

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ
Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры
НАН Беларусі

ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ

У пяці частках

Частка 2

ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА
І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

МАТЭРЫЯЛЫ МІЖНАРОДНАЙ
НАВУКОВА-ПРАКТЫЧНАЙ КАНФЕРЭНЦЫІ
(г. Мінск, 25–26 красавіка 2013 года)

Мінск
“Права і эканоміка”
2013

УДК [008+7](06)6.09

ББК 63.5

T65

Укладальнік:

Ю. В. Пацюпа

Рэдакцыйная калегія:

А. І. Лакотка (галоўны рэдактар), В. А. Арловіч,

А. А. Каваленя, Б. У. Святлоў, У. І Пракапцоў,

К. М. Дулава, Я. М. Сахута, М. Р. Баразна

T65

Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : У 5 частках.
Ч. 2 : Праблемы архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва : мат. Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі : г. Мінск, 25–26 красавіка 2013 г. / уклад. Ю.В. Пацюпа; рэдкал. : А. І. Лакотка [і інш.]; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2013. – 160 с.

ISBN 978-985-552-235-6 (ч. 2)

ISBN 978-985-552-233-2

У другой частцы зборніка змяшчаюцца матэрыялы першай секцыі Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў». Публікуюцца даследаванні ў галіне праблем архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Кніга адрасуецца мастацтвазнаўцам, этнолагам, фалькларыстам, усім, хто цікавіцца традыцыйнай беларускай культурай.

УДК [008+7](06)6.09

ББК 63.5

ISBN 978-985-552-235-6 (ч. 2)

ISBN 978-985-552-233-2

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай

культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі», 2013

© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2013

Змест

ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Падсекцыя архітэктуры

<i>Агееў А. Р.</i> Праблема аўтэнтычнасці Магілёўскай ратушы: Погляд гісторыка	6
<i>Болюк О. Н.</i> Факторы влияния на формирование системы деревянного убранства церквей Западной Украины	12
<i>Бачыла І. Г.</i> Вывучэнне інтэр'еру традыцыйнага жылля беларусаў айчыннымі навукоўцамі другой паловы XX – пачатку XXI стст.	17
<i>Габрусь Т. В.</i> Художественно-семантическая программа современного протестантского храмостроения Беларуси	22
<i>Кароза А. И.</i> Развитие территории Брестской крепости	29
<i>Кравчук Е. М.</i> К вопросу сохранения Спасо-Преображенской церкви XII в. в г. Полоцке: Исследование и технологические особенности строительных материалов	34
<i>Панченко Т. А.</i> Генезис архитектурно-пространственной организации православных духовных центров Беларуси	39
<i>Шамрук А. С.</i> Новейшая архитектура и проблема идентичности	44

Падсекцыя выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва

<i>Артёмова Е. В.</i> От традиции к новации: историко-идеологические и культурные тенденции развития национальной живописи в Китае на современном этапе	50
<i>Атрашкевич Е. М.</i> Белорусская школа художественного стекла на современном этапе	58

<i>Вакар Л. У.</i> Примітивізм і біблійські символізм у живописі Мацвея Басава	64
<i>Дарохін П. А.</i> Антрапомарфізм у карикатури БССР 1970–1980-х гг.	70
<i>Козакевич Е. Р.</i> Ажурные изделия в традиционном декоративном искусстве Волыни и Украинского Полесья: типология и художественные особенности	74
<i>Касмынин А. А.</i> К проблеме «периферийности» в советской живописи во второй половине XX в. (На примере творчества Е. С. Цея)	81
<i>Кононова-Григолец А. В.</i> Функции света в живописи Константина Коровина	87
<i>Лампека Н. Г.</i> Значение специализированных художественных советов ВИАлегпрома в формировании критериев эстетического восприятия и художественной выразительности образцов фарфорово-фаянсовой продукции, выпускавшейся в 80–90 гг. XX в. в СССР	93
<i>Лопаева А. А.</i> Семантика орнамента эвенков	97
<i>Марковский А. И.</i> Философские аспекты в искусстве первой половины XX в.	100
<i>Ржевская Е. А.</i> Зураб Церетели: памяти Казимира Малевича	105
<i>Свилас С. Ф.</i> Заир Азгур и ЮНЕСКО (По архивным материалам)	114
<i>Синило А. Н.</i> Металлические украшения белорусов XIX – начала XX вв. на Лоевщине	118
<i>Смирная Л. В.</i> Презентации украинского нонконформистского искусства за рубежом в дискурсе западноевропейской мысли	123

<i>Толкачёва Л. И.</i> Готические традиции в произведениях художественного металла культового назначения второй половины XIX в. в Беларуси	128
<i>Федорчук Е. С.</i> Бисерные оклады старообрядческих икон Черниговского Полесья	134
<i>Хань Луцзяо.</i> Символ «Тайцзи» в древнекитайском декоративно-прикладном искусстве	140
<i>Чайко М. П.</i> Проблемы сучаснай беларускай мастацтвазнаўчай тэорыі ў манументальнай скульптуры	143
<i>Школьная О. В.</i> Автор фарфоровой вазы, исполненной к 40-летию Белорусской ССР, Владимир Васильевич Лапин	148
<i>Щербань А. Л., Щербань Е. В., Роденков А. И.</i> Русский технолог-керамист и художник-керамист Петр Ваулин: роль в развитии украинского искусства	153

ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Падсекцыя архітэктурны

Агееў А. Р. (Рэспубліка Беларусь, г. Магілёў)

ПРАБЛЕМА АЎТЭНТЫЧНАСЦІ МАГІЛЁўСКОЙ РАТУШЫ ПОГЛЯД ГІСТОРЫКА

Магілёўская ратуша была пашкоджана ў гады Другой сусветнай вайны, па дзікунскі знішчана ў 1957-м, адроджана ў ліпеню 2008 года [1]. З таго часу прайшло амаль пяць гадоў. Тым не менш, дыскусія вакол ступені аўтэнтэчнасці адроджанага будынка працягваецца. Пазітыўнае ўспрыманне факта адраджэння ратушы, не засланяе пытанняў: ці падыходзіць да яе тэрмін «помнік», наколькі яна каштоўная? Паколькі ў апошнія гады актывізаваўся працэс адбудовы зруйнаваных у вихуры драматычных падзей ХХ стагоддзя беларускіх помнікаў архітэктурны, то праблема мае і больш шырокае нацыянальнае значэнне.

У дыскусіях аб аўтэнтэчнасці Магілёўскай ратушы, як і іншых адроджаных будынкаў, назіраецца відавочны канфлікт разнастайных інтэрпрэтацый. Іх крайнасці: будаўніцтва – ёсць адраджэнне гістарычных помнікаў з дапамогай сучасных тэхналогій; будуюцца нават не копіі, а муляжы былых помнікаў, якія толькі вонкава нагадваюць былыя жамчужыны архітэктурны і не маюць асаблівай каштоўнасці.

Супрацьлеглыя ацэнкі каштоўнасці адноўленых будынкаў па сутнасці сталі адлюстраваннем аб'ектывісцкага і канструктывісцкага падыходаў да праблемы. У сучаснай антрапалогіі, як правіла, вылучаюць два вызначэнні аўтэнтэчнасці: як атрыбут, асаблівасць, унутрана ўласцівая дадзенай рэчы або тэхналогіі якасць, і як становішча яе ў прасторы і часе. Другі канструктывісцкі падыход для нас асабліва важны, бо менавіта паводле яго вызначаюць прыналежнасць пабудовы да архітэктурнага комплексу ці гістарычнага ландшафту. У ім, у адрозніванні ад першага, лічаць, што аўтэнтэчнасць ляжыць не ў саміх аб'ектах, а ў дыскурсах, якія ўзнікаюць з іх нагоды. У гэтым сэнсе, аўтэнтэчнасць заўсёды сацыяльна сканструйваная і зменлівая з'ява [3, с. 118].

У тэорыі аб'ектывісцкія ўяўленні аб аўтэнтэчнасці лёгка пераадольваюцца, а на практыцы дамінуюць. У прыкладных сферах культуры – у музейнай дзейнасці, на рынку мастацтва, нават у законатворчасці спецыялісты маюць справу з канкрэтнымі рэчамі і ім важна іх атрыбутаваць, вызначыць эпоху, кошт і г. д. Тым не менш, разуменне

складанасці праблемы аўтэнтчнасці пашыраецца. Пры больш шырокім яе разглядзе падставы для спрэчак становяцца зразумелымі. Музейныя работнікі, антыквары і архітэктары ў ацэнцы адроджаных будынкаў акцэнт робяць на змяненнях формы і матэрыялаў, а грамадскія актывісты – на сімвалічнасці іх адраджэння.

З фармальнага боку, як падаецца, правы крытыкі, бо адроджаныя будынкi будаваліся з сучасных матэрыялаў, па сучасных тэхналогіях, да яшчэ часцяком з пэўнымі адступленнямі ад праектаў. Яны, сапраўды, не могуць лічыцца нават дакладнымі копіямі старажытных будынкаў. З гэтага пункту гледжання іх цяжка назваць адроджанымі помнікамі архітэктурны. Безумоўна, гэта сучасныя будынкi. Але ёсць і іншыя, больш кампліментарныя для іх меркаванні. Бо калі атрыбуеца і ацэньваецца архітэктурны будынак, то вызначаюцца рысы, якія адрозніваюцца ад антыкварных рэчаў і музейных прадметаў.

Прапаную на прыкладзе магілёўскай ратушы разгледзіць праблему па парадку. Абапірацца будзем на вядомы ў антрапалогіі пастулат, згодна якому казаць можна аб трох асноўных відах аўтэнтчнасці: па форме, функцыі і зместу [4, с. 121]. Не будзем забываць і тое, што каштоўнасць адроджаных будынкаў мы можам разглядаць у сучасным горадабудаўнічым, агульнакультурным, гістарычным і іншых кантэкстах.

Месца. Найперш трэба адзначыць, што адроджаны будынак ратушы стаіць на сваім родным спрадвечным месцы. Яго не забудавалі ў савецкі час, а толькі часова паставілі тут кола агляду. Руйнаваць пабудовы ХХ ст не прыйшлося, а адбудова ратушы натуральна спрыяла рэгенерацыі, хай сабе і частковай, гістарычнага краявіду цэнтра горада.

Форма. Важна падкрэсліць, што паводле сваёй знешняй форме і сілуэту праект будынка даволі дакладна капіруе старажытную ратушу. Архітэктары і будаўнікі ўвялі толькі некалькі вонкавых змяненняў, якія іх адрозніваюць. А вось унутраная планіроўка сучаснай ратушы прыстасавана да сучасных патрэб і істотна адрозніваецца ад ранейшых узораў.

Генеральным праекціроўшчыкам выступіла аўтарытэтная ў нашай краіне фірма – ТАА «Цэнтр па рэгенерацыі гісторыка-культурных ландшафтаў і тэрыторый». Праект «Узнаўленне гісторыка-культурнай каштоўнасці ХVII стагоддзя ратушы ў г. Магілёве» здзейснілі навуковы кіраўнік А. Кропатаў, галоўны архітэктар А. Кандратаў. У яго аснову былі пакладзены гістарычныя дакументы і матэрыялы, гістарычная даведка і археалагічная справаздача А. Трусава, праект 1985 года архітэктара Я. Ханінай. Першапачаткова меліся чарцяжы планаў папярэдняга праекта, фатаграфіі праекта 1834 года, фатаграфіі абмераў планаў 1919 года, абмер плану 1945 года, і дакладныя «свае» фрагментарныя абмеры муроў цокаля 1979 года. Матэрыялы абмераў параўноўваліся, каб знайсці супадзенні ў памерах, але адрозніванні былі досыць вялікімі. З дапамогай камп'ютарнай апрацоўкі старых фотаздымкаў былі ўдакладнены памеры і прапорцыі

фасадаў і архітэктурнага дэкору. У аснову праекта была пакладзена ідэя аднаўлення фасадаў ратушы такімі, якімі яны былі ў сярэдзіне XVIII стагоддзя. Вонкавыя габарыты будынка ў ім адпавядалі арыгінальным памерам. Толькі пры рашэнні дваровага фасаду выкарыстоўваліся аналагі і ўскосныя ўказанні ў гістарычнай запісцы на існаванне фронтона. У сувязі са зменай функцыянальнага прызначэння будынка, унутраная планіроўка паверхаў была выканана згодна з новым планам [2].

Матэрыялы. Нясучыя сценавыя канструкцыі ратушы планавалася ствараць з блокаў ячэйстага бетону таўшчынёй 500 мм і цэглы – 260–300 мм. Таўшчыня цагляных сценаў вежы адрозніваецца ў залежнасці ад ярусаў і змяншаецца ад 1130 мм унізе да 380 мм наверху. Дзеля надання большай устойлівасці вежу паставілі на маналітную жалезабетонную пліту. Праект прадугледжваў індывідуальныя вокны, як і многія дзверы будынку; у экспазіцыйных залах першага паверха – наладжванне падвясной столі і пакрыццё падлогі керамічнай пліткай. Падлога другога паверха планавалася паркетнай, і толькі мансарда мела, паводле праекта, сучасную аздабу [2]. Каштарыс праекта ў коштах 2007 года склаў 5,5 млрд рублёў (2 млн 560 тыс \$). Будоўля ратушы з матэрыялаў вырабленых па старажытных тэхналогіях не планавалася.

Функцыя. Праект рэстаўрацыі прадугледжваў адкрыццё будынка для наведвання і адначасова захоўваў першапачатковую функцыю ратушы – месца размяшчэння органаў гарадскога самакіравання. Будынак сёння выкарыстоўваецца пад музей гісторыі Магілёва і яму належыць. Але ў яго ёсць і іншая важная функцыя – у ратушы праходзяць сесіі дэпутатаў Магілёўскага гарадскога савета дэпутатаў. Ратуша, як і ў часы самакіравання, зноў стала адным з цэнтраў грамадскага жыцця горада. У ёй праводзяцца шматлікія афіцыйныя і грамадскія гарадскія мерапрыемствы. Фактычна будынак Ратушы функцыянуе і як гарадскі грамадскі цэнтр. Таму можна канстатаваць, што назіраецца адраджэнне элементаў функцыянальнай аўтэнтычнасці Магілёўскай ратушы.

Змест. Дух месца. Пытанне зместу ў дачыненні да ратушы дастаткова складаная тэма. Справа ў тым, што ў праблеме аўтэнтычнасці важныя маркёры, якія мы прызнаём. На мой погляд, перш за ўсё тут трэба казаць аб сімвалічнасці адраджэння будынка ратушы. Магілёўская ратуша – гэта форма, якая даўно пераўтварылася ў сімвал. Пры аналізе культурных сімвалаў, перш наперш, выяўляюць гісторыю наладжвання сэнсаў і пераўтварэння рэчы ці аб’екта ў сімвал. Таму пачну разглядаць гэты аспект праблемы гістарычна паслядоўна.

Па першае, ратуша для магілёўцаў гістарычна была і застаецца сёння **сімвалам гарадскога самакіравання**. Яна нагадвае аб тых слаўных часах, калі гарадскі магістрат кіраваў усім жыццём у горадзе і размяшчаўся звычайна ў спецыяльным будынку – ратушы. Будынак ратушы з канца XVII

стагоддзя дэманстравала свету, што магілёўцы здольныя ўмела распараджацца ўласнай свабодай і дабрабытам.

Па другое, ратуша для гараджан даўно стала адным з **сімвалаў шматвяковай гісторыі горада**. Сёння адбудаваная ратуша нібыта масток наладзіла сувязь паміж сучаснасцю і гісторыяй Магілёва. Яна адразу аблягчыла экскурсаводам, гасцям гораду ўспрыманне магілёўскай даўніны, ды і самім жыхарам прывязку старых фотаздымкаў да сучаснага ўрбаністычнага пейзажу Магілёва.

Па трэцяе. Ратуша заўсёды была і цяпер зноў стала адным з **архітэктурных сімвалаў Магілёва**. Вельмі важна адзначыць тое, што пасля яе адраджэння была адноўлена адна з галоўных архітэктурных дамінантаў горада. Гарадскі ландшафт не толькі стаў больш маляўнічым, але і наблізіўся да вядомага нам па фотаздымкам пачатку XX стагоддзя. Цяпер ратуша зноў фарміруе панараму гістарычнай частцы Магілёва. Як архітэктурная дамінанта Магілёўская ратуша зноў візуальна паказала, дзе знаходзіцца цэнтр горада. Нібыта свечка, яна высветліла і пазначыла месцазнаходжанне старога гораду і стала як магніт прыцягваць увагу да яго.

Па чацвёртае. І першае, і другое, і трэцяе выразна сведчыла аб **еўрапейскасці Магілёва**. Магдэбургскае самакіраванне, прыналежнасць да еўрапейскай гістарычнай прасторы, стылёвае архітэктурнае падабенства з іншымі гарадамі Еўропы сцвярджае духоўную і матэрыяльную прыналежнасць горада да гэтай частцы свету. Менавіта таму і сёння адраджэнне ратушы для мноства магілёўцаў – ёсць сведчанне еўрапейскага выбару нашай краіны.

Па пятае. Істотную ролю ў фарміраванні адносін гараджан да ратушы, на мой погляд, сыграла і трагічная гісторыя знішчэння выдатнага архітэктурнага помніка ў 1957 годзе. Ратуша застаецца адным з **сімвалаў варварскіх, часцяком на мяжы з злачыннасцю адносін да архітэктурнай спадчыны ў савецкі час**. Пакутніцкі лёс будынка, які тэхналагічна адносна проста рамантаваўся, але замест рэканструкцыі быў разбураны, выклікаў натуральнае спачуванне і гераізацыю.

Шостае. Нельга абмінуць і тое, што Ратуша сёння не проста нагадвае магілёўцам аб слаўных часах магдэбургскага права і прыцягвае турыстаў сваёй выбітнай гарманічнай формай, але адным сваім з'яўленнем выклікала ўзрастанне грамадскай актыўнасці гараджан. Адраджэнне ратушы стала такой важнай падзеяй у жыцці Магілёва, яшчэ і таму, што гісторыя змагання за яе аднаўленне сама пераўтварылася ў **сімвал адраджэння і плённасці грамадскай ініцыятывы**.

Падводзячы вынік разважанням, варта адзначыць, што адроджаны, а дакладней сказаць нанова пабудаваны будынак магілёўскай ратушы, безумоўна, не можа лічыцца ды і не мог, нават тэарэтычна, стаць цалкам аўтэнтычным архітэктурным помнікам XVII стагоддзя. Калі адноўлены будынак Магілёўскай ратушы разглядаць выключна, як антыкварную рэч ці

як музейны прадмет, то, сапраўды, не можа ісці гаворкі аб адроджанай аўтэнтычнасці. Гэта навабуд, муляж і не болей. Але, калі глядзець на яе, як на архітэктурны аб'ект, які ўпісаны ў магілёўскую гісторыю і культурную прастору, то, як паказана вышэй, сітуацыя выглядае зусім не так песімістычна. Сёння і з фармальна-архітэктурнага, і з функцыянальнага пунктаў гледжання, і асабліва па зместу можна казаць аб элементах адроджанай аўтэнтычнасці магілёўскай ратушы. І з гэтага пункту гледжання зусім не выглядаюць антынавуковымі разважанні аб адраджэнні **«помніка гісторыі»** – Магілёўскай ратушы. Такая адзнака рэзка павялічвае каштоўнасць грамадскай актыўнасці накіраванай на аднаўленне па-варварску зруйнаванага ў 1957 годзе помніка магілёўскай грамадзянскай архітэктуры. Яна паказвае і напрамак ў якім можна рухацца ў справе аднаўлення страчаных з-за катаклізмаў XX стагоддзя, а больш з-за нашай неахайнасці і інтэлектуальнай злыбеды помнікаў.

Натуральна, што ўяўленні антраполагаў, этнолагаў, гісторыкаў аб аўтэнтычнасці ўплывалі на ўяўленні архітэктараў і наадварот. Павага да аўтэнтычнасці і яе шырокае разуменне зафіксавана ва ўсіх асноўных міжнародных архітэктурных хартыях і дакументах. За стагоддзі рэстаўрацыйных работ архітэктурная супольнасць прыйшла да разумення вартасці помнікаў старасветчыны ва ўсіх яго праявах: знешняе аблічча, характар пабудовы інтэр'еру, элементы аздабы, гістарычныя напластаванні, канструкцыі, будаўнічыя матэрыялы розных перыядаў [4, с. 8]. Але застаецца пытанне: чаму ж многія беларускія архітэктары так скептычна ставяцца да ўласных дзетак – рэстаўраваных і адроджаных гістарычных будынкаў? Адказ мне бачыцца ў тым, што яны ўвагу звяртаюць перш-наперш на форму і матэрыял будынкаў. Сімвалічнасць іх, змястоўная і функцыянальная аўтэнтычнасць прызнаюцца, але застаюцца фонам з-за пэўнай вузкасці прафесійных падыходаў.

Такі скепсіс, не такі бяспечны, як можа падацца. Ён між волі перадаецца на стаўленне да выконвання прафесійных абавязкаў і адстойванне сваіх пазіцый пры вырашэнні тэхналагічных пытанняў. Калі адроджаны помнік такі самы навабуд, як і сучасны будынак, то чаму б не пакінуць пасля сябе аўтарскі арыгінальны будынак пад даўніну на месцы былога помніка? Да таго ж будаўніцтва ў гістарычнай забудове дае дойлідзкі больш гарантый, што яго імя застанецца ў гісторыі побач з архітэктарамі мінулых стагоддзяў. Тут большыя магчымасці для задавальнення ўласных амбіцый, чым у новым мікрараёне спрабаваць ствараць нешта адметнае і запамінальнае.

Напрыканцы варта зрабіць адну рэмарку. Сама па сабе сімвалічнасць і функцыянальная аўтэнтычнасць не замяняе якаснага праекта і яго кваліфікаванага здзяйснення, прафесійнага выканання сваіх абавязкаў. Першае не адмяняе другога, а вось разам яны даюць выбуховы эфект. Мая ўвага, як гісторыка, на важнасць комплекснага ўліку формы, зместу і

функцыі страчаных будынкаў пры іх адраджэнні, тычыцца менавіта **страчаных** архітэктурных помнікаў. Яна зусім не азначае апраўдання знішчэння існуючых старажытных будынкаў пад выглядам іх рэстаўрацыі. Такая практыка «рэстаўрацыі з рэканструкцыяй» пашырана сёння на Беларусі, ў Расіі і іншых постсавецкіх краінах. Яшчэ ў Венецыянскай хартыі 1964 г. было падкрэслена, а ў наступных паўторана, што сама рэстаўрацыя з'яўляецца выключнай мерай аховы помнікаў, а нормай – стабільны уход, што ўтрыманне і рамонт аб'ектаў культурнай спадчыны павінны быць першаснымі ў часе ажыццяўлення мерапрыемстваў па яе захаванню. Навошта пасля рэканструкцыі разважаць аб элементах адроджанай аўтэнтычнасці, калі можна захоўваць аўтэнтычныя помнікі архітэктуры?

На вялікі жаль, прыходзіцца канстатаваць, што **«рэгістры сапраўднасці»** (трапны тэрмін філасофскай антрапалогіі Мішэля Фуко) гуманітарнай грамадскасці з аднаго боку, і беларускіх архітэктараў, менеджэраў і бізнесменаў з іншага, пакуль не супадаюць. Тыя тыпы разважанняў, якія прымаюцца і выкарыстоўваюцца ў якасці сапраўдных у дачыненні да аўтэнтычнасці сусветнай і беларускай грамадскасцю, да гэтага часу так і не сталі глыбока сваімі, аксіяматычнымі для нашых практыкаў горадабудаўніцтва і архітэктуры. У выніку мы часцяком маем, як ў новым будаўніцтве, так і ў рэканструкцыі, наша архітэктурнае ноўхаў – адметны беларускі стыль **«Хай-так»**. Сутнасць яго: **хай** будзе **так** як жадаецца, ці як хоча інвестар, нягледзячы на цывілізаваны сусветны вопыт і хартыі. Дзеля справядлівасці трэба адзначыць, што стыль **«Хай-так»** ўласцівы і некаторым іншым краінам свету. Дае асцярожны аптымізм толькі тое, што ў тэорыі нашы рэгістры сапраўднасці ўжо збліжаюцца, і гэта дае, хай сабе і нясмелую, надзею на захаванне і адраджэнне нашай архітэктурнай спадчыны.

ЛІТАРАТУРА

1. Агееў, А. Р., Трусаў, А. А. Магілёўская ратуша: Гістарычны лёс і адраджэнне / Аляксандр Агееў, Алег Трусаў. 2-е выд. папр. і дап. – Магілёў: Магіл. абл. узбуйн. друк., 2010. – 160 с.
2. Архітэктурны праект. Узнаўленне гісторыка-культурнай каштоўнасці XVII стагоддзя ратушы ў г. Магілёве. Агульная тлумачальная запіска. // Архіў Магілёўскага гарадскога камунальнага ўнітарнага прадпрыемства «Упраўленне капітальнага будаўніцтва». 730-2004-АТЗ.
3. Рыжакова, С. И. «Хлебные мантры» и «японские чаши» у латышей. К вопросу о проблемах аутентичности и «регистрах истинности» в современной этнографии / С. И. Рыжакова // Этнографическое обозрение. – № 1. – 2006. – С. 109–128.
4. Чернявский, Игорь. Развіццё па спіралі, або бег па колу: пакручасты шлях станаўлення рэстаўрацыйнай справы / Игорь Чернявский // Архитектура и строительство. – 2010 г. – № 2. – С. 7–10.

ФАКТОРЫ ВЛИЯНИЯ НА ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ ДЕРЕВЯННОГО УБРАНСТВА ЦЕРКВЕЙ ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ

Художественные деревянные изделия, предназначенные для убранства церковного интерьера, формируют эстетику предметной среды, которая тесно взаимосвязана с последовательностью Божественной Литургии или потребными богослужениями. Священнодействия служащих в церкви и, соответственно, вся система утвари храма подчинены главному теософическому догмату Пресвятой Евхаристии – Таинству превращения Хлеба и Вина в Тело и Кровь Христа. Эта богословская идея отображена не только в литургической символике, но и в визуальном топографическом, предметном и декоративном символизме, присущем в частности в художественной среде деревянного убранства.

Вопрос атрибуции произведений искусства, актуальный на протяжении последних несколько веков, в искусствоведении остаётся чрезвычайно важным и в сегодняшнее время. В условиях экспедиции, в которой ежегодно участвуют сотрудники отдела народного искусства Института народоведения НАН Украины, постоянно возникает ряд вопросов по поводу атрибуции артефактов, обнаруженных во время исследования церковных (храмовых) сооружений и их убранства. Предлагаемая читателю статья построена на синтезе результатов полевых исследований автора [1].

Важно отметить, что не всегда церковные предметы обладают специфическими особенностями, благодаря которым возможно определить принадлежность их к храму того или иного вероисповедания. Существенным фактором, позволяющим «узнать конфессиональную принадлежность» предмета интерьера является иконография изображений на его плоскостях. Форма, декор, вид художественной обработки материала и колорит расписной или окрашенной деревянной конструкции не могут дать полную информацию о происхождении каждого произведения. Однако, иногда признаки предмета могут указывать на период (датирование), регион, центр, мастерскую (артель, учебное заведение, фирму) их изготовления или даже автора.

Рассмотрим пример, который даёт возможность более точно осуществлять атрибуцию церковного произведения на основании его художественных особенностей, в частности – декора. В западноукраинских церквях распространены ручные деревянные кресты, декорированные выемчатой резьбой. Эти предметы часто содержат художественные мотивы или элементы, присущие определенному ареалу бытования. Обильные зубчики, покрывающие поверхность креста, дают основание предполагать авторство буковинского мастера (Черновицкая область, Украина). Как мы убедились на множестве примеров, проводя атрибуцию аналогичных

образцов такого типа церковного оборудования, указанный элемент резьбы – характерная черта художественного творчества буковинских резчиков.

В церковном искусстве иконография Господа, Богородицы, агиографических фигур, библейских сюжетов имеет отличительные черты согласно традиции восточного и западного обрядов. Кроме них важным в церковном обустройстве является применение характерных крестограмм, утверждённых у католиков или православных. Общеизвестно, что в православии принят каноническим силуэт креста с нижней кривой перекладиной, которая условно символизирует подставку для ног распятого – суперданеум. Латинский крест имеет вертикальную основу, которую в верхней части пересекает перекладина, короче основной. Последний тип распространён в украинских униатских церквях, находящихся в сопричастии (интеркоммунионе, евхаристическом общении) со Святым Престолом в Ватикане.

Важным аргументом для определения региона распространения художественного явления становится эпиграфика. Подобное уведомление, нанесенное на поверхность резного изделия краской или способом гравировки (контурной резьбой). Предоставляет информацию о дате жертвоприношения (реже – создания), имени мастера (чаще – инициалов), жертвователя.

Организация церковного интерьера – стационарных конструкций и движимых предметов – зависит вообще от пространственно-планировочной структуры здания. Форма плана культового сооружения (от ротонды до многокамерного здания) и пространственное решение ее фасадов (от девятиглавого до здания без куполов) влияют на композицию, силуэт, размеры церковного оборудования.

Следует учитывать, что длина стен основных частей срубной церкви, соответственно – и площадь помещения, зависит от размера полезного материала. Учитывая эти условия, плотники компоновали, например, фигуративный вырез арки-перехода так, чтобы не уменьшить физических качеств древесины в местах частичного ее вырезания. Доступность заготовки определенного материала, пригодного для культового здания, способствовала развитию местной традиции строительства храмов, сноровки мастеров-каменщиков или плотников. Габариты будущей церкви, кроме качества строительного материала, взаимосвязаны с численностью общины – прихожан и духовенства, правящего в ней [2].

Мастера уделяли значительное внимание конструктивному сочетанию пространства притвора, нефа, а также клироса и их инсоляции (освещению). Во многих галицких церквях, особенно на Бойковщине, для достижения эффекта эмоционального подъема верующих, использовали два способа конструкций перекрытия. Первый заключается в контрастном переходе с низкого слабо освещенного притвора к светлому нефу, купола которого также теряются в полумраке, кажутся безграничными, тем самым напоминая

зрителю о необъятности Господа. Соответственно от размещения оконных и дверных проемов зависит расположение массивного внутреннего оборудования.

Во втором способе мастера пытались объединить неф и притвор, избежав малого отверстия-перехода между ними и потолка над притвором, создавая иллюзию единого внутреннего пространства. Аналогичные конструктивные принципы свойственны большинству церквей последних четырех столетий всей украинской этнической территории.

Впрочем, не в каждом приходе есть строители, маляры, резчики, поэтому такие общины приглашают для возведения храма опытных специалистов из других, часто отдаленных территорий. Вследствие чего завершённый вид святыни в значительной степени зависит от практических навыков мастеров определённой профессиональной области. Исполнители заказа согласовывают с заказчиками вид будущей церкви. Важным фактором особенностей строения является привнесение архитектурных деталей, известных мастерам – ранее ими виденных, апробированных на практике, одобренных другими общинами, а также учет пожеланий прихожан относительно форм экстерьера церкви и ее внутреннего облика.

На нарядность и величину храма, возможность нанять высококвалифицированных мастеров для постройки новой церкви, влияет также наличие необходимых средств одной общины, что было довольно редким явлением. В таких случаях прихожане других церквей помогали ей в собрании денег, жертвуя определенную сумму. Вследствие чего интерьеры храмов преимущественно располагают оборудованием, различным по степени художественной ценности. Здесь стоит упомянуть о существовании в церковных интерьерах боковых алтарей, икон для шествий или стационарных икон, изготовленных на средства ктиторов, желанием (просьбой) которых было установление их пожертвований в местах, удобных для молитв и осмотра. Следовательно, определенное влияние на обустройство внутреннего пространства храмов имели и жертвователи.

На строительство церкви, затем на конструктивное решение ее внутреннего стационарного оборудования, также влияет место для строительства святыни. Градостроительная привязка (обзорность, парцелляция, целесообразность соседства определенных объектов, особенно производственно-промышленной отрасли), природно-географические показатели (рельеф, ориентация относительно сторон света, почвы и грунтовые воды, количество осадков, преобладающие ветры и уровень инсоляции) и общественно-юридические отношения с соседними участками – важные факторы, которые учитываются при сооружении церкви.

Храмовый праздник (название храма, которых может быть два: дается во время освящения места для храма и впоследствии, после возведения здания), влияет на размещение иконы патрона в местном ряду иконостаса, иконографию запрестольной иконы или алтаря в апсиде или, даже на

существование бокового алтаря в нефе. Икону-покровителя храма, довольно часто изображают на одной из сторон киота для процессий, который устанавливают на цоколях алтарей, консолях, столиках трансепта или нефа.

Статус церкви каждой епархии тесно связан с иерархическим саном духовенства, в которой правит священнослужитель. Поэтому различают соборы, приходские церкви, филиальные (дочерние), относящиеся к приходской, и церкви-часовни (преимущественно на кладбищах). Отдельные просторные церкви – соборы, – во внутреннем пространстве могут иметь три иконостаса. Иногда в боковых нефях располагают ещё алтари с балдахинами и ограждением.

Незначительные отличия заметны в обустройстве монастырских храмов восточного или западного обряда. Главным церквям отдельных монашеских орденов свойственна величавость и пышность декора, что свидетельствует о поступлении немалых денежных средств, предназначенных для отделки здания (например, Свято-Успенская Почаевская лавра).

На формировании и обустройстве украинских церквей отобразились не только архитектурно-художественные особенности, эстетическое восприятие, конфессиональные различия, социально-экономические условия, но и косвенно политические предпосылки. Так, в период правления Габсбургской монархии с 1772 г. в тогдашнем королевстве Галиции и Владимирии, а также в Закарпатье (Марамуреш) с 1771 г. и Буковине с 1774 г., кое-где возникли церкви «терезианского стиля» с их сдержанным в художественном смысле обустройством. С начала XIX в. Московским православием на землях бывшей Волынской губернии, вошедшей в 1793 г. в состав Российской империи, украинским церквям была навязана так называемая «синодальная архитектура». Выразительные изменения произошли не только во внешнем виде (шестигранные шатровые завершения над основными частями здания, колокольной, которая обязательно примыкала с запада к притвору), но и в интерьере храма. Украинские церкви Северной Буковины, принадлежащие митрополии в Яссах, начиная с 1630 г., постепенно подверглись румынизации не только из-за богослужений на волошском языке, но и в некоторых элементах интерьера. В отдельных церквях существуют стационарные аналои с малыми иконками-ретабло, что характерно для обустройства храма только этих земель.

В интерьере западноукраинских церквей, преимущественно греко-католических и православных, построенных до 1939 года и в последние годы вышедших из подчинения Московской патриархии, существуют деревянные конструкции и предметы с иконографией и крестограммами, свойственными обоим основным ветвям христианства. Такая стилистическая несогласованность есть следствием временной экспансии московского православия в Западной Украине во времена Советского Союза, а на отдельных территориях региона (Волынь, Бессарабия) – и ранее, в период

правления имперской России. Другим мощным источником влияния на формирование обустройства украинского храма стала Римско-католическая Церковь. Например, в святилище жертвенник (проскомидион) иногда имеет крепленную вертикально икону с обрамлением, что напоминает небольшое ретабло (ретабулум), конструкция которого возникла в Испании в XIV веке и развилась как вариант алтарного образа-полиптиха латинских святынь в эпоху барокко.

Действительно, христианский храм, согласно конфессиональной принадлежности, постоянной или временной (на протяжении определенного исторического периода), или переданного навсегда в собственность общине иного обряда, может иногда содержать ряд визуальных канонических признаков, предоставленных первоначальным заказчиком или сочетаться с предметами интерьера, к которым причастны поздние владельцы. В таких случаях при искусствоведческом исследовании стоит учитывать процесс эволюции убранства храма.

Таким образом, художественное формирование интерьера церкви определяют следующие факторы:

- **архитектурно-художественная идея** – замысел, согласованный с устоявшимися традициями христианского обряда; градостроительная привязка и пространственно-планировочная структура; тектонико-декоративные особенности определенного стиля (использование характерных художественных признаков и эволюция технических приёмов и материала), особенности локальных традиций творчества;

- **эстетическая концепция**, главным образом отражающая уровень творческого опыта и художественного потенциала мастеров, принявших участие в сооружении и оформлении церкви; понимание и восприятие прекрасного, которое поддерживают приход и священнослужитель;

- **конфессиональная принадлежность и структура Церкви**, влияющая на статус храма, и косвенно – на храмовый праздник, численность прихода;

- **экономические возможности** церковной общины, зависящие от масштабов административно-церковного финансирования, размеров пожертвований прихода, определяющие богатство архитектурного и интерьерного декора;

- **историко-политический экспансионизм**, повлекший конфессиональные изменения, засвидетельствованные присутствием нехарактерных предметов и декоративно-художественных решений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болюк Олег. Звіт комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Закарпаття: архітектурний декор // Архів Інституту народознавства НАН України (далі – ІН НАНУ). – ф. 1. – оп. 2. – спр. 411; Болюк Олег. Звіт комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на Гуцульщину та Буковину: архітектурний декор

// Архів ІН НАНУ.– ф. 1.– оп. 2.– спр. 430; Болюк Олег. Звіт комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на південне Покуття: архітектурний декор // Архів ІН НАНУ.– ф. 1.– оп. 2.– спр. 411; Болюк Олег. Звіт комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на північно-східне Покуття: архітектурний декор // Архів ІН НАНУ.– ф. 1.– оп. 2.– спр. 411; Болюк Олег. Звіт комплексної мистецтвознавчої експедиції відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України на північно-східне Опілля: архітектурний декор // Архів ІН НАНУ.– ф. 1.– оп. 2.– спр. 411.

