

З гэтага ж часу Саюз мастакоў СССР наладжвае арганізацыю творчых груп, якія выезджалі працаваць у самыя розныя рэгіёны неабсяжнай краіны. Геаграфія вандровак уражвае: “Тысячи километров на автобусах и грузовых машинах, катерах и лодках, на лошадях и пешком по Красноярскому краю и Тувинской АССР, нефтеразработкам Азербайджана и индустриальному Донбассу, Средней Азии и Дальнему Востоку, промышленным предприятиям, колхозам, совхозам...” [3, 17–18]. Адна з такіх груп у 1975 годзе працавала і на Віцебшчыне.

“Зорны час” акварэлі быў вельмі блізкі, бо менавіта яе абралі мастакі для работы творчых выездных груп. Заканамерна ўзнікае пытанне: чаму? Хутчэй за ўсё, выбар мастакоў быў абумоўлены таннасцю, “мабільнасцю” матэрыялу, а таксама аператыўным характарам тэхнікі акварэлі, які, па словах М.Лазарава, “позволил художнику войти в самую “гущу жизни”, работать в таких районах страны, куда живописцу маслом или тем более скульптору, отягощенному инструментами и материалами, трудно добраться” [3, 17].

Дзейнасць выездных творчых груп, альбо “сяброўскіх акадэміі”, як іх тады называлі, аказалася вельмі плённай. Па-першае, мастакі з перыферыі атрымалі магчымасць павучыцца ў сваіх калег з вядучых мастацкіх цэнтраў таго часу – Масквы, Ленінграда, прыбалтыйскіх рэспублік, па-другое, дзякуючы таму, што ўдзельнікамі творчых груп было ініцыявана правядзенне па выніках паездак спачатку групавых, справаздачных, а потым і ўсесаюзных выстаў, мастацтва акварэлі набывае надзвычайную папулярнасць і ў асяроддзі мастакоў, і сярод гледачоў. “Акварэльны бум” – так мастацтвазнаўцы ахрысцілі масавае захапленне акварэллю – прыпадае на пачатак 1970-х гадоў. У.Рынкевіч вызначае два фактары, якія яго абумовілі: гэта наяўнасць моцных акварэльных цэнтраў (Масква, Ленінград, сталіцы рэспублік Прыбалтыкі) і нявыкарыстаны патэнцыял выразных сродкаў самога матэрыялу. “Нерапрацаванасць вобразнай пластыкі акварэлі раскрывала перад мастакамі багатыя магчымасці эксперыменту” [4, 32].

Заклучэнне. Фактарамі, што ўскосна ці непасрэдна абумовілі працэс “другога нараджэння” акварэлі з’явіліся: палітычная “адліга” сярэдзіны 50-х–першай паловы 60-х гадоў XX стагоддзя, якая пацягнула за сабою ажыўленне мастацкага жыцця краіны; актыўная дзейнасць выездных творчых груп, якія абралі акварэль асноўным сродкам работы; наладжванне справаздачных і ўсесаюзных выстаў акварэлі па выніках паездак, што выклікалі незвычайную хвалю цікавасці да акварэльнага мастацтва.

Спіс літаратуры

1. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. – Мн., 1994. – Т. 6. Пачатак 1960-х – сярэдзіна 1980-х. – Мн., 1994.
2. Соловьева, Т. Мастер акварели / Т. Соловьева // Витебский курьер. – 2000. – 25 февраля. – С. 1.
3. Лазарев, М. Акварели семидесятых годов / М. Лазарев // Творчество. – 1972. – № 11. – С. 17–18.
4. Рынкевіч, У. Акварэль: імкненне да самастойнасці. Гісторыя і сучасны стан / У. Рынкевіч // Мастацтва. – 1993. – № 5. – С. 32–35.

«SOLO». ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК АНТОНИНЫ ФАЛЕЙ

Е.С. Ге

Музей «Витебский центр современного искусства»

В ноябре 2015 года в большом зале музея «Витебский центр современного искусства» была представлена экспозиция персонального проекта Антонины Фалей «Solo».

Антонина Фалей окончила Витебский технологический институт легкой промышленности, отделение художественного проектирования. С 1987 года активно участвует в городских и республиканских художественных выставках. Выставляет работы, выполненные в акварельной технике, коллажи, объекты, инсталляции.

С 1997 года является членом Белорусского союза художников. С 1998 года занимает должность доцента кафедры дизайна Витебского государственного технологического университета.

Принимала и принимает участие в многочисленных коллективных выставках в различных городах Беларуси, России, Германии, участница таких творческих объединений и проектов, как «Аршыца», «Витебская акварель», «Abstract», «Constructio», международных выставок, биеналле, симпозиумов.

Работы Антонины Фалей находятся в музее Марка Шагала в Витебске, в музее «Витебский центр современного искусства», в Музее современного изобразительного искусства (г. Минск), в частных коллекциях США.

