / К. И. Антипина, А. Джумагулов, К. Мамбеталиева. – М.: Наука, 1964. – С. 9.
2. Мальчик, А. Ю. История кыргызского народного прикладного искусства: эволюция кыргызского орнамента с древнейших времен до XX в. / А. Ю. Мальчик. – 2-е изд. – Бишкек, 2009. – С. 88–89.
3. Герцен и современники: сборник материалов о жизни и творчестве. – Бишкек, 2007. – С. 15.
4. Рындин, М. В. Киргизский национальный узор / вступ. ст. А. Н. Бернштама. – Л.-Фрунзе, 1948.
5. Агзамходжаев, А. СССР – социалистическое государство советских народов / А. Агзамходжаев, Ш. Уразаев. – Ташкент: Узбекистан, 1972.

Поступила в редакцию 04.01.2014 г.

Вещь в контексте первобытной культуры

Кепин Д. В.

*Центр памятниковедения НАН Украины и Украинского общества
охраны памятников истории и культуры, Киев*



В статье рассмотрена гипотеза украинского музейоведа, профессора Ю. А. Омельченка, согласно которой домузейные формы накопления и использования историко-культурных ценностей известны в первобытном обществе, что проявилось в организации святилищ и позднее храмов, получившим свое распространение в классовом обществе.

По материалам территории Украины с привлечением данных с других территорий рассмотрены методологические подходы к изучению аполитейных обществ. Выделены этапы изучения таких социумов. При этом особое внимание уделено культурологической интерпретации, позволяющей реконструировать (моделировать) тот или иной «фрагмент» исчезнувшего «первобытного» социума. Предложена классификация недвижимых памятников и движимых вещественных источников первобытной культуры. Рассмотрено понятие «поселение».

На основании данных археологии и этнографии обосновывается отсутствие предметов музейного значения в аполитейных и синполитейных обществах в современной их трактовке. Такие предметы, как чуринги, выполняли культовую функцию. В заключении отмечается, что культура первобытного общества не знает такого полифункционального института как музей, а святилища и храмы по своей сущности не могут быть соотношены непосредственно с прамузейными (домузейными) формами.

Ключевые слова: культура первобытного общества, вещь, чуринга, ценность, святилище, храм.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 116-124)

The Thing in the Context of the Primitive Culture

Kepin D. V.

*Center of monument studies of the Ukrainian NAS and the Ukrainian Society
for the Protection of History and Culture Monuments, Kyiv*

In the article the hypothesis of the Ukrainian museum researcher, Professor J. A. Omelchenko, is considered, according to which pre museum forms of accumulation and use of historical and cultural values are known in Primitive Society, which manifested itself in cult buildings and, later, temples, that became widespread in Class Society.

On the basis of the territory of Ukraine, with assistance of the data from other territories, methodological approaches to the study of Apolity Societies are considered. Stages of the study of such societies are singled out. Special attention is given to cultural interpretation which makes it possible to reconstruct (model) this or that snippet of the disappeared Primitive Society. Classification of unmovable monuments and movable real sources of Primitive Culture is presented. The notion of «settlement» is considered.

On the basis of archeological and ethnographical data absence of objects of museum significance in Apolity and Sinpolity Societies in their modern interpretation is grounded. Items such as churings had a cult function. In conclusion it is pointed out that Culture of Primitive Society does not know such a multifunctional institution as the museum, while cult buildings and temples in their essence can not be correlated directly with the pre museum (before museum) forms.

Key words: culture of Primitive Society, thing, churing, value, cult building, temple.

(Art and Culture. — 2014. — №2(14). — P. 116-124)

Известно, что осознание какого-либо явления во времени происходит в обществе и закрепляется в науке позднее, нежели возникло само явление. Примером в этом отношении может служить понятие «музей» и такие, тесно взаимосвязанные с ним категории культуры, как «вещь», «цен-

ность», «традиция», «социальная память».

Исследуя музей как феномен культуры, чешский философ и музеолог, представитель Бруновской музеологической школы З. Странский в 1970-х гг. ввел в науку понятие «музейность», усматривая его суть в присутствии черт, свойственных прежде

всего музейным предметам («музеалиям», согласно ученому) (в нашем понимании, предметам музейного значения). По мнению исследователя, музеология является самостоятельной формирующейся научной дисциплиной, предметом познания которой есть специфическое отношение человека к действительности, объективированное в истории в разных формах, являющихся выражением и составной частью системы памяти [1].

При изучении истории музейного дела исследователи (С. А. Жебелев, Ф. И. Шмит, М. В. Алпатов, Б. Р. Виппер, В. П. Грицкевич, А. А. Сундиева, Т. Ю. Юренева, В. П. Поршнева и др.) особое внимание уделяют коллекционированию в античном мире и средневековье.

В 1990-х гг. украинский музеевед Ю. А. Омельченко, развивая взгляды Г. Г. Мезенцевой и А. М. Разгона, выдвинул гипотезу, согласно которой предметы музейного значения в современном понимании этого термина существовали в каменном веке, а святилища и храмы выполняли т. н. «музейную функцию» [2]. Эта точка зрения заслуживает специального рассмотрения.

Цель статьи – анализ методологических подходов к изучению культуры первобытного общества по материалам территории Украины и истоков музейной деятельности, в частности музейной потребности.

История культуры первобытного общества по археологическим источникам. Российским этнологом А. И. Першицем в 1979 г. было предложено рассматривать историю первобытного общества в двух аспектах:

1. Собственно первобытную историю, изучающую древние общества до возникновения цивилизаций (аполитейные).

2. Первобытную историю, изучающую общества, которые продолжали существовать после возникновения цивилизаций и сохранились как реликты в разных частях Ойкумены (синполитейные).

Данный подход был поддержан рядом таких археологов, этнологов и антропологов как, например, А. И. Першиц, А. Л. Монгайт, В. П. Алексеев, В. Н. Станко, М. И. Гладких, С. П. Сегеда.

Если синполитейные общества являются предметом исследования преимущественно этнологии, то изучение аполитейных предусматривает наличие источников, полученных при археологических исследованиях.

Историческим источником является любой объект изучения, из которого путем применения соответствующих методов научных дисциплин можно получить и историческую и естественноисторическую информацию. Так, при полевом изучении археологических объектов и комплексов по истории культуры аполитейных обществ на первом этапе исследования археологическими источниками выступают не только собственно находки, являющиеся объектом изучения археологии (орудия труда, посуда, украшения, остатки жилищ и т. д.), т. е. все то, что объединяется понятием «остатки жизнедеятельности человека», а и находки, которые изучаются естественноисторическими дисциплинами (антропологические, остеологические остатки и т. д.).

Этапы изучения истории культуры аполитейных обществ состоят из таких групп методов:

1. Методы полевых археологических исследований (разведки и собственно археологические раскопки) с использованием методов естественноисторических дисциплин, прежде всего геологии четвертичного периода, антропологии, палеозоологии и палеоботаники. Полевая консервация открытых находок и использование аэрофотосъемки и геофизической (геомагнитной) разведки.

2. Обработка и классификация вещественных источников. Лабораторный анализ вещей. Лабораторная консервация.

3. «Археологическая» (историческая) интерпретация на базе всех источников, выявленных в ходе полевых исследований. Использование методов информатики.

4. Культурологическая интерпретация, конечной целью которой есть реконструкция (моделирование) феномена становления и развития древней «первобытной» культуры аполитейных обществ на материалах всех категорий источников, учитывая и этнологические наблюдения по синполитейным обществам, как тех, которые существовали до начала XX в., так и тех, продолжающих существовать и в наше время в разных частях Ойкумены. При этом необходимо привлекать письменные источники и кино-видео-фотодокументы.

Первый – второй этапы характеризуют источниковедческий (эмпирический) уровень исследования, а третий – четвертый

являются реконструктивным (моделирующим, теоретическим) уровнем исследования. Такой подход близок к пониманию методологии археологии, которую предложил в 1970-х гг. и скорректировал в 80-е гг. XX в. археолог В. М. Масон в своих работах «Экономика и социальный строй древних обществ (по данным археологии)», «Исторические реконструкции в археологии». Отличается от «схемы исследовательских уровней в интерпретации данных археологии», предложенной ученым, упорядочением «археологической» интерпретации и культурологической, дающей возможность приблизиться к познанию древней культуры как динамичной системы.