2. Тарас Я. Сакральна дерев'яна архітектура українців Карпат: культурно-традиційний аспект.– Львів: ІН НАНУ, 2007. – С. 170–171.

Бачыла І. Г. (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВЫВУЧЭННЕ ІНТЭР'ЕРУ ТРАДЫЦЫЙНАГА ЖЫЛЛЯ БЕЛАРУСАЎ АЙЧЫННЫМІ НАВУКОЎЦАМІ другой паловы XX – пачатку XXI стст.

Інтэр'ер традыцыйнай беларускай хаты з'яўляўся аб'ектам пастаяннага вывучэння айчыннымі навукоўцамі ў другой палове XX – пачатку XXI стст. Сектар этнаграфіі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР з моманту свайго ўтварэння працягнуў распачатую навукоўцамі-папярэднікамі даследчыцкую працу. Яшчэ ў 1958 г. у «Беларускім этнаграфічным зборніку» Л. А. Малчанава і М. Я. Грынблат звярнулі ўвагу на трансфармацыю інтэр'еру традыцыйнай беларускай хаты пасля Вялікай Айчыннай вайны. Даследчыкі адзначылі, што яго неад'емнымі часткамі сталі пабеленыя сцены, драўляная падлога, насценны гадзіннік, радыёпрыёмнік, канапы.

Л. А. Малчанава паказала, што беларускае сялянскае жыллё развівалася паралельна з жыллём рускіх і ўкраінцаў [1, с. 114], асобна ахарактарызавала асаблівасці выкарыстання і мясцовыя варыянты назваў светача ў розных рэгіёнах сучаснай Беларусі.

У працы «Беларускае народнае жыллё» (1973) асобны параграф прысвечаны печы. Яго аўтар, У. М. Іваноў, вызначыў тры тыпы печаў, паказаў асаблівасці іх распаўсюджвання ў розных рэгіёнах Беларусі ў XIX – 60-х гг. XX ст. [2, с. 55], падкрэсліў, што трансфармацыя печаў значна паскорылася пасля калектывізацыі і Вялікай Айчыннай вайны.

У працы «Изменения в быту и культуре сельского населения Белоруссии» (1976) У. С. Гуркоў ахарактарызаваў змены ў інтэр'еры беларускага жылля на працягу 1917–1970-х гг., вызначыў напрамкі, па якіх яны адбываліся [3, с. 134]. Аўтар паказаў, што інтэр'ер сялянскай хаты пасля Вялікай Айчыннай вайны наблізіўся да інтэр'еру гарадской кватэры.

Часткова пытанне інтэр'еру традыцыйнага беларускага жылля закрануў у працы «Народное зодчество Белоруссии» (1976) У. В. Трацэўскі.

Даследчык паказаў, што інтэр'ер жылля беларусаў у мінулым адрозніваўся пастаянствам на ўсёй тэрыторыі [4, с. 13]. Больш падрабязна ён спыніўся на прадметах мэблі, ахакатарызаваў іх.

Вывучэннем асобных прадметаў інтэр'еру традыцыйнай беларускай хаты займаўся Я. М. Сахута. Ён даследаваў беларускія куфры як прадмет мастацтва. Аўтар паказаў эвалюцыю куфра ад старажытнасці да больш позніх часоў, абгрунтаваў яго паходжанне ад кубла, вызначыў асноўныя тыпы, арэалы распаўсюджання, канструктыўныя і функцыянальныя асаблівасці.

У 1980-х гг. даследчыкі працягнулі збор матэрыялаў па праблеме. Актыўна вялася праца па стварэнню адпаведных экспазіцый Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту. З'явілася вялікая колькасць прац па дадзеным пытанні. У публікацыі «Нарысы матэрыяльнай культуры беларусаў XVI–XVIII стст.» (1981) Л. А. Малчанова ахакатарызавала спецыфіку столі і падлогі ў сядзібным доме, канструктыўныя асаблівасці дзвярэй, печаў, сталоў, крэслаў, лаў, штучнага асвятлення. Яна паказала, што ў большай ступені заходнееўрапейскі ўплыў быў адчувальны ў інтэр'еры жылля прывілеяваных саслоўяў.

У працы «Историко-этнографическое районирование материальной культуры белорусов» (1983) В. С. Цітоў спыніўся на характарыстыцы інтэр'еру жылля са старажытных часоў да 1917 г. Даследчык паказаў мясцовыя адрозненні ў інтэр'еры хат розных рэгіёнаў Беларусі, патлумачыў іх уплывам прыродна-геаграфічных умоў. В. С. Цітоў падрабязна ахакатарызаваў асаблівасці асвятлення хат і ўбранства чырвонага кута, прааналізаваў назвы асобных частак інтэр'еру (бабін кут, качарыжнік) і прадметаў унутранага абсталявання. На жаль, ён не спыніўся на асаблівасцях інтэр'еру сенаў, пазначыўшы, што яны мелі гаспадарчы, а не жылы характар [5, с. 58].

У працы «История архитектуры народного жилища Белоруссии» (1989) У. В. Трацэўскі паказаў эвалюцыю інтэр'еру жылля беларусаў ад старажытных часоў да 1970-х гг. Аўтар вызначыў функцыянальнае прызначэнне асобных частак жылля, падкрэсліў, што асноўную ролю ў іх размяшчэнні адыгрывала печ. Даследчык паказаў, што для беларускага жылля да 1917 г. былі ўласцівы аднатыпныя варыянты мэблі, падкрэсліў розніцу ў яе дэкаратыўнай апрацоўцы. У. В. Трацэўскі вызначыў, што прыцып канструктыўнасці, уласцівы ўнутранай планіроўцы жылля і мэблі, быў парушаны пранікненнем у сялянскае жыллё элементаў гарадскога інтэр'еру [6, с. 86].

У 1980-х гг. айчынныя і ўкраінскія навукоўцы правялі комплекснае даследаванне матэрыяльнай культуры Украінскага і Беларускага Палесся. Вынікам іх працы стала манаграфія «Палессе. Матэрыяльная культура» (1988). У. С. Гуркоў працаваў над часткай, прысвечанай традыцыйнаму жыллі Беларускага Палесся. Аўтар паказаў эвалюцыю інтэр'еру палескага

жылля, выказаў гіпотэзу, што ён першапачаткова быў падобны да інтэр'еру істопкі. Характэрнай асаблівасцю планіровачнага вырашэння палескага інтэр'еру У. С. Гуркоў назваў працяглае захоўванне старажытных канструкцый і форм. Навуковец вызначыў, што на Палессі курная печ праіснавала значна даўжэй. Даследчык ахарактарызаваў асаблівасці выкарыстання мясцовых варыянтаў назваў асобных частак інтэр'еру [7, с. 309], адзначыў іх блізкасць з такім ж часткамі інтэр'еру жылля паўднёвай Расіі.

Вялікая колькасць артыкулаў энцыклапедыі «Этнаграфія Беларусі» (1989) прысвечана інтэр'еру. Іх падрыхтавалі Я. М. Сахута, В. С. Цітоў, С. А. Сергачоў, А. Ю. Лозка, А. А. Трусаў. У артыкуле «Інтэр'ер хаты» [8, с. 222] В. С. Цітоў паказаў функцыянальную і кампазіцыйную сувязь асобных элементаў інтэр'еру, адзначыў, што істотную ролю ў яго мастацкім афармленні адыгрывалі прадметы ўзорнага ткацтва (посцілкі, дываны, абрусы). Шэраг артыкулаў у энцыклапедыі прысвечаны мэблі.

А. І. Лакотка, С. А. Сергачоў, В. С. Цітоў у 1990-х – пачатку 2000-х гг. апублікавалі шэраг прац, у якіх было разгледжана развіццё інтэр'еру традыцыйнага беларускага жылля. У працах А. І. Лакоткі «Беларускае народнае дойлідства» (1991), «Пад стрэхамі прашчураў» (1995), «Беларусы. Т. 2. Дойлідства» (1997), «Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры» (1999) і «Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце» (2008) было абгрунтавана палажэнне, што на інтэр'ер беларускага жылля ўплывала сувязь усходніх славян. Рысы міжэтнічнага ўплыву аўтар знайшоў у асаблівасцях беларускай печы пры прасоўванні з паўднёвага захаду на паўночны ўсход [9, с. 170]. А. І. Лакотка адзначыў, што арганізацыя ўнутранай планіроўкі традыцыйнага беларускага жылля залежала ад размяшчэння печы і ад арыентацыі самога жылля адносна напрамкаў святла. Жыллё беларусаў арыентавалася на поўдзень, што вызначыла функцыянальную будову інтэр'еру і несіметрычнае размяшчэнне аконных праёмаў [10, с. 238].

Аўтар параўнаў інтэр'ер розных рэгіёнаў Беларусі і адзначыў, што інтэр'ер паўднёва-ўсходніх раёнаў Цэнтральнай Беларусі мае шмат агульнага з інтэр'ерам Падняпроўя. Ён паказаў, што ў залежнасці ад тыпу крыніцы святла Цэнтральная Беларусь, як і Падняпроўе, падзяляецца на паўночную і паўднёвую часткі. Для першай характэрны «светачы», для другой – «лучнікі» [9, с. 163]. Даследчык ахарактарызаваў некаторыя прадметы калясценнай мэблі, іх рэгіянальныя адметнасці. Асобную ўвагу навуковец звярнуў на асаблівасці дэкару інтэр'еру і прадметаў мэблі. Ён вызначыў, што для Беларусі характэрна паступовае насычэнне разьбянога дэкару з захаду на ўсход, а заходнім рэгіёнам уласціва выкарыстанне шалёўкі, пластычнай апрацоўкі, афарбоўкі, пабелкі [11, с. 278].

У працы «Беларускае народнае дойлідства» (1992) С. А. Сергачоў паказаў, што інтэр'ер жылля – кансерватыўная частка матэрыяльнай

культуры [12, с. 102]. Аўтар адзначыў, што галоўны фактар, які абумовіў асаблівасці арганізацыі інтэр'еру беларускай хаты, – гаспадарчыя патрэбы. Ён паказаў, што драўляныя жылыя канструкцыі сваімі памерамі і структурай вызначылі асаблівасці ўнутранай прасторы.

У працы «Народная спадчына» (1994) В. С. Цітоў паказаў інтэр'ер як сістэму, якая складаецца з узаемазвязаных элементаў. Ён вылучыў два перыяды ў развіцці інтэр'еру – дарэформенны і паслярэформенны. В. С. Цітоў паказаў дынаміку развіцця печы ў розных рэгіёнах Беларусі, адзначыў, што ў Панямонні раней, чым у іншых рэгіёнах, глінабітныя печы былі заменены цаглянымі [13, с. 104]. Навуковец вывучаў таксама семантычныя і абрадавыя функцыі асобных частак унутранай планіроўкі і абсталявання беларускай хаты.

У 1990-х г. з'яўляюцца спецыяльныя даследаванні, прысвечаныя асобным часткам інтэр'еру. Т. Яцкевіч паказала гісторыю ўзнікнення і развіцця стала. Аўтар падрабязна ахарактарызавала асаблівасці выкарыстання розных матэрыялаў для вырабу сталоў, вызначыла іх тыпы, звярнула ўвагу на семантычны бок даследаванага прадмета, падкрэсліла, што беларусы надавалі вялікае значэнне размяшчэнню стала [14, с. 54–55].

В. Малюшына прыняла ўдзел у навуковых экспедыцыях у Гомельскую вобласць з мэтай выратавання ў Чарнобыльскай зоне прадметаў матэрыяльнай культуры. Яна паказала, што многае са знойдзенага спрыяе вывучэнню асаблівасцей мэблі, якой карысталіся на Беларусі да 1917 г., а таксама яе рэгіянальных, функцыянальных і мастацкіх адметнасцей [15, с. 29].

На пачатку 2000-х гг. шэраг артыкулаў па праблеме апублікаваў С. А. Сергачоў. Навуковец ахарактарызаваў асаблівасці трансфармацыі інтэр'еру ў канцы XIX – пачатку XX ст. пад уплывам эканамічных абставін: распаўсюджванне рухомай мэблі, павелічэнне разнастайнасці яе дэкаратыўнага аздаблення, выдзяленне ў жыллі спальні, залы, кухні, з'яўленне грубкі, выцясненне курных печы, павелічэнне памераў вокнаў і дзвярэй [16, с. 33]. Даследчык паказаў генезіс рэгіянальных асаблівасцей інтэр'еру ў выніку пераймання і сінтэзу [17, с. 157]. С. А. Сергачоў падрабязна ахарактарызаваў канструктыўныя і дэкаратыўныя асаблівасці ложкаў.

Вывучэннем інтэр'еру традыцыйнага беларускага жылля Усходняга Палесся (Мазыршчына) канца XIX – пачатку XX ст. займалася В. М. Бялявіна [18]. На прыкладзе асобных частак інтэр'еру Усходняга Палесся яна паказала сувязь беларускага інтэр'еру з інтэр'ерам жылля іншых усходнеславянскіх этнічных супольнасцей.

У 2012 г. была надрукавана праца, прысвечаная культуры этнічных супольнасцей, якія пражываюць на тэрыторыі Беларусі. У яе асобным параграфі Г. І. Каспяровіч паказала, як змяняўся інтэр'ер беларускага жылля ў XX ст., параўнала інтэр'ер сялянскага і гарадскога жылля, асобную ўвагу

звярнула на канструктыўныя асаблівасці і размяшчэнне печаў, афармленне чырвонага кута, прыстасаванні для асвятлення.

Такім чынам, на працягу другой паловы XX – пачатку XXI стст. айчынныя навукоўцы актыўна займаліся даследаваннем інтэр’еру традыцыйнага беларускага жылля. У аснову гэтых даследаванняў было пакладзена багатае кола крыніц (матэрыялы этнаграфічных экспедыцый, дадзеныя археалогіі, мовазнаўства, статыстычныя матэрыялы). Вывучэнне інтэр’еру традыцыйнага беларускага жылля ў другой палове XX – пачатку XXI ст. магчыма падзяліць на два этапы. Першы – 1951–1980 гг., другі – 1981 – пачатак 2000-х гг. На першым этапе беларускія навукоўцы пераважна выяўлялі і фіксавалі фактычныя матэрыялы. Працы мелі апісальны характар. У 1981 г. – пачатку XXI ст. адбываюцца змены. Вывучэннем інтэр’еру традыцыйнага жылля беларусаў пачынаюць займацца спецыялісты рознай прафесійнай падрыхтоўкі: этналагічнай, політэхнічнай, географічнай, мастацтвазнаўчай. Стала выкарыстоўвацца шырокае кола крыніц, пачалі сістэматычна праводзіцца палявыя даследаванні. Для аналізу матэрыялаў навукоўцы пачалі выкарыстоўваць больш разнастайныя метады этналогіі (структурны, дыфузіянісцкі), а таксама метады сумежных навук (параўнальна-геаграфічны, планіровачны, кампазіцыйны і інш.). Беларускія даследчыкі вызначылі асноўныя прынцыпы фарміравання інтэр’еру жылля, паказалі яго эвалюцыю, а таксама уплыў розных фактараў (прыродных, эканамічных, гістарычных). Яны выявілі рэгіянальныя асаблівасці інтэр’еру, канструктыўныя і дэкаратыўныя адметнасці мэблі, спецыфіку яе размяшчэння.

ЛІТАРАТУРА

1. Молчанова, Л. А. Материальная культура белорусов / Л. А. Молчанова. – Минск : Наука и техника, 1968. – 230 с.
2. Беларускае народнае жыллё / Акадэмія навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 125 с.
3. Изменения в быту и культуре сельского населения Белоруссии / АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора ; редкол. : В. К. Бондарчик [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1976. – 144 с.
4. Трацевский, В. В. Народное зодчество Белоруссии / В. В. Трацевский. – Минск : Полымя, 1976. – 31 с.
5. Титов, В. С. Историко-этнографическое районирование материальной культуры белорусов, XIX – начало XX вв. / В. С. Титов. – Минск : Наука и техника, 1983. – 150 с.
6. Трацевский, В. В. История архитектуры народного жилища Белоруссии / В. В. Трацевский. – Минск : Выш. шк., 1989. – 191 с.
7. Полесье. Материальная культура / В. К. Бондарчик, И. Н. Браим, Н. И. Бураковская и др. ; В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив (отв. ред.). – Киев : Наука, думка, 1988. – 448 с.
8. Цітоў, В. С. Інтэр’ер хаты / В. С. Цітоў // Этнаграфія Беларусі: энцыкл. / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.). – Мінск : БелСЭ, 1989. – С. 222–224.
9. Локотко, А. И. Белорусское народное зодчество : Середина XIX–XX в. / А. И. Локотко. – Минск : Навука і тэхніка, 1991. – 286 с.
10. Локотко, А. И. Пад стрэхамі прашчкураў / А. И. Локотко. – Мінск : Полымя, 1995. – 384 с.

11. Беларусы : у 13 т. / рэдкал.: В. К. Бандарчык, М. Ф. Піліпенка, А. І. Лакотка. – Мінск: Тэхналогія, 1995–2010. – Т. 2 : Дойлідства / В. К. Бандарчык [і інш.]. – 1997. – 391 с.
12. Сергачёв, С. А. Белорусское народное зодчество / С. А. Сергачёв. – Минск : Ураджай, 1992. – 255 с.
13. Цітоў, В. С. Народная спадчына: Матэрыяльная культура ў лакальна-тыпалагічнай разнастайнасці / В. С. Цітоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 300 с.
14. Яцкевіч, Т. Хатні алтар, або чаму на стол нельга класці шапкі / Т. Яцкевіч // Беларуская мінуўшчына. – 1995. – № 1. – С. 54–56.
15. Малюшына, В. Куфар, у які ўкладзена душа / В. Малюшына // Беларуская мінуўшчына. – 1995. – № 5. – С. 29–30.
16. Сергачев, С. А. Мебель в интерьере крестьянского жилища белорусов в конце XIX – начале XX вв. / С. А. Сергачев // Архитектура и строительные науки. – 2009. – № 1. – С. 30–34.
17. Сергачев, С. А. Народное зодчество Беларуси: региональные особенности / С. А. Сергачев // Техническое нормирование, стандартизация и сертификация. – 2009. – № 2. – С. 145–158.
18. Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы ; редкол. : А. Вл. Гурко, И. В. Чаквин, Г. И. Касперович. – Минск : Беларуская навука, 2010. – 466 с.

Габрусь Т. В. (Республика Беларусь, г. Минск)

ХУДОЖЕСТВЕННО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА СОВРЕМЕННОГО ПРОТЕСТАНСКОГО ХРАМОСТРОЕНИЯ БЕЛАРУСИ

Имманентным качеством архитектуры как одной из важнейших составляющих человеческой цивилизации является ее типологическое разнообразие, обусловленное многообразием функций. Сакральное зодчество имеет глубинное мироустроительное содержание, которое выражает своим специфическим архитектурным языком. Оно стремится отразить определенные нравственные, религиозные и художественные ценности и приоритеты, способствовать консолидации социальных слоев. В силу этого каждый художественно-образный компонент в сакральном зодчестве имеет практический и знаково-содержательный смысл.

На формирование храмоустроительного канона основное влияние оказала и оказывает мировоззренческая программа вероисповедания, основанная на монотеизме, сформированная еще в Ветхом Завете, дополненная и развитая христианской Церковью. Ветхозаветным каноническим постулатом является трехчастная структура храма, дома Бога, включающая алтарь, кафоликон (помещение для молящихся) и нартекс (помещение для оглашенных), которые расположены последовательно по оси восток-запад и имеют определенную религиозную символику: алтарь – Эдем, райский сад, кафоликон (молитвенный зал) – Ойкумена, корабль Спасения для верующих, нартекс – преддверие веры, помещение для оглашенных. Это основные символы христианского храма, трактованные святым апостолом Иоанном Златоустом на основании строения святынь, упоминаемых в Ветхом Завете.

В Новом Завете семантико-символическое наполнение христианского храма становится еще более глубоким. Храм в своих формах и конструкциях отождествляется с Телом Христовым и воплощает соборное единство иерархии земной и небесной. Как показала история зодчества, этот религиозный канон онтологически может иметь бесконечно многообразные архитектурные формы, которые являются продуктом человеческого творчества, основанного на социально-обусловленных традициях, различных у разных народов на разных этапах истории. Храмовые сооружения являются наиболее социально ангажированными, зависимыми не только от истории и идеологии государства и/или общенациональной идеи, но и от идейных теологических постулатов определенной конфессии, соответствующих им канонов и семантики храмоздательства, исторически сложившегося отношения к общехристианским и локальным традициям и т. д.

Создание художественного и семантического образа христианского храма, по существу, является камертоном всей грандиозной симфонии европейской архитектуры. Зодчество христианской эры акцентировало сакральную сущность храма как дома единого Бога в его ветхо- и новозаветной интерпретации, что способствовало выработке целого ряда формально-пластических и семантико-символических образов, определенных архитектурно-художественных канонов, а также национальных традиций и стилевых характеристик, весьма различных для разных христианских конфессий.

Создание художественного и семантического образа христианского храма, по существу, является камертоном всей грандиозной симфонии европейской архитектуры. Зодчество христианской эры акцентировало сакральную сущность храма как дома единого Бога в его ветхо- и новозаветной интерпретации, что способствовало выработке целого ряда формально-пластических и семантико-символических образов, определенных архитектурно-художественных канонов, а также национальных традиций и стилевых характеристик, весьма различных для разных христианских конфессий.

Протестантская церковь по религиозно-реформационным принципам отделилась от римско-католической в XVI в. Еще во времена Реформации она разделилась на лютеранскую и реформатскую, каждая из которых в дальнейшем делилась на многочисленные течения и секты по характеру толкования основ христианства и церковного ритуала. Основные общие принципы протестантизма: признание исключительного авторитета Священного Писания, отрицание особого божественного авторитета духовенства, безбрачия священников, равенство всех верующих перед Богом, осуществление только двух священных таинств – крещения и причастия.

В середине XVI в. значительная часть магнатов и шляхты Великого княжества Литовского отошла от своего предшествующего православного или католического вероисповедания, приняв идеологию Реформации, что было обусловлено стремлением правящего класса этой части Речи Посполитой к политической и религиозной независимости от Короны Польской и

католической церкви. Исторические документы свидетельствуют, что во второй половине 16 в. количество кальвинских, лютеранских и арианских общин в Великом княжестве достигло 177, из них на белорусских землях – 92. В среде магнатории особенно широкую популярность получил кальвинизм. Главным протектором кальвинистов в Великом княжестве Литовском был владелец несвижского замка Николай Радзивилл Черный, который основал множество кальвинских сборов – зданий для собрания протестантских общин. В результате его деятельности количество католических приходов сократилось почти на половину, сравнительно с первой половиной столетия. Характерно, что в то время строительство кальвинских сборов локализовалось в центральном регионе Беларуси на территории современной Минской области, на границе расселения преимущественно православных этнических белорусов и этнической Литвы, население которой приняло крещение в католичество в конце XIV в.

Первоначально под протестантские сборы переделывались местные более древние готические костелы. Готика принципиально отвергалась протестантами как художественно-теологическая концепция католицизма. С развитием реформационного движения связано распространение культовой и светской архитектуры с стилевыми признаками так называемого северного ренессанса, который в Беларуси имел отличительные особенности. Наши исследования показали, что капитальное каменное строительство собственно протестантских храмов началось, когда реформационное движение стало оппозиционным государственной идеологии, что произошло на рубеже XVI – XVII вв. Архитектуру аутентичных протестантских храмов этого времени можно охарактеризовать как готико-ренессансную, по своим идейным и формальным принципам противостоящую наступлению контрреформации и новому на то время архитектурно-художественному стилю барокко. Кальвинские сборы часто имели оборонный характер, отличались массивностью и компактностью форм, наличием мощных четвериковых башен с бойницами на главном фасаде. Наиболее известные из них сборы в Заславле, Минске, Койданове, Жодишках, Кухтичах, Сморгони и др.

Главной особенностью аутентичных протестантских сборов было отсутствие в их архитектонике алтарной апсиды, что было обусловлено отрицанием сакральной роли духовенства и утверждением священства всех верующих «по вере». В сдержанном декоре реформатских храмов чаще всего использовались традиционные плоские арочные ниши и ступенчатые завершения фронтонов. В середине XVII в. в результате русско-шведско-польской войны, которая носила не только межгосударственный, но и в большой степени межконфессиональный характер, протестантизм в Великом княжестве Литовском был полностью искоренен. Все кальвинские сборы были реконструированы под костелы (чаще всего они передавались ордену иезуитов), а позже, в исторических рамках Российской империи, перестроены под православные церкви, утратив при этом свои аутентичные черты. Только в конце XIX в. в ряде белорусских городов были возведены новые лютеранские кирхи,

преимущественно в стиле неоготики (Полоцк, Гродно, Ковно). Некоторые, весьма редкие, уцелевшие в перипетиях истории памятники протестантского храмостроительства были полностью разрушены в XX в.

С начала 1990-х гг. деятельность различных протестантских общин и строительство их молитвенных домов в нашей республике весьма активизировались. В сферу современного протестантского храмостроительства попадают молитвенные дома различных течений этой ветви христианства. Нами проведен анализа архитектуры около 60 протестантских храмов, построенных за последние 20 лет. Основная масса протестантских храмов сооружена в крупных областных городах и райцентрах Беларуси, преимущественно в южном и западном регионах республики. Например, только в Брестской области капитальные молитвенные дома протестантов возведены в Столинском районе – в деревнях Ольманы, Ольшаны, Ремель, Рубель, в Пинском – в населенных пунктах Парахонск, Садовый, Стошаны, самом Пинске, а также райцентрах Кобрине, Жабинке, Лунинце, Березе (2) и др. Характерно, что наибольшее количество протестантских общин закрепились в регионах, где исторически доминировала униатская (греко-католическая) церковь, ликвидированная в 1839 г.

Очевидно, что исторический перерыв в храмостроительстве протестантов был значительно больше, чем у основных христианских конфессий, поэтому их архитектурные традиции соответственно менее выражены, что в настоящее время допускает большую свободу архитектурного творчества, разнообразие и вариативность архитектурных композиций. В сфере сакральной семантики, в отличие от структурно и иерархически разработанных архитектурных форм православного и католического храмостроительства, для современных протестантских храмов характерна определенная ограниченность и прямолинейность символики, апеллирующей в основном к Ветхому Завету. Духовный аскетизм, простота и демократичность выразительных средств априори заложены в идеологию протестантизма, поэтому декоративные средства и орнаментика архитектуры храмостроительства этой ветви христианства сведены к минимуму. На первый план в идеологии протестантизма выступает светское начало, обмирщение религиозного служения, что способствует архитектурно-функциональному решению молитвенного дома как общественного центра. По внешнему облику протестантские храмы часто напоминают общественные зрелищные сооружения в стиле недавнего ретро, кинотеатры и Дома культуры советского периода: молитвенные дома в деревнях Городец Кобринского р-на и Ольшаны Столинского р-на. Сакральность многих из этих сооружений выявляет только наличие крупномасштабного креста в декоративной пластике, например, церковь «Благодать» по ул. Гурского в Минске, протестантские храмы в Витебске, Могилеве, Березино, Кричеве.

Проведенный искусствоведческий анализ показывает, что в современном протестантском храмостроительстве при всем многообразии архитектурной стилистики определяющим фактором в создании художественного образа храма

выступает идеологическая ориентация на ветхозаветную символику и местную готико-ренессансную традицию. В семантике и символике архитектоники большинства современных храмов протестанты, как и католики, в основном следуют ветхозаветной идее воплощения Ковчега Спасения, т. Е. однонефной прямоугольной композиции, которая в ряде случаев, по подобию скинии Моисеевой, бывает трехчастной. В пространственно-пластическом решении дань отдается преимущественно местной готико-ренессансной традиции, выраженной в наличии на главном фасаде ступенчатых щитов и центрально-симметричных башен. В орнаментике это выявляется в широком использовании ритмически уравновешенных полуциркульных арочных форм, что придает архитектурно-художественному образу сооружения статичность и знаковую монументальность, выделяя храм из окружающей застройки: протестантские храмы в деревнях Волок Узденского р-на, Воропаево Поставского р-на. В отличие от остроугольных форм костельной неоготики новой волны, в декоре протестантских храмов превалируют пластичные скругленные формы (молитвенные дома в Гомеле, Мозыре, Березе, Жабинке, Дрогичине, Антополе, церковь адвентистов седьмого дня в Барановичах и др.).

В ряде случаев живописная ренессансно-барочная стилистика сочетается с неоготической, отражая таким образом генетическую связь со средневековым католическим храмостроением: молитвенные дома в Глубоком, г.п.Логишин Пинского р-на. Готико-ренессансной архитектонике протестантского храма в Молодечно с помощью трансепта с той же целью придана форма латинского креста. С другой стороны, тема полуциркульной арки, не менее характерная для восточного христианства, часто перекликается в протестантском храмостроительстве с мотивами древнерусского зодчества, например, в деревне Михановичи Минского р-на, городском поселке Телеханы Ивацевичского р-на. Особенно это очевидно в архитектуре храма христиан-евангелистов в Кобрине (арх. А. Андреюк, 1993–1994 гг.), где изобилуют трехлопастные арки, крыльцарундуки, византийские окна-бифориумы. Те же приемы использованы в конкретизации архитектурно-художественного образа молитвенного дома в Каменце (арх. А. Андреюк, 1994–2001 гг.).

Традиции архитектуры местных синагог и мечетей воспроизводит архитектоника протестантского храма в райцентре Мосты Гродненской области (арх. А. Штен, Т. Черная, С. Мужейко, 1990–2000 гг.) – центричное кубовидное сооружение с четырехскатной крышей, увенчанной световым фонарем со шпилем. Главный фасад оформлен двухъярусным многоколонным портиком, напоминающим галереи-подчени памятников народного деревянного зодчества. Еще один своеобразный вариант трактовки местной строительной традиции представляет Т-образный в плане протестантский храм в агрогородке Полесский Лунинецкого р-на, где пересечении разновысотных объемов увенчано островерхим шатром-шпилем. В колористических решениях протестантских храмов часто используется сочетание белого и красного цветов, трактуемое в

этнической традиции как сакральный символ оберега и защиты: молитвенный дом в местечке Илия Вилейского р-на.

Эстетическая конкретизация архитектурного образа храма, выражение его семантического наполнения зависят во многом от индивидуальности и духовного творческого акта автора. Лучшими мастерами архитектуры в области сакрального зодчества (А. Андреюк, А. Штен, Б. Школьников и др.) преимущество в создании архитектурно-художественного образа современного протестантского храма отдается новейшим постмодернистским тенденциям. Для некоторых из них характерна трактовка символического Ковчега не в виде прямоугольного нефа, а с помощью пространственно активной и свободной формы овала, обогащенной разнообразными свето-теневыми эффектами. В архитектуре церкви евангельских христиан-баптистов в д. Колодищи Минского р-на (арх. А. Андреюк, М. Давыдовский, 1993–2004 гг.) в сложной разновысотной композиции храма произвольно сочетаются пластичная эллипсообразная форма молитвенного зала с острыми, почти готическими формами фронтонов главного фасада и ступенчатой алтарной части. В образно-пластическом решении храма доминирует библейская символика и тема Креста. Окна на боковом северном фасаде трактованы как свечи, составляющие менору (семисвечник), чем акцентирована ветхозаветная сакральность числа семь и в целом иудаистский контекст протестантизма. В усложненных приемах архитектурного формообразования авторами подчеркнуто декларируется пренебрежение традиционными средствами для нарочитого диссонанса и эпатажности. Тем не менее поиск новых средств выразительности приводит к созданию глубокого эмоционально насыщенного образа храма.

Форма овала как метафора Ковчега Спасения использована также в архитектуре молитвенных домов евангельских христиан-баптистов в Волковыске (арх. А. Андреюк, В. Шелест, 1993–2000 гг.) и при доме престарелых в Минске (арх. Б. Школьников, Л. Сазонова, Е. Урбан, 1998–2003 гг.). В храме в Волковыске образ плывущего корабля усиливается заостренной формой главного фасада, как бы разрезающего волны, завершенного высоко вздымающимся фигурным щитом с эркером-ростром. В формировании динамичного художественного образа сооружения архитекторы использовали контрфорсы с пинаклями и окна в форме свечи, представляющие своеобразный авторский автограф (аналогичный прием использован в баптистском храме в Колодищах). Разная высота окон и обрезов контрфорсов создают эффект бегущей волны. В храме христиан-евангелистов при доме престарелых в Минске динамику корабля также акцентирует световой эркер на главном фасаде. В общем аскетичном образе храма важным компонентом является эффектное освещение. Строгий ритм высоких прямоугольных окон в верхней части стен с помощью света создает в интерьере эффект парения сводчатого перекрытия.

Авторский почерк творческой мастерской А. Андреюка прослеживается в архитектуре церкви христиан веры евангельской «Ковчег Спасения» в Лунинце Брестской области, перестроенной в 2000-е гг. на основе более ранней. Само

название определяет архитектурно-художественный образ сильно вытянутого прямоугольного сооружения с продольной крышей с заломом и люкарнами, к которому пристроен полукруглый корабельный «нос», а с боку – двухъярусный башенный объем, напоминающий спасательные шлюпки, выполненные в новейших материалах и стилистике.

Еще один вариант интерпретации семантики Ковчег представляются архитектурные решения церкви евангельских христиан баптистов с благотворительным центром «Надежда» в Гродно (арх. А. Штен, Т. Черная, С. Мужейко, 1990–2000-е гг.) и Новоапостольская церковь по ул. Шаранговича в Минске (арх. М. Рыбников, Ю. Комиссаров и др., 2000 г.). Лаконичная архитектура Новоапостольской церкви сочетает местные традиции с авангардистскими идеями, заложенными Ле Корбюзье в капелле Нотр-Дам-ю-О в Ронцане. Архитектонику церкви формирует крупномасштабный квадратный в плане объем, пространственно ориентированный по диагональной оси, что и придает общей композиции динамику корабля. Над его остроугольным фасадным ребром, трактованным как эркер над главным входом, стремительно вздымается односкатная крыша, создающая иллюзию взлёта, еще более усиленную постановкой храма на высоком рельефе с каскадом лестниц. Сакральная семантика храма выявлена крупномасштабным крестом в Божественном сиянии (Глории), размещенном на ребре главного фасада. Аскетичную композицию комплекса обогащают примыкающие к храму башенный объем с асимметричным шатром и низкий прямоугольный корпус, где находятся воскресная школа, гостиница и другие общинные службы. В ассоциируемой с ковчегом композиции церкви евангельских христиан-баптистов по ул. Щорса в Гродно использован сходный прием диагональной ориентации квадратных в плане объемов с односкатными крышами в сочетании с вертикальной башенной доминантой.

Весьма необычную постмодернистскую трактовку в стилистике неоготики новой волны имеет архитектурное решение протестантского храма в г. Заславле Минского р-на. При этом его архитектоника глубоко впитала традиции местного деревянного зодчества. Здесь обтекаемая форма овала заменена вытянутым октогоном (наподобие аутентичного кальвинского сбора в Сморгони начала XVII в.). К нему примыкают прямоугольный входной объем и невысокая пятигранная алтарная апсида. К граням октогона по бокам алтаря примыкают двухгранные башнеобразные сакристии. Над основным объемом расположен массивный световой четверик, увенчанный высоким шатром. Стремительные скаты своеобразно изломанных крыш придают венчающим массам сооружения неоготический характер, дополнительно акцентированный остроугольными завершениями окон.

Хотя традиции строительства протестантских храмов в Беларуси были прерваны еще в середине XVII в., в настоящее время они возродились в деятельности многочисленных протестантских общин. Идеологическая и историческая специфика этой ветви христианства обусловила превалирование

светского начала в архитектуре протестантских молитвенных домов, тяготение к архитектурно-художественным традициям местного ренессанса в постмодернистской интерпретации. При создании новых архитектурных произведений их авторы опираются в основном на принципы историзма и традиционной конфессиональной сакральной семантики. Современный язык зодчества, обусловленный в значительной степени динамичным прогрессом в области науки и техники, строительных конструкций и материалов, в сфере сакральной архитектуры остаются вторичными, подчиненными доминантным идеологическим постулатам.

ЛИТЕРАТУРА

Габрусь, Т. Саборы помняць усё: Готыка і рэнесанс у сакральным дойлідстве Беларусі / Т. Габрусь. – Мінск : Беларусь, 2007. – 166 с.

Глобус Беларусі / праект А. Дыбоўскага. – www.globus.tut.by.

Морозов, И. В. Герменевтика зодчества / И. В. Морозов. – Минск : Стринко, 2009.

Чантурия В.А. История архитектуры Белоруссии: Дооктябрьский период. – Мн.: Вышэйшая школа, 1969. – 287 с.

Шамрук, А. С. Строительство католических и протестантских храмов / А. С. Шамрук // Современная Беларусь. Энциклопедический справочник. – Современная Беларусь: Энциклопедический справочник в трех томах. – Т. 3. – Культура и искусство. – Минск: «Белорусская наука, 2007. – С. 333–337.