Одной из центральных тем нового проекта художницы можно назвать идею о двойной – скрывающей, утаивающей /открывающей, проясняющей – природе письма (Ж. Деррида). Письмо пишет и стирает, память помнит и забывает, и в этом двойном движении осуществляется игра различий. На основе структурного анализа автор выявляет главные темы проекта.

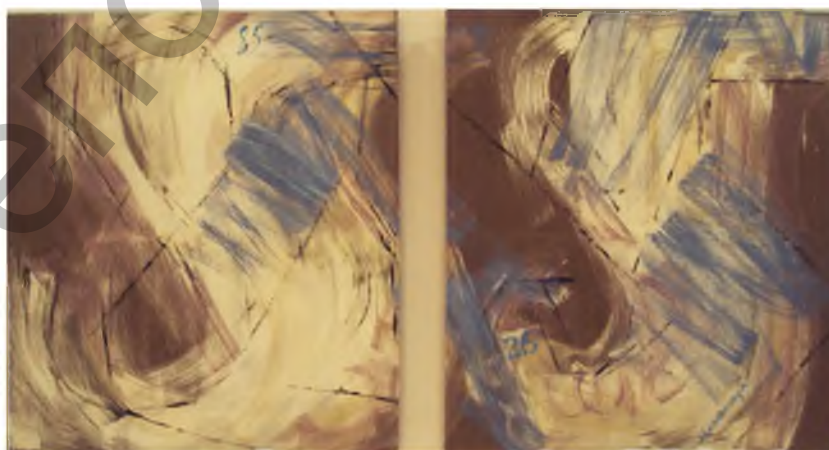
Цель – рассмотреть постмодернистскую тенденцию игры как принципа творчества в проекте А. Фалей «Solo», семиотику проекта.



Антонина Фалей. Проект «Solo». Фрагмент экспозиции. 2015

Материал и методы. Живописные работы и объекты, составляющие экспозицию проекта Антонины Фалей, представляют различные виды персональных исследований природы знака и самой природы передачи информации посредством формы. По словам художницы, формальные эксперименты обуславливают некоторое сходство абстрактной, пластически выразительной формы с каллиграфическими знаками, которые также абстрактны. На основе постмодернистского метода выявляется характеристика проекта.

Результаты и их обсуждение. Каждая работа предлагает определенный способ интерпретации знаков, их прочтения, и в итоге, прочтения как отдельного произведения, так и всего проекта. А.Фалей использует в данном проекте широкий спектр знаков: в форме узнаваемых семантически слов, фраз («26 листопада 1985 г.», «Цвет памяти»), иероглифических символов и их композиций («Quatro II», «Quatro III», проект «Алфавіт з 11 літар», «Злучнікі адзінага ланцюга», «2000 лет прошло», «Единственный»), букв несуществующего алфавита («Тайна истории», «Именной кирпич», «Золото извилин», «По течению и др.), пространственных живописных построений («Голубой пояс», «Параллель», «Экспонаты красной книги»), топографических фрагментов («Фрагменты мира I, II, III», («Голубой пояс»)).



Антонина Фалей. «26 листопада 1985г.» /фрагмент/. Холст, акварель, смешанная техника. 2015

Язык знаков по-разному работает в живописи и в пространственных работах: объектах, инсталляциях. В работе с объектом А.Фалей очищает форму, освобождая ее от декоративных наслоений, форма может работать и как знак как таковой («Единственный»), и как фраза («Злучнікі адзінага ланцуга») и как организатор пространства в разнообразных построениях («Quatro II», «Quatro III», проект «Алфавіт з 11 літар»). Согласно творческой концепции «Алфавіта з 11 літар», абстрактная форма, имеющая сходство с каллиграфическими знаками, представляет ограниченное количество «букв», которые автор складывает в различные композиции, и они образуют слова, предложения, тексты, передавая эмоции и умозаключения, и обладают способностью быть прочитанными.



Антонина Фалей. «Алфавіт з 11 літар» /фрагмент/. Гіпс, авт.техніка. 2011

На плоскости холста немаловажным средством авторской семиотики также является цвет. Несмотря на то, что абстрактная живопись ассоциируется с интуицией и экспрессивностью, знаковые построения организуют композицию, а детали вносят оттенки смыслов, которые зритель может свободно интерпретировать.

Привычное восприятие ориентирует зрителя на поиск единого смысла или кодирующей системы в каждой работе и в экспозиции в целом, и в тот момент, когда кажется, что она вот-вот найдена, новые формальные решения открывают новые возможности. Колебания, догадки, достраивания смыслов, неожиданные ассоциации – запланированный художником эффект. В этом проявляется важная черта культурного сознания постмодернизма: текст, в данном случае, художественное пространство, создается в расчете на зрительскую творческую активность, включает ее в себя как потенциальный контекст. В разнообразии интерпретаций как раз и раскрывается игровой характер языка, который сам по себе рождает смысл.