Учитывая разработки В. П. Любина, И. Г. Пидопличко, М. И. Гладких, Д. Я. Телегина, Е. Н. Титовой, Н. Д. Довженко, Н. А. Чмыхова, все памятники истории культуры аполитейных обществ, известные сегодня в Украине, условно можно разделить на два класса – недвижимые и движимые. В свою очередь, недвижимые памятники первобытности делим на 10 групп: местонахождения; святилища; погребения; остатки производства; остатки укреплений; мегалиты (недвижимые); петроглифы; поселения; костыща (как результат антропогенной деятельности) и другие. Некоторые из приведенных групп далее могут классифицироваться на две подгруппы: объекты естественного происхождения, которые использовались как культовые центры (в частности, Каменная Могила) и объекты, преднамеренно созданные древним человеком. Отметим, что такой памятник, как Каменная Могила, может также быть рассмотрен в соответствующих таксономических уровнях группы «петроглифы». Культовые объекты искусственного происхождения могут делиться на культовые постройки, алтари, жертвенники, зольники, другие. Погребальные памятники делятся на такие типы: грунтовые могильники; отдельные могилы: погребения под курганами; могилы, обложенные камнем. Остатки производства могут иметь следующие разновидности: мастерские по обработке камня (кремневые, обсидиановые и другие); мастерские по обработке кости; гончарные мастерские; штольни, рудники, остатки бронзолитейного производства и другие. Недвижимые

мегалитические памятники делим на кром-лехи; каирны; каменные гробницы (ящики, цисты); дольмены; хенджи. В памятниках наскального искусства выделяются пещерные (в том числе гроты и навесы) и расположенные под открытым небом. Поселения имеют следующие типы: долговременные (базовые); сезонные стоябища (осенне-зимние, весенне-летние); кратковременные охотничьи стоянки и другие.

Как показывают обобщающие труды украинских ученых в области первобытной археологии, между исследователями нет единства в вопросах характеристики и исторической интерпретации поселений и жилищ. Это связано с фрагментарностью источников, отсутствием единых принципов их классификации, терминологической несогласованностью. Преобладает точка зрения, согласно которой характерным признаком поселения является существование жилищных построек.

По нашему мнению, поселение – это более широкое понятие, которое может быть собственно поселением, с остатками жилищ, стоянкой, с остатками жилищных конструкций и без них, в отличие от местонахождения и других видов недвижимых памятников, не связанных с местами проживания человека. Таким образом, используя математическую терминологию множество стоянок есть подмножеством множеств поселений (схема).

ПОСЕЛЕНИЕ

↓ ↓ ↓

A1, A2...An – структурные элементы поселения.

Напр.: A1 – стоянка, A2 – культовое место и т. д.

Схема. Структура поселения каменного века.

Изучая конструктивные элементы четвертого жилища с позднелептинеолитического поселения Межирич (Украина), а также других жилищ, исследованных в Среднем Поднепровье, Подесенье и Подонье (Костенковско-Боршевский р-н, Воронежская обл., Россия), М. И. Гладких (1991; 1999; 2003) первым в археологии палеолита констатировал существование ритмики и симметрии в укладке костей внешней обкладки жилища и ориентацию жилища по сторонам света. Это дало возможность доказать воз-

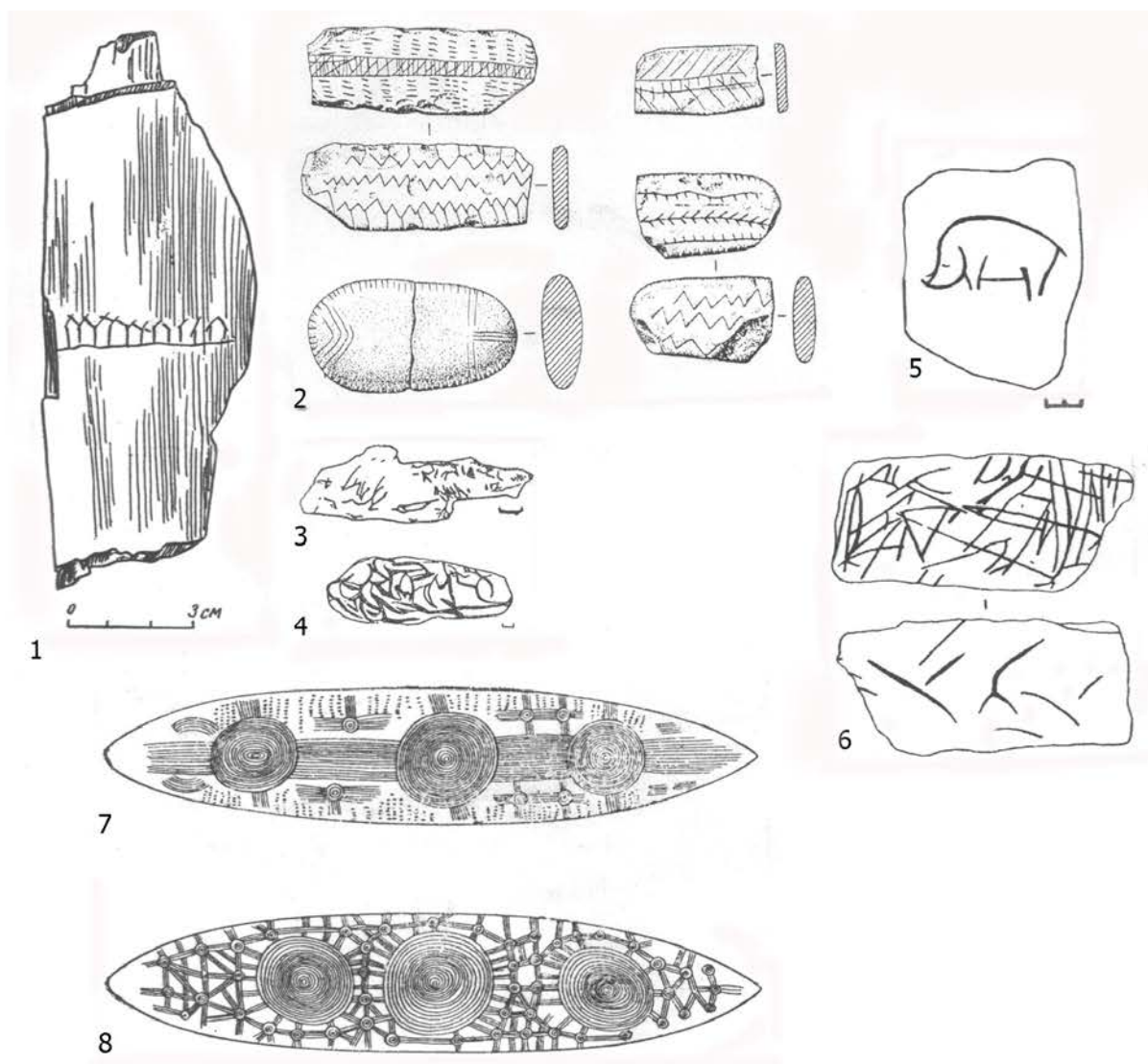
никновение архитектуры в позднепалеолитическую эпоху. Таким образом, была скорректирована точка зрения архитекторов и искусствоведов, согласно которой появление архитектуры относится не ранее неолитической эпохи. Ученый рассмотрел истоки и становление архитектуры по материалам древнейших жилищ Африки и Европы, и обосновал положение о социальных критериях разграничения «убежищ» животных и жилищ людей, а также о полифункциональном использовании позднепалеолитических жилищ из костей мамонтов в качестве объектов проживания и лишь частично в культовых целях. Анализ археологических источников по позднему палеолиту Украины дал возможность М. И. Гладких обосновать положение о существовании в северной (приледниковой) зоне «матриархального» варианта мировосприятия первобытного человека.

Развивая взгляды ученого на характер жилищного строительства на Межиричском поселении, археолог Л. А. Яковлева (2000; 2001) считает, что особенность конструкций свидетельствует об эстетических вкусах древнего человека (ил. 1–2). Архитектура позднего палеолита объединяет две функции: утилитарно-строительную и декоративно-композиционную. Своеобразие оформления как экстерьера, так и интерьера является одновременно эстетико-символическим объектом, свидетельствующим о дальнейшем развитии архитектуры. Оригинальные формы прослежены на этом поселении. Жилища имели внешний архитектурный декор, выполненный из костей мамонта. Близость декора, связанного с женской семантикой, соединяет миниатюрные статуэтки женщин и монументальные жилищные постройки. Одновременно жилища несут в себе информацию палеозоологического характера, обусловленной материалом, из которого они построены. По мнению академика АН СССР А. П. Окладникова (1971), уже в позднем палеолите прослеживаются разные типы жилищ и локальные строительные приемы, влияющие на их архитектуру.