Христианство. Энциклопедический словарь // Под ред. С.С. Аверинцева. – ТТ. 1–3. – М.: Издательство Большая Российская Энциклопедия, 1993–1995.

Кароза А. И. (Республика Беларусь, г. Брест)

РАЗВИТИЕ ТЕРРИТОРИИ БРЕСТСКОЙ КРЕПОСТИ

Брестская крепость является уникальным памятником фортификационного зодчества 19-начала 20 веков. Она внесена в государственный список объектов историко-культурного наследия и имеет нулевую категорию ценности (памятник международного значения).

История крепости берёт начало в 1807 году, когда генерал П. П. Сухтелин, возглавлявший особую Инженерную экспедицию, доложил Александру I о стратегически важном положении Брест-Литовска. Окончательный проект генерала К. И. Оппермана подписал уже Николай I в 1830 году. Крепость была построена на месте древнейшего белорусского города Брест-Литовска и вступила в строй 26 апреля 1842 года как первоклассная крепость своего времени. Крепость размещалась на четырёх островах, образованных рукавами рек Мухавец и Западный Буг и системой искусственных каналов и представляла собой цитадель и три укрепления с бастионным фронтом: Кобринское, Волынское и Тереспольское. Укрепления между собой и окружающей территорией связывались системой мостов и каменных ворот. Строительство и усиление крепостных сооружений продолжалось всю историю функционирования крепости как фортификации.



Рисунок 1. План Брест-Литовской крепости

3,5–4 км друг от друга и цитадели. С 1909 года строится второй фортовой пояс (литерные форты). Постоянная модернизация ведётся и на территории самой крепости. С 1939 по 1941 года крепость входит в состав 68 Брестского укрепрайона (т. н. линия Молотова) и на её укреплениях возводится ряд ДОТов (девять на территории самой крепости, остальные на основе фортов и промежуточных укреплений).



Рисунок 2. Форт 5 Брестской крепости

С 1864 года по плану генерал-адъютанта Э. И. Тотлебена главный вал укрепляется казармами, строятся два казематированных редюита (на Кобринском укреплении). В 1869 году для защиты железной дороги Варшава-Москва возводится передовое укрепление «Граф Берг» – первый форт Брестской крепости. До совершенства доводится водно-инженерная система. В 70–80-х годах 19 века строится первый фортовый обвод из девяти передовых укреплений (цифирные форты), находящихся на расстоянии

В боевых действиях крепость принимала участие в 1915 году, в 1939 и 1941.

Те объекты, что уцелели в двух мировых войнах, сегодня используются под гаражи, склады и прочее подсобное хозяйство, либо просто разрушаются. Местные жители разбирают кирпичные форты на стройматериалы, вывозят песок с насыпных валов.

Как музейная экспозиция используется только форт V. Хорошо сохранились и доступны для осмотра форты А, З, I и V. Форты Б (VIII), Граф Берг находятся в хорошей сохранности, но не доступны для осмотра. Плохо сохранившиеся форты IV, IX, X, Ж и Е. Остальные форты не сохранились. Часть укреплений находится на территории Польши. В то же время данные

объекты являются историко-культурной ценностью и представляют определенный интерес не только для специалистов и любителей истории, но и для туристов и местных жителей.

На центральном укреплении крепости – Цитадели в 1969–71 гг. для увековечения подвига защитников создан мемориальный комплекс. Архитектурно-скульптурный ансамбль мемориала включает в себя главный монумент «Жажда», центральный вход в форме звезды, площадь Церемониалов, три ряда мемориальных плит с захоронениями погибших, руины и уцелевшие сооружения крепости, музеи. Перед руинами бывшего инженерного управления горит Вечный огонь. Ежегодно здесь проходят торжественные мероприятия, приуроченные ко Дню Скорби и Памяти (22 июня) и Дню Победы (9 мая) с участием высших должностных лиц государства. Кроме того, в Брестской крепости проходит приём присяги воинами Брестского гарнизона, пограничниками, сотрудниками МВД, дни призывника, регулярные встречи с ветеранами войны.



Рисунок 3. Современное использование Брестской крепости

На Госпитальном острове (Волынское укрепление) располагается музей «Берестье» с экспозицией города 13 века, найденного в результате археологических раскопок П. Ф. Лысенко; частично земли отданы населению под дачные участки. В целом прилегающая к Брестской крепости территория находится в бросовом состоянии: много пустующих земель, большое количество хаотично выросших хозяйственных и складских построек. Оборонительные валы крепости частично приспособлены под гаражное и подсобное хозяйство.

Существует фактический конфликт между высокой историко-культурной значимостью крепости, охранными режимами как памятника архитектуры и современным состоянием и использованием крепостных сооружений. Крепость не должна оставаться полуразрушенным и заброшенным памятником, а должна войти в современную жизнь общества, дать новый толчок для развития городу, который некогда разрушила.

В последнее время наметилась положительная тенденция в освоении данной территории. Тема ревитализации Брестской крепости и прилегающих территорий несколько раз выносилась в Брестском областном

исполнительном комитете на заседание межведомственного координационного совета по охране мемориального и духовного наследия.

С 23 ноября 2012 года стартовал проект «Брест 2019» призванный объединить усилия государственных структур и частных инициатив по разработке конкретного решения дальнейшего развития Брестской крепости и прилегающих территорий. Над проектом постоянно работают менеджеры культуры (Международная ассоциация менеджеров культуры), архитекторы, эксперты из различных отраслей, представители общественности и городского управления. В ближайшее время планируется создание Фонда развития Брестской крепости. К началу марта 2013 года было представлено четыре концепции развития указанной территории архитектурными мастерскими из Бреста, Киева, Ульяновска и Москвы. Несмотря на различие самих подходов к проектированию наметился ряд тенденций, которые нашли поддержку у специалистов и общественности:



Рисунок 4. Концепция развития территории Брестской крепости от архитекторов из Киева ("Студия Дефас" и "А III")

1. Развитие и функциональное наполнение территории между крепостью и городом.
2. Использование крепости для событийного туризма. Создание на её основе туристского комплекса.
3. Включение крепости в градостроительный каркас Бреста.
4. Насыщение территории объектами культуры, искусства, ландшафтного дизайна.

Работа будет продолжаться до конца апреля, когда на очередной встрече не будет выбрано единой концепции для создания проекта развития территории Брестской крепости и прилегающих городских территорий для представления на рассмотрение комиссии Министерства культуры.

В ходе исследований использования фортификационных сооружений в системе туризма и работе в проекте «Брест 2019» были выработаны принципы туристского использования фортификационных сооружений.

Принцип сохранности. Все существующие исторические сооружения должны быть полностью сохранены. Возможно восстановление утраченных фрагментов или сооружений методами современной реставрации с учётом требований международных документов по сохранению и восстановлению историко-культурного наследия, нормативно-правовых актов действующих на территории Беларуси. Сохраняться (воссоздаваться) должны не только сами сооружения – их внешний облик и внутренняя планировка, но и сама историческая среда: структура фортификации, сложившаяся при строительстве историческом развитии, взаимосвязь сооружений и их частей между собой, с окружающей средой, рельефом, городской структурой. Также важно сохранить все элементы инженерно-технического оснащения и наружного благоустройства, дошедшие до наших дней. Даже при невозможности использования данных элементов, они могут стать достойным экспонатами.

В процессе подготовки исторических фортификаций к культурно-туристскому использованию важно выявить и максимально сохранить все исторические напластования.

Новое строительство должно вестись с строгим соблюдением регламентов охранных зон.

Принцип исторического восприятия. Историко-культурная ценность памятника проявляется не только в исторической достоверности, но и в нашем современном его восприятии, осознании как памятника. При организации туристских объектов на основе исторических фортификаций важно поддерживать, а иногда и возрождать сам образ исторического сооружения (осмысленное отражение облика в психике человека). Необходимо сохранить и акцентировать не только архитектурно планировочные связи, но и визуальные. Необходимо воссоздание панорам, открывающихся с основных подъездных путей, градостроительной композиции.

Принцип доступности. Объекты туристского использования, создаваемые на основе исторических фортификационных сооружений должны быть максимально доступны для посетителей. Со всех близлежащих магистралей к ним должны вести подъездные пути, позволяющие подъехать не только легковым автомобилям, но и туристским автобусам. Для передвижения посетителей на территории исторических сооружений занимаемых большую площадь (более 20 га) необходимо предусматривать прокат велосипедов, сигвеев, электрокаров и пр. Стоянки для них должны быть не только при въезде в туристский комплекс, но и у основных объектов, посещаемых туристами. Все исторические здания и сооружения, а также объекты туристской инфраструктуры должны быть доступны для категории физически ослабленных лиц. Обязательно наличие пандусов, подъёмников, габариты проходов, тамбуров, санузлов, использование специальных отделочных материалов и др. Вдоль всех туристских маршрутов необходимо создание эффективной информационной среды, включающей указательные знаки, информационные табло с указанием направления движения и расстояний до объектов историко-культурного наследия

и туристской инфраструктуры, схемы туристских маршрутов. На подъездах (подходах) к памятникам фортификации необходимо размещать стенды с информацией об этих объектах – их истории, значении в общей системе фортификации в стране, участии в боевых действиях, связи с известными людьми и т.п.

Принцип преемственности и развития. Туристский комплекс, создаваемый на основе исторических фортификационных сооружений должен стать не чужеродной надстройкой исторического памятника, а следующей ступенью его эволюционного развития. Объекты туристской инфраструктуры должны стать продолжением фортификационного сооружения. При проектировании туристского комплекса необходимо предусматривать резервные территории для его будущего развития, расширения, дополнения новыми объектами инфраструктуры.

Принцип разнообразия – объекты туристской инфраструктуры, входящие в туристский комплекс должны быть максимально разнообразны и удовлетворять запросы современных туристов. Также каждый туристский комплекс, созданный на основе исторических фортификационных сооружений должен быть уникальным, как уникальны сами объекты исторической фортификации, их природное окружение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Яковлев В. В. История крепостей. – М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2000. С. 147–148.
2. Смирнов С. С. Брестская крепость. – Москва.: Раритет, 2000. – 406 с.
3. Закон Республики Беларусь «Об охране историко-культурного наследия». – Минск, 1992 (с поправками 2002 г.).
4. Потаев, Г. А. Рекреационные ландшафты: охрана и формирование. – Минск: Універсітэцкае, 1996. – 160 с.
5. Агеев, С. А. Сохранение локальных исторических комплексов методами градостроительного регулирования: автореферат диссертации.....канд. архит.: 18.00.04: Москва, 2005. – 168 с.
6. Генеральный план города Бреста (корректировка).

Кравчук Е. М. (Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ СОХРАНЕНИЯ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ XII ВЕКА В г. ПОЛОЦКЕ

Исследование и технологические особенности строительных материалов Введение

Церковь Спасо-Ефрасиньевского монастыря, построенная между 1128 и 1156 годами зодчим Иоанном является уникальным памятником истории и культуры Полоцкой земли и в целом Всемирного культурного наследия.

Возможность исследования этого уникального памятника архитектуры привлекает специалистов из различных областей науки – историков,

археологов, искусствоведов, художников, реставраторов, архитекторов, химиков и др. с целью сохранения памятника в его первоизданном виде.

Важным для этих целей является изучение технологических особенностей и свойств строительных материалов церкви с помощью различных методов исследования.

Для исследования были отобраны образцы плинфы, кирпича, кладочного раствора, штукатурки с различных участков фасадов здания. Отбор образцов и постановка задачи исследования производился с участием художника-реставратора В. В. Ракицкого.

Цель исследований – сравнительный физико-химический анализ образцов строительных материалов – плинфы, кирпича, кладочных растворов, штукатурных растворов.

Методом оптической микроскопии была изучена структура образцов плинфы, кирпича и растворов. Для этих целей использовались микроскопический комплекс Leica (ФРГ) и микроскопический комплекс Альтами (РФ).

Методами рентгеновской спектроскопии выявлен основной фазовый состав керамических образцов. Рентгенофазовый анализ осуществлялся на дифрактометре ДРОН-3.

Для определения состава и соотношения основных компонентов строительных растворов использовался весовой метод анализа (химический анализ). Для определения гранулометрического состава наполнителя растворов использовался ситовой гранулометрический анализ.

Определение водопоглощения, плотности и открытой пористости керамических изделий проводили по ГОСТ 7025-91 (Кирпич и камни керамические и силикатные).

Результаты исследования

Рентгенофазовый анализ показал, что состав образцов керамических изделий (плинфы и кирпича) представлен главным образом α -кварцем, гематитом и анортитом с примесью кальцита.

На боковой поверхности некоторых образцов плинфы имеются выступы – натеки керамического теста на формовочную рамку, что может говорить о способе формования в разборной рамке.

Показательными являются различия в физических характеристиках образцов плинфы (таб. 1) Плотность и пористость в значительной степени определяют такие свойства материалов, как водопоглощение, водопроницаемость, морозостойкость, прочность, теплопроводность и др. Водопоглощение – способность материала впитывать воду и удерживать ее. Насыщение материалов водой отрицательно влияет на их основные свойства: увеличивает среднюю плотность и теплопроводность, понижает прочность.

Таблица 1. Физико-химические характеристики образцов плинфы и кирпича.

№№ образца	Свойства	Водопоглощение, %	Кажущаяся плотность, кг/м ³	Открытая пористость, %
№ 2. Западный кокошник 2-го яруса. Плинфа.		16	1822	29
№ 3. Фасад. Южный портал. Плинфа. (частично разрушен)		11	1924	22
№ 5. Фасад. Восточная сторона, южное окно (под сливом окна). Плинфа.		8	2125	17
№ 6. Фасад. Восточная сторона, южное окно (слева от окна). Плинфа.		12	1909	23
№ 7. Фасад. Южный портал (закладка справа от двери). Кирпич.		10	1938	20
№ 8. Фасад. Южный портал. Закладка (слева от двери). Кирпич.	Образец подвержен разрушению			
№ 9. Фасад. Юж.портал. Закладка (возле двери). Кирпич		16	1815	29
№ 10. Фасад. Юж.портал (зондаж под 2-м окном). Закладка. Кирпич.		14	1913	26
№ 11. Фасад. Юж. портал. (угол пилястры, зондаж) Закладка. Кирпич.		17	1800	30

Исследование образцов, при различной кратности увеличения, показало, что образцы плинфы отличаются не только по физико-химическим параметрам, но и имеют различие в структуре, что вероятно, связано с различием в технологии изготовления и (или) другим временным периодом производства.

Подтверждение того, что кладка в изучаемых точках отбора выполнена с использованием различных технологий, в большей степени подтверждает физико-химический анализ каменных растворов.

Таблица 2. Сравнительные характеристики образцов кладочных и штукатурных растворов.

№№ образцов Свойства	№ 1, № 6	№, № 4 (обмазк)	№ 5	№ 7, № 8, (№ 9)	№ 10, № 11
Состав	Известково-цемяночный		Известково-песчаный		Цементно-известково-песчаный
Соотношение вяжущее: наполнитель	2:1	2,5:1	1:1,5–1:2	1:2	1:2–1:3
Наполнитель	Цемянка Примеси песка	Цемянка Примеси песка	Песок Примеси цемянки	Песок	Песок
Гранулометрический состав основного наполнителя	2,5–10 мм; (15, 25 мм); 0,5–0,1 мм;	0,5–3,5 мм; ≥ 0,1 мм; (5, 7 мм);	0,1–0,5 мм	0,25–1 мм; 1–5 мм; (№ 7, № 8) 0,1–0,25 мм (№ 9)	0,5–1 мм
Прочность	удовл.	удовл.	низкая	низкая	высокая
Примеси	Карб. вкл. в разл. стр-ных формах, фибр. нап-ль	Карб. включения, фибровый нап-ль	древесный уголь	Фибр. нап-ль, карб. вкл., древ. уголь (8, 9)	

В результате исследования кладочных растворов и обмазки, можно разделить по составу все растворы на три группы: известково-цемяночные, известково-песчаные и цементно-известково-песчаные (ремонтные). Из таблицы 2 видно, что известково-цемяночные кладочные и штукатурные растворы относятся к чрезвычайно жирным (соотношение вяжущего и наполнителя 2:1–2,5:1). В качестве основного наполнителя использовался дробленый кирпич (цемянка) различных фракций. Кирпичный наполнитель различного гранулометрического состава выполняет различные функции. Мелкие фракции цемянки повышают гидравлическую активность известковых растворов. Крупные фракции дробленого кирпича уменьшает усадку при твердении и дают затвердевшему раствору большую стойкость от растрескивания. Следует отметить, что количество крупной фракции цемянки в исследованных кладочных растворах, значительно больше, чем в штукатурных растворах (обмазке). Данное обстоятельство, видимо не случайно, т. к. увеличение размеров (ширины) растворного шва в кладке со скрытым рядом, требовало укрепления его путем увеличения размера

наполнителя (цемянки). В свою очередь количество фибрового материала в обмазке значительно больше, чем в растворах кладки. Добавки растительных волокон добавлялись для увеличения трещиностойкости растворов, при этом сохранялась легкость растворов.

Во второй группе растворов в качестве наполнителя использовался песок. Причем, в отличие от первой группы, количество наполнителя преобладает над вяжущим – соотношение известкового вяжущего и песчаного наполнителя 1:1,5–1:2. Растворы данной группы характеризуются низкими прочностными свойствами. Внутри данной группы следует выделить обр. № 5 (Восточная сторона, южное окно (под сливом окна).), который отличается по свойствам от остальных образцов этой группы – наличием примесей цемянки в массе раствора, гранулометрическим составом наполнителя. Данный раствор, очевидно, относится к более раннему строительному периоду.

Третья группа растворов – цементно-известково-песчаного состава, появившиеся в результате ремонтных работ, обладают высокими прочностными свойствами, но категорически не совместимы с аутентичными материалами по физико-механическим свойствам. При натурном обследовании зондажей памятника в июле 2012 года, установлены частично разрушенные фрагменты кладки (размороженные плинфа и кирпич, потерявшие прочность растворы). Развитию деструктивных процессов во многом способствует использование при реставрации материалов на основе цементного вяжущего (кладочные растворы, штукатурные растворы), которые присутствуют на памятнике.

Заключение

В результате проведенных исследований изучены свойства и структура строительных материалов. На основании полученных данных проведен сравнительный анализ изучаемых материалов, что позволяет говорить об их одновременном или одновременном использовании в строительстве.

Целесообразно продолжить исследования строительных материалов с целью разработки технологии, позволяющей сохранить уникальный памятник культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чантурия В. А. Памятники архитектуры и градостроительства Белоруси. – Минск: «Полымя», 1986.
2. Некрасов А. П., Балыгина Л. П., Укрепление разрушенного штукатурного грунта монументальной живописи // Художественное наследие: Хранение. Исследование. Реставрация: сборник. Вып. № 7 (37). – М., 1981.
3. Аракелян Ф. Б., Гренберг Ю. И. Исследование розовой обмазки // Художественное наследие: Хранение. Исследование. Реставрация: сборник. Вып. № 7 (37). – М., 1981.
4. Медникова Е. Ю., Раппопорт П. А., Селиванова Н. Б. Изучение древнесмоленских строительных растворов // КСИА. Вып. 155. – 1978.

5. Липатов А. А. Византийские традиции в строительном производстве Древней Руси: Строительные растворы, стены, фундаменты: диссертация. – СПб., 2006.
6. Торшин Е. Н. К вопросу о производстве плинфы в северо-восточной Руси. – <http://www.rusarch.ru>.
7. ГОСТ 530–2007 Кирпич и камень керамические.
8. ГОСТ 7025–91 Кирпич и камни керамические и силикатные. Методы определения водопоглощения, плотности и контроля морозостойкости.
9. Кравчук Е. М., Гавриленко Н. В. Комплексные научные изыскания. Физико-химические исследования по объекту «Спасо-Преображенская церковь XII в г. Полоцке». – ОАО «Проектреставрация», 2012.
10. Левицкий И. А., Шиманская А. Н. Отчет по научно-исследовательской работе «Исследование физико-химических характеристик образцов плинфы и кирпича Спасо-Преображенской церкви XII в. (г. Полоцк)». – БГТУ, 2012.

Панченко Т. А. (Республика Беларусь, г. Брест)

ГЕНЕЗИС АРХИТЕКТУРНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПРАВОСЛАВНЫХ ДУХОВНЫХ ЦЕНТРОВ БЕЛАРУСИ

На современном этапе развития православной архитектуры появляется необходимость не только сохранения и воссоздания действующих архитектурных ансамблей, насыщения их функциями, выходящими за пределы богослужения, но и создание новых православных центров, направленных на расширение религиозной, просветительской, научной, административной, благотворительной деятельности Церкви. О необходимости их развития указывалось в выступлениях Патриарха Алексия и Патриарха Кирилла, а также Определениях Освященных Архиерейских Соборов 2000 и 2004 гг. [1].

Особенно важным является формирование православных комплексов образовательной, социальной, просветительской, миссионерской направленности, которые будут соответствовать духовным запросам современного человека, удовлетворять новым требованиям развития личности и общества в целом. Они являются центрами комплексной духовно-просветительской, образовательной, административно-представительской деятельности Церкви, сочетая различные формы религиозно-просветительской деятельности и социального служения. Это особый тип религиозно-общественного комплекса, обладающий разной степенью развития дополнительных функций, территорией административного влияния, именуемый «православный духовный центр».

Формирование и развитие православных духовных центров на территории, соответствующей современным границам Республики Беларусь, характерно для всего периода деятельности Православной Церкви, то есть с XI в. до настоящего времени. При этом архитектура Православия развивалась

как в благоприятных, так и в неблагоприятных исторических условиях, получила влияние различных идеологических и стилистических концепций. Поэтому изучение исторического опыта архитектурно-пространственного построения, значения и звучания символических интерпретаций структуры духовного центра и отдельных её составляющих является особенно важным для сохранения традиции и возобновления преемственности в этой области архитектуры.

В период с XI в. до 1989 г. прослежено возникновение, становление и развитие духовных центров. В период с 1989 г. до настоящего времени рассмотрены тенденции формирования и развития архитектуры основанных либо запроектированных новых православных духовных центров на территории Республики Беларусь.

В основе типологии православных духовных центров лежит административная структура Православной Церкви в различные исторические периоды (патриарх – митрополит (синод) – епархия – благочиние – приход).

В общем историко-культурном контексте по целевому назначению были выделены специализированные и универсальные духовные центры. По функциональному назначению (для периода с XI в. до 1989 г.): монастырь, епархиальный духовный центр, резиденция митрополита, резиденция епископа, духовно-образовательный центр. В период с 1989 г. до настоящего времени ввиду расширения и качественного изменения социальной, просветительской деятельности Православной Церкви на территории Республики Беларусь появились новые типы комплексов – духовно-просветительский центр и приходской духовный центр.

Для периода с XI в. до 1989 г. определены объекты исследования. Учитывая, что православные монастыри представляют собой самую многочисленную группу, из их общего числа в качестве объектов исследования приняты: Спасский женский монастырь (Свято-Ефросиньевский), Борисо-Глебский монастырь, г. Полоцк; Спасо-Преображенский монастырь, г. Могилёв; Свято-Петро-Павловский мужской монастырь, г. Минск; Свято-Богоявленский мужской (братский) монастырь, г. Могилёв; Свято-Успенская Кутеинская лавра, г. Орша; Свято-Троицкий мужской монастырь, г. Слуцк; Свято-Троицкий Марков мужской монастырь, г. Витебск; Свято-Богоявленский мужской монастырь, г. Полоцк; Свято-Вознесенский женский монастырь, д. Барколабово, Быховский район, Могилёвской обл.; Свято-Успенский монастырь, д. Пустынки, Мстиславский район; Свято-Елизаветинский монастырь, г. Минск. Из группы – резиденция епископа: Свято-Успенский Лещинский монастырь, г. Пинск; Свято-Борисо-Глебский монастырь, г. Туров; Архиерейское подворье, г. Минск; Свято-Никольский женский монастырь, г. Могилев. Из группы – резиденция митрополита: Борисо-Глебский мужской монастырь, г. Новогрудок; Управление Белорусского Экзархата, г. Минск; Свято-Успенский мужской

монастырь, д. Жировичи. Из епархиальных духовных центров: Софийский собор, г. Полоцк; Петро-Павловский собор, г. Минск; Спасо-Преображенский собор и духовная консистория, г. Могилёв; Свято-Симеоновский собор и епархиальное управление, г. Брест; Свято-Петро-Павловский собор, г. Гомель; Свято-Покровский собор и епархиальное управление, г. Гродно; Кафедральный собор во имя трёх святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста и епархиальное управление, г. Могилёв. Из духовно-образовательных центров: духовная семинария, г. Могилёв; духовное училище, г. Витебск;

Для периода с 1989 г. до настоящего времени в качестве объектов исследования были приняты: из группы – православные монастыри Свято-Ефросиньевский женский монастырь, г. Полоцк; Свято-Елизаветинский монастырь, г. Минск; Свято-Никольский мужской монастырь, г. Гомель. Из группы – резиденция епископа: Свято-Никольский женский монастырь, г. Могилев. Из группы – резиденция митрополита: Управление Белорусского Экзархата, г. Минск; Свято-Успенский мужской монастырь, д. Жировичи. Из епархиальных духовных центров: Свято-Симеоновский собор и епархиальное управление, г. Брест; Свято-Петро-Павловский собор, г. Гомель; Свято-Покровский собор и епархиальное управление, г. Гродно; Кафедральный собор во имя трёх святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста и епархиальное управление, г. Могилёв. Из духовно-образовательных центров: духовно-образовательный центр, г. Минск; Минская духовная семинария, д. Жировичи. Из духовно-просветительских центров: Духовно-просветительский центр на базе прихода в честь иконы «Всех скорбящих радость», г. Минск. Из приходских духовных центров: Христорождественский комплекс, г. Солигорск; Дом Милосердия на базе прихода в честь Всех Святых, г. Минск. Из храмов-памятников: Храм-памятник в честь Всех Святых, в память безвинно убиенных в Отечестве нашем, г. Минск; Свято-Воскресенский собор, г. Брест.

В общем историко-культурном контексте по градостроительному расположению православные духовные центры размещались на территории городских, сельских населённых пунктов и вне территории населённых пунктов. Среди городских – выделяются комплексы, расположенные в застройке центральной части (возле или на территории замка – на замчище): Софийский собор и монастырь, г. Полоцк; Борисо-Глебский женский монастырь, г. Новогрудок; в застройке периферийной части города, в том числе в предместье – Свято-Никольский женский монастырь, г. Могилёв; Свято-Успенский монастырь (Лещинский), г. Пинск. Подавляющее большинство православных духовных центров расположены в городских поселениях (90 %). Из них 67 % в центральной части и 23 % в периферийной застройке. Около 10% духовных центров располагаются на территории

сельских населенных пунктов и вне территории поселений. В различные исторические периоды изменялось соотношение православных духовных центров, расположенных в застройке центральной части городских поселений и в её периферийной части, на территории сельских населённых пунктов и вне территории населённых пунктов. При этом, например, в период XVII–XVIII вв. видна тенденция к уменьшению количества духовных центров на территории центральной части поселений и, соответственно, их увеличение в рядовой застройке периферийной части. К концу XVIII – началу XX вв. тенденция закрепились, а в течение XX века соотношение православных духовных центров, размещённых в городских и сельских поселениях, разделилось поровну.

В период с 1989 г. до настоящего времени православные духовные центры располагаются на территории различных планировочных зон (центральной, срединной, периферийной), в составе их общественных центров [2]. Комплексы духовных центров являются разномасштабными структурными элементами этих территорий. Их планировочные и функциональные связи встраиваются в общую планировочную структуру поселений. Группа православных духовных центров под каноническим управлением митрополита включает комплексы, которые расположены на территории городских и сельских поселений. Управление Белорусского Экзархата, духовно-образовательный центр Белорусской Православной Церкви размещаются в исторической части г. Минска в центральной планировочной зоне.

Среди комплексов под управлением епархиального архиерея есть духовные центры, расположенные на территории различных планировочных зон крупных (г. Могилев, Гродно, Гомель, Витебск, Брест), больших (г. Бобруйск, Пинск, Полоцк), средних (Новогрудок) и малых (Мозырь) по численности населения городов. Епархиальные духовные центры Белорусской Православной Церкви в Могилёве, Гродно, Бресте, Гомеле располагаются на улицах общегородского значения, либо на жилых улицах, к ним примыкающих. При этом их пространственным центром и ядром являются кафедральные соборы или храмы, встроенные в здания управлений.

В современной ситуации менее 40% епархиальных центров представляют собой целостный комплекс, когда кафедральный собор и епархиальное управление размещены на одном участке, т. е. относятся к цельным структурам. В остальных случаях кафедральный собор с сооружениями для осуществления приходской деятельности размещены на общей территории, а епархиальное управление со своими службами находится либо на смежном участке, либо вообще на некотором расстоянии от кафедрального собора и относятся к двухчастным структурам. Тем не менее, все они располагаются в пределах центральной планировочной зоны (в границах центрального благочиния).

Приходские духовные центры размещаются, как правило, на территории жилых зон. Например, Христо-Рождественский православный комплекс в г. Солигорске располагается в районе въезда в город со стороны г. Минска.

Определено, что в различные исторические периоды типология пространственных структур православных духовных центров включает различные группы. По типу архитектурно-пространственной структуры выделяются цельные либо двухчастные структуры. При этом функциональное назначение духовного центра не имеет определяющего значения. Это наглядно видно на примере епархиальных духовных центров, которые могут относиться как к первому, так и ко второму типу. Например, Софийский собор в Полоцке (XIII в.), Свято-Симеоновский собор в г. Бресте (XIX в.) – примеры цельных структур. В случае, когда кафедральный храм и епархиальное управление находятся на отдельных земельных участках – Свято-Борисо-Глебский собор и епископский дворец в г. Турове (XII в.), Свято-Петро-Павловский собор и епархиальное управление в г. Гомеле (XIX в.) – двухчастных. Монастыри представляют собой, как правило, цельные структуры (Борисо-Глебский монастырь в Полоцке (XIII в.), Спасо-Преображенский монастырь в г. Могилёве (XVII в.), Свято-Богоявленский монастырь в г. Полоцке (XVIII в.)). Тем не менее, есть примеры и двухчастных структур – Свято-Успенский монастырь в Жировичах (XIX в.). Духовно-образовательные центры, резиденции епископа и митрополита, как правило, представляют собой цельные пространственные структуры.

В зависимости от расположения и количества храмовых сооружений православные духовные центры имеют как моноцентричную структуру (с отдельно стоящим храмом и со встроенным храмом) (Управление Белорусского Экзархата, г. Минск), так и полицентричную пространственную структуру (с несколькими отдельно стоящими храмовыми сооружениями, с отдельно стоящими и встроенными храмами). Полицентричную структуру имеют духовные центры, в которых размещается несколько храмов (соборы, церкви и т. д.), вокруг каждого из которых может формироваться свой комплекс сооружений. Духовные центры с полицентричной архитектурно-пространственной структурой представляют собой наиболее развитый тип комплекса с широким набором функций и разнохарактерной объёмно-пространственной композицией. Такими структурами обладает большинство монастырских комплексов, крупные духовно-образовательные центры, епархиальные духовные центры (в случае, когда кафедральный храм и епархиальное управление находятся на отдельных земельных участках). В качестве примеров можно привести: Свято-Успенский монастырь в г. Пинске, Борисо-Глебский монастырь в Полоцке, Свято-Борисо-Глебский монастырь в Турове, Спасо-Преображенский монастырь в г. Могилёве, Свято-Богоявленский монастырь

в г. Полоцке и т.п. При создании новых православных монастырей на Беларуси распространено решение, при котором воссоздаётся традиционная пространственная схема древнебелорусского монастыря. Этот тип организации стал наиболее известен, так как именно он является ясной и лаконичной и в то же время многомерной пространственной моделью образа Небесного Града. При её формировании все постройки православного духовного центра образуют иерархическую систему, группируются по функциональному признаку и соподчиняются между собой. Главный храм (соборный) или группа храмов доминируют над остальными постройками, выделяясь из них по пространственным, геометрическим и стилистическим характеристикам. Такой тип организации застройки получил реализацию в частности при создании Свято-Елизаветинского женского монастыря, основанного в 1999 г. Общая пространственная организация его комплекса решена таким образом, что при входе через западные ворота под высокой колокольней перед посетителем разворачивается весь монастырский ансамбль в определённом сочетании ракурсов [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Определение Освящённого Архиерейского Собора о вопросах внутренней жизни Русской Православной Церкви (Москва, 2004 г.). – Режим доступа : <http://www.patriarchia.ru/db/text/418315.html>. – Дата доступа : 7.06.2009.
2. ТКП 45-3.01-116-2008 (02250) Градостроительство. Населённые пункты. Нормы планировки и застройки. – Минск : Минстройархитектуры, 2008. – С. 25.
3. Проект. Дом православного сестричества с Водосвятной церковью «Державная» / УП «Творческая мастерская архитектора Дятко Н. М. – объект 8.02АР – Минск, 2007.

Шамрук А. С. (Республика Беларусь, г. Минск)

НОВЕЙШАЯ АРХИТЕКТУРА И ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ

Общий контекст глобализационных явлений в мировой культуре оказывает воздействие на универсализацию языка новейшей архитектуры. Как противодействие универсализму возрождается внимание авторов к локальным культурным контекстам, развивается устойчивая тенденция к поиску новой идентичности как основы уникальности архитектурных артефактов, способа сохранения разнообразия культурных ландшафтов разных регионов мира.

Анализируя значение локального контекста в современной глобализированной культуре, Борис Гройс отмечает, что присутствие локальных черт в художественном явлении является одним из важных условий включенности его в глобальный контекст. «Мобильность ныне обрели все локальные культуры: они переопределяют себя в качестве

глобальных феноменов в глобальном контексте непрерывных сопоставлений» [2, с. 41]. «Современные культурные рынки... предпочитают культурные дифференции, укорененные в прошлом, дифференциям, введенным универсалистскими проектами модернизма» [2, с. 46].

Центральным понятием, вокруг которого осуществляется поиск новой идентичности в архитектуре, является *genius loci* или «дух места». Кристиан Норберг-Шульц был одним из тех, кто в 1980-е гг. выдвинул требование принадлежности конкретному месту в качестве едва ли не самого важного из всех архитектурных принципов. Однако Норберг-Шульц связывает понятие места с метафорой «всемирного дома», в котором каждый может и должен встретиться со смыслом своего индивидуального существования, что дает простор для инновационной трактовки традиции и идентичности в архитектуре.

В результате универсализации языка современной архитектуры создается ситуация, когда у людей отмечается ощущение потери «чувства места» – связи с конкретным городом, чувства причастности к истории. Сегодня в архитектурной практике рождается тенденция, которую можно назвать «продуцированием» особенностей, или изобретением «мест» (в отличие от стандартизированных «не-мест»). Ряд архитекторов сознательно положили понятие «места» и чувствительность к участку в основу своей практики. Жан Нувель в проекте «Париж-Метрополия» подчеркивает значение уникальности каждого города, ландшафта, района, объекта. «Каждая улица, путь, дорожка должны обрести собственную идентичность, связанную со специфическими особенностями местного ландшафта» [5, с. 114]. Бернар Каш, анализирующий значение территории в создании художественных образов города, акцентирует внимание на неправомерности отождествления понятий «специфики» и «идентичности» места. Каш трактует идентичность как результат созидания, художественного жеста, в котором архитектор выражает свое отношение к участку. «"Идентичность" места не является изначально данной: если такое понятие, как «*genius loci*», вообще имеет какой-то смысл, то этот смысл равнозначен способности «гения» быть достаточно умным, чтобы обеспечивать плавный переход от одной идентичности к другой» [4, с. 166]. Каш считает, что попытка превращения особенностей местности в «элементы идентичности» включает в себе опасность замораживания пространства. «Искаженное представление прошлого не дает случиться настоящему» [4, с. 166].

Альдо Росси в книге «Архитектура города» говорит о понятии места «как уникального факта, определяемого пространством и временем, его топографическими размерами и формой, его бытием в качестве арены древних и новых событий, его памятью» [6, с. 223]. Архитектор считает, что именно связь с конкретным местом дает возможность выразить в архитектурном творчестве индивидуальность, которая является продолжением традиции, предостерегая от однозначного ее понимания.

Росси отвергает прямую предопределенность формообразования локальными особенностями места даже в традиционных типах жилища, обращая внимание на значительную роль в их формировании взаимовлияний различных культурных течений [6, с. 225].

Архитектор Алваро Сиза утверждает, что идею его проектов рождает само место, культурное окружение и характер местных жителей. При этом концепция его творчества далека от традиционного понимания контекстуальности и регионализма. Гигантское бетонное полотнище португальского павильона на ЭКСПО-98 в Лиссабоне, подвешенное между двумя белокаменными портиками, вызывает ассоциации с океаном, парусом, бескрайними морскими просторами. Одновременно это выразительный и лаконичный архетип тента, палатки, убежища. Примером современной архитектуры, укорененной в традиции, можно назвать творчество архитектора Эдуардо Соуту де Моура. Его работы, рожденные во взаимодействии архитектурных форм и природного окружения, инновационны и гармонично вписаны в природный и культурный ландшафт. Пирамиды из красного бетона в музее Паулы Рего архитектор вписал между деревьями, используя особенности рельефа. Цветовое решение продиктовано красновато-охристой застройкой города Кашкайша, вблизи которого возведено здание.

