

Такім чынам, параўнальны аналіз творчасці кніжных графікаў Літвы, Расіі, Украіны і Беларусі сярэдзіны мінулага стагоддзя пераканаўча сведчыць аб вялікім распаўсюджанні «фальклорнай» тэндэнцыі, якая аб'яднала на працягу час самых таленавітых мастакоў кнігі краіны, садзейнічала ўзмацненню папулярнасці гэтага віду мастацтва, пашырыла і ўзбагаціла пластычныя сродкі выразнасці кніжнай ілюстрацыі, з'явілася моцным каталізатарам фарміравання сучасных мастацкіх нацыянальных школ.

Літаратура

1. Баразна М.Р. Беларуская кніжная графіка 1960–1990-х гадоў. – Мн., 2001.
2. Беларуская кніжная графіка: Альбом / Аўтар-склад. М.І. Ганчароў. – Мн.: Беларусь, 1986.
3. Ганкіна Э. Художник в современной детской книге. – М.: Совет. художник, 1977.
4. Герчук Ю. Искусство «оттепели» 1954–1964 // Вопросы искусствознания. – 1996. – Т. VIII, № 1. – С. 49–114.
5. Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 6: Пачатак 1960-х – сярэдзіна 1980-х гг. / С.В. Марцэлеў і інш.; рэд. тома В.І. Жук. – Мн.: Навука і тэхніка, 1994.
6. Дмитриева Н.А. Татьяна Маврина. Графика, живопись. – М.: Совет. художник, 1981.
7. В. Костин. Т.А. Маврина. – М.: Совет. художник, 1966.
8. Латун З.І. Алена Лось. – Мн.: Беларусь, 1977.
9. Петров В. Русская сказка в творчестве Ю.А. Васнецова: Альбом. – Л.: Художник РСФСР, 1985.

«ПРОЕКТ ВЕКА»: ДИЗАЙН И ИСКУССТВО

*О.А. Коврик, кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры дизайна БГУ*

Проблему взаимоотношений дизайнерской и собственно художественной сторон в практике современного белорусского искусства, или, иначе говоря, проблему взаимодействия дизайнера и изобразительного искусства в актуальном творческом процессе, мы рассмотрим на примере анализа одного из наиболее ярких и масштабных творческих явлений последнего пятилетия «Проекта века: 12 из XX» В. Цеслера и С. Войченко. Очевидно, что один из лучших белорусских выставочных проектов последнего времени

отличается своей отчетливой тенденцией к взаимопроникновению этих во многом различающихся сфер креативной деятельности.

Первая, как известно, формирует с помощью художественных средств некую определенную, заданную среду для существования в ней человека. Вторая посвящена созданию полноценных, самостоятельных творческих существ, художественных образов. При анализе данного творческого проекта автора интересовало, каков же может быть характер их взаимодействия, каковы конечная цель и смысл такого союза?

Уже в самом названии «Проект века» авторами были продекларированы его основополагающие исходные моменты: он представляет двенадцать «апостолов» искусства и культуры XX века, является посланием потомкам, художественной акцией. Проект был реализован в двойном экспозиционном пространстве (вариант Галереи ЕГУ). Первый небольшой зал из-за, многократно увеличенного «письма» с марками, погашенными «почтовым штемпелем», и изящных упаковочных ящиков, производил впечатление почтовой конторы. Второй основной зал представлял экспозиционное поле и сами объекты. В нем размещенные параллельными рядами (4 ряда по 3 экспоната в каждом ряду) на специальных постаментах были представлены арт-объекты в виде положенных горизонтально разнообразных по фактуре и цвету яиц, выполненных из натуральных и синтетических материалов. Все они были одинакового размера, примерно соответствующего полиграфическому формату А4. Каждый экспонат был снабжен специальной этикеткой, в которой указывались имя, даты жизни художника или поэта, а также материал и техника изготовления объекта.

Два момента заинтриговали сразу. Во-первых, почему авторы назвали свое детище акцией, если внешне оно представляет собой скорее инсталляцию или экспозицию абстрактной скульптуры? И второе, авторы использовали уникальные промышленные технологии, порой выходящие на уровень технологического эксперимента, для создания суперкачественных, но абсолютно нефункциональных и весьма дорогостоящих объектов, подчеркнув при этом специальным штампом отсутствие коммерческой ценности проекта. Один из показанных на выставке персонажей М. Дюшан делал, как известно, прямо противоположное. Возводя на постамент готовые и вполне утилитарные промышленные изделия типа писсуара или сушилки для бутылок, он силой одной лишь творческой мысли придавал новый смысл и качество, и ценность их существованию, превращая их из бытовых приспособлений в произведения искусства, концептуальные рейди-мейды. В. Цеслер и С. Войченко создали искусственные объекты, которые, с одной

стороны, как будто бы имитировали естественные, природные, а с другой, выглядели как бы несравненно лучше, наряднее, разнообразнее, чем натуральные. Что же стояло за творческой благотворительностью авторов «Проекта века», возрождение старых добрых традиций классического искусства, в частности, скульптуры? К какому жанру следует отнести то, что видит зритель? К портрету? Но тогда почему авторы использовали общую аниконическую матрицу, единую для всех своих образов? Если же это портреты, то чьи? Конкретных личностей или же собственных ассоциаций авторов «Проекта...» по поводу творчества того или иного «отца столетия»? Все они оригинальные, яркие, неподражаемо остроумные и главное вполне «узнаваемые».