Движимые памятники древней культуры делим на 13 групп: орудия труда и их отходы (индивидуальные артефакты); посуда; оружие; предметы для счетных операций; остатки транспортных средств; остатки одежды и обуви; атрибуты «власти»; кон-

ская сбрау; игрушки; клады; предметы культа; произведения искусства и другие. Так, для упорядочения информации источников первой и второй групп можно использовать классификационно-номенклатурные описания изделий (тип-листы), разработанные для соответствующих эпох первобытной истории территории Украины. Клады делим на типы: личные предметы или грабительские, вещи торговца, литейщика, votивные предметы. Произведения искусства могут быть разделены на две подгруппы: не мегалиты и движимые погребальные лапидарные памятники (мегалитическая скульптура). В свою очередь первая подгруппа может быть разделена на скульптуру (антропоморфная, зооморфная, барельеф); объемное ваение; графику (гравировка); живопись; украшения (ожерелья и подвески из разных материалов, браслеты и т. д.). Музыкальные инструменты (духовые: костяные, роговые флейты; ударные из кости; «шумящие» браслеты типа кастаньет и другие). Мегалитическая скульптура делится на менгиры; идолы; фаллоидные камни; антропоморфные стелы; орнитоморфные стелы; зооморфные стелы; ихтеоморфные формы.

На основании археологических источников может быть проведена только «археологическая» (историческая) интерпретация, являющаяся начальным этапом культурологической интерпретации и далее предусматривает процесс реконструкции (моделирования) культур аполитейных обществ. Однако «археологическая» интерпретация нуждается в «этнологической» проверке, т. е. использовании этнографических параллелей. Ведь многих аспектов жизнедеятельности древних социумов невозможно понять без привлечения этнологических свидетельств. В частности, это касается определения функций некоторых видов и типов орудий труда, способов изготовления посуды и «расшифровки» «загадочных» его типов, уточнения конструктивных элементов жилищ и назначения разных построек, способов ведения хозяйства, изготовления одежды, украшений, «расшифровки» погребального ритуала, некоторых произведений искусства и т. д. Особое значение приобретает использование этнологических данных для понимания социальных отношений в первобытной общине.



Под этнографической моделью традиционных «первобытных» обществ понимаем обобщенную характеристику определенного социума, основывающейся на анализе этнологических источников, отображающих их способ жизни. Соединение этнографической модели и археологической, созданной на анализе вещественных источников исчезнувшего «первобытного» (аполитейного) общества, существовавшего до возникновения цивилизаций, дает возможность более вероятно реконструировать тот или другой «фрагмент» культуры исчезнувшего социума.

Истоки музейной деятельности. Только человек способен осваивать мир в системе практического, практически-духовного, духовно-теоретического отношения к действительности. Ценностные отношения в сфере социально-экономической жизни фиксируют разные стороны и уровни взаимодействия человека в связи с материальным, вещественным миром, тогда как на уровне духовно-практической деятельности они приобретают формы ценностно-смысловых отношений, и сами вещи, которые являются творением культуры, утрачивают свою утилитарную ценность, однако приобретают знаковый статус. Исследователи рассматривают культуру как коммуникативную систему. Модель мира может быть реализована в разных формах человеческого поведения и его результатах (тексты, социальные институты и т. д.) [3]. Артефакты (недвижимые объекты и движимые предметы, созданные в результате человеческой деятельности) со временем могут стать памятниками и рассматриваться как своеобразные «тексты» прошлых и современных социумов.

Философ М. Эпштейн выделил в середине 1980-х гг. реологию – науку о вещах. Близкими подходами является концепция археолога Ю. Л. Щаповой, выделяющей научное направление как вещеведение, под которым понимает изучение мира вещей. Вещеведение – это наука, объектом которой является древний вещевой мир, т. е. вся совокупность вещей, созданных человеком с древнейшего времени до того времени, которое находится за границами археологии [4].

Собственно история вещей начинается с их изготовления, и по мнению философа М. С. Кагана, анализ природы ценностей должен осуществляться при помощи генетико-истори-

ческого подхода, используя при этом данные археологии и этнографии. Ученый определил в аксиосфере закон неравномерного развития разных форм ценностного отношения. Начальной формой осознания мира человеком было праценностное сознание. В первобытном обществе это проявлялось в синкретическом характере архаических праценностей. Образ вещи в первобытной культуре имеет три значения: как производственная вещь, обрядовая вещь и вещь-игрушка.

Как справедливо заметил историк Г. С. Кнабе, вещь есть отображение внутреннего мира человека и его эмоционально-психического состояния [5].

В широком значении под вещью понимают предметы и явления материального мира, существующие объективно независимо от сознания. Рассматривая генезис вещевой культуры, философ Л. Р. Миролюбова разделяет все вещи на два класса. К первому классу относятся вещи, служащие утилитарным, материальным потребностям человека, ко второму – те вещи, которые удовлетворяют и духовные потребности. При этом исследовательница ко второму классу относит вещи в значении сувениров, вещи как атрибуты праздников, «престижные вещи», имеющие ценностный характер, изделия декоративно-прикладного или промышленного искусства, а также вещи сакрального содержания. Вещи, находящиеся в музейной экспозиции, могут обладать самостоятельной эстетической значимостью. Как элемент культуры, вещь по своему содержанию полифункциональна. Для человека каждый элемент вещевой среды как социокультурного явления обладает определенным значением. В истории вещей можно выделить так называемый мифотворческий период, когда первобытный человек интуитивно понимал социальную природу вещей, проявляющейся в фетишизме, анимизме и тотемизме. На определенной стадии развития культуры первобытный человек уже стал осознавать реальные и символические функции вещей. Семиотический аспект временного бытия вещи, вещевой среды позволяет говорить о вещах как знаках прошлых, современных и будущих культур. Вещи несут коммуникативный характер и как знаки прошлого могут быть включенными в разные типы музейных экспозиций [6].

Важным в этом отношении является утверждение философа Л. Безмоздина: «...вещь родилась с рождением культуры» [7].

По данным археологии, предметы неutilитарного назначения восходят к раннему палеолиту. В то же время ученые пока не могут объяснить, что побуждало древнего человека собирать «необычные» предметы. Геологи делают такие предметы из минералов и минерализованных материалов, найденных на раннепалеолитических стоянках Европы на 5 типов: окаменелости; кристаллы кварца и другие формы; камни с выемками; предметы антропоморфной формы; артефакты, изготовлены из редких или необычных пород камня [8].

По мнению ряда ученых (А. С. Гущин, И. В. Бозунова-Пестрякова, А. П. Окладников, А. Д. Столяр, Р. Дж. Беднарик), произведения изобразительного искусства в нашем современном понимании этого понятия появляются в среде неантропов вначале позднего палеолита. Существует также мнение культурологов (О. Ф. Щолокова, С. В. Шип, Е. Л. Шевнюк, А. М. Семашко) о том, что не ранее неолитической эпохи появляются такие вещи, как украшения, выполнявших эстетическую функцию. К этому времени относятся и выделение художественно-творческой деятельности. Такой подход относительно первобытного искусства не подтверждается археологическими данными. Первые такие артефакты, как украшения, уже известны по материалам позднепалеолитических поселений, в частности Мезин (Черниговская обл., Украина, исследования Ф. К. Вовка, И. Г. Шовкопляса, И. Г. Пидопличка), Долни Вестонице I (Чехия, исследования К. Абсолона, Б. Климы, Я. Елинека, М. Оливы, О. Соффер), Майнинской стоянки (Республика Тыва, Россия, исследования С. А. Васильева) и погребений – Сунгирь (под Владимиром, Россия, исследования О. Н. Бадера)

По мнению археолога и искусствоведа А. К. Филиппова (1969; 1991), уже в среднеашельском времени зарождается эстетическое отношение людей к вещам, в частности орудиям труда. Об этом свидетельствует изысканность вторичной обработки некоторых рубил, наконечников, симметрия орудий, которая не влияла на их функцию. При этом первобытный мастер затрачивал значительно больше времени на украшение орудия труда, нежели на его изготовле-

ние. Таким образом, первые эстетические оценки человека возникают еще на заре его истории. Исследователь появления произведений искусства относит к ашело-мустьерскому времени, хотя одновременно считает, что точно установленные археологическими исследованиями условные знаки, выполненные в твердом материале, относятся к концу мустьерского времени, а фактически хронологически соотносятся с началом верхнего палеолита. Нижний палеолит не знает предметов, которые могли бы свидетельствовать о наличии существования фигуративной символики.

Археолог А. С. Сытник (1996) на основании изучения произведений изобразительного искусства мустьерского времени, найденных на стоянках Подолии, Поднестровья, Крыма (Украина), предложил для таких «мобильных» памятников понятие «праискусство». Именно в мустье появляются знаки-символы.

Критическую позицию относительно возможности существования у неандертальцев абстрактного мышления занимает археолог С. В. Смирнов (2001). Ученый считает, что изделия мустьерского времени, которые зачисляют в категорию памятников искусства, нельзя считать действительно произведениями изобразительного искусства. Следы красок, контуров возникли вследствие природных факторов.