Одну из перспектив достижения идентичности современной архитектурой открывает метод ландшафтного урбанизма, направленный на актуализацию роли ландшафта в градостроительном и архитектурном проектировании. Витторио Греготти – один из архитекторов, апеллирующих к этому методу, «намечает контуры поразительного по своей универсальности и синтетической силе метода артикуляции огромных природно-культурных территорий в качестве знаково-символических структур, обладающих на каждом уровне масштабного приближения индивидуальной художественной формой» [7].

Продуцирование новой идентичности часто основывается на интерпретации образов традиционного зодчества, в первую очередь сельской архитектуры. Опыт многих стран мира продемонстрировал нежизнеспособность традиционности, апеллирующей к нескольким базовым признакам регионального зодчества. Идеализированное представление архитекторов о национальной идентичности на практике реализуется в создании домов, внешне похожих на традиционные, но не отвечающих сложившемуся жизненному укладу, художественным критериям традиционного зодчества. Такая трактовка идентичности является выражением рафинированно-культурного, искусственного понимания традиции. Упрощенное понимание национальной идентичности в отечественной практике приводит к тому, что самобытность продуцируется сегодня варьированием нескольких схематизированных черт традиционных построек, примером чего является застройка белорусских агрогородков.

Поиск идентичности, связи с «духом места» и культурной традицией в мировой архитектурной практике часто связывают с достижением множественности тактильных ощущений, обусловленных разнообразием характеристик культурного ландшафта. С помощью тактильных ощущений различных поверхностей в современной архитектуре достигаются аллюзии традиционности, рефлексии культурных прототипов. Огромное значение фактуре поверхности своих построек уделяет Петер Цумтор, которого называют лидером тактильно-созерцательного модернизма. «Смысл, который я пытаюсь вложить в материалы, находится за пределами законов композиции. Их осязаемость, запах, акустические свойства – вот единственные элементы языка, которым мы обязаны пользоваться. Чувства появляются, когда мне удастся выявить специфические значения определенных материалов. Значения, которые будут различимы только в этом конкретном здании» [9]. Чувственность, гармония, естественность, обращение к традиционным материалам и бережное отношение к ландшафту – эти ориентиры позволяют автору создавать произведения, которые становятся органичными в разных культурных контекстах. Разнообразие тактильных ощущений активно используется архитекторами Херцогом и де Мероном как средство достижения выразительности и идентичности произведений в разных культурных контекстах.

Использование категории «архетипа» является одной из стратегий инновационного формообразования, апеллирующего к прошлому. Обращение к архетипам построек разных культурных ареалов, типологий, возвращение к первоисточкам традиций зодчества понимается сегодня как один из способов достижения идентичности новейшей архитектуры. При этом акцент делается на цикличности культурных процессов, или поиске инновационности через отстранение близких по исторической дистанции эпох и возврата к далеким от современности формам и типам построек. Связь с традицией реализуется через ассоциации, культурные коды, аллюзии.

На протяжении истории архитекторы стремились к выявлению в формах построек логики, основанной на сущностных принципах. Эти формы, запечатленные в разных стилях и региональных трактовках, служат архетипами, источниками репрезентаций и интерпретаций, формируют устойчивость урбанистической памяти. Глубинные сущностные основы архитектурного творчества в каждую эпоху выражаются доступными своему времени средствами. Альдо Росси в формировании новой идентичности особое значение уделяет античной классике, сформировавшей устойчивую линию архитектурной традиции в европейской культуре. «...Только за счет дальнейших коллизий исторической жизни архитектуры происходит разделение между основополагающим принципом и формами, которые античный мир, как казалось, установил в качестве вечных образцов и к которым восходят все наши сегодняшние способы символизации постоянства» [6, с. 222]. Творчество швейцарского архитектора Марио Ботты

является примером поиска архетипа, переосмысливающего местные традиции и обращенного к сущностным категориям. Архитектор создает новую идентичность, апеллируя к модернистской эстетике и простым геометрическим формам вернакулярной архитектуры родного кантона Тессино: «Я более и более убеждаюсь, что архитектор работает на территории памяти. Моя работа над церквями помогла мне возвратиться к изначальным ценностям архитектуры, таким как тяжесть, свет, материалы и формы, организованные в диалоге... Это акт сопротивления культуре преходящего. Все, что не сущностно, должно быть устранено» [1].

Одним из самых распространенных архетипов, к которым обращается современная архитектура, является дом с двускатной крышей. К нему апеллируют в частности архитекторы, не принадлежащие к традиционалистам в общепринятом смысле. Кроме знака двускатной крыши авторы прибегают к таким качествам традиционного жилища, как гармония с природным окружением, использование натуральных материалов, интерпретируя их в соответствии с новой эстетикой и технологическими достижениями. Этот архетип роднит традиционную архитектуру разных регионов мира. Используемый в определенном контексте и в определенной интерпретации, он помогает реализоваться понятию культурной идентичности в разных странах и регионах. В рамках проекта «Живая архитектура», организованного в Великобритании философом и писателем Алленом де Боттоном, известными архитекторами создан ряд загородных жилых домов. Почти все авторы, не принадлежа к традиционалистскому направлению, использовали архетип дома с двускатной крышей как средство достижения гармонии архитектуры и природного окружения, сохранения неприкосновенности сложившегося образа ландшафта.

Традиционные материалы и характерные детали, привычные типы пространств и форм, опробованные сценарии движения трансформируются современными архитекторами в соответствии с новыми жизненными реалиями, технологиями, эстетическими идеалами, творческими концепциями. В результате рождается новая архитектура, имеющая свои корни в традиции. О таком понимании идентичности говорит норвежский теоретик архитектуры Ханс Скотте. Он связывает понятие «идентичности» с понятием «следа», который цивилизация оставляет за собой по мере своего движения сквозь историю и считает, что достижение идентичности не может быть выдвинуто в качестве специальной проектной задачи и не зависит от того, принадлежит ли автор проекта местной культуре. Такой подход Скотте называет «раскрепощающим в том смысле, что он уводит нас от детерминистского и ксенофобского представления о некой предзаданной идентичности, освобождая архитекторов от необходимости служить «национализму» [8, с. 197]. Именно такой подход позволил архитекторам, не принадлежащим местной культуре, создать произведения, ставшие ее новой идентичностью. Это такие работы как Александрийская библиотека,

спроектированная норвежским бюро Снøхетта, или культурный центр им. Жана-Мари Тжибау в Новой Каледонии итальянского архитектора Ренцо Пиано. Основой рождения проекта культурного центра в Новой Каледонии стал диалог новейшего концептуального формообразования с отсылками к традиционным материалам, в результате которого сформировался яркий по образности объект. Вхождение в природный и культурный контекст позволяет рассматривать здание музея Кнута Гамсуна, спроектированное американским архитектором Стивеном Холлом как объект, обладающий качествами национальной идентичности. Концепция музея, отсылающая к образному миру писателя, – здание как духовное средоточие окружающего ландшафта. В здании использованы приемы местного зодчества – черненная деревянная обшивка стен и высокая трава на крыше – интерпретация традиционной норвежской дерновой кровли, роль которой играет бамбуковый барьер.

В методе обращения к традиционной эстетике Кишо Курокава выделяет значение скрытых мотивов, понимая под ними соответствие композиционных приемов в архитектуре традиционной природе эстетической чувствительности. Эти приемы могут быть интерпретированы в современных формах, сохраняя качество традиционности на глубинном уровне. В японской архитектуре это: «...отсутствие центра, незавершенность, отсутствие четко выраженной структурности, открытость, асимметрия, утонченность и простота деталей. Элементы японской эстетики передают обостренное чувство равновесия, баланса» [3, с. 283]. Такое понимание национальной идентичности имеет перспективы развития в разных культурных регионах и архитектурных школах.

Наличием локальной специфики в мировом контексте характеризуется архитектура Нидерландов. Она проявляется в комплексном подходе к организации жизненного пространства, удовлетворению культурных запросов человека. Автором, творчество которого отмечено такими истинно голландскими качествами – направленностью на организацию социальных процессов, повышенной профессиональной ответственностью за гармоничное и «умное» развитие жизненной среды – является Рем Колхаас. Колхаас утвердил в Голландии концептуальный подход к проектированию, при котором исследование становится необходимой основой для формирования проектной концепции, предполагающей взаимодействие с самыми широкими кругами общества. Голландский опыт мог бы стать одним из перспективных ориентиров для осмысления исторического наследия и традиций в архитектуре.

Поиск новой идентичности в архитектуре не может состояться без творческого диалога старых и новых форм, традиционного жизненного уклада и новых жизненных реалий, традиционных материалов и новых строительных технологий. Смысл диалога как проектной стратегии состоит не в соединении внешних приемов, а в рождении нового художественного

качества, нового архитектурного языка, развивающего художественно-семантические значения прошлого и соответствующего современному мировоззренческому контексту и новейшим концепциям в проектировании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ботта, Марио [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.projectclassica.ru/est_news/03_2002/03_2002_wn_01_01.htm. – Дата доступа 6.09.2009.
2. Гройс, Б. Создавая дифференции / Б. Гройс // Художественный журнал. – 2001. – № 39. – С. 41–46.
3. Добрицына, И. А. Теоретическая мысль архитектурного постмодернизма: концепция симбиоза / Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени // Под ред. И. А. Азизян. – М.: КомКнига, 2006. – С. 250–304.
4. Каш, Бернар. Архитектура: между территорией и объектом / Бернар Каш // Проект international. – 2007. – № 16. – С. 161–172.
5. Нувель, Жан. Париж-Метрополия. Рождение и возрождение 1001 парижского счастья / Жан Нувель // Проект international. – 2012. – № 29. – С. 108–135.
6. Росси, Альдо. Архитектура города. Уникальность городских артефактов / Альдо Росси // Проект international. – 2011. – № 28. – С. 220–233.
7. Ситар, С. Итальянская архитектурная теория второй половины XX века: от идеологии к полилогу / С. Ситар // Проект international. – 2012. – № 29. – С. 161.
8. Скотте, Ханс. Состояние идентичности в современной архитектуре / Ханс Скотте // Проект international. – 2011. – № 30. – С. 193–197.
9. Цумтор, Петер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.taby27.ru>. – Дата доступа 8.04.2010.

Падсекцыя выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва

Артёмова Е. В. (Республика Беларусь, г. Минск)

РОЛЬ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В РЕШЕНИИ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ НАЦИОНАЛЬНОГО И МИРОВОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Проблема сохранения национального своеобразия культуры в условиях глобализации и всё возрастающего влияния иных национальных культур стоит перед многими странами мира. Исключительно актуальна она и для Беларуси. Находясь между двумя крупнейшими центрами искусствоведческой мысли и самобытного художественного творчества (Западная Европа и Россия), нашей стране важно суметь не только перенять всё лучшее из возможного и адаптировать в собственном культурном пространстве. Необходимо сохранить самобытное искусство, причём не

только во всём многообразии его традиционных форм, но и современных самостоятельных художественных трактовок.

Почему? Потому что именно наш собственный взгляд на мир интересен миру; авторские, не похожие на другие образы окружающей действительности придают ей новые оттенки, формируя её богатство в многообразии таланта учёных и живописцев разных стран.

В то же самое время, в сложившихся условиях современности, следует оставаться максимально объективными, остерегаться подмены некоторых понятий. Не путать глобализацию с унификацией, здоровую интеграцию с ассимиляцией и не воспринимать взаимные влияния мировых тенденций, как путь к краху и обеднению самобытного культурного пространства отдельно взятой нации [13]. Культура как «возделывание» (от латинского *cultura* – возделывание, воспитание, образование, развитие, почитание) и искусство, которое первоначально определяли не иначе, как «способ действия», несут в себе исключительный потенциал, в том числе к плодотворному восприятию новых веяний и явлений мирового масштаба национальными культурными пространствами.

Культура и искусство представляют собой не просто набор тенденций, традиций, техник и т.п., а прежде всего процесс созидания, в том числе созидания самобытного образа реальности [10]. В основу такого образа положена действительность, преломлённая в создании национального творца, автора, художника.

Культура и искусство как процессы непрерывны. И достижения одной культуры, стихийно воспринятые другой, совсем не обязательно будут для последней разрушительны: очень часто они способны дать новый стимул национальному искусству, которое, в свою очередь, выработает множество самобытных форм и осуществит ряд самостоятельных, ценных для мирового искусства открытий [12]. Данная перспектива не является недостижимой. Есть конкретные примеры национальных культур, которые в кризисные моменты своей истории более чем удачно справились с подобными ситуациями и задачами. В данной статье мы обратимся к примеру Китая, а точнее, рассмотрим, как его национальной живописи удалось не просто сохраниться в условиях глобализации и вестернизации, которые наводнили страну и культуру в XX веке, но и не потерять свой собственный взгляд на современные реалии, сделать национальную живопись актуальной у себя на родине, в Европе, Америке и во всём мире.

Может показаться, что проводить параллели между ситуацией в искусстве Беларуси и Китая достаточно неосторожно. Однако, если мы чуть внимательнее рассмотрим историко-культурную ситуацию в Китае начиная с эпохи, последовавшей после культурной революции 1966–1976 гг. и ситуацию в белорусском искусстве XX – начала XXI века, то будем удивлены сходством некоторых социальных обстоятельств, проблем творчества учёных и живописцев.

Особенно важно, что мы получим возможность почерпнуть опыт успешного их преодоления, в чём в Китайской живописи немалую роль сыграл процесс интерпретации. Говоря об интерпретации, прежде, чем оценивать место и роль этого явления в искусстве, следует конкретизировать **способы его проявления**.

Начнём с того, что в искусстве можно говорить об интерпретации художественного явления действительности **путём создания произведения творцом (художником)**, и **путём «прочтения» произведения зрителем, критиком**. Нас в рамках данной статьи будет интересовать первая ипостась интерпретации, т. к. именно она положила начало удивительному феномену в мировой живописи, когда на базе уже состоявшихся стилей, приёмов и образов складывается самобытная национальная современная живопись (в искусстве Китая).

Интерпретация сама по себе является одним из ключевых феноменов культуры и социальной реальности [15]. Во все времена интерпретация не просто адаптирует национальное искусство, как элемент культурного пространства, к условиям вновь формирующемуся реалиям окружающей действительности, позволяя самобытным проявлениям искусства сохраняться в поле мировой художественной культуры. Автору данной статьи интерпретация в искусстве интересна в первую очередь тем, что несёт возможность развития и обновления локальным проявлениям культуры, даёт им возможность не просто существовать, а жить, идти вперёд и осваивать новые для себя горизонты. Характерно, что такие «живущие» проявления несут обновления всей мировой художественной культуре, питают её, делают ярче, богаче.

Обратившись к трудам исследователей феномена интерпретации в других сферах приложения человеческого творчества и таланта (например, в науке), находим у И. И. Евлампиева характеристику четырёх форм интерпретаций применительно к данной области [1]. В своей статье «Два измерения интерпретации», автор выделяет: акт речевого общения; перевод содержания научных высказываний с языка одной научной теории на язык другой научной теории; придание смысла историческому событию путём его «перевода» на язык современных исторических представлений; и наконец, придание смысла феномену одной культуры в рамках представлений другой культуры.

Четвёртая форма замечательно характеризует интересующую нас ипостась интерпретации в китайской живописи. Раскрывая её формулировку, И. И. Евлампиев замечает, что здесь речь идёт о том, что любому материальному носителю смысла (произведение искусства, историческое событие, высказывание), порождённому и наделённому смыслом в одной системе представлений, заново придаётся смысл в другое системе представлений. Евлампиев выводит основную схему процедуры интерпретации, а именно: интерпретация заключается в том, что

первоначальное смысловое определение некоторого объекта обогащается или замещается другим смысловым определением, осуществляемым в рамках более богатой системы представлений [1]. Мы, со своей стороны, исследуя область современного искусства, где система образных представлений даже в локальной культуре не просто богата, а порой просто необъятна и не всегда определяема, выскажемся несколько иначе: интерпретация в искусстве заключается в том, что первоначальное смысловое значение некоего художественного явления в рамках каждой новой системы представлений заменяется самобытным смысловым значением.

С целью проверки правильности сформулированного нами определения, обратимся к одному из классиков общей теории интерпретации Новейшего времени Полю Рикёру.

Согласно ему, интерпретация – это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом и в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении; интерпретация раскрывает скрытые смыслы и порождает новые смыслы. Таким образом, сформулированное нами для использования в искусствоведческой области определение интерпретации логически и содержательно соответствует общенаучному толкованию данного явления, не вступает с ним в противоречия, и, следовательно, является верным.

Для Китая характерна глубинная, органическая преемственность между теорией искусства и общественной практикой [14]. Сам мир современной китайской живописи отличается немалым своеобразием, т. к. восприятие реальности носит строго избирательный характер. Китайских художников интересовало не соответствие действительности тем или иным объективным прототипам, а её верность внутренней правде жизни, глубочайшим истокам человеческого опыта [2]. История современной китайской живописи начинается с «культурной революции» 1966–1976 гг. В это время в искусстве утвердился официальный стиль, требующий механической фиксации реальности, бесстрастного подхода к её отражению. Нетрудно представить, в какое противоречие вступила эта необходимость с глубиной содержания, которое вкладывали в свои произведения китайские художники, которых в Китае называли «величайшими мудрецами, которые вмещают в себя то, что не охватят Небо и Земля, и выявляют то, что не осветят Солнце и Луна»[3].

Художественная культура Беларуси до 1980-х – начала 1990-х годов имела чёткий и систематизированный характер, однако рассматривалась и развивалась в рамках советского искусства одна из её граней. Во многом это стало результатом того, что долгое время в Советском Союзе существовал упрощённый взгляд на историю белорусского искусства: мол, до революции ничего не было, в 1920–1930-х гг. власть захватили формалисты и националисты [8]. Изобразительное искусство послевоенного времени развивалось в основном на основе установок идеологии, утверждённых коммунистической партией. В 1960-е начинает закладываться фундамент

современной художественной школы республики, Художники стали творчески переосмысливать достижения белорусской народной культуры и искусства, изобразительное искусство развивается в тесном контакте с культурой регионов. К сожалению, в 1970-х общий фон для развития искусства не был вполне благоприятным вследствие регрессивной эстетики «застоя» [9].

Успешно вступив в новую эпоху, создав ряд замечательных достойных произведений, живописцы Китая просто по сути своей не могли оставаться в рамках преимущественно реалистического искусства времён начала «культурной революции», тематически замкнутого на идеологической проблематике [6]. Не удивительно, что постепенно художественное искусство стало выходить за рамки «критики» (политические шаржи, агитационные рисунки) и «изображений великих людей» (портреты Мао Цзэдуна). Данная тенденция проявилась на Всекитайской выставке искусств в Пекине в 1972 году. Тан Сяомин, автор картины «Бесконечная война», чтобы подчеркнуть самобытный характер показанных в ней явлений и передать оттенки чувств, использовал традиционные для западной масляной живописи светло-коричневые тона. Это было ново для зрителей, привыкших видеть всё в отражении «красного, яркого и блестящего». Продолжают создаваться работы, посвящённые отражению «ситуации великой революции». Хотя ещё не были сняты некоторые политические ограничения на творчество, (рассказать о закрытии университетов в начале к.р.) многие молодые и способные художники получили шанс пройти обучение у специалистов, усовершенствовать свои знания и навыки в искусстве.

Наблюдается обращение к традиционным формам национального искусства и пробы гармоничного непротиворечивого синтеза некоторых элементов западной и китайской эстетики в живописи. Наиболее удачным примером может служить творчество художника Лин Фэнмиена. В серии картин «Морские пейзажи», ориентируясь на достижения европейского абстракционизма, он, подобно Марку Родко, использовал аналоговые оттенки одного цвета – чёрного, голубого либо зелёного, цвета «циан» для разграничения пространства картины на необходимые части (небо, море, побережье) [10]. Однако саму идёю трёхзоновой структуры Лин Фэнмиен наследовал от поэта – живописца Ни Цана, жившего во времена династии Янь (ок. 1301–1374 гг.).

Во многом близка подобному феномену в творчестве Лин Фэнмиена природа интереса белорусских художников и искусствоведов 1980-х гг. к наследию искусства 1920-х гг. Профессиональное искусство того времени ещё нельзя называть по-настоящему национально белорусским: оно в значительной степени развивается в русле русской культуры в её провинциальном варианте [8]. Однако благодаря полиэтничности так называемого «Северо-Западного края», возникшее здесь культурное пространство даёт пример многогранной структуры искусства. Творческое и

искусствоведческое поле того времени включало такие имена, как Марк Шагал, Казимир Малевич, Надежда Леже, Михаил Филиппович, Владислав Стшешиньский и др. Беларусь имела все возможности для включения в европейские творческие эксперименты, шёл процесс кристаллизации местной художественной школы, который, к сожалению, так и не был завершён. Однако открытие и переосмысление этого опыта позволяет художникам и учёным искусства концептуально дополнить искусство Беларуси советского периода и, сформировав полноценное видение его, вступить в эпоху современного искусства суверенной Беларуси [9].

Говоря об общей тенденции взаимодействия в искусстве между европейским и китайским культурным пространством, нужно отметить одну из его наиболее характерных черт – эта некоторая «разорванность» во времени диалога между Востоком и Западом [11]. Однако, этот диалог всегда продолжался, т. к. люди искусства обеих стран никогда не уставали стремиться к расширению своих творческих горизонтов и профессиональных знаний.

Во второй половине XIX века учёные Европы в условиях социально-экономического и художественного кризиса (отсутствия большого стиля, эклектика) в поисках гармоничного образца художественного синтеза обратились к духовно-историческому опыту Китая и пришли к общеевропейскому стилю модерн [13]. В 40-е гг. же XX века уже Китай, восприняв общемировые тенденции модернизма, приобрёл уникальность собственного живописного образа в мировой культуре. Этот поразительный пример показывает, какую пользу может принести для развития самобытной культуры непохожесть, обособленное развитие двух эстетических систем при условии открытости деятелей культуры и искусства к интерпретации идей, образов, концепций, явлений в искусстве, совершенно не похожем на их родное.

В Беларуси разорванность диалога с культурным пространством Запада во времени не так разительна. Однако результаты таких взаимоотношений не менее удивительны и самобытны. Возвращаясь к началу XX века, наблюдаем явление, когда искусство окраин Российской Империи, которые вместе с белорусами также населяли евреи, литовцы, русские, поляки под влиянием либеральных реформ 1905 года воплотилось не в утончённом космополитичном стиле модерн, а в национальном Ренессансе, который позднее вылился в первую волну белорусского национального возрождения [8].

В Китае же на первую четверть XX столетия приходится деятельность китайского живописца и педагога Лю Хайсу, который много времени провёл в Японии и Европе, изучал различные образовательные программы, методики преподавания живописи и рисунка. Спектр интересов Лю Хайсу был чрезвычайно широким, и, хотя предпочтение он отдавал постимпрессионизму, как в его творчестве, так и в его педагогической

деятельности прослеживается принятие и синтезирование традиций различных школ и направлений [4]. Во многом именно Лю Хайсу модернизировал систему преподавания в художественных вузах Китая.

30-е годы XX века преимущественно время увлечения постимпрессионизмом. Во время войны с Японией, стилистические доминанты и тематическая направленность в китайской живописи сменились на патриотически окрашенную преимущественно реалистическую манеру. Возвращение к реалистической манере во многом было обусловлено поиском более близких, диалогических связей со своими соотечественниками.

После окончания войны происходят изменения и в искусстве: модернизм постепенно начинает выходить на ключевые позиции. Тенденции модернизма в искусстве китайских художников послевоенного времени, особенно в середине 40-х годов, прослеживаются в творчестве таких художников, как Линь Фэньминь, Ми Дайдэ, Гуань Лян, Ли Чжуншэн, Юй Фэн, Чжао Уцзи, Юй Яньюн, участвовавших в первой послевоенной выставке в городе Чун Чин. Именно эти мастера создали эстетическую базу, которая в дальнейшем стала главной предпосылкой развития, успеха и мирового признания современной национальной китайской живописи [10].

Для белорусского искусства первой половины XX века своеобразие художественной жизни заключалась в том, что в восточной её части приобрели идеи русского авангарда и итальянского футуризма, а в западной – сецессии и символизма [7]. М. Касперович организовал изучение белорусского искусства при Витебском художественном техникуме, где позже ярко проявились поиски новых художественных направлений, а также попытки интерпретации достижений художников «Парижской школы» из Беларуси в здешнем социокультурном пространстве.

Благодаря созданию Н. Щекотихиным и М. Касперовичем кафедры истории белорусского искусства в БГУ, происходит усвоение опыта преподавания Якова Кругера, также анализ его манеры создания портретов представителей минской интеллигенции, демократизм образов которых гармонично соединил опыт обучения художника в Парижской академии Жюлиана и Петербургской академии художеств. Фердинанд Рушиц, выходец из Воложина, обучавшийся в мастерской Шишкина и приглашённый преподавать в Варшавский университет, пробовал возродить художественный факультет Виленского университета, одновременно занимал пост председателя комитета по охране памятников истории, скрупулёзно изучал замки в Крево, Вильно, Гродно [5]. Неутомимая натура этого творца, его любовь к людям, родным местам, любовь к жизни нашли своё воплощение в таких произведениях, как «Земля», «Берега Вилейки», «Эмигранты». Действительность на полотнах Рушица – живая, готовая к созиданию, подобно весенним пейзажам, которые сам художник особенно любил. Она символично окрашена, не исключает трудностей, но настраивает на их преодоление.

Одной из основных проблем белорусского и мирового искусства сегодня стали чрезмерное увлечение декоративным эффектом и исчезновение широкоформатных сюжетно-тематических картин [8]. Валерий Иванович Жук в своей статье «Проблемы современного белорусского изобразительного искусства» также обращает внимание на кризис композиций на социально-значимую тему и потерю интереса к портретному жанру [9]. Обращения современных белорусских художников и искусствоведов к сегодняшним белорусским реалиям с учётом национального опыта деятелей и живописцев, описанного выше, и в сочетании с усвоением аналогичного опыта других стран, открывает возможность значительного продвижения на пути к решения этих проблем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евлампиев И. И. Два измерения интерпретации / И. И. Евлампиев // Альманах лаборатории Метафизических Исследований при Философском факультете СПбГУ. – 1997 г. – Выпуск 1. Понимание. – С. 138–152
2. Малявин В. В. Сумерки Дао: культура Китая на пороге Нового времени / В. В. Малявин. – Москва: Дизайн. Информация, Картография и др., 2000. – 436 с.
3. Роули Дж. Принципы китайской живописи / Дж. Роули; [перевод с английского и послесловие с. 121–159, В. В. Малявина]. – Москва: Наука, 1989. – 158 с.
4. Чжан Д. Изобразительное искусство Китая кон. XIX – XX столетий: национальное культурное наследие и влияние европейских традиций / Чжан Далэй. – Минск: Энциклопедикс, 2007. – 156 с.
5. Шунейка Я. Праспект Незалежнасці. Нарысы / Яўген Шунейка. – Мінск: «Галіяфы». – 2012 г. – 153 с.
6. Китайское искусство: принципы, Школы. Мастера / составление, перевод с китайского, вступ. Статья и комментарии В. В. Малявина. – М.: Астрель: АСТ, 2004. – 429 с.
7. Беларускае сучаснае мастацтва і крытыка. Праблемы адаптацыі да новых рэальнасцей: зборнік матэрыялаў навукова-творчай канферэнцыі 15–16 красавіка 1998 года. – Мінск: БДАМ, 1998. – 390 с.
8. Рэспубліканская мастацкая выстава «Беларусь – трэцяму тысячагоддзю» : альбом-каталог / ред-сост. Багданава Г. Б., Баразна М. Р., Дабравольская Л.І, Налівайка Л.Дз. і інш. – Мінск: «Четыре четверти», 2003. – 319 с.
9. Сучаснае мастацтва Беларусі: панарама, перспектывы: матэрыялы рэспубліканскай навукова-практычнай канферэнцыі 30 красавіка 2009 года. – Мінск, 2010. – 265 с.
10. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: автореферат. дис. канд. искусствоведения: 12.02.06 / Ван Фэй; Моск. гос. ун-т культуры и искусств [Электронный ресурс]. – М., 2008. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/sovremennoe-iskusstvo-kitaya-v-kontekste-mirovogo-khudozhestvennogo-protsesssa>. – Дата доступа: 21.09.2012.
11. Виноградова Я. Искусство Китая. Всеобщая история искусств. Том 6, книга вторая. Искусство 20 века [Электронный ресурс]. – М.: Искусство, 1966. – Режим доступа: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st021.shtml>. – Дата доступа: 5.10.2012.
12. Искусство Китая [Электронный ресурс]. – Электрон., текстовые дан. и прогр. – М.: «Директмедиа Паблишинг», 2004. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
13. Anagnos A. Cultural Nationalism and Chinese Modernity. In Cultural Nationalism in East Asia: Representation and Identity, ed. Harumi Befu. – Berkeley: University of California Press, 1993. – 356 p.

14. Jia Xiaowei. Fashion China: Art in China. – China intercontinental press, 2003. – 247 p.
15. Li Xiaodong. Chinece Conception of Space. – China intercontinental press, 2005. – 519 p.

Атрашкевич Е. М. (Республика Беларусь, г. Минск)

ШКОЛА БЕЛОРУССКОГО СТЕКЛОДЕЛИЯ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ 1990–2010-ые гг.

Сегодня единственной пульсирующей жилкой жизни горячего «живого» стекла в Беларуси являются два стекольных завода с богатой историей и традициями: с/з «Нёман» и «Борисовский хрустальный завод». Следует отметить, что как и много сотен лет назад, современные стекольные заводы по-прежнему требуют огромных экономических затрат. Уже несколько лет стекольная отрасль общемировой промышленности находится в полосе кризиса. В Литве, Польше закрылись практически все мелкие гуты. В 1991 г. навсегда погасли печи Киевского стекольного завода, в 1997 г. – Ленинградского стекольного завода, в 2006 г. – Львовской экспериментальной керамико-скульптурной фабрики. В 2008–2011 гг. значительно свернулись производства Бережанского стекольного завода и с/з «Галитское стекло» (Украина). В 2012 г. закрылся Гусь-Хрустальный завод. К 2012 г. на постсоветском пространстве осталось действовать всего 4 базы по производству хрусталя. Два из них – на территории Беларуси.

Белорусские стекольные заводы переживают очень трудные времена. Одна за другой сливаются печи, закрываются цеха. Процесс вынужденного самовывживания стекольных заводов не лучшим образом отражается на творческих судьбах художников стекла. Боль и отчаяние характеризуют их сегодняшнее внутреннее состояние. Тем не менее, очевидное отсутствие стимулов для плодотворного развития и реализации себя как творческой личности, не заставило художников покинуть стекольные производства, предав материал.

В 1993 г. была погашена знаменитая нёманская 14-горшковая печь цветного стекла. С тех пор возможности цвета в стекле ограничились сульфидным, кобальтовым, зелёным, иногда красным и жёлтым. С 1996 года с/з «Нёман» начал освоение первых импортных цветных стеклопудр для окрашивания стекла непосредственно в момент выработки. Работая в плотном творческом контакте с мастерами-гутниками и алмазчиками, нёманские художники продолжают развитие традиционных гутных и создают свои собственные авторские техники и способы работы со стеклом.

Творчество художников Борисовского хрустального завода (БХЗ) аскетично по использованию выразительных свойств. С кон.1990-ых гг. предприятие специализируется на прозрачном и накладном хрустале.

Художники БХЗ поневоле вынуждены искать выразительные свойства стекла совершенно иного порядка. Бесцветность стекла, его бестелесная материальность раскрывали перед авторами внутреннюю сущность материала, сравнимую, пожалуй, лишь с совершенством чёрно-белой фотографии. Пескоструйная обработка поверхности и редкие всплохи цвета приобретали символическое звучание.

М. М. Яницкая выделяет в развитии белорусского стеклоделия 1960–80-ых гг. направления изобразительно-ассоциативной и пришедшей ей на смену метафорически-ассоциативной образности. Конец XX – начало XXI веков стал периодом углубления вышеназванных способов переосмысления творческих задач в авторском стекле. В тоже время наметились новые тенденции в разнообразии решений и творческих методов белорусских художников стекла рубежа веков.

Абстрактность мышления современного художника стекла формирует собственное силовое поле системы знаков, символов, метафор. В 1980-ые гг. «идеографическое письмо» в стекле О. Сазыкиной стало важным открытием белорусской школы стекла. Толща стекла, покрывающая изображаемые натуралистичные элементы и изображения-ассоциации, сообщает объекту многоуровневое прочтение, стимулируя нелинейность восприятия объекта из стекла. На рубеже 1980–90-ых гг. Т. Артёмова создаёт зрелые произведения, тонко выстраивая ассоциативно-метафорические пространства. Уже в произведении 1986 г. «Купалье» художнику удалось создать пространственную композицию, глубинная образность которой и исключительная оригинальность авторского технического приёма позволяют считать её одним из лучших свето-пластических объектов белорусского художественного стекла.

Зачастую композиционные решения белорусских художников стекла 1980–90-ых гг. приближаются к современной трактовке такой формы искусства, как инсталляция. Яркий инсталляционный характер имеет первая творческая работа Г. Сидоревич «Батлейка» (1983 г.) Принципиальное значение для современного белорусского искусства стекла в этом отношении имеет композиция Т. Артёмовой «Бабье лето» (1994 г.). Автор формирует метафору в стекле, предметно-смысловое пространство которой позволяет считать философичность раздумий внимательного, глубоко чувствующего мир художника.

Весьма часто изобразительная образность, строящаяся на основе посудных форм, получает развитие в произведениях П. Артёмова. Активная жизненная позиция художника вызывала появление работ на остро-политические, социальные темы. Таковыми являются его ироничные композиции «Перестойка» (1991 г.), «Шутник и подруга шутника» (1990-ые гг.). В тоже время сквозь гротеск образов даже его шутейного парного автопортрета с женой – просматривается тревожное предощущение

художником дисгармонии современного мира. В затронутой теме скрыта глубоко запрятанная боль и непонимание.

В 1996 г. к работе на с\з «Нёман» приступили выпускники кафедры ДПИ БТХИ А. Ткачёва и С. Шетик. Редкой особенностью их творческой деятельности на производстве является владение уникальным для художников постсоветского пространства мастерством гутництва, позволяюще им эффективно объединять искусство и ремесло. В 2001 г. художником БХЗ стала Е. Атрашкевич.

Можно отметить наследование традиций изобразительной образности белорусского художественного стекла и в творчестве А.Ткачёвой. Тонкое изобразительное начало произведений художника переплетено с выстраиванием формально-стилистических приёмов раскрытия образа в контексте символизма. Знаковые изображения символов перемен, птицы, воды составляют семантику произведений автора. Мотив воды присутствует в творчестве А. Ткачёвой в различных тональностях: от недвижимо-льдистой мерзлоты до стремительности ручья или символики ключа-родника.

А. Ткачёва в своём творчестве развивает и линию ассоциативно метафорической образности. Такие произведения автора как «Виры» (2010), «Цвет граната» (2007), «Зовущие дождь» (2010) раскрывают тонко-выстроенное пространство с помощью применения пластических приёмов, визуальные свойства которых имеют ассоциативную основу.

Творчеству А. Ткачёвой свойственен эксперимент, смелый и в тоже время деликатный поиск пластики форм, глубокое понимание тектоники материала. Отношение к стеклу, как к живой субстанции, в своей основе принципиально построено на выявлении его природных свойств и на традициях национального миропонимания. Никакого радикализма. Найденный один гутный приём работы со стеклом последовательно наталкивает на рождение следующего. Глубокие историко-культурные знания побудили А. Ткачёву к настойчивым попыткам внедрения в производство форм исторического прессованного на «Нёмане» стекла первой трети XX века. Частично это удалось. Внедрено три формы для прессования хрустала.

Творчество С. Шетика можно отнести к направлению экспрессионистического направления в белорусском стекле. Творчеству художника свойственна беспокойная динамичность и скульптурное буйство формы. Мощная и порой яростная экспрессия пластики своенравного материала выводит художника к смелым открытиям. Играя со стеклом, С. Шетик лихо осаждаёт его, умудряясь придать ему трудно примеряемую форму. Художника как правило ведёт за собой материал. Зачастую автор увлекается пластическими возможностями материала и техническим приёмом, не ощущая глубины смысловой нагрузки произведения. С. Шетик успешно работает с вариантносью применения в условиях производства одной металлоформы, переворачивая её на 180 градусов, скручивая выдутое

изделие по оси, вырезая фигурный край. Идея не является новой. Тем не менее, усилиями художника значительно разнообразился ассортиментный ряд изделий как из бесцветного стекла для флористики, так и окрашенного цветными пудрами сортового стекла.

В силу специфики роли художника на стекольном производстве, ярким ассоциативно-метафорическим звучанием окрашены коллекции малосерийных изделий, разрабатываемых художниками с/з «Нёман». Метафоризм посудных форм раскрывается посредством ярко выраженной живописной составляющей цветописы таких коллекций как «Балеро», «Фламен» и др.