Самым интересным и запоминающимся на выставке стала бурная эмоциональная зрительская реакция. Недоумение и восхищение, смех в зале и возмущенные реплики зрителей, недовольных авторским «прочтением» того или иного образа, дискуссии и колкости в адрес художников, а также поток собственных рассуждений об искусстве и о правомочности той или иной трактовки. Особенно развлекались дети. Потихоньку под шумок, пользуясь тем, что взрослые не обращали на них внимания, занятые своим, они обходили все экспозиционное поле, двигаясь от одного объекта к другому и притрагиваясь поочередно к каждому из них. Автор этих строк и сам проделал тот же путь и получил огромное чувственное удовольствие. Они были необыкновенно и открыто зрелищны, эти безобразные яйца. Именно обусловленная их восприятием острота и яркость собственных эмоциональных переживаний и послужила толчком и поводом для дальнейшего профессионального исследования. Что же это такое, этот амбициозный, шутливый и беззастенчиво провокационный «Проект века»?

Система организации выставочного пространства в целом отличалась продуманностью и строгой последовательностью, хотя в обоих выставочных помещениях она была различной. В первом зале, как в своеобразном вестибюле, при кажущейся случайности и даже небрежности в размещении экспонатов все они располагались по периметру, прилегая к стенам и окнам и освобождая центр помещения для входящего зрителя. Во втором зале четкая пространственная схема расстановки объектов по центру сформировала экспозиционное поле, отличительной особенностью которого стало сходство с кристаллической решеткой, в узловых точках которой, как будто в местах пересечения силовых линий пространства, были расположены объекты. Это пространство не имело ограждений, так что зритель мог свободно входить и выходить из него, также свободно перемещаться в нем, двигаясь от одного

объекта к другому. Оно воспринималось открытым и в то же время целостным, хотя потенциально могло бы быть расширено и продолжено в любом направлении, впрочем, без особого влияния на общий замысел. Единственным условием, которое довольно жестко определяло модель зрительского поведения в выставочном пространстве, была необходимость движения, физического перемещения из зала в зал и от одного объекта к другому.

Экспонаты размещались на невысоких постаментах чуть ниже уровня глаз взрослого человека и как бы прямо перед ним. Это обстоятельство, также как и камерный масштаб объектов, и их расположение «лежа на боку» провоцировали в зрителе желание поднять руку и если не толкнуть и показать, то хотя бы прикоснуться к ним. Необходимость тактильно-осознательного контакта с предметом, особая доверительность такого восприятия, порождавшая ситуацию «личного знакомства» с вещью, была заложена в самом пластическом решении экспонатов. Единая для всех 12 объектов яйцеобразная объемная матрица является абстрактной формой, восходящей к биоморфным структурам, существующим в природе и характеризующим переходное состояние организма как бы на грани между неживым и живым. Она была многократно «воспета» в творчестве отцов модернизма в качестве художественной протоформы, пластической метафоры, воплощающей первоисточник жизни (К. Бранкуси, Г. Мур). И поскольку эта форма свободна от какой бы то ни было изобразительности, она представляет собой огромный потенциал с точки зрения чистой эмоциональной выразительности, открывающей широкие возможности индивидуальных дизайнерских решений объектов, связанных в первую очередь с разработкой их поверхностей.

Разнообразие используемых авторами «Проекта века» пропорциональных, цветовых и фактурных решений, особенностей передачи эффектов световосприятия, богатства текстуры разнообразных материалов создает сильный экспрессивный эффект, который смену ощущений переводит в игру эмоций, возникающих при таком «многоканальном» восприятии объектов: рассматривании, прикосновении и чередовании объектов. Возникающие в процессе такого общения с предметом ощущения холода и тепла, гладкости и шероховатости, прозрачности и непроницаемости, блеска и матовости, жесткости и мягкости одинаково хорошо знакомы всем зрителям. Они воплощают тот самый общий дологический коллективный опыт, существующий на уровне подсознания, который крепче чем какие бы то ни было рациональные истины, объединяет людей. Таким образом, эмоциональный контакт зрителя с предметом, в основе которого лежат тактильные и визуальные

ощущения зрителей, являлся еще одним необходимым и важным условием реализации проекта.