Возникновение музейной потребности, по археологическим данным, относится, по мнению Ю. А. Омельченка, к позднему палеолиту, мезолиту, раннему неолиту. Это были вещи, напоминающие современные предметы музейного значения. К числу таких предметов ученый относит т. н. «чуринги» [2]. Однако, как считают археологи и этнографы, чуринги в первобытной культуре несли сакральную функцию.

По этнографическим данным (аборигены Австралии) археолог Н. А. Чмыхов разделил чуринги по функциональному признаку на следующие группы: как атрибуты обрядов и на универсальные – тотемические чуринги. Последние сохранялись в специальных хранилищах, куда допускались старейшины. Ритуальные предметы, подобные по своей функции к чурингам, найдены на позднепалеолитических поселениях Полезини (Италия), Мезин и Балин-Кош (по В. С. Ветрову; мезолит, согласно В. Н. Станко) (Украина), Елисеевичи, Костенки IV (Россия) и др.

Также в Украине археологом В. Н. Даниленком в 1970-х гг. исследован на территории святилища Каменная Могила (Мелитопольский р-н, Запорожская обл.) Грот Колдуна, где обнаружено 40–50 гравированных предметов, датированных позднепалеолитическим временем. Согласно данным В. Д. Михайлова, археолога и краеведа, В. Н. Даниленком на памятнике найдено 90 плиток позднепалеолитического времени, которые можно отнести к категории чуринг, покрытых линейно-геометрическими начертаниями. При исследовании Грота Чуринг, Н. А. Чмыховым было найдено 40 орнаментированных песчаниковых чуринг, датированных исследователем протонеолитическим временем.

Детально условия нахождения и описание чуринг с этого памятника отображено в монографиях В. Н. Даниленка «Кам'яна Могила» (1986), в двух книгах Н. А. Чмыхова «Давня культура. Навчальний посібник» (1994), «Від Яйця-райця до ідеї Спасителя: монографія» (2001), а также В. Д. Михайлова – «Петроглифи Каменной Могилы. Семантика, хронология, интерпретация» (1999) и «Петрогліфи Кам'яної Могили: Семантика. Хронологія. Інтерпретація: Монографія» (2005).

По мнению Н. А. Чмыхова, у народов Сибири, в частности у эвенков, были подобные предметы, а этнографические чуринги соотносятся с мезолитической эпохой. При этом исследователь приводит описания таких предметов, данные этнографом А. Ф. Анисимовым, в книгах «Религия эвенков в историко-генетическом изучении и проблемы происхождения первобытных верований» (1958), «Этапы развития первобытной религии» (1967). Однако у эвенков отсутствуют «чуринги» в том понимании, какое вкладывали в него аборигены Австралии. В эвенкийском языке слово шингкэн – сингкэн – хингэн имело 3 значения: дух – хозяин животных и места охоты; охотничья удача, счастье; предмет, приносящий промысловую удачу. Истоки родового культа эвенков – священные деревья и скалы (бугады) возможно восходят к палеолиту. Этнографическим аналогом, согласно А. Ф. Анисимову, могут служить тотемические центры аборигенов Австралии, связанные с культом чуринги (галька или плоский деревянный предмет овальной формы, покрытый (расписанный) символическим орна-

ментом). Принесенную чурингу новорожденного члена тотемической группы помещали вместе с другими чурингами в особое потайном месте – хранилище душ данной тотемической группы. В представлениях о шингкэнах у эвенков понятие о сверхъестественном дано в грубо-натуральной предметной форме и неотделимо от понятия самих вещей. Шингкэн является заместителем соответствующего животного, представляет либо часть зверя, либо схожий с ним предмет, а осмысливается как образ целого зверя.

В то же время при изготовлении предметов подобных чурингам, у народов Сибири прослеживается композиция, представляющая какой-либо эпизод из жизни этнической группы.

Слово «чуринга» у австралийских аборигенов обозначало таинственное и священное. Это были удлиненные плоские камни и кусочки дерева размером от 8 до 15 см и более с особыми рисунками на них. Нанесенный на них такой орнамент имел священное мифологическое значение, он символично обозначал тотем предков и отдельные эпизоды т. н. «сновидений» о них. Собственниками чуринг были мужчины. Чуринги передавались по наследству. Передача и возвращение их в хранилище происходило в торжественной обстановке и носила церемониальный характер. Слово «tjuringa» имеет следующее значение: тью – таинственный, спрятанный, рунга – собственный. Это как бы таинственным образом принадлежало человеку или его двойник. Тьюрунга – это второе тело человека. В то же время – это таинственное тело тотемического предка, т. е. как бы общее тело человека и его «предка», будто бы таинственное и с ним связанное. Чуринги были характерными культовыми предметами для разных племен аборигенов Австралии. Однако, у юго-восточных и восточных частях этого материка, аборигены использовали священные дощечки, которые по форме были схожи на чуринги, но имели совсем другое значение, не связанные с тотемизмом [9].

Несколько скоплений «чуринг» исследовано белорусским археологом К. М. Поликарповичем на позднепалеолитическом поселении Елисеевичи (Жирятинский р-н, Брянская обл., Россия). На некоторых предметах – пластинах, изготовленных из бивня

мамонта, по мнению ученого, можно увидеть изображения жилищ типа чумов северных народов, часть чуринг с поперечными линиями (нарезками) возможно имело и практическое значение, служило своеобразным счетом убитых животных на охоте [10] (ил. 3).

Таким образом, гипотеза Ю. А. Омельченка требует дальнейшего подтверждения археологическими и этнографическими источниками. Мы не можем отождествлять эти вещи с предметами музейного значения. Основная их функция – культовая, а это не совпадает в нашем понимании с понятием «предмет музейного значения». Собственно говоря, предметы музейного значения и предметы культа в обществе осуществляют разную функцию, хотя в определенной степени первым также присуща определенная «фетишизация» человеком. В сознании первобытного человека такие понятия отсутствовали, и поэтому «предмет музейного значения» и «предмет культа» (тотем, амулет) не были разделенными.

Трудно согласиться с мнением словацкого музеолога А. Грегоровой (университет им. Я. А. Коменского, Братислава), которая, основываясь на исследованиях британского археолога Л. Вулли в 1927–1928 гг. города Ур, считает, что во времена правления последнего вавилонского царя Набонида (годы правления 555–539 гг. до н. э.) уже *de facto* существовал один из первых музеев в мире [11]. Археолог Л. Вулли раскрыл остатки храма, в одной из комнат которого сохранялись предметы, а также опись этих предметов (возможно предтеча современной коллекционной описи). В то же время, мотивы создания такого инвентаря могли быть разными: шла война, и поэтому велся учет материальных ценностей, которые необходимо было сохранить.

По справедливому замечанию этнографа А. К. Байбурина, вещь как таковая и есть средством хранения информации и является своеобразным «текстом», что приводит человека на определенном этапе развития его культуры к осознанию необходимости экспонирования таких вещей [12].

Заключение. Вышеизложенное позволяет сделать следующие выводы:

1. Понятие «вещь» тождественно термину «артефакт», т. е. предмету не природного происхождения, а искусственного, сделанного человеком в отличие от зоолита.

2. Процесс ценностного (аксиологического, «музейного») отношения человека к

миру представляется следующим образом: вещь → вещь как праценность → вещь как ценность («предмет музейного значения») → «музейный предмет» → коллекция → собрание → музей.

3. Аполитейные и синполитейные общества не знают такого социокультурного полифункционального института как музей. Святилища и храмы нельзя считать прамузейными (домузейными) формами сохранения и демонстрации объектов природы, а также предметов истории и культуры. Как показывает история культуры, эти сакральные институты в обществе не наделены музейными функциями.

4. Музей является архетипическим символом культуры, мерой развития сущностных сил человека. Как полифункциональная система, музей есть эпистемная модель культуры, одной из исторических форм коллективной памяти, ценностного отношения человека к миру, поддержки традиции и средством массовой коммуникации, проявляющейся в экспозиции, информирующей об абстрактном при помощи конкретного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Странски, З. Музеологията като наука / З. Странски // Музеи и паметници на културата. – 1981. – № 6. – С. 37–43.
2. Омельченко, Ю. А. Джерела вітчизняного музейництва / Ю. А. Омельченко // Культурологічні студії: зб. наук. пр. – К.: Вид. дім «KM Academia». – 1996. – Вип. 1. – С. 147–162.
3. Парахонский, Б. А. Язык культуры и генезис знания / Б. А. Парахонский. – К.: Наукова думка, 1988. – 212 с.
4. Щапова, Ю. Л. Введение в вещеведение: естественнонаучный подход к изучению древних вещей: учеб. пособие / Ю. Л. Щапова. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 144 с.
5. Кнабе, Г. С. Вещь как феномен культуры / Г. С. Кнабе // Музееведение. Музеи мира. – М.: НИИ культуры, 1991. – С. 111–141.
6. Миролюбова, Л. Р. Вещная среда как феномен культуры / Л. Р. Миролюбова. – Саратов: Изд-во Саратов. гос. ун-та, 1986. – 144 с.
7. Безмоздин, Л. Культурно-социологический анализ вещи / Л. Безмоздин // Вопросы социологии искусства. Теоретические и методологические проблемы. – М.: Наука, 1979. – С. 104–126.
8. Монсель, М.-Э. Каменные предметы неутилитарного назначения, найденные на европейских памятниках эпохи палеолита / М.-Э. Монсель [и др.] // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2012. – № 1(49). – С. 24–40.
9. Народы Австралии и Океании / под ред. С. А. Токарева, С. П. Толстова. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 1056 с.
10. Поликарпович, К. М. Палеолит Верхнего Поднепровья / К. М. Поликарпович. – Минск: Наука и техника, 1968. – 202 с.
11. Gregorova, A. Muzea a muzejnictvo / A. Gregorova. – Martin: Matica Slovenska, 1984. – 308 s.
12. Байбурин, А. К. Семантический статус вещей и мифология / А. К. Байбурин // Сб. Музея антропологии и этнографии. Материальная культура и мифология. – Л.: Наука, 1981. – Т. XXXVII. – С. 215–226.