Линия ассоциативно-метафорической образности лежит в основе творчества художника Е.Атрашкевич. Художником созданы произведения «Веретено тишины» (2006), «Пешки» (2007), «Расстояние» (2011), «Исчезновение» (2012), цикл «Безвременье». Характерным для неё является стремление придать форму неосязаемым предметам, используя метафизические свойства стекла становиться материальной оболочкой, слепком понятия.

В творчестве художника Г. Сидоревич, пришедшей на завод в пору его наивысшего расцвета, наряду с развитием тонко-ассоциативного направления работы со стеклом, окрашенным солями металлов и обогащёнными различными включениями, появляется линия поп-артовской стилистики. Проницательно чувствуя материал, создав не одну коллекцию произведений высокого уровня культуры формы, художник смело фиксирует действительность в виде серии клипартов. В какой-то мере произведения «Яичница с кетчупом» (2008), «Натюрморт с рыбой» (2011) наследуют черты свежести восприятия наивного искусства.

Продолжением серии натюрмортов в творчестве Г. Сидоревич стала композиция «Пикник у обочины» (2011). Но в неё привнесено совершенно иное прочтение визуальной реалистичности объектов, в данном случае – яблок. Чист в своей природе оптический приём движения цвета в макропространстве лежащих в углублении «скатерти» прозрачных яблок. На их колышущемся амарантовом мареве россыпь пузырьков воздуха рождает ощущение холода мокрой утренней росы.

Рассмотренные возможности формования стекла относятся к методам работы с горячим стеклом. Холодные техники обработки стекла позволяют работать со стеклом после фазы его выработки, отжига и остывания. К ним относятся способами алмазной грани, росписи, шлифовки, полировки, фактурирования и пескоструйной обработки поверхности стекла и хрусталя.

Следует отметить, что традиции холодной обработки стекла присутствует в белорусском стеклоделии издавна. Шедевры гравировки и гранения уречско-налибокского стекла сегодня так и остались непревзойдёнными по уровню исполнительского мастерства. В 1960-ые-80-ые гг. белорусское стеклоделие обогатилось традициями холодной обработки

стекла эстонской школы стеклоделия. Много усилий для развития традиций широкоплоскостной грани, гравировки и фактурирования стекла в разные периоды предпринимали художники белорусских стеклозаводов. А. Абрамова в 1960–70-ых гг. применила технику резьбы тупоугольным алмазным камнем, выявляя специфику светопреломления в стекле. Т. и П. Артёмовы, имея возможность работы в большей степени только с прозрачным хрусталём, успешно использовали матовость пескоструйной обработки стекла, подчёркивая текучую пластичность материала.

В целом, техники холодной обработки стекла со 2-ой пол. XX в. связаны с линией геометризированной пластики в стекле. Как справедливо замечает известнейший российский искусствовед Казакова Л. В., её особенностью становится конструктивно-тектоническое начало. По сравнению с традиционными гутными техниками работы со стеклом, линия геометризированного стиля является не типичной для белорусской школы стеклоделия. Яркой фигурой-проводником данной эстетики в Беларуси стал ученик знаменитого чешского пионера стекла Ст. Либенского, выпускник Пражской промышленно-художественной школы А. Анищик. А. Анищик, принципиально игнорируя декор в стекле, заложил основу традиции экспериментов с чистотой геометрической формы в белорусском художественном стекле. В определённой степени начинания А. Анищика продолжили Т. Малышева и Г. Сидоревич.

Новый виток развития холодных техник работы со стеклом наметился с началом нового тысячелетия. С использования широкоплоскостной грани в своём дипломном проекте начала творческий путь представитель нового поколения художников Борисовского хрустального завода Е. Атрашкевич. Работа над инсталляцией-рефлексией «Безвременье» на тему эфемерности ускользающего времени ведётся и сегодня. состоит из треугольных литых блоков хрусталя, выполненных с использованием ручного прессования и частичной полировки.

В дальнейшем данный опыт работы с материалом лёг в основу концепции преподавания дисциплин по специализации «изделия из стекла» кафедры ДПИ БГАИ. Студенту прививается понимание пространственной значимости объекта из стекла, исключительной специфики оптических и метафизических свойств материала. По результатам выполнения студентами курсовых работ, был организован ряд выставок, куратором которых выступила Е. Атрашкевич. Наиболее яркими стал авторский выставочный проект «Сила притяжения» (Борисов, Галерея «З’ява» 2011 г.) и «Форма» (Музей современного искусства, 2013).

С середины 90-ых гг. активно началось развитие технологий работы с нагретым до температуры плавления «тёплым» стеклом (фьюзингом) в Беларуси. Вплоть до конца 1990-ых гг. развитие художественного стекла можно рассматривать только в контексте деятельности производств с/з «Нёман» и БХЗ. За пределами стеклозаводов художники со стеклом работали

только с витражом, т. к. доступ к стекольным заводам был весьма ограниченным. В 70–80-ых гг технологии плавления стекла в студийных условиях в зачаточном состоянии присутствовали в белорусском стекле. Чаще всего их использовали витражисты, обогащая фактурой листы брянского гладкого цветного стекла и частично спекая элементы витражей. Живопись обжиговыми красками, к сожалению, не прижилась и практически не присутствует в белорусском стекле.

В последние два десятилетия наблюдаются изменения в интенсивности развития стекольной отрасли Беларуси. Этому во многом способствовало появление коммерческих структур различной формы собственности, специализировавшихся на обработке архитектурного флоат-стекла. Некоторые из них уже в 1995 г. обзавелись профессиональными печами для фьюзинга стекла, обеспечивая таким образом собственное производство дверей, перегородок, зеркал и других предметов интерьера декоративными элементами из сплавленного стекла. Таким образом была значительно расширена палитра возможностей работы со стеклом.

Пионером является компания «Илота», появившаяся в 1995 г. Производственная база компании формировалась из итальянского оборудования. Именно на «Илоте» появилась первая в Беларуси печь для фьюзинга. Множество технических наработок было найдено дизайнером компании С.Козырем. В 2006 г. подразделение фьюзинга появилось и в стекольной компании «Енисей». Став на некоторое время местом работы для целого ряда художников-дизайнеров, «Енисей», к сожалению, так и не стал весомым центром экспериментального творчества. Хотя предпосылки для этого однозначно были. Первые дизайнеры компании Т. Гарон и Е.Атрашкевич успешно исследовали возможности высокотемпературных обжигов стекла. Их наработки позже продолжили Ж.Морозова, И. Пекусова, Т.Турова и др. Наряду с выполнением разного рода заказных изделий, безостановочно нарабатывался экспериментально-художественный арсенал технических приёмов и средств.

В определённом смысле феноменом является стекольная мастерская Св.-Елисаветинского монастыря. Она функционирует по законам творческой артели. Творческие интенции всего коллектива, состоящего лишь наполовину из профессиональных художников, отмечены высокими экспериментально-техническими и художественными качествами. Причём отсутствие профессиональной подготовки, зачастую компенсируется искренностью и интуитивным чувством материала в «акте творения» изделия. Руководителем мастерской является А. Трусковский. Художником разработано и выполнено множество объектов интерьерной пластики в технике «сухого» моллирования.

Следует отметить, что на территории Беларуси студийное движение как явление всё ещё находится в стадии своего становления. В данный момент представляется возможным рассматривать только процесс его

формирования. С одной стороны с 90-ых гг. создано около 20 компаний и мини-производств по обработке стекла, зеркал. С другой стороны практически все они нацелены только на узко-коммерческую специализацию своей деятельности. Художники, чьё имя и экспериментально-творческое наследие прочно вошли в историю декоративно-прикладного искусства Беларуси так и не обзавелись собственными студиями, школами и учениками.

Также немаловажным фактом в затянувшемся приобщении белорусского искусства стекла к «international glass studio movement» является очень осторожное обращение художников к экспериментированию с формой, к освоению работы с различными технологиями и видами стекла. Большую роль в изменении ситуации может иметь профессиональное общение белорусских художников стекла с современными мастерами близкого и дальнего зарубежья. Одним из шагов, сделанных в этом направлении, можно рассматривать проведение ряда симпозиумов (2009 – 1-ый Партизанский симпозиум выдувного стекла; 2010 – I Международный симпозиум выдувного стекла) и выставочных проектов, куратором которых является Е. Атрашкевич.

ЛИТЕРАТУРА

- Жук, В. И. Декоративно-прикладное искусство Беларуси XVIII–XX вв.: становление и тенденции развития / В. И. Жук. – Минск: Белорусская наука, 2006. – 318с.
- Казакова, Л. В. Декоративное стекло в современной архитектуре (1960–1980 гг.) / Л. В. Казакова. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 239 с.
- Яницкая, М. М. Художественное стекло Советской Беларуси. / М. М. Яницкая. – Минск: Наука и техника, 1989. – 207с.

Вакар Л. У. (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПРЫМІТЫВІЗМ І БІБЛЕЙСКІ СІМВАЛІЗМ У ЖЫВАПІСЕ МАЦВЕЯ БАСАВА

Выявы і сюжэты сваіх карцін Басаў бярэ з Бібліі, гісторыі габрэйскага народа, паданнях сваёй сям’і. Яго творчасць – гэта бяскончая рэфлексія паміж вобласцю асабістага досведу і калектыўнай памяццю, прысутнай у паўсядзённым жыцці і веры народа. Яго выявы ў сваёй абагуленасці набліжаны да архетыпаў, першапачатковых сэнсавых канстант, якія знаходзяцца ў аснове культуры. Лірычны герой у творчасці Басавы знайшоў увасабленне ў ідэале Блажэннага, правобразам якога з’яўляецца біблейскі Прарок, ды нагледжаны ў жыцці наіўны і чысты ў сваіх намерах чалавек. Адгэтуль местачковая прастата трактоўкі біблейскіх герояў, а таксама архаічная стылізацыя формы і прасторы карціны. Абагуленасць і спрощанасць малюнка, унутраная статыка вобразаў набліжаюць жывапіс М.

Басава да плыні прымітывізму. Яго прадстаўнікі на працягу апошняга стагоддзя культывуюць першасныя ўзоры культуры, імкнучыся выйці на пазачасавыя, вечныя тэмы і вобразы мастацтва. Прымітывізм у творчасці М. Басава спалучаецца з метафізікай жывапіснага бачання. Мастак выдатна валодае таемнай сілай выразнасці выяўленчых сродкаў і скарыстоўвае іх для стварэння вобразаў духоўнай чысціні.

Сваю выставу, што адбылася напачатку 2012 года ў Музеі М.Шагала ў Віцебску, мастак назваў «Маўклівае сумоўе». Яе экспазіцыя, складзеная з твораў розных гадоў, дае выдатны матэрыял для аналізу ўсёй творчасці мастака, а таксама яго сімвалічнага светабачання. Ва іудаізме малітва моўчкі з'яўляецца часткай будзённых і святочных службаў, формай асабістых зносін з Богам. Жывапіс Басава мае медытатывны характар, персанажы яго карцін не дзейнічаюць, не здзяйсняюць подзвігаў, яны стаяць перад Богам і гледачом у аголенасці сваіх пачуццяў: радасных, сумных, драматычных, трагічных. Свет яго творчасці напоўнены рэальнасцю і марай, гісторыяй і рэлігіяй, лірыкай і богашукальніцтвам.

Як і належыць, сваю бязмоўную гутарку з гледачом мастак распачаў з вытокаў, з самога старажытнага знака культуры – Дрэва жыцця. Гэтая выява ўмоўна прачытвалася ў кампазіцыі карцін першай сцяны выставачнай залы. Па цэнтры размяшчаўся краявід «Зіма» (2011) з абагуленым сілуэтам дрэва ў імглістай лілова-сіняй прасторы надыходзячай раніцы. Яго таямнічы, амаль містычны каларыт, а таксама лёгка нахіл высока ўзнятага гарызонту, які надае краявіду характар прывіду, настройвалі на сімвалічнае асэнсаванне суседніх вобразаў. Справа знаходзілася карціна «Дзеці Аўраама» (2010), на якой шчаслівы бацька прыціскае да сабе і адначасова паднімае ўверх, да святла, як бы паказваючы ўсім і Богу сваіх двух сыноў. Гэтаму пераможнаму бацькоўскаму парыву адпавядала сіметрычна размешчаная кампазіцыя «Апора жыцця» (2007). Намалёваная на ёй маладая маці таксама трымае высока над сабою маленькую дзяўчынку. У абедзвюх карцінах матыў росту, «прарастання» дзяцей з бацькоўскіх абдымкаў успрымаўся дадатковай метафарай зададзенай тэмы «Дрэва жыцця». Вянчалі экспазіцыйнае рашэнне сцяны дзве невялікія, але знакавыя, працы: «Са свечкай» (1996) і «Псалом» (1997). На іх намалёваныя рэлігійныя знакі звязаны ў геральдычную кампазіцыю. На першай карціне па баках свечкі дадзены жаночы і мужчынскі профілі, што ператварае яе ў своеасаблівую формулу Шаббата, суботняга рытуалу запальвання свечак. На другой – Менора размешчана ў цэнтры прасторы, якая ўтвараецца двума шофарамі і фланкіруецца лікамі старцаў.

Карціны бакавых сцен залы ўводзілі гледача ў тонкую матэрыю любоўнай лірыкі, і ў большасці сваёй уяўлялі ідылічныя сцэны дзіцячых забаў, любоўных адносін, юнацкіх надзей. Распачынала гэтую тэму кампазіцыя «Тры грацыі» (2002), на якой мастак намалёваў таямнічы начны краявід і адухаўляючыя прыроду тры ззяючыя жаночыя абліччы вакол палымянага куста. Падпалены куст – Неабпалімая Купіна – адзін з вобразаў

тэафаніі, у якім Бог адкрыўся Майсею на горы Харыў. Жаночыя абліччы ўспрымаюцца як паказаная духоўная сутнасць і паводле кабалістычнай касмагоніі могуць азначаць Сефірот (сфер) або парцуфім (абліччаў) [1], з дапамогай якіх Бог стварыў свет, і праз якія ён, знаходзячыся ў ім, захоўвае сваё тварэнне. Далей знаходзіліся дзве напоўненыя яркім святлом карціны: «Вера, надзея, каханне» (2012) з парай закаханых на першым плане і непадалёк схаванымся дзіцем-кветкай сярод зялёнай травы, і «Дзяўчынкі на беразе» (2008) з гуляючымі дзецьмі пад наглядам сталага чалавека, які стаіць пад дрэвам ці то ў жаночым, ці то ў святарскім адзенні. Простыя пастаральныя сюжэты ў агульным успрымання ўзнаўлялі свет першапачатковага Эдэма, дзе чалавек і прырода адзіныя. У такім кантэксце выявы закаханых прачыталіся як Адам і Ева, а дзеці сімвалічна выяўлялі дзяцінства чалавецтва, якое яшчэ не страціла бацькоўскага, дакладней Боскага апякунства. Аб метафізічным характары гэтых прац гаворыць іх кампазіцыя: персанажы знаходзяцца на невялікіх зазелянелых астраўках зямной цвёрдзі, якія рэльефна выяўляюцца або хутчэй увасабляюцца з напоўненай святлом маляўнічай паверхні.

Далей глядач пераходзіў да карцін, якія адсылалі да любоўнай лірыкі містыка-эратычнай паэмы «Песня Песняў». Мастаку ўдаецца знайсці тую ступень мастацкай умоўнасці, пры якой выявы сучаснасці выклікаюць асацыяцыі з біблейскімі тэкстамі. У працы «Асобае пачуццё» (2011) дзяўчына вядзе юнака ў сад. У іх прамяністых фігурах узнаўляюцца вобразы паэмы: «Прыйдзі, любасны, выйдзем у поле, пабудзем у вёсках; выйдзем раніцай у вінаграднікі, падзівімся, як лаза зелянее, як пупышкі покнуліся, як зацвілі гранаты; там я цябе прыгалублю» [2; 7:12–13]. Мастак апускае дэталі, але ўзнаўляе лірыка-эпічны лад паэмы ў краявідзе з высока ўзнятым у неба гарызонтам і аплікацыйна накладзенымі на яго фігурамі закаханых, так што каханне зямное тут становіцца вобразам кахання нябеснага.

У шэрагу прац Басаў распрацоўвае іканаграфію вобраза закаханых, заснаваную на разуменні кахання як непераадольнага імкнення да адзінства. Мастак стварае лаканічныя вобразныя формулы на варыяцыйных суадносінах профільных сілуэтаў герояў, падкрэсліваючы іх амбівалентнасць і ўзаемазалежнасць. У карціне «Закаханасць» (1995) на светлым рэльефным фоне два судакранутыя ў ласцы абліччы фарміруюць у цэнтры абрысы сэрца – аднаго на дваіх. Іх твары звернутыя да неба, а погляд апушчаных вачэй накіраваны ўнутр сябе, у сваю душу. Жоўты колер контражурам высвятляе іх абагульнены сілуэт і надзяляе ўласцівасцю выпраменьваць каханне ў навакольны свет. На палатне «Далікатнае пачуццё» (2008) паўфігуры закаханых нібы ўвасабляюцца з чароўнай цемры пачуццёва-трапяткой фактурай. Тут любоўнае адзінства перададзена пераліўчатым месячным святлом, які, дзякуючы судотыку рук, перацякае з адной фігуры ў іншую.

У тэалагічнай традыцыі «Песня Песняў» тлумачыцца як алегорыя кахання Бога і народа Ізраіля. М. Басаў уводзіць у гэты кантэкст мястэчка,

стаўшага формай пражывання габрэяў у расейванні. Таму ў цэнтры экспазыцыйных залаў размешчаны працы, якія паэтызуюць месчачковыя сюжэты. У першай зале побач з карцінай «Свет мястэчка» (2011), дзе на плошчы паміж дзяўчатамі і юнакамі адбываецца інтрыга знаёмства, мастак змяшчае сімвалічную кампазіцыю «Цяпло свечкі» (2011). На ёй паказваецца містычны акт пераўтварэння: ад ірадыяцыі белага полымя свяцільніка ўзгараецца ліловым колерам, працянуўшы да яго рукі, чалавек. Мастак стварае варыянт агністай тэафаніі і асвечвае ёй экспазіцыйную прастору.

У Бібліі апісваюцца з'явы Бога ў выглядзе прыродных сіл, стихійных бядот, а таксама гістарычных падзей або сімвалічных бачанняў Прарокаў. Другая зала была прысвечана гістарычнаму шляху габрэйскага народа, пачынаючы ад Зыходу і Сінайскага Аб'яўлення, завяршаючы катастрофамі XX стагоддзя і месчачковымі выявамі. У карціне «Якія стаяць перад Богам» (2011) мастак падобна Майсею, які расставіў ланцугом народ каля падэшвы Сінайскай гары для прымання Боскіх заповедзяў [3; 19; 7], запаўняе аснову палатна лініяй шчыльнай чаргі людзей, а ў цэнтры змяшчае тры фігуры з жэстам здзіўлення і глыбокай пашаны разведзеных у бакі рук. Мастак удаля спалучае залаціста-бронзавы тон архаічна стылізаваных фігур і ліловы фон, які паводле эстэтыкі сімвалізму нясе вобраз малітвы [4; 26].

У адпаведнасці з ужо зададзенай логікай сімвалізацыі Боскага пачатку выявамі бацькоўскага апякунства, Мацвей Басаў апавядае аб трагічным разрыве паміж Творцам і чалавецтвам, які ўзнік з прычыны грахоўнасці чалавечых учынкаў. Тры карціны, размешчаныя ў непасрэдным суседстве гавораць аб гэтым. У кампазіцыі «Бласлаўленне» (2011) мастак паказвае старажытны звычай, які зводзіўся да ўскладання абедзвюх рук на галовы дзяцей і нашчадкаў [5; 28:14]. У карціне «Дараванне» (2001) мастак выкарыстоўвае прыпавесць аб блудным сыне ў якасці алегорыі вяртання да веры, да Бога. Калі чалавек здзяйсняе правіну, ён аддаляецца ад Госпада, а пры пакаянні зноў вяртае сабе яго заступніцтва. Басаў, таксама як і Рэмбрант, пакідае ў цені сына ў каюні, высвятляе выяву даруючага бацькі, але падзяляе галоўных герояў кампазіцыйнай цэзурай (паўзай), змяшчаючы ў цэнтр лесвіцу. Яе прыступкі заліты ружова-ліловым ззяннем, што пераўтварае лесвіцу ў галоўны сімвалічны вобраз духоўнага ўзыходжання, неабходнага для дасягнення ратуючага Адзінства.

У працы «Загнаныя ў яму» (2005) мастак стварае апакаліпсічную карціну богапакінутасці народа, апавядаючы аб масавым знішчэнні габрэяў Менска 2 сакавіка 1942 года. З чорнай бездані рэльефам праступаюць маленькія камячкі фігур спалоханых ахвяр. Экспрэсіўна ўзняўшы да неба або развёўшы ў бакі рукі, людзі просяць дапамогі, але іх маленне застаецца непачутым. І нават свечка, што гарыць у руцэ чалавека, які стаіць наперадзе, не можа вярнуць Святло, што пакідае прастору Цемры. Тэму Халакоста Басаў працягнуў у карціне «Няміга. 1941» (2010), дзе намаляваў расстраляных дзяцей, старых і жанчын, якія нібы стаяць перад Богам і

Вечнасцю; а таксама ў карціне «Стук у дзверы» (2007) са сцэнай напружанага чакання насельнікаў канспіратыўнай кватэры выратавальнай весткі. Трагедыя XX стагоддзя архаізавана і сакралізавана. У абодвух творах мастак раскрывае сюжэт у ракурсе з верхняга пункта погляду, што надае кампазіцыям правідэнцыйны характар і пераводзе гэтыя сюжэты нядаўняй гісторыі на ўзровень падзей Святога Пісання.

Басаў творча пераасэнсоўвае маляўніча-пластычную манеру Рэмбрандта, мадэрнізаваўшы рэльефную лепку формы. Фігуры персанажаў яго карцін выступаюць шматслойным маляўнічым аб'ёмам з кантраснай нюансіроўкай асветленых і зацененых частак формы. Бугрыстая фактура твараў і фігур нараджаюць натуральныя святло і цені, якія надаюць выяве жыццёвую трапятлівасць. Лініі сілуэтаў, а таксама ўнутраная прапрацоўка форм не мае выразных абрысаў, з прычыны чаго пры руху вакол карціны ўзнікае ўражанне паверхні, якая бесперапынна пульсую. Знойдзены эфект зменлівай на вачах матэрыі пастаянна ўдасканальваецца. Мастак злучае святлоценныя кантрасы з адкрытым колерам, а рэльефную фактуру стварае з дапамогай разнастайных прыёмаў графіці.

У карціне «Малітва» (2012) М. Басаў стварае абагульнены вобраз габрэйскага народа, які нясе праз стагоддзі слова Госпада. На чырвоным, агністым фоне мастак шырокім пэндзлем фармуе цёмныя сілуэты чатырох мудрацоў, якія чытаюць кнігу. Намаляваныя ў профіль і пастаўленыя ў рад, яны, хоць і стаяць на месцы, але кампазіцыйна ўспрымаюцца о хадзе, што ўмоўна трэба разумець як рух у часе, у Гісторыі. Паверсе галовы і часткова фігуры мастак наносіць плямы жоўтага колеру, што сімвалізуе святасць, а над кнігамі – ліловага, што нагадвае аб іх малітоўным характары іх зместу.

Практычна ўсе размешчаныя ў зале карціны мелі характар малітвы – раскрывалі матыў унутранага дыялогу чалавека з Госпадам, або сімвалізавалі Яго прысутнасць. Таму кампазіцыі шматлікіх прац Басава будуруюцца па вертыкалі, што дазваляе паказаць характар духоўных зносін з Вышэйшымі сіламі. У карціне «Духоўная лесвіца» (2002) мастак выкарыстоўвае біблейскі сюжэт сну Якава пра анёлаў, якія ўзыходзяць і сыходзяць па лесвіцы, дэманструючы тым самым траекторыю шляху душы падчас малітвы. У старажытнасці Іерусалімскі храм быў галоўным месцам малітвы. У Прадказанні Ісайі гаворыцца, што адноўлены храм стане домам малітвы для ўсіх народаў [6; 56:7]. У працы «Будаўнікі Іерусаліма» (2010) мастак стварае таямнічую карціну малітвы аб аднаўленні храма. На вертыкальным палатне двое мудрацоў здзяйсняюць узыходжанне ва ўмоўным полі ліловага колеру з запаленымі свечкамі ў руках. Размешчаная побач праца «Мястэчка» (2012) паказвае вобраз экстатычнай малітвы праз танец. У сцэне бліскучага танца на начным пляцы Мацвей Басаў знаходзіць пераканаўчы вобраз асноўных прынцыпаў рэлігійнай практыкі хасідаў. Тут таксама прысутнічае матыў духоўнага ўзыходжання, які задаецца ўзнятай у неба прасторай пляца, нібы крыху нахіленага ад танцавальнага запалу маладой пары.

Значную ўвагу ў экспазіцыі Басаў надае палотнам з выявамі прарокаў. З усіх біблейскіх прарокаў мастак вылучае двух: Аўраама і Майсея, першых сярод удастоеных Боскага аб'яўлення. Майсей адзіны з людзей, хто не толькі чуў, але ўзыходзіў на Сінайскай гары ў воблака і бачыў Госпада, пасля чаго яго твар асвятляўся святлом так, што народ асцерагаўся падыходзіць да яго. Мастак напісаў Майсея ў выяве барадатага старца ў кароне на цёмным фоне колеру апаленага дрэва. Высокая шапка гарыць чырвонай плямай, адна палова твару выпраменьвае цяпло жоўтага колеру, а другая блішчыць вугальным чарноцём. У карціне «Аўраам. Колькі зорак на небе» (2011) фігура Аўраама, які натхнёна ўзіраецца ў неба, апушчана ў шчыльную матэрыю густой застылай фарбы. Малюнак праціснуты па фактуры цвёрдым прадметам, рысы твару напісаны мноствам незавершаных ліній, якія перадаюць гульню святлаценю. Ніжнія пласты цёмнай фарбы перакрываюцца па выпукласцях іншым колерам і разам ствараюць шматколернае мігаценне паверхні.

Дапытлівымі, клапатлівымі і гнеўнымі апісаны Прарокі ў Бібліі. Такімі нястомнымі спрачальнікамі памятае М. Басаў старых дзядоў мястэчка свайго дзяцінства, якіх аднавіў у вобразах прарокаў на карціне «Вечнасць» (2001). Да праведнікаў, якія адкрываюць народу ісціну, ён адносіць таксама вобраз мастака. На карціне «Праца мастака» (2001), Басаў піша свайго героя не за мальбертам, а з вялікай звязкай карцін за плячыма, так што яна відавочна перабольшвае фізічныя магчымасці носьбіта. Такім запомніўся яму бацька – Ізраіль Басаў, мастак – нонканфарміст, адзін з нямногіх, хто, нягледзячы на ​​неразуменне, застаўся у выбары тэмаў верным сваёй унутранай патрэбе.

Па біблейскай традыцыі прароцтва – гэта дар Усявышняга, які даецца абранніку, каб паказваць народу якія распаўсюдзіліся грахі і злачынствы, а таксама каб раскрываць у свеце Боскую Прысутнасць. Змест Боскага аб'яўлення ўспрымаецца не органамі пачуццяў, а гучыць у душы Прарока, таксама і прароцкія карціны адкрываюцца выключна яго ўнутранаму зроку. Мацвей Басаў здатны бачыць і перадаваць Боскую Прысутнасць праз адзінства жывапіснай матэрыі і святла. У карцінах «Два хлопчыка каля дрэва» (2009), «Дзяўчынка» (2001), «Царскае пачуццё» (2011), «Гульні каля возера» (2012) рух ствараецца святлом, які прабягае па маляўнічай паверхні і змяняе ў сваім імкненні абрысы і ўзаемаадносіны прадметаў, удыхае ў іх жыццё. Зьяўленне рэльефнай фактуры (узыходнае да Рэмбрандта), яе жывое (натуральнае) мігаценне, якое ўспыхвае ў невыразных рухомах контурах пры перамяшчэнні вакол карцін – усё гэта робіць непаўторным стыль М.Басава.

Сімвалізм жывапісу Басава мае шматбаковы характар, у ім мноства аналогій, метафар, мастацкіх умоўнасцяў і пачуццёвых выяў. Мастак выкарыстоўвае разнастайныя прыёмы іх арганізацыі. Ён умела спалучае традыцыйныя знакі, збіраючы іх у абагульненую карціну духоўнага зместу. Гэтыя знакі маюць рэлігійную аснову, звязаныя са святочнымі рытуаламі, і таму зразумелыя для ўспрыняцця. У другім выпадку мастак аднаўляе

пачуццёвыя выявы, нагледжаныя ў рэальнасці. Яны поўныя глыбокіх эмоцый і разлічаныя на суперажыванне гледача. Ад пачуццёва канкрэтнага, індывідуальнага яны вядуць да ідэальнага, архетыповага. Сімвалічнымі ў жывапісе Басава з'яўляюцца таксама мастацкія сродкі, і першым чынам святло, з дапамогай якога мастак імкнецца распавесці і паказаць на Боскі пачатак у свеце і чалавеку, а таксама пабудаваць экспазіцыю, напоўніць яе дынамікай паступовага спасціжэння ўтоеных сэнсаў свайго паслання.

ЛІТАРАТУРА

1. www. ИУДАИЗМ › Теология Бог. Электронная еврейская энциклопедия. The Jewish Encyclopedia in Russian on the Web. Режим доступа: www.cypg.com/analysis/www.eleven.co.il Дата доступа: 19.08.2012
2. Найвышэйшая Песня Саламонава / Біблія: Кнігі Святога пісання Старога і Новага Запавету: кананічныя / перакл. В. Сёмуха. – Duncanville (USA): World Wide Printing. 2002. – 1534 с.
3. Выхад / Біблія: Кнігі Святога пісання Старога і Новага Запавету: кананічныя / перакл. В. Сёмуха. – Duncanville (USA): World Wide Printing. 2002. – 1534 с.
4. Волошин М. Чему учит молитва? // Аполлон. 1914, № 5, С. 26.
5. Быццё / Біблія: Кнігі Святога пісання Старога і Новага Запавету: кананічныя / перакл. В. Сёмуха. – Duncanville (USA): World Wide Printing. 2002. – 1534 с.
6. Кніга Прарока Ісаі / Біблія: Кнігі Святога пісання Старога і Новага Запавету: кананічныя / перакл. В. Сёмуха. – Duncanville (USA): World Wide Printing. 2002. – 1534 с.

Дарохін П. А. (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АНТРАПАМАРФІЗМ У КАРЫКАТУРЫ БССР 1970–1980-х гг.

Калі казаць пра такую з'яву, як антрапамарфізм, то бок наданне чалавечых якасцяў не-чалавеку, то яна існавала ў культуры яшчэ са старажытных часоў, што было звязана з міфалагічнай карцінай свету, слабой мяжой паміж чалавекам і прыродай ва ўспрыманні. У карыкатуры антрапамарфізм з'яўляецца фактычна ад пачатку яе існавання, дастаткова ўзгадаць хаця б вядомую егіпецкую карыкатуру на Рамсеса III, дзе той мае выгляд ільва [10, с. 8]. Паводле меркавання А. В. Швырова выкарыстанне жывёл у якасці персанажаў карыкатуры звязана з узроўнем тагачаснага выяўленчага мастацтва, а менавіта немагчымасцю адрозніць карыкатурную і рэалістычную выявы чалавека. У перыяд антычнасці карыкатуры з антрапамарфнымі выявамі выкарыстоўваюцца між іншых, але колькасць іх значэнне зніжаецца. Але менавіта ў гэты час складаецца жанр байкі ў літаратуры (Эзоп), які аказаў пэўны ўплыў на карыкатуру ў больш позні час. Новы перыяд росквіту антрапамарфнай карыкатуры прыпаў на познія Сярэднія вякі і ранні Новы час. У асноўным антрапамарфныя істоты там [10, с. 16–20] звязаныя або з трансцэндэнтнымі адмоўнымі істотамі (Д'ябал і яго

служкі), або з жывёльным эпасам, існаваўшым паралельна. Складваюцца архетыпы (ужо існаваўшыя на той момант у літаратуры), пэўныя жывёлы звязваюцца з канкрэтнымі рысамі чалавека (ліса – хітрасць, свіння – пражэрлівасць, і г. д.). У XVIII–XIX стст. адбываецца новы ўздым байкі ў літаратуры (Лафонтэн, Крылоў), што адлюстравалася і ў карыкатуры (напрыклад, творчасць Гранвіля). Можна зрабіць выснову, што і антрапамарфізм у савецкай карыкатуры быў звязаны з адраджэннем (яшчэ з 1920-х гг.) у СССР амаль занябаным жанрам байкі, прадстаўленага, напрыклад, творчасцю Дзям’яна Беднага, С. Міхалкова, а ў БССР – К. Крапівы. Фактычна ідэалагічныя функцыі як адраджанай байкі, так і карыкатуры былі тоесныя, акрамя таго аўтары і мастакі ўзаемадзейнічалі на старонках сатырычных часопісаў. Да таго ж і карыкатура носіць сінтэтычны характар [11, с. 4], бо звязана з тэкстам.

У адной з класіфікацый сучаснай карыкатуры між іншых выдзяляюць «эзопаўскую» групу [8, с. 56], то бок атаясамленне людзей з жывёламі, надзяленне іх чалавечымі якасцямі. Такім чынам байка з’яўляецца адной з крыніц антрапамарфізму ў савецкай карыкатуры. Пры гэтым з аднаго боку падобная карыкатура спасылаецца на класічны сюжэт байкі, з іншага – прыўносіць элемент сучаснасці. На малюнку В. Ціхановіча [9, с. 31] адбываецца дыялог ваўка і лісы, якая скрала гусей у рэвізораў. У дадзеным выпадку мы бачым спалучэнне казачнага сюжэту пра драпежнікаў з лесу і рэальна існуючых хабарнікаў-рэвізораў, якіх мастак наўмысна ставіць у адзін шэраг. Такого ж кшталту і малюнак А. Волкава, дзе мышы святкуюць зыход ката на пенсію [9, с. 8]. Тут выкарыстаны традыцыйны сюжэт канфлікта ката і мышэй, але дададзена сучасная з’ява пенсіі. Та таго ж адносіцца малюнак Р. Грамыкі пра мядзведзя і лісу у № 2, с. 1 «Вождя» 1975 г., дзе сучасным элементам выступае база (у сэнсе сховішча). Акрамя байкі крыніцай падобнай карыкатуры можа выступаць вядомая прымаўка, прыказка, якая, для дасягнення камічнага эфекту павінна быць з аднаго боку пазнавальнай, з іншага – несці некаторае парушэнне. Такім парушэннем можа быць ужо разгледжанае вышэй дапасаванне нечага недарэчнага, як то сучасных персанажаў, або з’явы. Але выкарыстоўваюцца і іншыя прыёмы. Напрыклад, можа мець месца рэверсія архетыпаў. Так, на карыкатуры С. Волкава [9, с. 10] заяц прадстаўлены начальнікам, а леў – п’яным супрацоўнікам, прычым заяц абвінавачвае льва ў тым, што той «прышоў на працу касым». Адбываецца змена роляў, што і павінна выклікаць камічны эфект. Больш шырока распаўсюджаны карыкатуры, дзе пэўныя персанажы прадстаўлены ў выглядзе жывёл, якія адпавядаюць, па меркаванні мастака рысам, характэрным для дадзеных персанажаў, як напрыклад на малюнку У. Бараноўскага, дзе афганскія душманы ўяўлены ў выглядзе пацукоў [7, с. 12]. Да карыкатур «эзопаўскай групы» можна дадаць і шэраг не звязаных непасрэдна з байкай, блізкіх хутчэй да сучаснага гарадскога анекдоту. На малюнку С. Волкава [9, с. 10] адбываецца дыялог двух каткоў, прысвечаны

жонцы аднаго з іх, выяўленай у вобразе сарамлівай коткі (да шлюбу) і раз'юшанай пантэры (пасля шлюбу). Тут мастак знаходзіць аналагі ў знешнім выглядзе і характары жывёлы і чалавека, што характэрна для «эзопаўскай групы».

Ёсць, аднак, і карыкатуры іншага тыпу – дзе жывёлы выступаюць у якасці сімвалаў («піктаграфічная група» па адной з класіфікацый [8, с. 56]). Карыкатуры-сімвалы вядомыя дастаткова даўно, росквіт іх прыпаў на XIX – пачатак XX стагоддзя. У карыкатуры на знешнепалітычную тэматыку усталяваліся вобразы краін, звычайна звязаныя з геральдычнымі асаблівасцямі, іншы раз гісторыя вобразу была больш складанай (Расія – мядзведзь). Цікава, што вобраз Ільва як алегорыі Вялікабрытаніі захавалася ў карыкатуры БССР аж да 1980-х гг., хоць у цэлым дадзены напрамак развіцця вобразаў падаецца дастаткова архаічным. Сярод жывёл-сімвалаў можна адзначыць і ўласна маскот часопіса «Вожык», які, праўда, ўзнік яшчэ ў 1940-я гг, але з цягам часу змяняўся. Трэба заўважыць, што ўсе маскоты сатырычных выданняў у іншых рэспубліках СССР таксама мелі выгляд антрапаморфных істот. Цікавым прыкладам ужывання антрапаморфнага знака можа быць карыкатура В. Шматава [3, с. 1], характэрная тым, што тут чалавечыя рысы набывае Гандлёвы знак СССР, які ў па-за карыкатурнай практыкай антрапаморфным не з'яўляецца. Тыповым антрапаморфным сімвалам можна назваць і вобраз «Ураджаю», традыцыйна ў выглядзе меха са збожжам. Такім чынам знакі і алегорыі займаюць важнае месца сярод антрапаморфных карыкатур. Але іншы раз прыёмы працы карыкатурыста не абмяжоўваюцца чыстай алегорыяй, тады выкарыстоўваюцца тыя ж прыёмы, што і ў выпадку з «эзопаўскай групай».