Как известно, именно характер общения, суть контакта придают смысл коммуникации. В «Проекте века» оно осуществляется в форме диалога между зрителем и арт-объектом, то есть в виде двусторонне направленного действия, обмена «репликами» в режиме чередования и при условии равенства позиций партнеров-участников общения. При этом совсем не важно, что зритель – живой человек, а объекты – статичные формы. Зритель выбирает удобные для себя время, скорость, направление, характер общения. А как ведет себя «партнер»? Какой может быть его активность? Что представляют собой художественные образы «Проекта века»? Они выступают как странная, немного монструозная двойственная целостность, люди и вещи одновременно. Они настолько же весомы, насколько и отвлеченны, настолько же одухотворены, насколько и бездушны, настолько же индивидуализированы, насколько и деперсонализированы. В стилистике исполнения этих работ соединились все три основные направления развития европейского модернизма (абстракционизм, сюрреализм и примитивизм). Рассматриваемые в двуединстве вариативности и повторяемости, они представляют собой серию объектов, которые раскрывают трансформацию одной фигуры, саморазвитие одного единственного образа, который, подобно актеру на сцене, меняющему по ходу действия костюмы и маски, в движении по силовым линиям пространственной решетки экспозиционного поля многократно меняет свое обличье. И каждый раз он предстает как бы одним и тем же, узнаваемым образом и, в то же время, совершенно иным, отличным от себя самого.

Авторы «Проекта века» оставляют столь же неуловимо текущим, двойственным и переменчивым статус своих персонажей. Метод свободной ассоциации, который они предлагают в качестве ключа к образному прочтению персонажей работает так, что экспонаты могут выступать одновременно и как активные самостоятельные независимые сущности, и как пассивные беспомощные объекты зрительских манипуляций, не только тактильных, но и интеллектуальных. Они предстают одновременно и как герои ушедшей эпохи, вызывающие в зрителе высокое, почти трагическое чувство, связанное с присутствием в мемориальном пространстве; и как игрушки, цапки, расставленные в игровом поле и ожидающие начала веселой забавы; и как изящные безделушки, выставленные в витрине модного арт-салона. Поэтому ситуация их восприятия превращается в поочередное «примеривание» всех этих обозначенных позиций, она растягивается во времени, становится

процессом, неуловимо изменяющим всех задействованных в нем участников в каждый отдельный момент времени.

Характерно, что эти прекрасные объемные тела, изящно задуманные и с блеском исполненные, являются не столько целью, сколько средством реализации задуманной авторами «Проекта века» идеи грандиозного реалити-шоу, посвященного процессу зрительского общения с прекрасным. Они задают, многократно видоизменяют, направляют зрительскую реакцию, которая и является конечной целью этого общения и самой художественной акции, она же и придает ей единственный возможный смысл. Он – в самом процессе общения, обмене эмоциональными энергиями. При этом высокое искусство как бы «спускается с небес» и погружается в пучину зрительской стихии. Главная роль отведена в «Проекте века» не персонажам и уж точно не авторам, а публике и многообразию ее индивидуальных реакций на увиденное. И поскольку подразумевается, что эта реакция выражается непосредственно, спонтанно, шоу разворачивается в открытом импровизационном режиме, а зритель помимо своей основной и, казалось бы, единственной функции выступает и как герой-участник акции, и как свой собственный режиссер. Точнее, различие между этими тремя сторонами его деятельности как бы стирается, а самым важным и достаточным становится сам факт его физического нахождения в зале.

Таким образом, экспозиционное поле «Проекта века», организованное посредством определенной системы расстановки предметов-экспонатов, моделирует некое игровое пространство, коммуникативную зону схождения реальности, художественной и бытовой, в которой осуществляется процесс общения, взаимодействия людей с вещами, а жизнь превращается в искусство. В этом пространстве стирается классическое разделение и противопоставление творцов и потребителей искусства, снимается традиционное распределение ролей и функций, происходит их слияние и взаимопроникновение. И происходит это благодаря взаимодействию энергии концептуального жеста и выразительной объемной предметной формы двенадцати объектов-персоналий.

«Проект века» – это попытка возвращения к владевшей лучшими умами человечества на протяжении последних пятисот лет утопической идее единства и полноты Бытия, человеческой общности, взаимодействия жизни и искусства, того, что ранние авангардисты называли гармонией всечества и проводили из искусства в жизнь последовательно и суперсерьезно, убежденные в конечной достижимости идеала. Авторы «Проекта века» как истинные дети своей эпохи ничего не утверждают и не опровергают,

они констатируют само наличие идеи. А смысловое содержание проекта во многом определяется его эмоциональной окраской. Эмоциональный фон «Проекта века» отличает добродушный комизм авторов по отношению к самим себе, к ситуации в зале, а также к живым и увековеченным в материале участникам акции, к зрителям и героям. Самих себя они тоже представили в экспозиции в виде шуточной серии двух профильных портретов-фотографий на марках почтовой «посылки», присутствующими, но как бы демонстративно не участвующими в общем творческом единении.