Поступила в редакцию 08.04.2014 г.



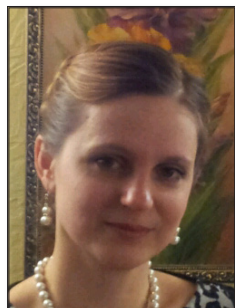
ПЕДАГОГИКА

УДК: 378.14:745/749

Инновационные аспекты профессиональной подготовки художников-мастеров декоративно-прикладного искусства

Власюк Е. П.

Ровенский государственный гуманитарный университет, Ровно



В современных условиях характерной для сферы образования является актуализация креативных идей, инновационных позиций и подходов. Постоянный рост объема информации в условиях модернизации образования способствует активизации внимания к инновационным аспектам учебного процесса в высших учебных заведениях. В таком контексте данный вопрос является актуальным для усовершенствования подготовки специалистов различного профиля, и в частности – для подготовки художников-мастеров декоративно-прикладного искусства. Использование инновационных аспектов в процессе обучения обеспечивает непрерывный профессиональный рост художника-мастера декоративно-прикладного искусства и формирование его художественно-профессиональной зрелости.

Ключевые слова: инновации, учебный процесс, инновационные аспекты, профессиональная подготовка художников-мастеров декоративно-прикладного искусства.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 126-130)

Innovative Aspects of Professional Training of Artists of Decorative Applied Arts

Vlasyuk H. P.

Rovno State Humanitarian University, Rovno

Making creative ideas, innovative positions and approaches topical is characteristic of the sphere of education nowadays. Constant growth of the amount of information under conditions of modernization of education causes intensification of attention to the innovative aspects of educational process at establishments of higher education. The question under consideration is topical in such context for improvement of specialists training of different profile, in particular, of decorative applied arts artists. Application of innovative aspects in training process ensures applied artists' continuous professional growth as well as shaping their professional maturity.

Key words: innovations, educational process, innovative aspects, professional training of decorative applied arts artists.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 126-130)

В современных условиях характерной для сферы образования является актуализация креативных идей, инновационных позиций и подходов. Это в равной степени касается как педагогической теории, так методики и практики. Ввиду того, что область высшего образования базируется на позициях гуманизма и демократизации, все актуальнее становится развитие

личности с высокой духовностью и интеллектуально-творческим потенциалом, что является главной целью педагогической деятельности [1, с. 7]. В связи с этим, преподаватель высшей школы должен быть не только узким специалистом, но прежде всего педагогом, способным понимать, общаться, тесно сотрудничать со студентами посредством учебного предмета, что может

Адрес для корреспонденции: e-mail: vlasuk78@ukr.net – Е. П. Власюк

способствовать успешному формированию внутренней профессионально-познавательной мотивации относительно учения. С точки зрения М. Наяновой: «Образовательное пространство высшей школы, это креативное поле, создаваемое между теми, кто учит, и теми, кто учится» [2, с. 45]. Таким образом, такое «креативное поле» внедряется благодаря инновационным подходам к учебному процессу.

Проблема инновационных процессов в образовании достаточно глубоко исследовалась учеными разных отраслей науки (И. Бехом, Л. Ващенко, Ю. Комар, В. Остапчук, О. Плыгиним, О. Поважным, О. Пометун, М. Цой и другими). В то же время недостаточно исследованными остаются проблемы, связанные с влиянием инновационных подходов на профессиональную подготовку художников-мастеров декоративно-прикладного искусства.

Цель статьи – анализ основных инновационных аспектов профессиональной подготовки художников-мастеров декоративно-прикладного искусства, показ эффективности их применения в учебном процессе.

Одной из предпосылок инновационного подхода к подготовке специалиста является реализация наиболее эффективных образовательных целей. В таких условиях целесообразно усовершенствовать структуру и содержание высшего образования, создавая качественно новые концепции, технологии обучения, способные обеспечить полноценную подготовку студентов, будущих художников-мастеров декоративно-прикладного искусства.

Эффективность инновационных аспектов образовательного процесса в значительной степени зависит от качества подготовки преподавателей к его осуществлению. Другими словами, профессионально-педагогическая компетентность преподавателя высшего учебного заведения должна способствовать эффективной профессиональной подготовке студенческой молодежи, поддерживать в них стремление к новизне, поиску инновационных форм, методов и видов творческой деятельности. При этом, следует осознанно выбирать приоритетные направления деятельности, сре-

ди которых: создание эффективной системы учебно-воспитательного процесса для достижения соответствующих образовательно-воспитательных уровней будущих специалистов; обеспечение условий для постоянного личностного самосовершенствования и самореализации студентов; активизация совместной научно-исследовательской работы студентов и преподавателей; внедрение новых подходов к проблемам творческого развития студенческой молодежи.

Обоснование явлений. В последнее время инновации все активнее используются в разных видах человеческой деятельности, в том числе и в педагогической. Термин «инновации» означает изменения внутри системы, то есть те «новшества в педагогической системе, которые улучшают результаты учебно-воспитательного процесса, изменяют способ деятельности и стиль мышления» [3, с. 180]. Как отмечает М. Кларин, в инновационных подходах к обучению выделяются два основных типа, которые соответствуют репродуктивной и проблемной ориентации образовательного процесса.

К первому типу относятся инновации-модернизации, которые способны обновлять учебный процесс и направлять его на достижение гарантированных результатов даже в рамках традиционной репродуктивной организации. Технологический подход к образованию направлен на передачу студентам определенной суммы знаний и формирование способов деятельности по образцу. Этот способ ориентирован на высокоэффективное репродуктивное образование.

Второй тип – инновации-трансформации, преобразующие традиционный учебный процесс и придающие ему исследовательский характер, организуя поисковую учебно-познавательную деятельность студентов. Соответствующий этому типу поисковый подход к обучению направлен, прежде всего, на формирование у будущих специалистов декоративно-прикладного искусства опыта самостоятельного поиска новых знаний, выбор их применения в новых условиях, развитие опыта творческой деятельности в сочетании с

формированием ценностных ориентаций личности.

Таким образом, предоставление студентам свободы выбора активных форм, творческих видов деятельности и методов обучения принципиально изменяет подходы к организации системы их профессиональной подготовки в высшем учебном заведении, что соответственно способствует эффективному формированию компетентного специалиста, способного к творческим, нестандартным решениям и самоактуализации.

Инновационные аспекты основных дидактических принципов. Реализация инновационных подходов предполагает использование разнообразных форм и методов профессиональной подготовки художников-мастеров декоративно-прикладного искусства. Например, наиболее эффективной в этом плане можно назвать кредитно-модульную систему организации учебного процесса, которая помогает раскрыть творческий потенциал будущего специалиста, влияет на гармоничное развитие его общих, профессиональных и творческих способностей. Она предусматривает приоритетность индивидуальных и групповых, «активных» и «интерактивных» форм обучения; использование мотивационно-ценностных методов, отражающих творческую индивидуальность каждого студента.

Как известно, в обучении и профессиональной подготовке студентов большое значение имеют формы обучения. Так, во время лекций необходимо, на наш взгляд, способствовать усвоению определенных теоретических положений в соответствии с их практическим применением. Потому в проведении лекционных занятий можно использовать такие активные методы совместной деятельности преподавателя и студентов, как: эвристические беседы, творческие монологи, рассказы на профессиональные, морально-этические, коммуникативные и другие темы, диспуты, дискуссии, создание эмоционально обогащенных учебно-познавательных ситуаций.