Найбольш вялікую групу складаюць тыя карыкатуры, якія нельга аднесці да вышэйузгаданых двух груп. Тут антрапамарфізм сітуацыйны, ён узнікае ў сувязі з сутыкненнем чалавека і сферы прыроды або культуры. Пры сутыкненні з прыродай антрапамарфізм звычайна набываюць жывёлы лесу ці вадаёму ў якасці адказу на выклік з боку наступаючай цывілізацыі, як мядзведзі на малюнку У. Бараноўскага [2, с. 1], адзін з якіх пачаў паводзіць сабе як турыст. У сферы культуры антрапамарфізм звычайна ўзнікае ў вобласці сельскай гаспадаркі і тэхнікі, радзей – сферы абслугоўвання, гандлю (як жывы бот з малюнка В. Шматава [3, с. 1]). Калі ў выпадку з прыродай антрапамарфізм узнікае пры кантакце з чалавекам, большым за патрэбны, то ў сферы культуры антрапамарфізм звычайна ўзнікае пры нядбайнасці чалавека, то бок, калі выклік значна слабейшы за магчымы адказ. Сельская гаспадарка ў карыкатуры дае вялікую колькасць прыкладаў, тут чалавечыя рысы набываюць жывёлы (каровы, свінні, хатняя птушка), расліны (бульба [1, с. 5], збожжа, садавіна [9, с. 19], гародніна [5, с. 9] і г. д.), і нават грыбы [9, с. 30]. У сферы тэхнікі антрапаморфныя рысы магла набыць любая прамысловая прадукцыя. Не заўсёды гэта было звязана з негатыўнымі з'явамі, бракам, у выпадку малюнка А. Волкава «У добры шлях» [4, с. 1] мы

маем справу з характэрнай для СССР «станоўчай карыкатурай». На дадзеным малюнку можна ўбачыць жывыя шыны, якія пакідаюць толькі адчыненае прадпрыемства. Адлюстравалася ў карыкатуры і навукова-тэхнічная рэвалюцыя – з канца 1970-х гадоў у карыкатуры можна сустрэць электронна-вылічальныя машыны, якія граюць у шахматы [6, с. 4], асаблівую папулярнасць набылі чалавекападобныя робаты, звычайна намалёваныя ў сітуацыях нейкага супрацьпастаўлення чалавеку.

У цэлым жа можна адзначыць, што антрапамарфізм у карыкатуры БССР у другой палове 1980-х гадоў робіцца больш рэдкай з’явай. Да яго звярталіся ў асноўным прадстаўнікі старэйшага (А. Волкаў, В. Ціхановіч) і сярэдняга (У. Бараноўскі, С. Волкаў, Р. Грамыка, М. Гурло, В. Шматаў) пакалення карыкатурыстаў.

ЛІТАРАТУРА

1. № 9, с. 5 // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1973.
2. № 12, с. 1 // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1973.
3. № 6, с. 1 // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1974.
4. № 1, с. 1 // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1975.
5. № 17, с. 9 // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1976.
6. № 15, с. 4 // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1981.
7. № 11, с. 12 // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1983.
8. Мищенко И. Е. Юмор в политике (функции и технологии). [Электронны рэсурс]. – 2005. – Рэжым доступу: http://lstart.ru/creation/GP/Humor_in_politics.pdf – Дата доступа: 29.08.2012.
9. У нас в гостях белорусский журнал сатиры и юмора «Вожык»: [Альбом]. – М.: Сов. художник, 1974. – [39] с. – (Мастера сов. карикатуры).
10. Швыров А. В.: Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. История карикатуры в России написана С. С. Трубачевым. 1903. – [Электронны рэсурс]. – 2009. – Рэжым доступу: <http://www.lawlibrary.ru/izdanie2050205.html> – Дата доступа: 29.08.2012.
11. Шматаў, Віктар Фёдаравіч. Беларуская сатырычная графіка (1945–1970 гг.) / В. Шматаў; [рэдактар П. В. Масленікаў]; Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Навука і тэхніка, 1971. – 142, [2] с.

АЖУРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ В ТРАДИЦИОННОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ ВОЛЫНИ И УКРАИНСКОГО ПОЛЕСЬЯ: ТИПОЛОГИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Ажурные изделия, кружева – художественное явление декоративного искусства, особенность которого главным образом состоит в его [кружева] назначении: украшение ансамбля народного костюма и его отдельных компонентов, текстиля для интерьера, церковных изделий и других предметов домашнего быта. Определяющий признак кружевных творений – ажурность, прозрачность, декоративность, что подчеркивается разнообразием узоров в сочетании с сетчатой структурой, которые достигаются технологически-орнаментальным решением.

Термин «кружево», по мнению А. Прусевича [1], имеет древнеславянские истоки и происходит, вероятно, от старославянского обозначения сетки – *merža, mreža* (мержа, мрежа) [1]. В то же время известный украинский этнограф Ф. Вовк считает, что во время палеолита ловили рыбу не только «удицею», но и вязанной костью крючком сетью – «мере́жею» [2], что и легло в основание названия ажурного плетения – *мережива* (кружева). Также один из вариантов происхождения названия «кружево» – от «окружать» (За М.Фасмером) [3], поскольку во времена Киевской Руси кружевом из металлических нитей обшивали по кругу нижние края одежды представителей знатных сословий [4].

В зависимости от исторического периода и этнографического районирования на территории Украины распространены и другие локальные названия – «кружево», «кружело», «коронка», «чипка», «цырка», «фарбота» и т. д.

Украинские народные ажурные изделия конца XIX – XX вв., в частности Волыни и Полесья, развивались, распространялись и совершенствовались в синкретическом единстве с локальным традиционным искусством и взаимовлияниями европейской культуры. Также кружевные изделия различают по формотворческим признакам – поштучные, единичные изделия (чепцы, платки «хустини», пояса) и метражные (вставки-прошвы, декоративные фигурные завершения). Соответственно эволюционировали и художественные особенности ажурных артефактов, что особенно ярко проявилось в конце XIX – на протяжении 70-х гг. XX вв. посредством типологических разновидностей и разнообразия орнамента.

По функциональным признакам традиционные кружевные изделия Волыни и Украинского Полесья можно разделить на два рода [5] – одежда (компоненты одежды) и интерьерные ткани [6]. Изучение музейных коллекций и анализ полевых материалов свидетельствует о том, что ажурных компонентов в традиционном костюме исследуемой территории – единичные

случаи. Главным образом это – женские головные уборы (чепцы, платки) и пояса, которые датируются концом XIX – первой половиной XX вв. Значительно больше встречается кружева в качестве декоративной отделки: украшение поясной одежды («фартухи», «спидныщи»), женские «сорочки». От середины XX вв. в связи с изменениями функции традиционной одежды (фабричные конфекционные изделия полностью вытесняют народные) некоторые техники и типологические разновидности целиком исчезают из обихода.

В частности это касается типологической группы *головные уборы*, которая сыздавна играла важную роль – обереговая, социальная, декоративная функция – в ансамбле народной мужской и женской одежды. Эта составная традиционного костюма менее всего поддалась временным и модным изменениям практически до начала XX вв. Интересными, по нашему мнению, являются ажурные женские «очипки», которые носили с «перёмиткою», «хустыною». Во время полевых исследований на указанных территориях [7] в частной собственности таких изделий не зафиксировано, в музеях – единичные экспонаты. Эти чепцы выплетали из льняной или конопляной пряжи преимущественно натуральных светлых оттенков техникой «брання» [8; 9; 10; 14]. В европейской терминологии этот способ ажурного плетения известен как «спрэнг» (sprang) [11]. Такая техника плетения на специальных рамах («кросенцах») была известна в материальных культурах многих народов. Например, в Египте она датируется по меньшей мере II тис. до н. э. («египетское плетение») [12; 13; 14], использовалась в изготовлении ажурных сеток на голову в период античности, известной была также в странах Скандинавии, Западной Европы. Из литературных источников следует, что такие головные уборы также широко использовались в одежде женщин знатных сословий и состоятельных горожанок западных украинских земель XVI–XVIII ст. ст. [15]. В украинской традиционной одежде такие чепцы распространились на протяжении XIX вв. (Волинь, Полесье, Бойківщина, Западное Подоліє, Опілля) [16], а также в народном костюме белорусов, россиян, поляков – на смежных с Украинским Полесьем и Волинью территориях.

На основании изученного материала возможно выделить два типа чепцов – по форме и способу создания. Первый – ажурная, плотно облегающая голову шапочка, что формируется в процессе изготовления. Обычно такие чепцы стягивали на затылке шнурками (мягкие «очипки»-сборники). Второй тип – ажурное основание (главным образом теменная часть) соединяли с полосой однотонного домашнего или фабричного полотна. В некоторых местностях под сетчатое полотнище подкладывали твердую основу в форме обруча «кибалку» («хомевку», «кичку», «гибалку»), которую делали из куска ткани, картона или другого материала.

В процессе плетения одновременно формировали изделие и создавали кружевной узор-декор. В зависимости от количества ажурных отверстий и их

сочетания с плотной структурой зависила степень ажурности изделия: прозрачные соты образовывали фон для узора и одновременно были частью декора. Среди мотивов, из которых компоновали орнаментальные структуры чепцов, преобладали геометрические – в виде ромбов разного масштаба, треугольников, прямых и зигзагообразных линий («смерички», «вписани ромбы», «крывульки», «очка»). Самым распространенным вариантом композиции орнамента являются ромбовидные мотивы, расположенные в шахматном порядке, а также треугольники, зигзаги, заключенные в линейно-ярусную композицию.

Кружевные отделки использовали в украшении женской поясной одежды – «*фартухив*» и «*спидницы*» (датированных главным образом 1920–1930-и гг. – серединой XX ст.), в изготовлении которых [отделок] использовали разнообразные техники и средства декора. Более давние типы одежды изготавливали из домодельного полотна и украшали вышивкой (доминирует красно-черный колорит) или тканым орнаментом: повседневные были более простые и не прихотливые в цвете и декоре, праздничным, безусловно, уделяли больше внимания. От 1930-х гг. на Волини и Украинском Полесье фартухи шили главным образом из фабричной ткани, декорируя их горизонтальными полосами вышивки и ажурными украшениями. Существовало несколько вариантов композиции кружевных вставок и «коронки». К примеру, полотнище фартука «разбивалось» одной-двумя кружевными полосами (вставками), которые вшивали между полотняными частями. «Коронкою» обшивали все три края изделия – нижний и боковые, иногда – только низ, а также завершение края поясков-завязок.

Часто встречается фабричное кружево, имитирующее технику филе и плетение на коклюшках: кружевные вставки «филе» в виде стилизованных цветов и листьев, сетчатые полосы с орнаментом стилизованного «бесконечника». Разновидностью кружевного декора можно считать вышивальные техники «вырезания» и «выкалывания», которые, по мнению А. Прусевича, считаются одними из самых давних [1]. Такие способы декорирования чаще всего использовали для украшения женских «*сорочек*» в первой половине XX вв. Сочетание нескольких вариантов вышивки, цветов и разных за плотностью структур орнамента придавали изделию изысканности и художественной ценности.

По нашему мнению, интерьерные кружевные изделия – «*настильницы*» (скатерти), «*серветки*» (салфетки), *накидки* на подушки, «*пидзоры*» на простыни, укоренились в быту волинян и полищуков от начала XX вв. под влиянием городской культуры и профессионального кружевоплетения. Особенно интересными были «*рушныкы*», украшенные кружевом в виде вставок и декоративных завершений по краях. В изготовлении кружева чаще всего использовали технику вязания крючком (1930–1980 гг.), реже – коклюшечное плетение (до середины 1920–1930 гг.).

Кружевные украшения «рушныков», изготовленных с помощью крючка, главным образом имеют зубчатое завершение, которое часто повторяет ритм вышивки на «рушныку» или подчиняется графической структуре орнамента непосредственно самого кружева. Ажурные украшения, изготовленные с помощью крючка, визуально напоминают филейную работу: фон вязан в виде сот, которые плотно заполнены соответственно творческому замыслу. Доминируют ленточные раппортные композиции, где геометрические, геометризованные фитоморфные и орнитоморфные мотивы на основе разных видов симметрии уложено в фриз. Иногда в одном изделии соединено несколько видов кружева, которые отличаются техникой исполнения и композицией орнамента. Главным образом доминируют ленточно-ярусные типы композиции, центрические встречаются реже, в основном – круглой или овальной формы скатертях, покрывалах, салфетках. Мотивы самые разнообразные: геометрические (ромбы, треугольники, «звезды», стилизованные «ружи»), фитоморфные (ветки винограда, цветы, листья, вазоны с цветами), орнитоморфные (голуби, петушки, павлины), зооморфные (зайцы, баранчики), еденичные примеры антропоморфных изображений и надписей.

В декорировании традиционной одежды и интерьерных тканей использовали *кытыци* (кисточки), *тороки*, *френзелі* (бахрому), *кутасы* (помпоны), главным образом – в поясах, платках, скатертях и *рушныках*: прикрепляли только один край (или продолжали с основного полотнища изделия), остальная часть в свободном движении создавала интересный «подвижной» эффект. Это были однотонные или цветные (того же цвета, что и изделие) тороки; круглые цветные или однотонные кутасы, прикрепленные на плетенных шнурочках; крупные «кытыци», стянутые из множества мелких ниточек в одну и т. д.

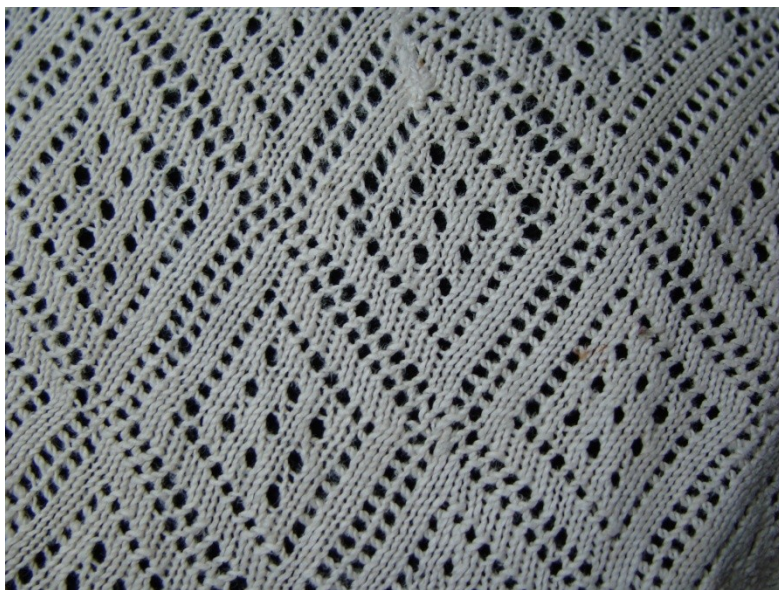
Важным средством художественной выразительности кружева, что возникает в следствии применения технологической фактуры, является ажурность. Различают три вида ажурности: просветы отверстий выступают мотивами декора; свет сквозь отверстия создает фон для узора; закрытые отверстия – «слепая ажурность». Такого типа технологическая фактура характерна в изготовлении волынских и полесских чепцов, разных видов кружева для украшения одежды и интерьерных тканей. Ажурный фон – основа плотновязанного орнамента, подчеркивает его графичность. Степень ажурности изделия зависит от количества просветов и их заполнения, сочетания с плотной структурой.

Изучение традиционного кружева Волыни и Украинского Полесья позволяет сделать следующие обобщения. Художественно-стилистические особенности ажурных артефактов подчинялись основным принципам декоративного искусства региона. Это, главным образом, ажурные украшения интерьерных тканей и одежды: кружево на рушники, скатерти, простины, фартухи, вставки на подушки, с поштучных изделий – головные

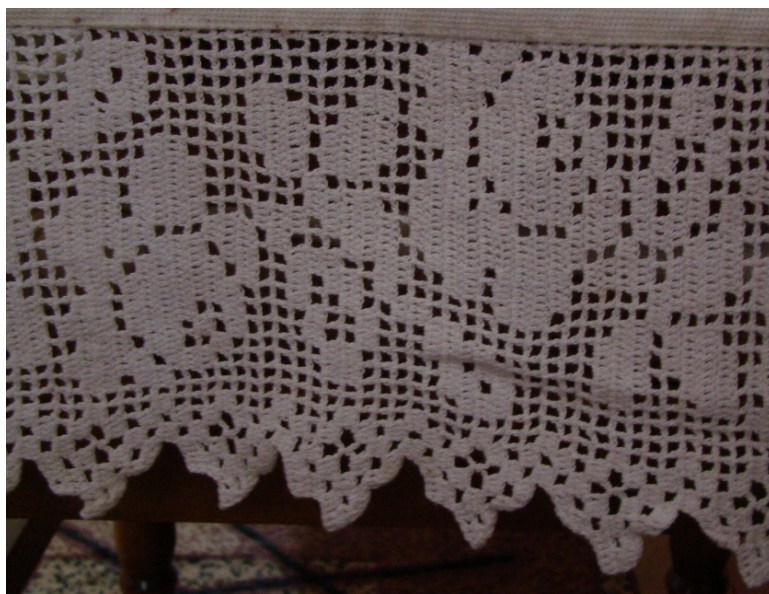
уборы и пояса. Цветовая гамма сдержанная, натуральных оттенков: доминирует белый цвет с незначительным добавлением красного, что соответствует общему колориту. Ограниченность цветового решения компенсируется мастерством переплетений, которые создают удивительные ажурные полотна и орнаментальные полосы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прусевич О.: ЛНБ НАНУ ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. – Ф.88. Прусевич. – Спр. 9. – 41а.
2. Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології. – К.: Мистецтво, 1995. – С. 40, 42.
3. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – Т. II. – М., 1967. – С. 385.
4. Козакевич О. Художньо-стильові особливості церковного мережива кінця ХІХ–ХХ ст.: техніки виготовлення, орнамент // Апологет. Богословський збірник ЛДАіС УПЦ КП. Матеріали ІІ Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво». – № 1–4 (20–23). – Львів, 2010. – С. 111–120.
5. Козакевич О. Типологія українських в'язаних виробів кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. (за матеріалами народного вбрання) // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – 2004. – Вип. 4. – С. 112–121.
6. Церковные кружевные изделия мы не рассматриваем, поскольку это отдельная тема со свойственными особенностями, которые подчиняются канонам и определенной символике
7. Научные экспедиции в составе отдела народного искусства Института народоведения национальной академии наук Украины (г.Львов) – 2010, 2012 гг.
8. Козакевич О. Брання // Козакевич О. Мала енциклопедія українського народознавства [за ред. С.Павлюка]. – Львів: Афіша, 2007. – С. 65–66; Сидорович С. Художня тканина Західних областей УРСР / Сидорович С. – К.: Наукова думка, 1979. – С. 13.
9. Козакевич О.Плетиво з фондів Волинського краєзнавчого музею // Матеріали Другої Волинської обласної науково-етнографічної конференції «Минуле і сучасне Волині й Полісся: народне мистецтво і духовність» (12–13 травня, м. Луцьк). – Луцьк, 2005. – С. 51–54.
10. Козакевич О.Традиційні в'язані вироби та мереживо Волині й Полісся: техніки виготовлення. типологія, художні особливості // Матеріали Третьої Волинської обласної науково-етнографічної конференції «Роде наш красний» (14–15 червня, м. Луцьк). Збірник наукових праць. – Вип. 24. – Луцьк, 2007. – С. 116–121.
11. Особенности этой текстильной техники изучали О. Калашникова и О. Лысенко (Санкт-Петербург, Россия), О. Лобачевская (Минск, Беларусь). К сожалению, автор статьи не имела возможности ознакомиться с полным текстом этих публикаций, поэтому не может подать полную библиографию.
12. Здоровега Н. Плетіння чи брання // НТЕ. – 1968. – № 2. – С. 68–69.
13. Нидерле Л. Быт и культура древних славян. – Прага, 1924. – С. 171.
14. Сидорович С. Художня тканина Західних областей УРСР / Сидорович С. – К.: Наукова думка, 1979. – С. 13.
15. Kotula F. Poszukiwanie metryk dla stroju ludowego. – Rzeszów, 1954. – S. 55.
16. Козакевич О. Українські традиційні в'язані вироби кінця ХІХ–ХХ ст.: локальні особливості (за матеріалами західних областей) // Записки Наукового товариства ім. Т. Г.Шевченка. – Т. ССLXI (261). – Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2011. – С. 503–524.



1. Фрагмент «браного» чепца; с.Пульмо, Шацкий р-н Волынской обл.; нач.ХХ вв.; ЕП-22686, Музей этнографии и художественных промыслов во Львове



2. Фрагмент кружевного декора для скатертей; вязание крючком; мотив «ружи»; Ривненское Полесье; 1950–1970-е гг.; полевые материалы автора, экспедиция 2010 г.



3. Фартух; фабричное полотно, вышивка, фабричное кружево, имитирующее коклюшечное плетение; Ривненское Полесье; середина XX ст.; полевые материалы автора, экспедиция 2010 г.



4. Скатерть; домашнее полотно, «мережка»; Гороховский р-н Волынской обл.; середина XX ст.; полевые материалы автора, экспедиция 2012 г.

К ПРОБЛЕМЕ «ПЕРИФЕРИЙНОСТИ» В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

На примере творчества Е. С. Цея

В послевоенные годы, когда страна залечивала тяжкие раны, когда чуть сгладилась боль понесенных утрат, в советском изобразительном искусстве происходит творческий подъем, организовываются молодежные выставки, возникают оживленные споры, дискуссии, формируются новые суждения в отношении развития творческого процесса. Художественная среда оживляется, молодые художники ищут новые формы и средства выразительности, разнящиеся с устоявшимися требованиями соцреализма. По мнению Е. В. Зайцева, «в творческих поисках молодых начинают появляться новые художественно-эстетические идеи и замыслы в виде работ с совершенно иными, чем общепринятые, стилевыми признаками» [4]. Поколение художников-реалистов сменяется новым поколением молодых авторов, по-своему реагирующих на западное искусство, пытающихся открыть неизведанные для советской культуры пути и художественные решения. В целом отечественное изобразительное искусство второй половины XX века характеризуется попытками обретения собственного «я» через модернизированные формы и образы, возникновением альтернативных течений, в основе которых закладывается не только отрицание норм официально признанного стиля, но и фактически отвержение предшествующего исторического опыта художественного творчества, стремление утвердить нетрадиционные начала в искусстве.

Необходимо отметить, что исследований на тему искусства советского периода в целом, и, в том числе, послевоенного времени, опубликовано немало. К сожалению, советские искусствоведы, ввиду имевшихся определенных ограничений и требований, вынуждены были готовить свои научные труды в рамках правил, установленных политической элитой, и во многом выражали взгляд на искусство советского периода сквозь призму всеобщего восхваления соцреализма и неприятия альтернативных течений в искусстве.

Характерно, что подобные явления имели место не только в традиционно считавшемся прогрессивным столичном центре, но и активно развивались и утверждались во многих уголках необъятной советской страны. Художники, обладавшие свободным творческим мышлением, способны были преобразовать устоявшуюся систему координат, в рамках которых уныло существовало официальное искусство, и дать мощный импульс к поиску новаторских современных решений.

Ограничения свободомыслия в мегаполисах грозили образованием многих региональных культурных очагов, способных стать центрами

притяжения интеллектуальных сил. При этом значительно усложнялась возможность осуществления контроля над развитием ситуации со стороны компетентных органов, и инициативные творческие силы наталкивались на всевозможные ограничения. Властные структуры советской державы не были заинтересованы в развитии периферийного искусства, а «жесткая регламентация художественной жизни тоталитарного государства сводила на нет все неформальные инициативы в регионах» [5].

Возможно, по этим причинам устойчиво навязывалось мнение, что деятельность периферийных художников вторична по отношению к столичным процессам и является лишь их отголоском, фактически повторяющим и закрепляющим уже имеющиеся художественные достижения и открытия. В этой связи предполагалось, что региональное искусство обречено быть консервативным, общедоступным, понятным, так или иначе близким традиции.

Проблема периферийности, провинциальности в искусстве и в культуре в целом давно волновала отечественных исследователей ввиду зависимости этих понятий от особенностей территориального деления государства, его многонационального состава и постоянного жесткого, властного влияния центра. В последнем десятилетии отмечается возросший интерес к данной проблематике. Так, Н. М. Инюшкин обсуждает вопросы эволюции понятия «провинция» в России, которое было введено в 1699 году с целью «обозначить на европейский манер наименование единицы административного деления России, предпринятого Петром I» [2]. Однако уже к 1780 году этот термин как официальное название административно-территориального элемента прекратил свое существование ввиду изменения устройства государства.

Как отмечает М. Я. Спивак, впоследствии значение «провинция» «употреблялось преимущественно в единственном числе, как собирательное существительное: русская провинция вообще» [6]. В дальнейшем слово «провинциальный» обросло многочисленными «трудно формализуемыми и преимущественно негативными коннотациями» и применялось в основном для обозначения явлений из области устройства быта, культуры, искусства, манер и нравов. При этом «провинциальный», как правило, значил малообразованный, примитивный, лубочный и т.п. Постепенно происходит замена понятия «провинция» на «периферия» – определение, которое было «никому не обидным словом» [6].

Профессор, доктор философских наук О. А. Кривцун считает, что на протяжении всей истории России взаимоотношения между центром и периферией менялись [5], но, начиная с 1932 года, после утверждения принципов соцреализма, которые неукоснительно внедрялись в художественное творчество средствами государственной политики, и центр и периферия вынуждены были подчиняться одним общим правилам.

И только неминуемые перемены в политической жизни страны, которые привели к развенчанию культа личности Сталина, повлекли за собой и появление реальных альтернатив официальному искусству. Пришло время, «когда искусство стало искать иные пути и версии воплощения модернизационного проекта» [8].

Сегодня достаточно полно освещены события, которые происходили в мире искусства в тот период в Советском Союзе. Многие художники и другие деятели искусств, прошедшие сквозь столичный фильтр, сыскали заслуженную славу, и стали известны и узнаваемы не только в пределах страны, но и далеко за рубежом. Однако, несмотря на то, что «в поисках новых творческих импульсов, ярких темпераментов, несущих новое чувство жизни, центр активно рекрутировал в свои ряды таланты, рожденные по всему периметру нашего государства» [5], некоторые вынужденно или осознанно оставались в своих регионах. Многие из них сумели прожить яркую, насыщенную творческую жизнь, но так и остались в разряде периферийных художников. Как правило, творчество их не изучено и не определено место в истории отечественного искусства.

Ярким представителем советского андеграунда на Кубани можно назвать Евгения Сулеймановича Цея (1924–1982 гг.). Несмотря на неординарность, его творчество остается «белым пятном» в области изучения отечественного современного изобразительного искусства. Очевидно, что в творческих исканиях художник если не опережал, то, во всяком случае, «шел в ногу» со своими столичными коллегами художниками-нонконформистами, такими, как Э. Неизвестный, О. Рабин, В. Комар, А. Меламид и др.

Жизненный и творческий путь Е. Цея прошел в сложный период становления нашего государства. Он «пережил» культ личности, периоды волюнтаризма, оттепели и застоя. В 1942 году, после окончания школы, в восемнадцатилетнем возрасте будущий художник ушел на фронт. Война для Е. Цея окончилась в 1949 году, когда он был демобилизован из войск НКВД, имея государственные награды и контузию.

В 1952 году Е. Цей поступает в Краснодарское художественное училище, в котором получает профессиональные навыки работы в графике и живописи, основанные на лучших традициях русской реалистической школы. Его дипломная работа выразилась в графической серии «Жанровые сюжеты», выполненной в технике линогравюры, которая в «идейно-тематическом и стилистическом плане отвечала всем требованиям социалистического реализма» [1]. Однако художник достаточно быстро ощутил, что в рамках официально признанного направления в изобразительном искусстве ему очень тесно, не хватает изобразительных средств и способов для полноты выражения всех чувств, эмоций и мыслей, которые переполняли и захлестывали пылкую натуру. Условия существования в тоталитарном режиме советского государства, фактически вынуждали свободную и

инакомыслящую личность прибегать к иносказанию, аллегории, использованию различных шифров и кодов.

Сквозь призму собственных чувств и ощущений Е. Цей сумел выразить дух, силу и боль своего времени. Конечно, на формирование его художественного языка, отличающегося особой смелой остротой и необыкновенной выразительностью, оказали влияние не только вышеперечисленные факторы. Сказалось и увлечение современным искусством западных стран. Оставленное мастером наследие «не оставляет сомнений, что художник осознанно и последовательно глубоко интересовался этапами и всеми видами европейского и американского модернизма» [7]. Е. Цей обладал способностью воспринимать концептуальные установки того или иного явления и модифицировать в соответствии со своей мировоззренческой позицией.

Длительное время работы в краснодарских театральных мастерских также наложило свой отпечаток, выразившись в особенностях декоративности стиля, присущего многим работам художника. Соприкосновение с театральной жизнью и театром как видом искусства способствовало еще более глубокому отрыву от реалистичности, позволило окунуться в мир гротеска, метафоры и фантасмагории, научило выявлять скрытую «суть вещей», обнажая тайный смысл окружающего пространства, которое художник наделял мифологическими смыслами, пытаясь преодолеть дисгармонию между внутренним и внешним миром человека.

Художник работает сериями, словно не имея возможности полностью выразиться в каком-либо одном полотне, он периодически возвращается к той, или иной интересующей его теме, снова и снова прорабатывая образы, усиливая, или нивелируя те, или иные звучания и смыслы в картинах.

На протяжении всего творческого пути Е. Цей неотступно исследует, изучает образ женщины. Постоянно экспериментируя, он наделяет эти образы различными свойствами, которые, словно, преследующие его видения, выражаются то в целомудренных, то в развратных красавицах. Плачущие или танцующие нимфы, розовые, желтые, голубые и даже черные – все они эротичны и прекрасны. В исполнении художника они предстают перед зрителем без малейшего намека на пошлость, без циничного, потребительского отношения. Женщина для Е. Цей предмет любования, источник чувственного и эстетического наслаждения. Женщина, словно, основа мироздания, проявляется во многих ипостасях, являя первоисточник мира и жизни. Женские формы угадываются в цикле графических работ «Экспрессия форм», будто непонятные, расплывчатые пятна цвета, раздробленные на части, на атомы космические тела, уже обладая первичной материальностью, вот-вот сольются в нечто, что и станет впоследствии Женщиной, Матерью-Богиней, прародительницей рода человеческого и всего живого. Некоторые картины из серии «Люди-собаки» художник откровенно наделяет узнаваемыми женскими чертами, быть может, намекая на

плодовитость и способность оберегать и вскармливать потомство, по прообразу Капитолийской Волчицы.

Е. Цей умело сочетает чистую, анатомически безупречную линию в одном ряду с резким, угловато-кубистическим контуром, или с рваным, истерично-экспрессивным абрисом. Его художественной манере свойственна наивно-примитивная и образно оправданная деформация форм, местами переходящая в сознательные недорисовки и недоделки. В цветовом решении заметно пренебрежение светотеневыми моделировками, упорное использование приемов клуазонизма, фовистических пятен, экспрессивных мазков краски. В подаче пространства характерно главенство, первичность плоскости, обилие абстрактных знаков-символов, сюрреалистические метаморфозы и т.п.

В том случае, когда Е. Цей обращается к социально заостренным сюжетам, увлечение формальными изысками ослабевает, более важным для него оказывается открытие глубинного смысла того, или иного факта-явления, также как и поиск адекватных художественных средств, способных выразить его собственное понимание правды.

Художник с характером Е. Цей, с его мироощущением, чувством своего равновесия в пространстве, в социуме, обладающим тем жизненным опытом, который явился стержнем формирования его философии, отношения к происходящему, просто не мог оставаться аполитичным в то неоднозначное, непростое время.

Его смелое решительное отношение к политическому строю советского режима в основном выразилось в большой серии картин, условно названной «Гримасы совдемократии» и в цикле «Капричос». В них в полной мере проявились сильные стороны таланта художника, такие как публицистичность, склонность к метафорам, раскованное мышление и воображение. В данных сериях неистощимая смесь жесткого юмора, убийственной иронии и ядовитого пафоса изобличают скрытый социальный подтекст, который не содержит очевидной ненависти и злобы, но обнажают боль и бессилие.

Работая в эпоху бдительной цензуры, подвергаясь преследованиям и травле, Е. Цей нашел в себе силы и волю иметь собственный метафизический взгляд на мир, который он не только сохранил, но и расширил и обогатил к концу жизни. Его внутренняя независимость, уникальная трудоспособность, безбоязненность в выборе тем, сюжетов, приемов, верность идеалам высокого искусства, его могучий талант, совершенство и красота его работ – вот те безусловные приметы, определившие его лидерство, его ведущую роль в истории кубанского авангарда 70-х годов прошлого века.

Творческие искания Е. Цей, не вписывались в устоявшуюся систему соцреализма, утвержденную властью. В то время многие молодые кубанские живописцы искали новые формы и средства выразительности, разнящиеся с существовавшими требованиями. Вокруг Е. Цей объединяется звено

краснодарских художников, проявляющих острый интерес к искусству андеграунда. В 1977 году они создают художественное объединение неформального направления, которое будет названо «Контакт». Хотя участники проекта (Евгений Цей, Сергей Воржев, Виталий Коробейников, Михаил Скворцов, Виталий Пугачев, Николай Черненко и др.) не ставили перед собой политических целей, их деятельность вызвала недовольство у работников краевой комсомольской организации, а затем и заинтересованность у компетентных органов. Членов «Контакта» стали вызывать на «профилактические» беседы, а в местной прессе в отношении Е. Цея прошли публикации, осуждающие его творчество. Вскоре деятельность объединения была прекращена, а помещение, которое занимали художники, «снесли как ветхое строение» [3].

Не имея возможности вести активную выставочную деятельность, сдерживаемый цензурой, условиями и обстоятельствами, которые, безусловно, влияли и на свободу передвижения и на возможность пропагандировать свои идеи, свое мировоззрение, Е. Цей для своих современников, по большому счету, оставался безызвестным периферийным художником.

На примере творческого развития Е. Цея видно, что художник в условиях тоталитарного режима мог определяться как периферийный по нескольким основным причинам:

1. Удаленное местоположение от столичных центров;
2. Отсутствие возможности вести открытый диалог со зрителем, т. Е. осуществлять выставочную деятельность;
3. Наличие информационного вакуума вокруг персоны художника, организованного умышленно, либо возникающего по объективным причинам.

Таким образом, понятие «периферийный» невозможно связывать с таковыми определениями, как «узкотемье», «непрофессионализм», «дилетантство», «отсталость» и пр., оно не характеризует мышление, как понятие «провинциальный». Термин «периферийный» сегодня необходимо понимать в тех смыслах, которые раскрываются непосредственно в его словообразовании: периферия – (от греч. *periphēreia* – окружность) – удаление от центра; окраина. В соответствии с этим можно предположить, что периферийный художник, или непосредственно само творчество периферийного художника может восприниматься как субъективная часть некоего целого объекта, удаленная от центра (территориально или информационно). Если бы была необходимость выразить взаимоотношения творчества Е. Цея и советского изобразительного искусства второй половины XX века с помощью кругов Л. Эйлера, то малая окружность (творчество Е. Цея) располагалась бы внутри большой окружности (искусство) и была бы максимально смещена к ее внутренним границам.

В век новых компьютерных технологий, при возможностях интернета и свободного от тотальной цензуры телевидения, уровень информационной оснащённости провинции и центра практически выравнивается, взаимно обогащая обменные процессы в искусстве. Этапы становления периферийного искусства «воспринимаются как камертон общероссийской культурной жизни в целом, как средоточие живых, самобытных художественных свершений» [5]. Понятия центрального и периферийного справедливо можно назвать важными частями одного целого организма, взаимно дополняющими и обогащающими друг друга.

Сегодня становится очевидным, что невозможно создать полнокровный образ эпохи, провести ее культурную идентификацию, восстановить справедливость в искусствоведческом процессе, без изучения творчества периферийных художников, таких, как Е. Цей и многие другие, которые должны занять свое достойное место в истории отечественного изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Живопись, графика / Евгений Цей. Альбом репродукций. Автор вступительной статьи Ловпаче Н. Г. – Майкоп: Качество, 2006. – 226 с.
2. Инюшкин Н. М. Провинциальная культура: взгляд изнутри. – Пенза, 2004. С. 16–29, 37–50. Электронный ресурс, режим доступа: es-dejavu.net/p/Provinces.html.
3. Исаченко, С. В. Неофициальное изобразительное искусство Краснодара в 1970-е – первой половине 1980-х годов / С. В. Исаченко // Культурная жизнь Юга России. 2010. № 3. С. 5–6.
4. Коржев Гелий Михайлович: альбом: к 75-летию со дня рождения / автор текста Е. В. Зайцев. – М.: Пассим, 2000. – 111 с.
5. Кривцун, О. А. Центральное и периферийное в культуре / О. А. Кривцун // Русская галерея. 2001. № 2.
6. Спивак, М. Л. Провинция идет в регионы: О некоторых особенностях современного употребления слова провинция // Провинция: поведенческие сценарии и культурные роли. Материалы «Круглого стола». М., 2000. С. 86 -96.
7. Фатиевская, В. Евгений Цей: Из опыта свободного исследования. 2012. – 18 с. (На правах рукописи).
8. Якимович А. К. Полеты над бездной. – М.: Искусство-XXI век, 2009. – 461 с.