Таким образом, неведомый язык в произведениях проекта «Solo» представляется носителем скрытой за изображением тайны. Знаки, составляющие композиции, как письмо, составляющее текст, – элементы продуманной игры, в которой творчество и восприятие исполняют свои роли. Речь идет о таинственной игре, которая разворачивается в противоречивой интимности картины, игре, которая пользуется своим языком, создавая внутренние связи. Как объясняет А.Фалей в концепции диптиха «Тайны истории»: «Мне нравится составлять письма из букв, которые не существуют в алфавите. Здесь чувствуется присутствие абстрактного. Иногда я дарю этим знакам имена, придаю значения. Не все можно объяснить – в жизни и в искусстве. Данная работа – это визуальный образ тайны». Именно через эту тайну, затем через постепенные маленькие открытия каждый зритель соло может войти в художественное пространство проекта.



Антонина Фалей. «Тайны истории». Холст, акварель, смешанная техника. 2015

Язык выступает как модель, порождающая мысль, задающая первые комбинации и шифры в игре. Объемные построения, конструкции и деконструкции форм, с одной стороны, вносят элемент импровизации, напоминают об игровой природе мышления и языка, а с другой – приучают думать не отдельными единицами, а держать в уме целые группы смыслов.

Заключение. В новом персональном проекте витебская художница Антонина Фалей «Solo» использует каллиграфические знаки несуществующего языка, формальные эксперименты для создания художественного пространства, вовлекая зрителя в сотворчество и приобщение к тайне.

К ВОПРОСУ О ФОРМАХ, СРЕДСТВАХ И МЕТОДАХ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЕЙНОЙ СРЕДЫ В МУЗЕЯХ ТЕХНИКИ

*И.В. Горбунов
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

За последнее десятилетие форма и методы экспонирования доказали, что современному музею претит статика, он развивается по своим сложным органическим законам. Музей неординарен по своей сути, мобилен и изменчив. Его внешний вид, методика показа и архитектурника изменились до неузнаваемости и примеров этого в мировой практике достаточно. В курсе изучения таких дисциплин на отделении «Дизайн» как «Архитектоника объемных форм», «Теория и методология дизайна», «Теория стилиобразования» и «Проектирование» вопросу проектирования музейной среды уделяется первостепенное значение, и связано это прежде всего с тем что появление музеев техники во всем мире предопределило магистральную линию развития дизайна как массового явления. В республике Беларусь этими объектами стали «Линия Сталина» (музейный объект международного значения) под Минском, и ряд музейно-выставочных объектов по линии министерства иностранных дел, на которых показывались, прежде всего, достижения молодого европейского государства в области машиностроения, медицинской техники, оптики, точной телемеханики и космической техники, где, например, у нас в Беларуси сложились мощные современные технологии. Создание многопрофильных музейных комплексов, созданных за последнее время имеет место в Германии Бельгии и Франции.

Материал и методы. Материалом служат объекты дизайна (автомобили, корабли, космическая техника), а также музейные объекты времен Второй Мировой войны, которые используются как уникальные реликвийные и действующие технические средства при их экспонировании прямого использования или показе с целью отображения событий минувшей истории. (Макеты военной техники в Музее истории ВОВ в Минске к этим объектам не относятся. За исключением самолета Ли-2 на площадке перед музеем.) Основным методом исследования является анализ статей в периодических изданиях, таких как «АИФ», интернет ресурс povate.ru, и сравнительный анализ этих публикаций в контексте проблематики экспонирования объектов техники в европейском ареале.

Результаты и их обсуждение. Развернувшаяся полемика на страницах наиболее массовых периодических изданий констатирует возросший интерес к данному вопросу. Рассмотрим ряд этапов развития музеев техники на примере европейских музеев. Первый этап связан с движением новой формы музеев. Понятие «музей техники» появляется в начале 1980-х гг. в Германии для обозначения музеев главной целью которых было оптимальное сохранение последних инновационных достижений дизайна как такового. Это музеи крупных автомобильных гигантов: «БМВ», «Мерседес-Бенц» и «Порше», затем и в США. Наиболее крупным и первым объектом был авианосец «Independence» ВМФ США времен Второй Мировой войны, который установлен на вечную стоянку в гавани Нью-Йорка. Он был выкуплен одним американским филантропом и превращен в экспозицию авиационной техники середины XX века. В России на фоне политической ситуации в стране процесс немного замедлился и с начала 1990-х гг. появились корабли музеев во всех крупных приморских городах. Это катера, эсминцы, подводные лодки и т.д. Были проданы в Китай два авианесущих корабля «Киев» и «Минск» и установлены на вечную стоянку для развлечения публики.

Второй этап связан с теоретическими исследованиями во многих странах мира. Все публикации носят рекламный и ознакомительный характер. Статьи и монографии о таких