Кроме того, практические занятия тоже целесообразно проводить с использованием инновационных аспектов, что, учитывая их нестандартный, поисковый, дискусси-

онно-полемический характер, безусловно, расширит возможности для творческой самореализации и профессионального самосовершенствования студентов, а также способствует повышению уровня и качества знаний, получаемых ими в высшем учебном заведении.

На инновационных практических занятиях необходимо дополнительно организовывать детальное рассмотрение студентами отдельных теоретических положений, чтобы они умели теоретически обосновывать особенности и цели выполняемых ими индивидуальных заданий. Такие практические занятия должны предусматривать овладение каждым студентом определенными художественными (в том числе инновационными) технологиями согласно специализации, а также развитие их творческих способностей. Именно с целью интенсификации процесса обучения целесообразно вводить деловые, личностно-ролевые игры, обзор литературы, решение проблемных ситуаций – чтобы такие формы и методы обучения способствовали совершенствованию самостоятельной учебной работы студентов, формированию у них умений применить на практике теоретические знания. По-прежнему эффективными остаются традиционные информационно-тематические сообщения студентов, мини-выступления, а также написание и презентации рефератов.

Таким образом, инновационные подходы трансформируют традиционное обучение на основе продуктивной, творческой деятельности студентов. Дополнительной целью такого обучения является возможность усваивать новый опыт, гибко адаптироваться в сложных жизненных ситуациях, уметь самостоятельно приобретать необходимые знания, практически мыслить, видеть современные проблемы и уметь их решать, быть способными генерировать новые идеи, мыслить творчески, креативно, четко понимать, как приобретенные знания могут быть использованы в личном профессиональном опыте.

Учитывая специфику профессиональной подготовки художников-мастеров декоративно-прикладного искусства, одним из наиболее результативных инновационных

методов, определяющей чертой которого является стимулирование интереса студентов к усвоению знаний и их применению в проектной деятельности, можно назвать разработку индивидуальных, групповых и коллективных творческих проектов.

Подготовка проектов должна быть ориентирована преимущественно на самостоятельную деятельность студентов, которую они выполняют в течение определенного отрезка времени и которая всегда предполагает решение какой-то актуальной проблемы, а потому требует интегрированных знаний, а также исследовательского поиска для ее решения. Следует подчеркнуть, что в ходе проектирования студенты не просто получают определенную сумму знаний, они учатся осознанно осваивать знания, самостоятельно и умело пользоваться ими на практике; учатся использовать исследовательские методы, собирать и анализировать необходимую информацию и факты, уметь выдвигать гипотезы, делать выводы; приобретать коммуникативные навыки и умения, учатся работать в коллективе. При использовании данного метода в учебном процессе могут успешно реализовываться межпредметные связи и осуществляться проблемно-поисковая, научно-исследовательская, экспериментальная деятельность. Студенты могут принимать активное участие в работе различных конференций; защитах и презентациях научных и творческих работ; в проведении занятий в художественных мастерских; организации пресс-конференций, заседаний, различных «научных светлиц», разных форм внеаудиторной деятельности. Особой популярностью и интересом пользуются у студентов художественных специальностей занятия-путешествия, экскурсии, посещение музеев, выставок, библиотек, занятия с использованием компьютеров, аудио- и видеотехники, а также участие в выездных творческих экспедициях и пленэрах.

Таким образом, можно утверждать, что в качестве доминирующих в структуре профессиональной подготовки будущих художников-мастеров декоративно-прикладного искусства есть такие типы проектов как: творческие, информационные, игровые, исследовательские. Среди названных про-

ектов, именно творческие проекты, на наш взгляд, являются наиболее полезными для будущих художников-мастеров декоративно-прикладного искусства. Ведь главной целью и задачами таких проектов являются формирование у студентов определенного образного восприятия мира, ценностного отношения к действительности, развитие творческого мышления, воображения, ассоциирования и креативности [4].

Творческий проект – это долгосрочная практическая работа, которая, как правило, помогает усваивать и обобщать полученные знания, умения и навыки. Использование такого инновационного метода обучения не только приводит к росту качественных показателей учебной деятельности студентов, но и раскрывает практическую значимость усвоенных ими знаний. Положительным в названных проектах является активизация самостоятельного творческого поиска каждого студента, мобилизация его внутренней мотивации относительно выполнения учебных заданий и индивидуальных учебно-исследовательских задач. В процессе подготовки творческого проекта важно применять определенный комплекс инновационных аспектов обучения, среди которых: личностно-ориентированное обучение; модульный подход к организации обучения; конструктивизм; проблемное обучение, работа в малых группах, индивидуальное обучение. Подготовка творческого проекта, безусловно, увеличивает диапазон визуальных впечатлений и творческих возможностей каждого студента, дает определенную меру собственного осмысления, делает его культурным, духовным и творчески развитым. После завершения работы над творческим проектом производится его защита, совместное обсуждение взаимосвязей и самооценки, самоотчета о результатах своей деятельности, а также оценки преподавателем и студентами.

В итоге можно утверждать, что каждый этап учебной деятельности с использованием инновационных подходов предусматривает использование таких форм и методов деятельности студентов, как: самостоятельная работа, творческая работа в парах и малых группах; коллективное обсуждение современных проблем, касающихся

актуальности темы, «мозговая атака», интернет-семинары, форумы, конференции, выполнение сугубо творческих задач (создание эскизов, форпроектов, клаузур, презентаций и т. д.).

Заключение. Вышесказанное позволяет сделать выводы, что инновационные аспекты профессиональной подготовки студентов, будущих художников-мастеров декоративно-прикладного искусства способствуют развитию у них интересов к научно-исследовательской деятельности; мотивации и навыков относительно самостоятельной и коллективной творческой деятельности; формируют потребность в творческом подходе к решению разнообразных профессиональных задач. А использование инновационных аспектов обучения в условиях кредитно-модульной системы

позволяет каждому студенту осознать себя гармоничной личностью и активизирует художественно-образное мышление; формирует положительные мотивационные установки; совершенствует умения и навыки активно, творчески, рационально мыслить и самореализовываться в своей будущей профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бех, І. Принципи інноваційної освіти / І. Бех // Освіта і управління. – 2005. – Т. 8, № 3–4. – С. 7–19.
2. Наянова, М. В. Непрерывное образование: методология, теория, практика. Образовательный проект в Самарском муниципальном университете Наяновой / М. В. Наянова. – М.: Знание, 2005. – 108 с.
3. Кларін, М. В. Інновації світової педагогіки / М. В. Кларін. – М.–Рига: Педагогічний центр «Експеримент», 1998. – 124 с.
4. Коновець, С. В. Творчий розвиток учителя образотворчого мистецтва: монографія / С. В. Коновець. – Рівне: Волинські береги, 2009. – 384 с.

Поступила в редакцию 06.03.2014 г.

УДК 75.036(476.5):069:377

Валентина Ляхович. Проект «Родня» как гипертекст

Ге Е. С.

Учреждение культуры «Музей “Витебский центр современного искусства”»,
Витебск



В большом выставочном зале музея «Витебский центр современного искусства» с 2 по 20 октября 2013 г. проходила выставка работ Валентины Ляхович, включенная художницей в проект «Родня». Проект был задуман В. Ляхович как попытка и как средство запечатлеть семью и создать ее образ через экспонирование произведений искусства. Валентина Ляхович – активная участница художественных выставок Беларуси (Витебск, Минск, Полоцк, Бобруйск и др.), а также международных (Россия, Германия, Польша, Испания, Португалия, Франция, Эстония). Произведения художницы находятся в Витебском областном художественном музее, музее Марка Шагала (Витебск), Музее современного изобразительного искусства (Минск, Беларусь), Полоцкой картинной галерее (Беларусь), музее Verenzhain (Германия), галерее «Урбан» Сарагоса (Испания), в частных собраниях России, Германии, Израиля, Испании, Польши, США, Франции, Швейцарии.

Ключевые слова: гипертекст как культурологическое понятие, выставка, музейная педагогика.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 131-135)

Valentina Lyakhovich. «Relatives» Project as Hypertext

Ge E. S.

Cultural establishment «Museum of “Vitebsk Center of Contemporary Art”», Vitebsk

In the big exhibition hall of the Museum of «Vitebsk Center of Contemporary Art» from October, 2 to October, 20 there is an exhibition of works by Valentina Lyakhovich, which was included by the artist into «Relatives» Project. The project was thought by V. Lyakhovich as an attempt and a means to depict the family and create its image through exposing works of art. Valentina Lyakhovich is an active participant of Belarusian art exhibitions (Vitebsk, Minsk, Polotsk, Bobruisk and others) as well as of international ones (Russia, Germany, Poland, Spain, Portugal, France, Estonia). The artist's works are in Vitebsk Region Art Museum, Mark Shagal Museum (Vitebsk), Museum of Contemporary Fine Arts (Minsk, Belarus), Polotsk Art Gallery (Belarus), Verenzhain Museum (Germany), «Urban» Gallery Saragossa (Spain), in private collections of Russia, Germany, Israel, Spain, Poland, USA, France, Switzerland.