Кононова-Григолец А. В. (Республика Беларусь, г. Минск)

ФУНКЦИИ СВЕТА В ЖИВОПИСИ КОНСТАНТИНА КОРОВИНА

XX столетие изобилует направлениями в искусстве. Это задавало систему приоритетов искусствоведческого анализа живописи: первостепенными среди них были сами направления, преемственность, традиция и новаторство, жанры. Осмысление работы художника со светом часто оставалось в стороне. Разумеется, осуществлялись труды, где данному вопросу уделяли лапидарное внимание (например, в работах Н. Волкова,

В. Тасалова, И. Елатомцевой). Однако эта область не достаточно исследована. Между тем, многие художники ставили изображение света целью, подсознательной или осознанной. Об этом свидетельствуют произведения ряда художников, знаковых для русского и белорусского искусства рубежа XIX–XX вв.: А. Куинджи, В. Серов, К. Коровин, А. Архипов, Н. Ге, Ю. Пен, Я. Кругер, Ф. Рушиц, В. Белыницкий-Бируля, С. Жуковский, В. Кудревич, М. Шагал; среди западноевропейских художников: импрессионисты К. Писсаро, Э. Дега, К. Моне, О. Ренуар, П. Гоген и мастера Понт-Авенской школы, символисты Э. Вюйар, М. Дени, П. Серюзье и мн. др. Один из методов анализа работы художника со светом, который мы хотим предложить – рассмотрение функций света в произведении, а именно: их взаимосвязь, взаимотворчество, пропорциональность и иерархичность их взаимоотношений.

Роль света в любом живописном произведении реализуется в совокупности его функций. Наряду с известной, *изобразительной функцией света*, которая состоит в соблюдении общих для всех законов изобразительного искусства и использовании инструментов академической школы, таких как тон, колорит, деталь и т. д., мы выделяем ещё три: *формообразующую* – это поиск символа света в живописи посредством формальных законов композиции (приёмы условности, декоративности, плоскостности, локализации), *эмоционально-выразительную*, характеризующуюся экспрессивной, декоративной и др. техниками изображения света, и *содержательную*, реализующую «сюжетно-поэтическое», образно-познавательное, духовное содержание. Одним из наиболее подходящих для применения функционального анализа работы художника со светом нам представляется творчество К. Коровина.

Время рубежа столетий и начала XX века характеризуется как бурный период культурных революций и апробаций «нового искусства». К. Коровин был частью этого процесса, и – одновременно – обособлен от него за счёт мощной творческой индивидуальности, выразительной особенностью которой было то, что свет, казалось бы, был единственным предметом изображения у художника. Регистрация обилия света (не только солнечного) и красоты света в самой жизни становилась сообщением о радости и сакральности дара жизни, так понятных православному сознанию. В этом свет выполнял на его холстах *содержательную функцию*.

Обращает на себя внимание, что холсты К. Коровина воздействуют на реципиента состоянием безудержной, восторженной радости от проявлений невидимого сияния в видимой реальной жизни природы и человека. Это свойство касается тональной характеристики и в полной мере прослеживается в более поздних холстах. В ранних работах наблюдается стремление точного следования натуре – «Северная идиллия» (1886), «Речка Воря. Абрамцево», «Неудача» (1898): некоторых из них это лишает интенсивности эмоционального нерва, который впоследствии станет

определяющим в коровинском творчестве. Разница между безудержностью и сдержанностью эмоционального нерва задаёт амплитуду пропорционального присутствия *эмоционально-выразительной функции света* на полотнах художника.

Особенности коровинского изображения света также кроются в приёмах *изобразительной функции*. Но в отличие, например, от сближенных и мягких цветосветовых связей в работах В. Серова – решение света в живописи К. Коровина лежит в ключе большей тональной (светотеневой) и цветовой (тепло-холодной) контрастности. Конкретные, структурные световые схемы изображения солнечного света в коровинских произведениях говорят о том, что художника притягивал не столько рассеянный свет, но прямо направленный на объект изображения, изобилующий силой световой мощи.

К. Коровин обладал абсолютным чувством тона и цвета, что сродни понятию абсолютного слуха в музыке. Способность улавливать тончайшие нюансы тоновых и цветовых отношений, не только чувствовать их в натуре, но и создавать, режиссировать тональный и цветовой образ на холсте, позволяла художнику избежать фальши в светопередаче. Следование натуре требовало приоритета основных принципов изобразительности, которые коррелируют с понятием «школы».

Как известно, в понятие «школы» изобразительного искусства входит много составляющих (сюжет, образ, композиция, выбор пространства-среды, перспектива, тон, колорит, взаимодействие тона с колоритом, рефлекс, детали, техника письма, разность решения далей и переднего плана и др.). Для объяснения особенностей изобразительной функции света в работах К. Коровина выделим те из составляющих, на которых это проделано лучше всего. Это – тон, колорит и деталь.

Тональное (светотеневое) и цветное (тепло-холодное) контрастирование, назовём его первым приёмом изображения света у К. Коровина, превалировало над вторым – «светообъединением», а именно: зона всех попадающих под луч предметов подчинена свету, который словно пронизывает их.

Натюрморт, как жанр, воспевающий прелесть и поэзию простых окружающих нас предметов, отражающих прикосновение каждодневной жизни, часто использовался художником. Подобно «Девочке с персиками» В. Серова, картину К. Коровина «Розы на террасе» (1910) многие называют выдающимся по качествам силы настроения света, звучащим праздником солнца.

Приём взаимодействия тона с колоритом в «Розах» выражен в малой доле тёплого оттенка, наполняющего белую зону освещённой плоскости; этот оттенок помогает синей светло-ультрамариновой тени от самого букета и теням от нависающих ветвей деревьев зажечь массу белого ещё ярче. Отметим ещё тот факт, что свет как бы вбирает в свою силу и подчиняет себе

все предметы, попадающие под его прямую цель: самый белый в натюрморте свет тарелки сливается с светом скатерти, чуть желтее; прозрачный стакан растворяется, теряя конкретные очертания, нежно пунцовые розы принимают чистой силы свет, лишь слегка адаптируя его к своим оттенкам. В нескольких других натюрмортах использован этот же приём, но в них интенсивность света не такая сильная, как в «Розах» – это «Розы и фиалки», «Розы, фрукты и вино», «Натюрморт» (1912), «Сирень» (1915), «Рыбы, вино и фрукты» (1916).

В «Розах на террасе» излюбленный К. Коровиным ослепительный свет «белого» солнца в полной мере подан за счёт достаточно просторного размера освещённой плоскости белой скатерти. Это имеет прямое отношение к *формообразующей функции света*, игре декоративных пятен. Важной особенностью коровинской подачи света является условно-импрессионистическое решение пространства, в данном случае – далее пейзажа со скалами и морем: всё сливается в бушующие мелкие мазки, не теряя намёка на конкретику; всё названо, но ничто не мешает главному изображённому свету. Интересно, что разность фактуры и размера мазка в работе над далями (частые пастозные мазки небольшого размера) и передним планом (структурные, локальные, более гладкие мазки) также становятся неотъемлемыми помощниками в изображении света и придания ему качества светоносности. В этих пропорциях реализации *формообразующей функции света* зашифрована тайна творчества, которую мы пытаемся разгадать.

К. Коровин позволял себе не производить дотошную проработку деталей для окончания работы. Графичность проработанных деталей лишила бы полотно светоносного звучания, с непосредственно светового состояния солнечного ликующего дня переключив внимание на частные объекты изображения. Холст тогда закончен, когда решена задача образа и этот образ завершён как символ, в данном случае – это символ солнечного света. Но этот секрет К. Коровин узнал не сразу. В начале творческого пути он не понимал: «Немыслимо постигнуть всю мелкость рисунка природы. Например, мелкого леса. Как сделать этот весь бисер ветвей с листьями, эту траву в цветах» [1, с. 46]. Почти вся живопись К. Коровина имеет характер «незавершённости».

Примечательным для нашей темы является одно из воспоминаний К. Коровина о своих учителях в Училище живописи, ваяния и зодчества. А именно о том, как он однажды был приглашён на дачу в Сокольниках к Е. Сорокину, который спрашивал совета у своего ученика по поводу написанного им пейзажа и даже предложил К. Коровину поправить его на деле после того как тот сказал: «Не так. Сухо, мёртво».

Про себя К. Коровин недоумевал: «Был солнечный день. Меня поразило, что отражение в окнах, на стёклах удивительно нарисовано верно, и вся дача приведена в перспективу. Это был какой-то архитектурный чертёж, гладко раскрашенный жидко-масляными красками» [1, с. 53].

Е. Сорокин был в полном замешательстве, когда К. Коровин сказал о том, как важно взять отношения, контрасты, пятна: «Какие пятна? Я вижу брёвна, дача-то моя из брёвен». А уж когда озорной студент стал брать целым кадриумом и киноварью пятна сосен, горящих на солнце, и синие тени от дома – профессор пришёл в недоумение. К. Коровин вспоминает процесс письма-правки: «Брёвна от земли шли в жёлтых, оранжевых рефlekсах. Цвета горели невероятной силой, почти белые. Под крышей, в крыльце, были тени красноватые с ультрамарином. И зелёные травы на земле горели так, что не знал, чем их взять... Краски прежней картины выглядели кое-где тёмно-коричневой грязью. И я радовался, торопясь писать, что пугаю моего дорогого профессора... Вот это и есть свет. Вот это и нужно. Это и есть весна... Цвет и свет важно, вот что» [1, с. 54–56].

Здесь преимущественно раскрывается суть коровинского приёма – тонового и цветового контрастирования. Яркими примерами этого подхода «номер один» могут служить пейзажи «Последний снег» (1894), «На берегу моря в Крыму» (1909), «Пруд» (1910-е), «Пристань в Крыму» (1913), «Весна», «Пейзаж» (1917). Тут выявляется ещё один исключительный момент уникальности коровинского световыражения: эффект свечения достигается независимо от известного приёма сочетания лессировочной тени с пастозно проложенным светом – и тени, и света написаны пастозно.

Второй подход «светообъединения»: всепоглощающего света, «впитывающего» все света, цвета, тона, полутона в себя, максимально сближая их между собой – выражен в пейзажах «Кафе в Ялте» (1905), «На юге» (1906), «Бахчисарай» (1907), «Москворецкий мост» (1914). Особое мерцание зимней природы видим в слегка приглушённом тонально свечении работы «Зимой» (1894), свечение снега в обычно серый зимний день – в «Зимнем пейзаже» (1930-е). Второй приём часто осуществляется технологическим путём достижения свечения не только света, но и тени. Это наблюдение высказал Н. Волков: «Я наблюдал в солнечный день тени от веток на стене палатки. Полупрозрачная ткань светила желтоватым светом. Хотя свет, пропускаемый тканью, был не ярок и контраст с рисунком веток не велик (контраст ослабляли размытые края теней), впечатление от цвета светлых пятен содержало в себе совершенно ясное общее качество: пятна излучали слабый свет, они были светonosны... Голубоватые тени от веток читались неплотными и содержали аналогичное качество, что-то общее со светящимся фоном. И они были светonosны» [2, с. 121].

Смесь подходов контрастирования и «светообъединения» выражен в парижских этюдах: «Бульваре Капуцинок» (1906), «Итальянском бульваре» (1908), «Парижском кафе» (1912). Так же лишена сильного контраста ночная работа «Гаммерфест. Северное сияние» (1894–95). Те же приёмы используются К. Коровиным и в большинстве произведений портретного и картинного жанров: «Хористка» (1883), «В лодке» (1887 или 1888), «Летом», «На даче» (1895), «Хозяйка» (1896), портретах Ф. Шаляпина (1905, 1911),

«Черёмуха» (1912). Наиболее показательные фигуративные композиции – «У открытого окна» (изображены дочери Ф. Шаляпина Ирина и Лидия), «Девушка с гитарой» (1916) и противопоставление солнечным качествам света его вечернего качества в работе «Терраса. Вечер на даче» (1901). «Бумажные фонари» (1898) – пример светоносности красного.

Делая вывод об особенностях изображения света К. Коровиным, отметим превалирование в использовании **изобразительной функции света**. Приёмы, связанные с критерием реалистической «школы», наблюдаем в следующих живописных подходах К. Коровина: в тональном (светотеневом) и цветовом (тепло-холодном) контрастировании и «светообъединении», а именно: все, попадающие под луч предметы, как бы пронизаны светом, а в композиции подчинены световой зоне. Приём «светообъединения» основан на взаимодействии тона с колоритом. В решении образа К. Коровин переносит акцент с деталей на звучание пятна, почти не «срабатывая» детали. Мастер выработал индивидуальный «почерк» в изображении света: в основном, художника притягивал свет, прямонаправленный на объект изображения, образующий тональный и цветовой контрасты.

Формообразующая функция света на полотнах Коровина проявляется в игре декоративных пятен, среди которых пятну света отводится главенствующее место и наибольший размер. Разница между безудержностью и сдержанностью эмоционального нерва задаёт амплитуду пропорционального присутствия **эмоционально-выразительной функции света** на полотнах художника. **Содержательная** функция отражается в целевых предпочтениях автора: на его картинах солнечный свет сам по себе уже – явленный символ Духа света. Регистрация обилия света и красоты света в самой жизни и есть творческая цель художника.

Вообще, следует признать, что национальные особенности восточнославянского искусства рождались из менталитета и принадлежности к православной традиции. Это выразилось в оппозициях: не субъективность, но – искренность; не сдержанность, но – горячий порыв; не локально закатанные краской зоны, но – широкий живой «размашистый» живописный мазок, лепка формы; не концептуальная рациональность, но – эмоциональная экспрессия выражения чувств, острое, порывистое и мощное отношение к глобальным событиям, к очарованию, красоте природы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает / К. А. Коровин ; сост.: И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. – [2-е изд., доп.]. – М. : Изобраз. искусство, 1990. – 606 с.
2. Волков, Н. Цвет в живописи / Н. Волков. – 2-е изд., доп. – М. : Искусство, 1984. – 320 с.

**ЗНАЧЕНИЕ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
СОВЕТОВ ВИАЛЕГПРОМА В ФОРМИРОВАНИИ КРИТЕРИЕВ
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ОБРАЗЦОВ ФАРФОРО-ФАЯНСОВОЙ
ПРОДУКЦИИ, ВЫПУСКАВШЕЙСЯ
В 80–90 ГГ. XX СТ. В СССР**

Постановка проблемы. В эпоху засилья рынка некачественной китайской продукцией, возрастает интерес к наследию отечественной отрасли легкой промышленности и наработкам, которые были сделаны в этом направлении.

Анализ последних исследований и публикаций. Поскольку темой исследования является история предприятий легкой промышленности, то естественно, что специальной литературы искусствоведческого толка применительно к производствам не так и много. Во времена функционирования многих заводов, которые теперь закрылись, издавались в основном лишь рекламные проспекты, буклеты, были публикации в периодических изданиях.

В 2011 году в киевском издательстве «Интертехнология» вышло большое исследование Школьной О. В. «Фарфор-фаянс Украины XX столетие: инфраструктура отрасли, промышленная и экономическая политика, организационно-творческие процессы». В книге автор много внимания уделил анализу политико-экономического развития в области украинского фарфора-фаянса XX столетия. Отдельно были рассмотрены вопросы производственных отношений, теоретических и практических наработок в сфере тонкой промышленной керамики, идеологические основы этих процессов: роль определенных школ, художественных промыслов и госучреждений в формировании культуры производства отечественного фарфора-фаянса XX столетия и его потребления. Издание довольно обширное, 400 страниц с иллюстрациями на украинском и русском языках [9].

Формулирование целей статьи. В данном исследовании хотелось бы привлечь внимание к разработкам художественных лабораторий ведущих фарфоровых заводов СССР и в частности украинских фарфоровых заводов, функционировавших в 80–90 годы XX столетия. Но для того, чтобы осознать многие процессы, происходившие в эти годы, необходимо вернуться на несколько десятилетий, а то и на целое столетие назад, во времена становления отрасли.

Изложение основного текста материала. В конце XIX – начале XX века большинство ведущих керамических заводов России использовало современную для того времени технологию и хорошо подготовленных

специалистов. Однако техническое совершенство в отдельных случаях сочеталось с низким художественным уровнем выпускаемой продукции [7, с. 94].

В связи с этим, по специальному постановлению Наркомпроса в августе 1920 года был основан керамический факультет при Вхутемасе, первой и единственной высшей школе художественной керамики на то время. В учебных планах факультета художественные дисциплины доминировали над техническими, студенты ощущали живую связь с производством, проходили практику на Дулевском фарфоровом заводе.

В 1927 году были созданы три крупных треста – Центрофарфортрест, Сибирский трест и Укрфарфортрест, с десятью фарфоро-фаянсовыми заводами республики, что позволило провести последовательную специализацию заводов [7, с. 101].

Уже в 1930 году при активном участии Академии искусствознания в Москве была проведена первая Всесоюзная конференция художников стекольно-фарфоровой промышленности. В докладах и выступлениях отмечалась необходимость создания экспериментальных и производственных лабораторий на заводах. Вторая конференция была созвана в мае 1932 года в Дулево, куда съехались представители всех фарфоровых фабрик. Весной 1934 года была проведена конференция по художественному оформлению и организована первая выставка фарфора, для которой заводы специально готовили образцы массовой продукции. Следующая выставка-смотр подтвердила интенсивность развития подмосковных заводов и влияние на них ленинградской школы. Вопрос о квалифицированных кадрах фарфористов становился одним из главных для этих заводов и всей промышленности [1, с. 269].

В 30-х годах на многих фарфоровых заводах были созданы художественные лаборатории, объединившие художников в единые коллективы. Так на Дулевском заводе это произошло в 1932 году, когда на производство пришел П. Леонов. На Дмитровском лаборатория была создана в 1938 году, однако новое направление выявилось отчетливее значительно позже, уже в разработках послевоенного времени [1, с. 271]. На украинских фарфоровых производствах Укрфарфортаянс так же начал организовывать лаборатории, сначала в 1934 году первую художественно-экспериментальную при Киевском заводе. Далее почти при каждом предприятии Украины, которое выпускало фарфоровую продукцию, лаборатории устраивали уже после Второй мировой войны [9, с. 271].

В 1936 году был установлен новый порядок выпуска изделий, что обязывало заводы подавать образцы для утверждения Художественным советам фарфоро-фаянсового производства Наркомата местной промышленности. Так же на заводах были созданы местные Художественные советы, после утверждения на которых, образцы передавались на

республиканские просмотры. В 1937 году центральную структуру переименовали в Худсовет при Главфарфоре [3, с. 311–319].

Невзирая на определенные недостатки процессов отбора и оценки продукции отечественных производств фарфора-фаянса, рецензирование специалистами на нескольких уровнях содействовало усовершенствованию изделий на стадии подготовки к выпуску. Создание компетентных структур давало возможность вносить коррективы в направления творческих заданий. Благодаря синхронизации творческих усилий по созданию новых разработок на разных предприятиях отрасли стало возможным проводить сравнительный анализ результатов на просмотрах в Главфарфоре, на различных специализированных выставках и презентациях [9, с. 279].

После Второй мировой войны системы Наркоматов оказались устаревшими. В 1946 г. предприятия отрасли в Украине были подчинены Министерству местной и топливной промышленности, а после ряда реорганизаций с 1970 года Министерству легкой промышленности. В начале 1990-х годов это структурное образование распалось, и было ликвидировано [9, с. 292].

Начиная с 1947 года, документы об обязательном введении ГОСТов издавались под знаком Министерства местной промышленности [4]. В них отмечалась необходимость расширения производства, дальнейшей его механизации, а главное улучшения качества фарфоровых и фаянсовых изделий [6].

В 1950–60 годах произведения художников, работающих на предприятиях легкой промышленности многократно экспонировались на выставках, посвященных декоративно-прикладному искусству не только в СССР, но и за рубежом, на больших международных смотрах, где обращали на себя внимание, получали отклики в прессе. Например, на третьей выставке Международной Академии керамики, состоявшейся в 1962 году в Праге кофейно-десертному сервизу «Ленинград» А. А. Лепорской была присуждена золотая медаль «Гран-при».

Международная Академия керамики, в которой были представлены шестьдесят две страны, была призвана организовывать обмен опытом, пропагандировать как технологические, так и художественные достижения. Выставки, организованные Академией, сопровождалась конгрессами, посвященными анализу и оценке всех новых наработок в керамическом производстве [8, с. 77].

Начиная с 1965 г. УкрНИИСФФП (Украинским научно-исследовательским институтом стекольной и фарфоро-фаянсовой промышленности) издавались технические бюллетени, проспекты, каталоги, информационные листки по обмену опытом и внедрению новой техники и передовых технологий; предприятия отрасли обеспечивались подпиской на зарубежную литературу – журналы, каталоги продукции, проспекты изделий и оборудования. Художественные советы, как правило, становились выездными.

Представители всех фарфоровых и фаянсовых заводов, которые входили в систему ВИАЛегпрома (Всесоюзный институт ассортимента легкой промышленности), один раз в год собирались в ассортиментном кабинете в Москве или на одном из предприятий отрасли.

В 1968 году такой совет состоялся в Киеве, в 1969 г. в Ленинграде, в 1978 г. в Ликино-Дульово, в 1982 г. в Конаково, в 1983 г. в Риге, в 1985 г. в Кировобаде, в 1986 г. в Капчагае, а в 1988 г. в Зугдиди [2].

Художественный совет 1986 года должен был состояться в городе Добруше (республика Беларусь), но в связи с трагическими событиями, произошедшими на Чернобыльской атомной электростанции, и с тем что Добруш находится в непосредственной близости от места катастрофы, решено было перенести его на Капчагайский фарфоровый завод, в шестидесяти километрах от Алма-Аты (Казахстан). Много внимания на совете было уделено понятию «художественности» по отношению к массовой продукции. Отмечалось что Худсоветы на предприятиях, как правило, состоят из людей, не имеющих к искусству никакого отношения. В ГОСТах нет упоминаний о необходимом уровне художественного оформления, а в понятие качества вкладываются только технические требования [5, с. 11].

Художник Дмитровского фарфорового завода Борис Калита отмечал: «Я раздваиваюсь: для производства, для старой костной технологии приходится делать одно, для себя – другое. Для производства – что технология диктует, для себя – это не определяющее. Массовая продукция нашего завода в том виде, в каком она есть, не отвечает эстетическим требованиям: простота, дешевизна, удобство пользования» [5, с. 12].

В 1987 году произошло знаковое событие – был основан Союз дизайнеров СССР. Художественный совет, состоявшийся в следующем году в Зугдиди (Грузия) был посвящен теме разработки и внедрения дизайнерской продукции на заводах фарфоро-фаянсовой промышленности. В программу Худсовета, на котором выступило 40 предприятий, входило рассмотрение новых образцов и обновление ассортимента производства на ближайшее время. Ряд заводов представил на обозрение коллег интересные решения современного характера, производственные художники сделали попытки обновить облик выпускаемой посуды, найти необычные трактовки формы и декора [5, с. 47]. В связи с этим Людмила Крамаренко заявляла: «В современной ситуации экономической перестройки наш долг защищать культуру, противопоставлять безвкусию профессионализм, отстаивать эстетические идеалы» [5, с. 10].

К сожалению, это был один из последних Всесоюзных художественно-технических советов. Последовавшее через несколько лет изменение политической ситуации и распад СССР, привели к значительным переменам в экономике бывших советских республик. Закрылись многие фарфоровые заводы, в том числе и Капчагайский (Капчагай в настоящее время стал казахским «Лас-Вегасом»). Из шестнадцати украинских предприятий

функционирует практически один Сумской фарфоровый завод. Рынок захлестнула волна китайского ширпотреба.

Заключение. Как ни странно, советский период развития фарфоро-фаянсовой отрасли оказался самым действенным. Функционировало большое количество предприятий, продукция которых обеспечивала внутренний рынок и вывозилась за границу, принося солидный доход в казну государства. За 10 месяцев 2003 года объем экспорта украинских керамических заводов, в том числе и фарфоровых, равнялся 45 млн. дол. США, хотя производство посуды по сравнению с 1980 годом сократилось втрое (345 млн. шт. – 1980 г., 117 млн. шт. – 2003 г.) [9, с. 343].

Фарфор-фаянс стал индикатором экономической и промышленной политики государства, по состоянию его производства мы можем оценить уровень нашего развития. Утешительного мало, но хочется верить в возрождение отрасли. И если это случится, то начнем мы не с чистого листа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Л. Советский фарфор 1920–1930 годы / Лидия Владимировна Андреева. – М. : Советский художник, 1975. – 340 с.
2. Архив Киевского художественного завода (наследника Киевского экспериментального керамико-художественного завода). Материалы из истории предприятия.
3. Вербилки. История фарфорового завода Ф. Я. Гарднера / под редакцией Ю. Н. Кравцова. – М. : Авангард, 2005. – 483 с.
4. Государственная фаянсовая фабрика б. Кузнецова с. Буды. – ГАХО (Государственный архив Харьковской области), ф. р. 1956, оп. 1, д. 28–610; оп. 2, д. 3–141.
5. Декоративное искусство СССР. – М. : Советский художник. – 1989. – № 1 (371). – 48 с.
6. Мусиенко Пантелеймон Никифорович, украинский советский искусствовед. – ЦГАМЛИУ (Центральный государственный архив-музей литературы и искусств Украины), ф. 990, оп. 1, д. 242.
7. Советское декоративное искусство, 1917–1945: очерки истории / В. П. Толстой (отв. ред.). – М. : Искусство, 1984. – 256 с. : 132 л. ил.
8. Тихомирова М. Анна Александровна Лепорская / Марина Александровна Тихомирова – Л. : Художник РСФСР, 1979. – 101 с.
9. Школьная О. В. Фарфор-фаянс Украины XX столетия / Ольга Владимировна Школьная. – К. : Интертехнология, 2011. – 400 с. : ил.

Лопатова А. А. (Российская Федерация, г. Магадан)

СЕМАНТИКА ОРНАМЕНТА ЭВЕНОВ

В данной работе вводятся в оборот новые материалы о семантике орнамента эвенов, полученные в результате опроса коренного населения Магаданской области.

Орнамент эвенской одежды – составная часть традиционного костюма. По нему можно определить, кем изготовлена вещь, в нём – художественные способности каждой мастерицы.

Орнамент эвенов не имеет таких территориальных отличий, как, например, эвенкийский, он более однообразен и более выдержан по колориту. Орнаментальные мотивы отличаются простотой и строго геометрическим характером. Изображение животных как составные части узоров не встречаются. В композиционном отношении орнамент также не сложен.

Среди технических приемов имеются характерное также для коряков и чукчей вышивание сухожильными нитками и орнамент из переплетенных цветных ремешков.

Цветовая гамма орнаментов довольно устойчива, но не неизменна. Традиционные цвета – эвенского шитья бисером – белый, голубой, черный, в небольшом количестве красный. Поле, на котором обычно размещается рисунок, обычно голубое или черное, реже белое; линии, образующие орнамент, черные или белые, красный бисер чаще всего используется только для вставок в центре отдельных элементов.

В орнаменте проявляется архаичный синкретизм средств выражения человеческих мыслей и чувств. При этом наблюдается действительное многообразие семантических форм орнаментальных изображений. Это искусство служит практически универсальным языком описания явлений действительности. Вопрос изобразительности в орнаменте также не менее важен, поскольку рассматривает моторное отражение действительности. Геометрические преобразования, обобщение и стилизация реальных объектов являются способом художественного осмысления окружающего мира.

Некоторые из них, как известно, имеют реальный смысл: чередование темных и светлых полосок можно расшифровать как следы, треугольнички – сопки. У эвенов по рисунку бисерного корсажа на торбасах можно узнать даже о жизненном пути их обладателя.

В росписи орнамент из кругов создавал свой «негатив» – темные узоры в виде дуг с бокаловидными промежутками между ними. Оба узора были одинаково ритмичными и равноценными в художественном отношении. Таким путем мог возникнуть и сформироваться орнамент из дуг с утолщениями на месте их соединений.

Основная масса эвенских орнаментов приходится на шитьё бисером. Бисерные орнаменты имеют названия: солнышко, круг (*мэрэтыкэгчэ*), личико (*итыкагча*), цветок (*нёчэкэгчэ*), паук (*атакикагча*), ноготь (*остакикагча*), коготь (*когчиликагча*), рог (*таньякикагча*), домик, чумик (*утэкэгчэ*), птички, птичий след (*чукачан хэрэчэн*), один круг поверх другого в виде восьмерки (*огэлтэгчэ*), ромб (*комэликгэгчэ*). Эти орнаменты встречаются на подоле праздничного костюма, нижней части передника, полосе для праздничных женских унтов.

Орнамент в одежде обладал определенной сакральной силой, внушающей владельцу данной вещи чувство уверенности и неуязвимости,

силу и мужество. Так, например, изображение солнца или орнамента «паук» означали благопожелание и имели охранительную функцию.

Иногда рассказывают, что бисером, оленьим волосом и окрашенными разные цвета кусочками кожи могла быть вышита целая сказка. Пример: «В одном стойбище жило много девушек (рисунок «итикагча» – личики). У одной из них любимый уехал куда-то далеко-далеко на олене, (рисунок «хашча» смешанный) – черные точки на белом фоне. Девушка ждала своего любимого, подумала что он никогда не вернется к ней и решила утопиться в реке. А река вот-вот вскрыется (рисунок: черная полоса на голубом поле, это вода поверх льда выступила). В воде сидит паук (рисунок: «атикагча"-пауки). Паук говорит девушке: «Ты это что надумала? Иди скорей домой, твой любимый сейчас вернется». Девушка вернулась к своим и вскоре приехал ее любимый, все обрадовались и начали танцевать хэде – эвенский танец (рисунок: фигурки «итикагча» – личики).

Когда использовалась вышивка, то, как правило, располагалась она по швам и краям одежды, чтобы «мешать» проникновению злых духов в одежду.

Круг с точкой чаще всего ассоциируется с глазом. Это обстоятельство не противоречит предположению о значении кружковых узоров как изображения неба и небесных светил, так как «глаз» и «солнце» иногда семантически связаны между собой.

Считалось, что мужской орнамент оберегал охотника и давал ему силу.

Современная культура колымских эвенов представляет собой причудливое переплетение традиций и инноваций. В этих условиях им еще предстоит найти оптимальную модель своего будущего. Однако, как и у всех народов Севера, их дальнейшая этническая судьба будет зависеть от степени сохранения и развития традиционных отраслей и культурных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляева А. В. Культура и быт эвенов в XIX XX вв. О работе этнографического отряда // Краеведческие записки. Вып. 2. – Магадан, 1959.
2. Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1963.
3. История и культура эвенов. – Магадан, 1963.
4. Петрова С. И. Традиционная одежда и мировоззрение наших предков. – Якутск, 1999.
5. Попова У. Г. Эвены Магаданской области: очерки истории, хозяйства и культуры эвенов Охотского побережья. 1917–1977 гг. – Магадан, 1981.
6. Филиппова З. И. Эвенский женский костюм // Розовая чайка. 1992. № 1. С. 14–17.

ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ В ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Вступление. Исторические первопричины. Рубеж XIX и XX веков ознаменован невиданными доселе темпами научно-технического прогресса, развитие летит столь стремительно, что, кажется, лишь шаг и человек полностью постигнет не только окружающий мир, но и все основы и первопричины мироздания. Природа, доньше величественная и богоподобная, теперь воспринимается как подвластный, покорный источник. «Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее – наша задача» – вырванные из контекста слова И. Мичурина в итоге лозунгом суммируют то потребительское отношение. Но, при таких резких изменениях, мир как будто «не успевает»: традиционные основы и подходы пытаются адаптировать, однако, слишком медленно. Хотя, собственно, тут и скрывается историческая ирония: так называемые «классические» устои конца XIX века такими лишь самопровозглашаются: еще с начала Нового Времени мир безвозвратно изменился, променяв архаические традиции на вектор непрестанного движения.

Следовательно, рубеж столетий стал тем межевым моментом, когда изменение самоидентификации социума в целом и человека в частности подошло к пропасти, которую само и породило. Разбежности и перелом возникают одновременно во всех, на первый взгляд не связанных, сферах человеческой деятельности. Классическая философия, дойдя до вершин в трудах Г. Гегеля и И. Канта, распадается на многочисленные течения, которые часто откровенно конфронтуют. Искусство на вершине академизма отрекается от собственных достижений, погружаясь в Авангард. Литература, живопись, театр – сплошное, массовое культурное «самоубийство», отмеченное приставками «пост-», «псевдо-», «ино-» – последняя, собственно, маркирует конечную стадию декаданса – «иноискусство» = «антиискусство» выискивает себя в констатации гибели, полной самоаннигиляции. Кризис тотален: религия в веростарательной Европе стает «не модной», «архаичной» – она откровенно тяготеет к ортодоксам, опираясь на традиции и монархии. Но, эта опора ложна. Вековые, полновластные империи, пребывая на вершине своего расцвета, владеют миром... Однако это колоссы на глиняных ногах – революционные идеи все больше, все глубже подтачивают саму основу их существования.

И мир находит выход. Простой и лаконичный, гениальный в своей циничной жестокости. Война. Да, конечно, войны случались ежечасно, но никогда ранее в истории современной цивилизации война не была столь всеохватывающей. Тотальная война всех против всего словно разорвала Европу, используя в своей ярости все, что попадалось на пути. Наука виртуозно изобретает невиданные доньше способы убийства; поэты, творцы, философы, все

как один в бешеном патриотическом подъеме воспевают грядущие победы; вера освящает, монархия направляет.

Мы отчасти забываем о Первой Мировой Войне лишь потому, что она, собственно, не закончилась: мир не изменился полностью, оставив старые разбежности, которые, в итоге, вылились во Вторую Мировую. Кровавая жертва ценой миллионов жизней забрала те империи, что ее и породили. Мир сломался и начал искать новый смысл, новую модель и мечту, с чего собственно и начинаются творческие поиски в искусстве и философии XX века.

Страна Советов. От авангарда к ортодоксии. Временной промежуток, открытый Первой Мировой и Октябрьской революцией и завершённый по смерти Сталина хрущевской оттепелью, оставил за собой исключительный след не только в советском, а и в общемировом культурном наследии. Яркость образных решений, смелость идей, их принципиальное новаторство и безапелляционность были прямым следствием мощных и коренных изменений в глубинах общественного сознания. Крах и полное уничтожение старой, устоявшейся системы ценностей породили раскол, который подтолкнул к поискам нового макрокосма, нового мировосприятия человека. Логично, что художник не только не стоял в стороне – напротив, он выступал в авангарде культурного процесса, предлагая новые решения и идеи, выражая мир через призму собственного, измененного восприятия.

Кормчие революции, в свою очередь, уделили внеочередное внимание такому мощному инструменту влияния на массы, как искусство и архитектура. Один из первых декретов молодой власти от 18.08.1918 про «Памятники республики» [1] засвидетельствовал пристальное внимание к настроениям культурной элиты. Самовольное ее развитие было «взято под контроль» и наполнено выгодным идеологическим содержанием. Таким образом, искусство данного периода является ярким примером выражения доминирующих идей государственной машины, ее детищем и агитатором.

За относительно короткое время марксизм как идея успел превратиться из новой, радикальной философской доктрины в устоявшуюся, ортодоксальную модель. То, что в начале 20-х годов воспринималось новаторским и прогрессивным, уже до середины 30-х успело обрасти канонами и границами.

Мировая революция, которая виделась неотвратимой и назревала в большинстве разорённых войной стран Европы, так и не состоялась. И система начала сворачиваться внутрь. Удивительным образом материализовалось дерзкое утверждение Маркса о том, что он видит себя равным Богу: марксизм стал религией правящей касты со всеми атрибутами последней. Вместо уничтоженных храмов возникают дома партии, вместо нетленных мощей, мавзолеев-зиккурат с мумией Ленина. Создается канон «Святой троицы»: Ленин – Бог Отец, Сталин – Бог Сын и Дух Святой Маркса. Демонстрации как крестный ход, политбюро – новые апостолы. Детей не крестят, а «звездят», иконы смещены портретами вождей. «Интернационал» – новая молитва. Кардинальный перелом связан, в первую очередь, со сменой

вождя, ибо кто, как не Сталин, спудей семинарии, мог так виртуозно и точно использовать против религии её саму.