Ключевая социо-культурная, психологическая и даже политическая проблема XX в., проблема коммуникации, в «Проекте века» реализована по-раблезиански весело, динамично, в духе карнаваловой стихии, через трансформацию героя, шуточную смену костюма и маски. Сюрреалистические образы-перевертыши, наподобие театральных кукол на глазах превращаются из людей в предметы, а зрители-участники акции становятся объектом наблюдения и развлечения не только для своих соседей, но и для художников. Ведь именно творческие манипуляции авторов проекта задают правила игры и модель поведения на площадке. Они, как кукловоды, заставляют двигаться живые фигуры по площадке. В то время как фигуры «мертвые» метафорически оживают и начинают двигаться сами.

Привлечение средств дизайна при разработке и технической реализации предметных форм, а также при организации выставочного пространства позволило авторам раскрыть динамическую природу и переходный характер процесса коммуникации в целом, показать трансформационное значение сотворчества, которое в современной культуре присуще не столько взаимоотношениям людей друг с другом, сколько общению человека с предметом, вещью. Ведь именно оно в наибольшей степени характеризует специфику массового общества, общества потребления, в котором предмет из объекта превращается в субъект коммуникации и начинает управлять хозяином. Использование авторами дизайнерских (промышленных) технологий при разработке пластических решений объектов, в частности при оформлении поверхностей изделий, позволило им объединить большое количество зрителей в разнообразии переживаний чувственного коллективного опыта. Заложенные в «Проекте века» идеи эмоционального единения масс и трансформации жизни в искусство представляют собой утопические ценности массового общества и массовой культуры. А сам «Проект века» – это блестяще задуманный и мастерски исполненный образец современного массового искусства.

Літэратура

Коврик О. Герои и цапки, или «Проект века» как новый опыт постижения классики // Топос. – 2001. – № 2–3 (5). – С. 161–176.

НАСТАЎНІКІ І ВУЧНІ. БЕЛАРУСКАЯ ГРАФІКА 1920–1930-х ГАДОУ У КАЛЕКЦЫІ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦКАГА МУЗЕЯ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

*Л.Д. Наліваіка, кандыдат мастацтвазнаўства,
вядучы навуковы супрацоўнік
Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь*

І. Вучні

Нагадваючы пра тэя складаныя, рамантычныя, вірлівыя дні жыцця маладой рэспублікі, якія далі гісторыю мастацтва неверагодныя па сіле, узнёсласці, мэтанакіраванасці ў будучыню творы выяўленчага мастацтва, трэба адзначыць наступнае: калі фарміраванне ідэйнай праграмы мастацтва перыяду грамадзянскай вайны і іншаземнай акупацыі праходзіла пад непасрэдным удзеяннем рэвалюцыйных ідэй (Пралеткульт, «левыя», праграмы кубізму і супрэматызму), то перыяд 1920–1929 гг. у беларускім мастацтве быў адзначаны моцным гісторыка-краязнаўчым рухам, пошукамі адметнага нацыянальнага стылю. Амаль да 1938 г., калі быў створаны Саюз мастакоў, ролю кансалідуючага цэнтру выконваў Інстытут беларускай культуры (1922–1928 гг.), які спрыяў актыўнай творчасці мастакоў-графікаў. Менавіта графіка заняла ў гэты час пануючае становішча, аб чым сведчаць экспанаты Першай Усебеларускай выстаўкі 1925 г., дзе большую палову складалі менавіта такія творы. Немалая роля ў гэтым адводзілася і Усебеларускаму таварыству бібліяфілаў (1926–1929 гг.), сябры якога прымалі ўдзел у шматлікіх замежных, усесаюзных і рэспубліканскіх выстаўках. Графіка, у прыватнасці беларускі экслібрыс, стала першай ластаўкай у развіцці ўзаемасувязей з рознымі краінамі свету. Беларускі экслібрыс 1920-х гг. экспанавалася на міжнародных выстаўках кніжнага знака ў Ленінградзе, Маскве, Кіеве, Германіі, Амерыцы, Італіі. Станоўчую ролю ў фарміраванні шэрага маладых графікаў адыграў факт актыўнага удзелу ў гэтай справе мастакоў старэйшага пакалення. Першая выстаўка, на якой экспанаваліся графічныя аркушы А. Абрамава, М. Аксельрода, Л. Альпяровіча, Ф. Аляхновіча, С. Арлова, А. Астаповіча,