Key words: hypertext as cultural studies phenomenon, exhibition, museum education.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 131-135)

Валентина Антоновна Ляхович окончила художественно-графический факультет Витебского государственного педагогического института (1968). Участница художественных выставок с 1967 года. Работала на Витебском комбинате искусств. Преподавала на художественно-графическом факультете ВГУ имени П. М. Машерова. Член Союза художников СССР (с 1973 года), Белорусского союза художников. Живет в Витебске.

Долгое время работала преимущественно в технике акварели, создавая портреты, пейзажи, натюрморты. Сейчас работает в различных, в том числе, авторских техниках в ассоциативно-образной абстракции. Позднее увлеклась пространственными экспериментами, создавая скульптуры, инсталляции, объекты в стиле «мусорной культуры». Среди родственников Валентины Антоновны много художников, в том

Адрес для корреспонденции: e-mail: art_center@rambler.ru – Е. С. Ге

числе, ее дочь, Ирина Кузнецова. Однако идея В. Ляхович гораздо шире: она собирается представить не просто творческие работы родных людей, занимающихся изобразительным искусством профессионально, но также непрофессионалов и даже людей, формально далеких от искусства – семью как творческую силу и как художественное произведение. Проект реализуется как серия выставок. Для студентов-музееведов и туристического менеджмента подобные проекты являются благодатным материалом для понимания не только тенденций современного искусства, но и понятий среды города и художественной среды вообще.

Цель статьи – выявление особенностей проекта «Родня» в музейной педагогике.

Начало замысла проекта «Родня». Его можно отнести к маю 2012 г., когда в малом зале Витебского центра современного искусства прошла выставка печатной графики Ирины Кузнецовой (Испания). На выставке были представлены различные этапы творчества художницы: ранние литографии и офорты последних лет. Офорты можно было условно разделить на две группы: в которых прослеживаются пластические поиски и эксперименты И. Кузнецовой, и выдержанные в строгом классическом стиле, напоминающие работы старых мастеров – в них отражены духовные искания художницы, а также ее понимание и авторское прочтение испанской католической культуры.

В январе 2013 г. в «Музыкальной гостиной» экспонировалась выставка фотографа из США Василия Окунева. Фотографии были посвящены процессу художественнойковки металла, а также жизни кузнеца Александра Чутьбы (также представителя «Родни»).

Центром проекта стала персональная выставка Валентины Ляхович «Родня», в которой представлено 38 работ художницы в смешанной (в том числе авторской) технике.

При знакомстве с выставкой проявляется ее характерная особенность – единая, продуманная экспозиция предстает множеством различных эстетических и семантических уровней, связанных между собой цитатами, автоцитатами, сквозными темами. Как гипертекст. Зрителю легко понять: существует более чем один уровень возможного понимания и более чем один аспект восприятия. Можно и нужно постоянно об-

ращаться к уже увиденному в поисках все новых и новых путей прочтения.

Выставка В. Ляхович как центральное событие проекта. Многие работы в экспозиции характеризуют художницу как яркого представителя «трэш-культуры» или «мусорной культуры». Это «Вечная проблема», «Время, идущее вспять», «Столп о творении бессонных ночей», «Манекены на свалке»... В некоторой степени «День длиною в жизнь», «Посвящение родителям», «Цирк на заборе». Эти композиции как нельзя лучше отражают наше время, т. н. «общество потребления», когда жизнь понятий, взглядов, определенных форм эстетики коротка, также как жизнь вещей, чей путь от производства до помойки становится все короче. В то же время, в таком состоянии культуры что угодно может быть внезапно извлечено со свалки и объявлено красивым, нужным и актуальным. Валентина Ляхович использует при создании работ предметы и их фрагменты, найденные на свалке, а также спасенные ею от свалки в домах людей, представляющие фрагменты чьих-то жизней и вливающие часть слабеющей энергетики своей прошлой «нужности» в мощную энергетику художественных объектов.

Брутальность металлических, пластиковых, стеклянных объектов, «вживленных в тело» работы, использование упаковочного пенопласта, старых досок, даже обозначая болевые моменты, не рождает у зрителя отторжения из-за колористического мастерства художницы. Даже объемные скульптуры, почти полностью созданные из мусора, Ляхович использует как живописные поверхности, создавая и разрешая диссонансы красками, как композитор звуком. По словам самой художницы, ее скульптуры – это синтез пластики и живописи. Картина «Манекены на свалке» относится к вышеупомянутому стилю больше не по выбору материалов, но по содержанию. Она будто ставит диагноз современной жизни, в которой образы производятся и выбрасываются все интенсивнее. Интересным является также то, что манекены изображены выброшенными на свалку в одежде, напоминая живых людей. Выброшенные на свалку манекены обозначены красными гламурными пистолетиками, которые, тем не менее, воспринимаются тревожно в мерцании оттенков

синего, фиолетового и зеленого... Композиционно работа состоит из трех частей, наклеенных на пену.

Отдельное место занимает работа «День длиною в жизнь». Выполненная на бумаге, наклеенной на ткань, она сочетает живопись и коллаж. О коллажах В. Ляхович следует отметить, что она часто тонирует наклеиваемые фрагменты, рисует на них, таким образом оправдывая каждую наклейку как композиционно, так и по цвету («День длиною в жизнь», «Движение вверх», «Испания», «Посвящение Феофану Греку», «Посвящение родителям», «Автопортрет», «Дом на краю галактики № I», из серии «Скульптуры А. Слепова на Марсе мечтают о Земле № I» и др.). В «Дне» элементами коллажа являются фрагменты фотографий, сделанных художницей, изображающие ее собственные скульптуры (двойные автоцитаты). Экспонирование этой картины выявляет недостаток пространства в зале, высоты потолка. Белые живописные линии создают структуру картины, эта структура могла бы быть уже сама по себе законченной композицией. Ее дополняет удивительное внимание и любовь художницы к деталям.

В ярких, наполненных контрастами и «горением» цветов работах В. Ляхович – своя глубокая тишина и умножение подробностей: обломков великих эпох, малостей повседневного существования... И создать эту тишину, обрастающую неисчислимыми деталями и подробностями, художнице помогает любовь к материалу, к процессу и знание различных техник. Это различная обработка бумаги, сочетание ее с тканью и другими материалами, акварельные смывы, заливка, наклеивание на живописную поверхность и срывы бумаги, вновь живопись на полученной фактуре и многое другое (недаром большое количество работ выполнено в авторской технике). Многократно повторяемые приемы позволяют создать особый тип живописных работ – палимпсест.

Палимпсесты Валентины Ляхович. «Особенность акварелей Валентины Ляхович – в их многослойности, как образной, так и технической, придающей им палимпсестный характер. В них, как в древних кодексах, написанных на уже бывшем в употреблении пергаменте со следами предыдущих

текстов, содержится магия многократного к ним обращения, кропотливого созидания художественного образа, наполнения их духом творческого откровения», – писала искусствовед Людмила Вакар уже про более ранние акварельные работы В. Ляхович¹.

Палимпсестом называют, как известно, старинную рукопись, где поверх старых слоев письма наносятся новые. Старые смываются, но неокончательно, проступая на поверхность или все же вытесняясь новыми записями. Этот образ при переносе в постмодернистский дискурс стал метафорой состояния культуры. Палимпсест может служить метафорой современной или, что точнее, пост-современной культуры в целом и визуальных искусств в частности. Ему можно уподобить типично постмодернистскую констатацию заведомой цитатности, обреченности на бесконечное присвоение чего-либо уже имевшего место в прошлом, без чего не мыслится любой нынешний художественный опыт.

Палимпсест Ляхович порождает эффект всепроецирования: проступания различных слоев работы, дробное единовременное мерцание мелких деталей, стертых символов и прочих знаков на живописной поверхности, которая тем самым обнаруживает свою многослойность – здесь любые новые знаки непременно вольются в общую вязь; это игра неисчислимых наслоений, а также обрывов, отслоений, выцветаний, стираний, старений, возжигания новых цветов.

В большей или меньшей степени свойства палимпсеста присущи всем работам из экспозиции выставки, однако ведущими они становятся в работах «И юности розовый цвет», «Автопортрет», «Движение вверх», «Призрачное состояние», «Город», «Посвящение Феофану Греку». В одних картинах они порождают особую эстетику, в других – сообщают динамику, а в основном, как может представляться, выдают тайну особых отношений автора со временем.

Поверхность таких работ – это плоскость, представшая как расслоившееся, неоднородное пространство, как шум многих картин, уплотнившийся на синхронно обозримой плоскости листа, с которым можно сравнить все пространство-время

¹ Вакар Л. Акварельный палимпсест Валентины Ляхович // <http://chagal-vitebsk.com/node/70>

культуры в процессе его усвоения и освоения зрителем.

Самое интересное, что в наслоениях подбностей проступают признаки палимпсеста на уровне наиболее глубинном – на уровне мироощущения в целом.

Это ощутимо в самом способе координирования припоминания и забвения по методу манипуляции следами и обломками исторического прошлого и последствиями собственного личного внутреннего и художественного опыта. Это проступило в мерцании цитат мирового культурного наследия, произведений современных художников, в автоцитации собственных произведений и мифологем, в развертывании наслаиваемых циклов-серий, в коллизиях и эллиптических витках нетождественных возвращений.

И в этом открывающемся пространстве вырастают те детали и архетипы, которым бесчисленное количество лет, те, которым, вероятно, предстоит жить и в последующих столетиях, как бесконечно трогательным ликам святых, смотрящих сквозь ветхую и прекрасную ткань времени («Посвящение Феофану Греку», «Истоки»).

«Родня» и родня Валентины Ляхович. Экспозиция выставки составлена таким образом, чтобы привести зрителя к родне художницы. Причем эта встреча с родней происходит также на двух уровнях: буквальном и гораздо более широком.

Совершая круг по выставочному залу, мы приходим к работам Ирины Кузнецовой из серии «Полароид», а также детским работам внуков В. Ляхович – Александра Кузнецова и Барбары Каскан-Кузнецовой. Как ангел-хранитель, оберегающий родных, рядом с ними возвышается столп «Посвящение родителям». Здесь таинственно-синие вкрапления стекла и пластика, как в «секретах» из памяти детства, тепло-желтой и красной наклеенной бумаги и старых досок, портреты родителей, смотрящих из другого времени.

На открытии выставки здесь же, у входа (или, скорее, у выхода, намекая на будущее продолжение) демонстрировался видеофильм, запечатлевший перформанс И. Кузнецовой, которая создавала живописные образы на стихи своего супруга Ф. Каскана².

² Художник – Ирина Кузнецова, поэт – Фернандо Валеро Каскан, продюсирование и монтаж видео – Беатрис Гарниеа, камера и освещение – Хавьер Агуэло, фото – Эрминьо Санчес.

Медитативная поэзия по своему настроению совпала с ощущением, производимым работами В. Ляхович – ощущением космизма.

Повинуясь этому ощущению, художник-график Андрей Духовников сравнил некоторые работы Валентины Ляхович («Прародительница», «Город», «Человек и космос» и др.) с иературами Михаила Шварцмана. Этот художник и теоретик искусства называл свои картины «иературами» и видел в них новое воплощение иконы последних времен, своего рода метаархеологию духовного существования лиц и объектов материального мира. «Пока человек будет антропоморфировать мир, он не поймет мира. Иерат рассматривает мир знаково, не антропоморфируя его, и тайна мира молчаливо открывается ему», – писал М. Шварцман³.

По поводу этого сравнения у нас не возникает желания назвать работы Валентины Ляхович мистическими. Скорее, они имеют отношение к постмодернистскому коду, как совокупности знаков и символов и системе определенных закономерностей. Осколки чего-то, что уже было увидено, совершено, пережито. Код, как след культуры и след данности космоса.

Космические сюжеты прослеживаются в темах многих работ в экспозиции: «Дом на краю Галактики», «Человек и космос», «Фиолетовое пространство», серия «Скульптуры А. Слепова на Марсе мечтают о Земле». Однако эти космические картины не производят впечатления «фантастики». Скорее характеризуют космическое мироощущение – более глубокое и широкое мироощущение и сознание, оно не допускает рационалистических иллюзий, для которых будущее мира определяется лишь силами, лежащими на самой поверхности. Действуют силы более глубокие, еще неведомые, но не чуждые.

Студенты исторического факультета ВГУ имени П. М. Машерова являются активными участниками вернисажей, и в том числе – выставки В. А. Ляхович.

Валерия Золотарева, 23 группа: Эта выставка выполнена в стиле «трэш», который сейчас очень популярен. Для обыденного человека куски пенопласта, старые зеркальца, различные безделушки – все это является мусором и не представляет никакой

³ <http://www.trifonov1975.narod.ru/painters/shvarcman.html>

ценности. А в руках художницы этот мусор становится частью произведения. Каждая картина наполнена смыслом только для него самого, смысл этот – в цветовых пятнах и линиях, и можно часами разглядывать образы и искать неуловимые ассоциации. Мастерство В. Ляхович настолько завораживает, что невозможно сразу определить, видишь ли перед собой обычную картину из света, цвета и таинственных знаков или что-то нереальное.

Выставочное мероприятие занимает особое место как в туристической деятельности, так и в музейной. Это выражается в духовной составляющей личности человека. Выставка не просто вносит «пряные» нотки в туристическую программу, но – и этого главное – имеет особый скрытый смысл.

Ксения Пекарская, 43 группа: Каждый раз попадая в Центр современного искусства, готовишься ко встрече с чем-то необычным, возвышенным, особым. Войдя в знакомый зал, попадаешь в окружения яркости, буйства красок и пестроты. И именно эта эмоциональная энергия, которой буквально

пропитан воздух, подталкивает к каждой картине, заставляя всматриваться в нее и искать необычные детали. Краски сгущаются, приобретают очертания, вырисовывается смысл картины – и вот уже видите витебские места.

Отдельный смысл выстраивается в арт-объектах из утиля – бумаги, проволоки, пенопласта, железа, пуговиц, старых газет.

Данная презентация работ задумывалась как показ того, что все мы – одна семья. И насколько это важно для каждого человека – семья.

Заключение. Образуется некое единение всего – верха и низа, настоящего и прошлого, своего и чужого – единство мира как гармонического целого, формируется убеждение имманентной причастности человеческого существа к космосу, столь характерное для философии космизма. Таким образом, «Родней» художницы является все сущее. Вселенная, мелкой песчинкой которой является человек, и которая вся умещается в пространстве человеческого черепа.

Поступила в редакцию 14.10.2013 г.

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Основным критерием целесообразности публикации является новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
 2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - раздел «Основная часть»;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
 3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
 4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель, даются ссылки на работы других авторов за последние годы, а также на заграничные публикации. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
 5. В разделе «Основная часть» автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
 6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
 7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
 8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Количество рисунков не должно превышать трех. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Фотографии в печать не принимаются. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word. Используется следующий формат страницы: красная строка – 0,5 см; поля: сверху – 2,5 см, снизу – 2,5 см, слева – 2 см, справа – 2 см.
 9. Иллюстрации, формулы, уравнения, которые встречаются в статье, должны быть пронумерованы в соответствии с порядком цитирования в тексте. К каждому экземпляру статьи нужно приложить по одному экземпляру иллюстрации. Копии рисунков для другого экземпляра статьи должны содержать все необходимые буквенные и цифровые надписи. Подписи к рисункам, схемам и таблицам печатаются через один интервал. В названиях таблиц и рисунков не должно быть сокращений.
 10. Размерность всех величин, которые используются в тексте, должна соответствовать Международной системе единиц измерения (СИ).
 11. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Электронная версия сдается на дискетах, дисках или пересылается на адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
 12. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (100–150 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - домашний адрес автора, номер телефона, адрес электронной почты;
 - рекомендация кафедры (научной лаборатории) к печати;
 - заполненный авторский договор в двух экземплярах. Бланк договора размещен на сайте ВГУ имени П.М. Машерова (www.vsu.by);
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
 13. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлегией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
 14. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
-
-

Guidelines for authors

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with expository subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Photos are not allowed. Articles should be typed in Microsoft Word. The page layout is the following: new paragraph – 0,5 cm; margins: top – 2,5 cm, bottom – 2,5 cm, left – 2 cm, right – 2 cm.
9. Illustrations, formulas, equations, if any, are to be numbered in accordance with their appearance in the text. One copy of illustrations should be attached to each copy of the article. Picture copies for the second copy of the article should contain all the required letter and number titles. Titles of the pictures, charts and tables are to be typed in one interval. Titles of tables and pictures should not be abbreviated.
10. All dimensions used in the text should correspond the International measurement unit system (SI).
11. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The electronic version is presented on a diskette or diskettes or is sent by e-mail (the university e-mail address is nauka@vsu.by).
12. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (100–150 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - author's home address, telephone number, e-mail address;
 - recommendation of the department (scientific laboratory) to publish the article;
 - filled in author's contract should be in duplicate. Contract form you can find on the website of VSU named after P. M. Masherov (www.vsu.by);
 - expert conclusion on the feasibility of the publication.
13. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
14. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.

Для оформления обложки использованы фото из фондов учреждения культуры
«Витебский областной краеведческий музей».

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Искусство и культура» обязательна.