Слом тотчас виден в искусстве: переход от конструктивизма к ампиру в архитектуре отражает изменение мировосприятия, подходов властной верхушки, которые передались широким массам. Но ошибочным было бы приписывать трансформацию стилей воле одного, даже наиполновластнейшего диктатора – изменения есть выражением общих перемен, глубоких социокультурных сдвигов в сознании каждого человека, что в сумме создавало макрокосм общечеловеческих настроев и надежд. Выражение через архитектуру правящей идеологии, наделение ее символичным, почти сакральным содержанием дало возможность в полной мере раскрыться ей как зеркалу времени, эпохи. В этом, собственно, благословение и проклятие архитектуры. Благословение в том, что, даже в самые смутные времена охоты на «врагов», архитектура оставалась незаменимой, нужной; большинство ее творцов обошла трагическая судьба «расстрелянного возрождения»: они, хоть и замкнутые в суровые стилевые тиски, лишенные права выбора и самовыражения, все равно творили, а значит жили. Режим, со свойственной ему гротескностью вождя, жаловал то опалу, то звания, запрещая всё и позволяя самые смелые, самые утопические фантазии. Архитектурой СССР восхищался весь мир. Восхищался и ужасался её античеловеческими размерами. Проклятье в том, что архитектор не может творить для себя, «в стол». И он прогибается, соглашается, пресмыкается, или исчезает из исторических горизонтов навсегда.

Искусство начала 30-х, свободное Искусство раскололось – в границах тоталитарной системы ему больше не суждено было сойтись – кто-то пошёл творить гимны и ортодоксии, кто-то выбрал быть свободным, хоть и ценой карьеры или жизни. Не стоит однако нивелировать официальное, разрешенное искусство; напротив, оно было весьма продуманным и взвешенным: подборкой канонических стилей и сюжетов занимались лучшие мастера своего времени. Это был гений, злой гений творчества. Судьба тех, кто решился идти против, грустна и трагична – их имена на полвека были вычеркнуты отовсюду, несправедливо забыты. Ирония в том, что многие из них, как Юрий Яновский, с восхищением восприняли новую власть, провозглашенные ею идеалы и лозунги. Но тоталитаризм безжалостен, в первую очередь, к тем, кто верил в него столь сильно, что не захотел принять искажение и ложь, пришедшие сразу за идеалами. Множество творцов были невинно осуждены за любые попытки национальной самоидентификации, самобытности.

«Так называемый «реальный коммунизм» ...отличался именно признаками «турбулентной путаницы». То есть правое и левое, гуманизм и антигуманизм, рациональность и абсурд там смешивались таким образом, что исследователям пришлось серьезно поломать голову над тем, как же это было вообще возможно. [...] Было два болевых узла, к которым это наблюдение относится более всего: один из них – это, разумеется, история возникновения и

развития коммунистической системы, другой – явление европейского «культурного» фашизма» [2].

Философия мифа Вечного Рейха. Взяв за основу, собственно, те самые идеи, Германия создала до боли похожую, печально известную модель своей сверхдержавы. Господствующим философом был выбран Фридрих Вильгельм Ницше, в основном за его концепцию «сверхчеловека», который стоит над моральными и любыми человеческими ценностями ради высшей цели. Хотя, откровенно, философские взгляды Фридриха Вильгельма имели к нацистской реальности еще меньшее отношение, нежели «Капитал» Маркса к советской. Собственно, любую провокационную идею удобно «позаимствовать» после смерти автора; особенно, ежели идея эта позволяет примерять на себя лавры нового миссии, нового апостола, перекроивши мир под себя.

Творчество, культура тогдашнего Рейха, как и философия, обращается к мифотворению, вырывая отдельные удобные куски исторического движения, цинично искажая их для своих целей. Это не историзм и не ретроспективизм, это умышленное переписывание истории для обусловленной, чёткой цели. Псевдогероика, пафос, откровенное заигрывание с религией и неприкрытый оккультизм пронизывают собой все аспекты творческой жизни официального искусства. Немецкий, как и советский, авангард быстро стает власти не нужным, значит лишним. Значит, либо уничтожение, либо нивелиция. Искусство сполна ощутило на себе последствия цензурированной вазектомии, что началась с философии.

«Континентальное» мировоззрение. Про параллели сталинского и гитлеровского искусства сказано уже достаточно, но мы часто забываем о том, что нечто подобное происходило по всей старой Европе. Фраза «Если вы хотите достичь цели, не пытайтесь быть деликатным или умным. Пользуйтесь грубыми приемами» [3] – принадлежит серу лорду Мальборо Уинстону Черчиллю, политику «по другую сторону баррикад». И это говорит о многом. Европа межвоенного периода пребывая, казалось бы, в плюрализме творческих и философских течений, на самом деле была зажата меж огнями противоборствующих сторон. Оптимизм и вера в светлое будущее граничили с пониманием и страхом полного декаданса.

Межвоенный период породил абстрактное искусство, сюрреализм. Реальность стала настолько запутанной, нестабильной, что ее отражение утратило какой-либо смысл. Модерн и модернизм, историзм и гротеск. Глубокие изменения социальной, политической и экономической жизни; идеи революционного превращения мира, увлечение анархизмом; влияние научных открытий, усиление индивидуализма, отчаянье одиночества и стремление к гармонии; противостояние буржуазной действительности, массовому сознанию от нигилистического отрицания до экзистенциального пессимизма; поиски новых основ построения общества и идеи жизнеутверждения – далеко не полный перечень того, что обуславливало искусство времени.

Фовизм Матисса, кубизм Пикассо, разрушение объекта изображения, новое понимание пространства, утверждение творчества как самостоятельной реальности, которая подчиняется собственным законам. Футуризм, дадаизм на основе тотального нигилизма. Отрицание традиционных ценностей гуманизма и человеческого достоинства. Вызов культуре. Влияние идей Фрейда и Юнга на формирование сюрреализма. Социальный утопизм программы «Баухауза», размышления Ле Корбюзье про роль архитектора в обществе. Широкое распространение левых идей и деятельность объединений художников в Европе. Призыв к милосердию и сочувствию. И далее, далее, далее...

Искусство было порождением идей, идеи рождались философией. Философией, именуемой «континентальной», которой, как и искусству, суждено было пережить войну. Пережить, чтоб в относительно спокойное время опровергнуть саму себя. Течения и размышления, которые были актуальными на сломе, не выдержали иллюзорного спокойствия и начали подрывать собственные основы. Модерн превратился в постмодерн, структурализм в постструктурализм. Философия межвоенного периода дошла до самоотречения в конце 50–70-х годах. С одной стороны, не стало таких мэтров как О. Шпенглер или Ж. Сартр, с другой, не стало почвы для их идей.

Аналитический прагматизм. Наконец, скажем несколько слов о филофско-культурном ареале, что пережил все вышеназванные. Америке невероятно повезло: обе Мировые войны, хоть и зацепили ее, но прошли «где-то», «далеко». Ни революций, ни бунтов, лишь финансовый кризис 30-х, но и тот, кажется, только структурировал, выделил Америку как выдающееся социокультурное явление. Во время противостояния тоталитарных режимов с нигилирующим плюрализмом, за океаном вызревает новая, молодая, рациональная и лаконичная философская доктрина. Важно отметить, что идеи и первоисточники аналитической философии вытекают из общеевропейской культурной традиции, но, наложившись на специфический, сугубо американский деловой прагматизм, уже в послевоенный период превратились в весьма самостоятельную философию с опорой на Б. Рассела и Л. Витгенштейна.

Американская культура и искусство, не зная притеснений тирании или нигилизма обреченности, могли развиваться свободно и самобытно, как и философия. Как и философия, искусство и культура начали с наследования европейских традиций, постепенно адаптировав их в свою, более прямолинейную и рациональную форму. Именно американское искусство, следом за философией, резко отбрасывает «устаревшие сантименты», провозглашая своим призванием новую культуру общества дела, общества движения и, наконец, увы, перерожденного начинания: общества потребления.

Характерный процесс хорошо заметен в архитектуре периода: начавшись с массового строительства «небоскребов-тортов» – пышных, богато-украшенных декором в исторических мотивах многоэтажек Чикагской школы, что не смотря на инженерную новизну, открыто апеллировали к европейскому историзму и, иногда, классицизму; оно, творческое развитие, самовольно перешло к

лаконичному, рационально-выдержанному интернациональному стилю Мис ван дер Роэ и Райта. Как и с философской традицией, интернациональный стиль родился в Европе стараниями гения Ле Корбюзье, Алваара Алто и мастеров Баухауза, но именно в Америке стал доминирующим всеохватывающим, частично пережив свой «континентальный» первоисточник. Прагматизм, стремление к рациональной лаконичности вместе с неповторимым, сугубо американским мировосприятием подарило миру такие шедевры, как Дом над водопадом, Музей Гуггенхайма или Сингрэм билдинг.

Вывод. Как это ни парадоксально, но именно в ужасных метаморфозах, катаклизмах, двух Мировых Войнах и тотальном кризисе идеалов произошел толчок, который привел к невиданному витку, колоссальному подъему и расцвету искусства, культуры и философии периода. Чем большие притеснения претерпевал творческий гений, тем выразительнее, принципиальнее и решительнее становилась его позиция. Сложнейшие перипетии произвели на свет новые, сюрреалистические идеи, которые связывали реальность, трансцендентально пронизывая саму ее материю. Искусство и философия, порожденные хаосом, в конечном итоге спасли мир от своего первоисточника, обогатив и расширив рамки человеческого сознания.

И хотя, собственно, мы еще пребываем в лоне того процесса, что, хоть и сбавив обороты, еще не завершен. Хотя окончательную оценку тем сдвигам давать еще рано, сам факт тех изменений, сама их сила и выразительность уже являются достойным примером и идеей формирования личности грядущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Декреты Советской власти. Том II. 17 марта – 10 июля 1918 г. – М.: Гос. издат-во политической литературы, 1959.
2. Якимович. А. Полеты над бездной: Искусство, культура, картина мира 1930–1990. – М.: Искусство-XXI век. 2009. – С. 7–9.
3. Речь Уинстона Черчилля «Вопросы войны и мира. Европа стоит перед выбором». Манчестер, 9 Мая 1938.

Ржевская Е. А. (Российская Федерация, г. Москва)

МАЛЕВИЧ И ЦЕРЕТЕЛИ

Традиции и инновации

Деды жили, деды знали
Как им жить и как им быть
Мы же внуки все забыли
Мы плывем, не зная куда плыть.

Даниил Хармс

Президент Российской академии художеств Зураб Церетели, чуткий к взаимосвязи событий, повторяющихся на новом витке, «спирали времени»¹

¹ Понятие было введено советским писателем Георгием Мартыновым в его романе «Спираль времени».

в канун столетнего «юбилея» мистического «Черного квадрата» создал памятник, посвященный Казимиру Малевичу.

Композиция скульптуры представляет не только портрет Малевича в полный рост, отсылающий к его автопортрету 1933 года из Русского музея, но и две декоративные фигуры-цитаты произведений 1930-х годов, служащие фоном скульптуры и образуя, таким образом, триптих. Как и сам знаменитый автопортрет, его скульптурное воплощение рождает ассоциацию с эпохой великих гуманистов.

Как известно, именно в этом автопортрете Малевич запечатлел себя в образе творца эпохи Возрождения, подчеркивая общность духовных устремлений с художниками того времени в сферы трансцендентального мира¹. Одновременно здесь налицо пафос утверждения ренессансного представления о ценности личности, единстве его нравственного и этического достоинства. Стремясь подчеркнуть в ренессансном костюме свою яркую индивидуальность и, очевидно, ставя себя в один ряд с гениями той эпохи, Малевич в торжественной позе предстает на символическом золотистом фоне в богатой одежде итальянского дожа; в скульптурном памятнике из благородной однотонной бронзы Церетели дает цветовой акцент на выполненном в эмали «Черном квадрате», который держит в руках художник, «властелин квадратов».

Трактовка образа человека в костюме эпохи Леонардо и Рафаэля, если не знать, кому персонально он посвящен, вполне можно было бы отнести к эпохе Ренессанса, а не началу XX века. Однако особенностью художника – Церетели является то, что всегда он очень тонко чувствует время, в котором жил и творил герой любого его произведения. Поэтому художник неслучайно включает в свою скульптурную композицию цитаты из произведений Малевича «Женщина с граблями» (1928–1932) и «Две мужские фигуры» (начало 1930-х). Одновременно Церетели создает новую композицию из этих произведений: к одинокой «женщине с граблями» он добавляет мужскую фигуру (в красном) из «двух мужских фигур», как бы разъединяя эту пару. Таким образом, Церетели воплощает свою гармонию «двоих»- мужчины и женщины – из работ крестьянского цикла Малевича. В этих декоративных и обезличенных, как и у Малевича монументальных фигурах, в их трагическом предстоянии перед зрителем, несмотря на звучное цветное насыщение, отражены те же чувства и мысли, что и у знаменитого супрематиста. Драматизм образов имеет не описательный характер, а возникает из внутреннего напряжения формы. У Малевича это было выражение трагизма времени разрушения векового крестьянского уклада, произошедшего в результате реформ коллективизации, о чем с болью писал Николай Клюев:

Душа России, вся в огне,

¹ Согласно Канту, к области трансцендентального относятся, например, такие понятия как пространство и время, которые характеризуют не столько мир, сколько нашу способность воспринимать мир (Кант, «Критика чистого разума», раздел «Трансцендентальная эстетика»).

Летит по граду, чьи врата
Под знаком чаши и креста.

Черный цвет эмали, присутствующий в декоративном строе фигур «двоих» скульптурной композиции Церетели, находит поддержку в «Черном квадрате», который держит в руках «человек Ренессанса». В колористическом плане этот квадрат решен несколько по-иному, чем у Малевича. Белое поле, присутствующее в прототипе, в композиции квадрата Церетели заменено бронзовой рамой в унисон материалу скульптуры. Именно фактура эмали, блестящая наподобие фарфора, является цветовым акцентом парадной скульптурной композиции Церетели, придавая ей черты декоративности. Эта древнейшая техника в произведениях Зураба Церетели получила свое развитие, благодаря введению широкого спектра цветовой палитры, а также значительному увеличению масштаба произведений¹.

Стоит напомнить, что идея «Чёрного квадрата» пришла к Малевичу сто лет тому назад в 1913 году во время работы над постановкой оперы «Победа над солнцем» – задник декорации одной из сцен представлял собой квадрат, наполовину покрашенный чёрным. Первое представление оперы «Победа над Солнцем» (музыка М. Матюшина, текст А. Кручёных, пролог В. Хлебникова, декорации и эскизы костюмов М. Малевича) состоялось в декабре того же года в Петербургском «Луна-парке», второе – в 1920 году (в Витебске). Название оперы согласно космологии невольно наводит на мысль не о победе Аполлона (Солнца) над драконом Пифоном (квадратом?), а наоборот².

Впоследствии Малевич создал станковое произведение «Черный квадрат», который был представлен на экспозиции выставки «0,10», размещенный как икона в «красном углу» зала. Он был выставлен среди 39-ти супрематических работ Малевича. Время его создания 1915 год, хотя сам Малевич все свои «Черные квадраты», которых в настоящее время известно четыре, датировал 1913 годом, когда ему пришла его идея. Первый квадрат находится в Третьяковской галерее, куда он поступил в 1929 году из Музея живописной культуры.

Сразу же после выставки «0.10» «Квадрат» Малевича взволновал умы интеллигенции. Появилось множество полярных суждений в прессе. Сам Малевич о своем произведении писал, что квадрат это «Живой, царственный младенец. Первый шаг чистого творчества в искусстве. До него были наивные уродства и копии натуры» [8, с. 32]. Искусство художника

¹ Надежда Мухина писала: Начиная с 1970-х годов, художник кропотливо работает над восстановлением технологии перегородчатых эмалей. Многолетние экспериментальные работы позволяют ему расширить их палитру до 85 оттенков – прозрачные поливы, густые, глубокие, пастозные эмали. Введение золотых поливов в сочетании с медной основой обеспечивает светящегося золотого фона работ [10, с. 303].

² Аполлон, сын Юпитера и Латоны, сразу после рождения вооружился луком и стрелами и убил дракона Пифона, посланного ревливой Юноной преследовать мать Аполлона и Артемиды, Латону. В космологическом толковании это борьба Солнца (Аполлона) с исходящими из Земли (Юноны) испарениями, которые затмевая Небо (Латону), скрывают от глаз Солнце и Луну (Артемиду), сестру Аполлона [2, с. 360–361].

обескуражило представителей старшего поколения мирискусников, попросивших высказаться об этом явлении А. Н. Бенуа. Идейный вдохновитель «ретроспективных мечтателей» резко отозвался, что он не чувствует на футуристической выставке «природы искусства»¹. Спустя сто лет далекие по времени оппоненты Бенуа (ученые Дмитрий Сарабьянов, Джон Боулт, Валерий Турчин, Дмитрий Горбачев, Андрей Сарабьянов) в научном сборнике к 130-летию Малевича от лица редакционной коллегии высказались о значимости художника: «Казимир Малевич изменил мир. Он пронзил его материальность своею мыслью и задолго до компьютеров спроектировал виртуальную реальность. Черным квадратом глядят на нас сегодняшних бесчисленные мониторы, ставшие в каждом доме и офисе иконой. В самом деле, вне всякого искушения, мы открываем с их помощью непостижимые дали человеческого разума. Но Малевич имел в виду и совсем иное, называя свой Черный супрематический квадрат иконой. В этом была непостижимость Бога как Вселенского разума и вечная духовная жажда. ...И тщета материальности» [9, с. 300-301]. Очевидно, что и в апологетики, и в отрицании искусства Малевича всегда угадывается какое-то «но». В России к иконам исторически сложилось особое трепетное отношение. И «Черный квадрат» не может мыслиться как икона. Постижение иконы, как тайны Бога, раскрывается, по мнению архимандрита Рафаила (Карелина), в следующем: «Икона-это тайна, которая познается в молитве и духовных созерцаниях. Икона-это особый вид искусства, его неповторимая идиома, которая создавалась на основе молитвенно-мистического опыта всей Православной Церкви» [1].

Мы не можем знать судьбу слов, среди которых живем, заметил в свое время бывший футурист, а в 20-е годы представитель левого фронта искусства, мудрый В. Шкловский. Символ это тоже Слово, только закодированное и повествующее о сверхреальном [4, с. 176]. В словаре символов (2000) мы находим, что квадрат олицетворяет Землю как противопоставление кругу Небес, земное существование, статичную безупречность и совершенство, божественное проявление в творении. Из того же источника выявляем, что черный цвет олицетворяет «тайну покрытую мраком», белый цвет – свет, чистоту и совершенство, это универсальный символ невинности души и, как противоположный черному, занимает особое положение в системе цветового спектра; он выражает аспект универсального, ассоциируется с Абсолютом. При этом сам изобретатель супрематизма считал, что самое главное в цвете «два основания-энергии черного и белого, служащие раскрытию формы действия» [8, с. 56].

¹ В частности Бенуа писал: «Черный квадрат в белом окладе – это не простая штука, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, случившийся в доме на Марсовом поле, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попираание всего любовного и нежного, приведет всех к гибели» [2].

Прислушиваясь к своему внутреннему голосу, думается, каждый скажет, что черный, как бездна, цвет квадрата не рождает чувств успокоения, скорее наоборот. Справедливо писал об этом Михаил Герман: «Картина сама по себе, в сущности, едва ли не забыта, ею вряд ли любуются. Скорее к ней приобщаются как к сакральному знаку Новейшей живописи, редко ища в ней радости и мудрости, которых ждут от искусства» [3, с. 199]. Какие же тайны хранит этот квадрат в себе? Если нет больше способов побеждать нашествие символов, надо выходить из войны гордо и делать свое мирное дело, – сказал Даниил Хармс. То же подтвердил Шкловский: «Я не думаю, что живопись навсегда останется беспредметной. Не для того художники стремились к четвертому измерению, чтобы остаться при двух измерениях». Шкловскому принадлежит также афористически краткое изречение, характеризующее супрематизм: «Супрематисты сделали в искусстве то, что сделано в медицине химиком. Они выделили действующую часть средств» [6, с. 44].

Черному квадрату Малевича суждено было стать квинтэссенцией целого направления в авангардном искусстве супрематизма (от. лат. *supremus* – наивысший), изобретенного Малевичем. У супрематизма появилось множество последователей по всему миру. Начиная с 1915 года, когда были выставлены первые абстрактные работы Малевича, в том числе «Чёрный квадрат», влияние супрематизма испытали такие художники как Ольга Розанова, Любовь Попова, Надежда Удальцова, Иван Клыон, Александра Экстер, Николай Суетин, Иван Пуни, Нина Генке, Александр Древин, Александр Родченко и многие другие.

Являясь разновидностью абстракционизма, супрематизм выражался в комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний (в геометрических формах прямой линии, квадрата, круга и прямоугольника). В этом сложном мире композиций, где были изображены на плоскости разновеликие геометрические фигуры, Малевич раскрывал свое представление пространственных измерений – двух, -четырёхмерных, – имея, вслед за фантастами, пристальный интерес к «четвертому измерению».

«Наше время, – писал художник, – огромно – сильно трепещет в нервном беге, ни минуты не имея покоя; каждая секунда, (слово нрзб.) винтик, вызывает негодование. Скорость-это наш век» [8, с. 38]. В этом было кардинальное отличие мировоззренческих взглядов мирискусников от представителей авангарда; первые, встревоженные трагическими событиями и переменами, искали идеалы в прошлом, вторые – грезил прогрессом и, устремляясь в будущее, изобретали новые формы живописи, скульптуры, дизайна и архитектуры.

Философия Малевича повлияла на творчество целого поколения не только отечественных, но и европейских художников. «Авангардные индивидуальные моменты, – считает Зураб Церетели, – рождают новое течение. Движение нельзя остановить, каждое последующее поколение рождает новое движение. Это богатство!..» [7, с. 201]. Многие пластические

и колористические находки Зураба Церетели восходят к искусству Малевича, в особенности живописи 1910-х годов. Именно в этот период художник постигал опыт различных направлений в живописи: импрессионизма, модерна, экспрессионизма, фовизма, неопрIMITИВА и стоял в преддверии открытия супрематизма.

Кроме того, выбор из многих ведущих мастеров авангарда именно Малевича, как героя памятника, указывает на то, у Церетели с ним глубокое внутреннее родство – «друг другу чужды по судьбе, они родня по вдохновенью». Еще задолго до открытия памятника в 1989 году Церетели написал картину «Памяти Казимира Малевича», напрямую восходящую к его работе «Сложное предчувствие» (1928–1932), в те годы своим созданием свидетельствующей о наступлении «Угрожающего времени» – вспомним и наши тревожные 90-е. На «родство душ» указывает и то, что именно Церетели воплотил заветную идею Малевича об открытии Музея современного искусства. В начале прошлого века музей Малевичу виделся следующим: «реальное живой оси живописного цвета в современном музее – Кубизм, Футуризм, Симультизм, Супрематизм, беспредметное творчество» [8, с. 49].

Зураб Церетели, верный этим замыслам стал наполнять коллекцию Московского музея современного искусства произведениями ведущих мастеров отечественного искусства: Марка Шагала, Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова, Любви Поповой, Эль Лисицкого, Аристарха Лентулова, Ивана Клыона, Ольги Розановой, Владимира Татлина, Роберта Фалька, Василия Кандинского, Павла Филонова, Бориса Григорьева, Александры Экстер, Давида Бурлюка, Ильи Чашника, Владимира Баранова-Россине, Андрея Ланского, Леона Бакста, Александра Архипенко, Осипа Цадкина, Нико Пиросмани. Значительный раздел посвящен работам зарубежных художников: Пабло Пикассо, Фернана Леже, Хуана Миро, Сальвадора Дали, Армана, Арналдо Помодоро, Анри Руссо, Франсуази Жиле, Юкинори Янаги.

В память же о великом супрематисте Малевиче Церетели приобрел из коллекции «Инкомбанка» две его работы позднего периода – «Автопортрет» и «Портрет жены» (1934). На последнем изображена жена художника Наталья Андреевна Малевич (урожденная Манченко, 1902 года рождения). В этих парных портретах за год до смерти тяжело больной художник стремится к традиционным для старых мастеров приемам письма. В желании Малевича показать глубокую внутреннюю взаимосвязь с женой в портретах объединяет единство стиля: общность композиции, реалистическая манера живописи, темные глухие фоны, одежда с откладными воротничками в стиле 30-х.

В своем многоликом искусстве Малевичу было свойственно по-разному обыгрывать тему «двоих», как, например, в картине «Две мужские фигуры» с их трагическим предстоянием перед зрителем. В работах супрематизма она имела завуалированные подтексты. Как в произведении

1915 года из Стеделик Музея (Амстердам) «Супрематизм. Автопортрет в 2-х измерениях», здесь художник представил себя как часть воображаемого мира, где в общем белом пространстве присутствует черный квадрат, как главный элемент среди меньших по размеру цветных четырех четырехугольников и кольца. В автопортрете образ Малевича закодирован в геометрической форме черного квадрата. В другой композиции (из Екатеринбургского художественного музея), черный квадрат появляется в паре с квадратом красным.

«Двое» – часто используемый композиционный прием Церетели, как в картинах «Чарли и Лика» (2007), эмалях «Свидание» (2008), графических листах «Игра» (2005), «Уличные музыканты» (2004), «На воле» (2004), барельефе «Археологи» (2003) и других работах. И если в них не выявляется чистая абстракция форм, как у Малевича, то некоторое ее упрощение и обобщение все же присутствует. Однако в творческом наследии Церетели есть и очень интересные абстрактные композиции, где геометрические формы своими неправильными очертаниями ближе к природным, а богатство цвета напоминает мерцание мозаик и витражей, как в работах «Крест» (2007) или «На пути в Батуми» (2007). Смысловой центр этих картин составляет пересечение четких строгих линий, образующих крест.

Портретное творчество Малевича также во многом сопоставимо с этим жанром у Церетели. В особенности более раннего периода, где Малевич постигал опыт современных ему европейских течений живописи. Наиболее отчетливо богатая полифония разных стилей прослеживаются в канонических автопортретах Малевича, которых на сегодняшний день известно пять. Если мы уже упомянули два, один «ренессансный» и другой «реалистический», то самый ранний из автопортретов был написан в 1907 году и находится в Государственном Русском музее. С этим произведением, где очевидно увлечение Малевичем идеями французских символистов и постимпрессионизма Гогена, созвучны многие тематические портреты Церетели. Это выражается не только в том, как оба художника изображают человека, но и главное, как они решают сложное пространство фона, давая ему символическое насыщение. Как известно, Малевич изобразил себя в автопортрете 1907 года на фоне аллегорического райского сада, населенного хрупкими фигурами ангелов с нимбами. Общий золотистый тон картины, написанный темперой, имел благородную матовую поверхность. Эта работа вошла в цикл произведений Малевича «этюды к фресковой живописи», созданных в аналогичной манере.

Церетели также придает большое значение обобщающему тону его работ, как, например, в портрете «Важа», где фон раскрывает историю жизни грузинского художника. Подобное психологически – эмоциональное насыщение имеют фоны многих других портретов Церетели «Татита» (2007), «Магда» (2007), «Зураб» (2007), «Татя» (2007) и других, однако по интенсивности открытого цвета они ближе к следующей стадии живописных

поисков Малевича, в частности его автопортрету 1908–1909 гг. из собрания Государственной Третьяковской галереи. Этот автопортрет был выполнен Малевичем в стиле, восходящем к фовизму. Здесь также большое значение играет сложный фон с обнаженными красными купальщицами, где в сюжете «дикая» выразительность красок раскрывает бунтарскую натуру художника.

В автопортрете (1909–1910) Малевича из Русского музея фон перестает раскрывать его фабулу, здесь весь цветовой акцент перенесен на лицо, как и в автопортрете Матисса 1906 года. Подобный композиционный прием с укрупнением головы на плоскости холста есть и у Церетели в работах «Портрет Льва Колодного», «Внучка Виктория» (2006), «Лица», «Лайза Минелли». Особенно последний, с интенсивностью холодных теней в портрете, вызывает в памяти слова Матисса: «Я рисую не женщин, я рисую картины». Перефразируя их, можно сказать, что Малевич и Церетели создатели портретов – картин.

Аналогии искусства Малевича и Церетели прослеживаются и в других жанрах живописи. Если Малевич в тематических композициях «нового живописного реализма» оставался наследником красочной славянской традиции национального украинского искусства, то в декоративном по форме и цвету искусстве Зураба Церетели торжествует национальный колорит Грузии. Высказывание Малевича: «А краска есть то, чем живет живописец: значит, она есть главное» [8, с. 27] словно сказано и о Церетели. Как и Малевич Церетели мощного темперамента живописец, пишущий иной раз по два монументальных холста за сеанс, где глубокие темные фоны и излюбленный иссиние-черный упругий контур силуэтов персонажей, столь разнообразных по эмоциональному строю, резко контрастирует с золотом, пурпуром, ультрамарином и всем многообразием сияния красок, что делает полотна художника драматически напряженными. Как и на полотнах Малевича именно «свет и тьма» вступают в основное противоборство в картинах Церетели. Но если у Малевича метафизические категории «добра и зла» доведены до абстрактных символов, то у Церетели главный герой произведений – Человек, в чьем образе они находят непосредственное выражение. Желая показать человека как часть вселенной, строя свою концепцию сферического пространства, Церетели порой пренебрегает третьим измерением, делая изображение плоскостным. Поэтому космические тела – луна, месяц, солнце, звезды, сияющие на синей лазури, – излюбленные образы его произведений. Одновременно Церетели повествует и о Божественности мироздания, поэтому религиозные символы неотъемлемая часть его творений, в которых есть место всем религиям, но чаще всего, по зову души, он рисует православный крест. Так, и в основу живописной работы Церетели «Памяти Казимира Малевича» (2007) положен крест, цвета его первого квадрата, включенный в пластический строй натюрморта. В богатом по жанрам и видам искусстве Церетели есть и инсталляции, посвященные супрематисту, как, например, декоративный барельеф из

металла «Памяти Малевича» (2007). Здесь смысловой центр композиции – скрипка, по замыслу художника она раскрашена пополам – красным и черным. Она изображена на фоне «супрематических форм» – поделенного пополам прямоугольника, состоящего из белого и желтого (или золотого) локальных цветов, в верхней части белой геометрической формы расположен синий прямоугольник меньших размеров. И если мы говорили выше о психогеометрической характеристики квадрата, то прямоугольник символизирует состояние перехода и изменения. Очевидно, эта инсталляция с символическим насыщением цвета отсылает к супрематическим поискам Малевича, скрипка – к музыкальности его искусства, кроме того, само авангардное решение работы невольно вызывает в памяти строки из поэзии Гумилева:

Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка,
Что такое темный ужас начинателя игры!
Тот, кто взял ее однажды в повелительные руки,
У того исчез навеки безмятежный свет очей,
Духи ада любят слушать эти царственные звуки,
Бродят бешеные волки по дорогам скрипачей.

В этих строках заключен глубокий смысл искушения «начинателя игры», и неважно кого: музыканта или художника. Здесь поэт Серебряного века предвидит мучительные метания Мастера между адом и раем, «тайной, покрытой мраком» и светоносными божественными энергиями, землей и небом. И только воля творца может собрать все эти «царственные звуки» и мистические краски в одном произведении, как это было в «Черном квадрате» Малевича или памятнике, посвященном ему Церетели,...и многих других непостижимых «мирах» этих художников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архимандрит Рафаил (Карелин). О языке православной иконы // [http://azbyka.ru / tserkov / ikona/5g6_1.shtml](http://azbyka.ru/tserkov/ikona/5g6_1.shtml)
2. Бенуа А. Н. Последняя футуристическая выставка // Речь. Пг. 1916. 9 января.
3. Герман М. Ю. Модернизм. – СПб.: Азбука-классика, 2005.
4. Гиренок Ф. Аутография языка и сознания. – М: МГИУ, 2010.
5. Грасиан Б. Карманный оракул. – Томск, 2011.
6. Егоров И. М. Казимир Малевич. – Москва: Знание, 1990.
7. Колодный Л. Сердце на палитре: Художник Зураб Церетели. – Москва: Творческая мастерская, 2010.
8. Малевич К. Черный квадрат. – СПб.: Азбука-классика, 2012.
9. Малевич. Классический авангард. Витебск. 10. – Минск: Экономпресс, 2008.
10. Мухина Н. Н. Творческие лаборатории: Новые техники и технологии в современном религиозном искусстве // Искусство и наука в современном мире: вторая международная научная конференция. – СПб, 2011.

ЗАИР АЗГУР И ЮНЕСКО

По архивным материалам

Народный художник СССР Заир Исаакович Азгур (1908–1995) оставил заметный след в истории советского изобразительного искусства, однако его богатая биография нуждается в дальнейшем исследовании. Ставшие доступными с конца 1990-х гг. архивные материалы Министерства иностранных дел Республики Беларусь свидетельствуют о том, что произведение З. И. Азгура «Калыханка» («Колыбельная») рассматривалось как вариант подарка республике ООН и ее специализированному учреждению ЮНЕСКО (для украшения их штаб-квартир), кандидатура скульптора предлагалась официальным Минском в качестве стипендиата ЮНЕСКО. Важным историческим источником по изучению международных культурных связей республики являются мемуары З. И. Азгура. Предлагаемый сюжет основан на архивных материалах, впервые вводимых в научный оборот.

Как известно, Белорусская ССР стала членом ЮНЕСКО в 1954 г. В письме министру иностранных дел республики К. В. Киселеву от 23 марта 1956 г. и. о. Генерального директора этой организации Л. Эванс писал: «Я был бы рад узнать, собирается ли Ваше правительство великодушно предложить ЮНЕСКО одно или несколько произведений искусства – вклад в украшение новой штаб-квартиры». Он сообщал, что предложения будет рассматривать Комитет советников по вопросам искусства, а новую штаб-квартиру закончат в начале 1957 г. В письме выражалась надежда, что «благодаря щедрости всех членов ЮНЕСКО сможет украсить свою постоянную штаб-квартиру с художественной значимостью, соответствующей культурным целям организации и монументальной архитектуре здания, чтобы поколения... рассматривали новую штаб-квартиру как живое свидетельство настоящего международного сотрудничества» [4, д. 243, л. 17–20]. Письмом от 25 июля 1956 г. Генеральный директор Л. Эванс вновь интересовался, намерено ли правительство Белорусской ССР сделать вклад в украшение штаб-квартиры ЮНЕСКО, предложив одно или более произведений искусства. Срок предоставления материалов продлевался с 31 мая на 15 сентября 1956 г. [4, д. 244, л. 27–28]. 2 августа 1956 г. К. В. Киселев в качестве заместителя председателя Совета Министров БССР информировал министра культуры Г. Я. Киселева, что Генеральный директор ЮНЕСКО обратился к правительству БССР с просьбой сообщить, имеет ли оно намерение предложить в качестве дара для украшения штаб-квартиры одно или несколько произведений белорусского искусства (картины и скульптуры художников прошлого и современности, народное творчество, ковры,

керамика, эмблемы и т. д.). Генеральный секретарь ООН Д. Хаммаршельд также выразил желание видеть в здании ООН произведения искусства Белоруссии. «В целях более широкого ознакомления общественности других стран с искусством и культурой белорусского народа, что имеет большое политическое значение, Совмин БССР считает возможным передать в дар ООН и ЮНЕСКО несколько произведений белорусского искусства, поручает Вам провести для этой цели соответствующий отбор таких произведений и в возможно ближайшее время внести в Совет Министров БССР конкретные предложения» [4, д. 535, л. 9]. В основу ответа республиканскому внешнеполитическому ведомству на этот запрос министерство культуры положило письмо председателя правления Союза художников БССР П. Н. Гавриленко К. В. Киселеву от 30 мая 1956 г., но с указанием цен на некоторые произведения: скульптура «Калыханка» З. И. Азгура в бронзе или мраморе (25 тыс. руб.), «Лявониха» (белорусский танец) А. К. Глебова в дереве, «За мир» С. А. Адашкевича в мраморе (15 тыс.руб.). Из живописных полотен были выбраны «Беловежская пуща» («композиционный пейзаж с зубрами») В. К. Цвирко (10 тыс. руб.), «Река Березина» («рекомендуется потому, что ее знает весь мир как рубеж, где гибли захватнические иностранные армии, но в то же время Березина в мирных условиях привлекательна, поэтична своей природной красотой»), «Натюрморт» («сюжет составлен из цветов, белорусского музыкального инструмента цимбал, литературы белорусских писателей и портрета Я. Купалы») Е.Е. Красовского, «Лявониха» (20 тыс.) И. А. Давидовича и Е.Н.Тихановича. Предлагалось также выткать ковер-гобелен на «белорусскую тематику» ценой 40–50 тыс. руб. («Лявониха» или «Беловежская пуща»), при этом указывалось, что ковры еще не созданы, необходимо заранее заключить с художниками договоры. Остальные работы могли быть повторены авторами, а скульптура переведена в материал (бронза, оргстекло, мрамор) на заводах Ленинграда или Москвы [4, д. 535, л. 6, 12]. 14 сентября 1956 г. В. Горячун, заместитель директора Республиканского дома народного творчества, сообщил К. В. Киселеву, что его коллективом, по согласованию с министерством культуры БССР, для преподнесения в виде дара ЮНЕСКО и ООН выделена работа самодеятельного инкрустатора «Зубры в Беловежской пуще» (7 тыс. руб.) [4, д. 535, л. 11].

Протоколом № 44 от 27 ноября 1956 г. ЦК КП Белоруссии поручил рассмотреть вопрос о передаче в дар ООН скульптуры заслуженного деятеля искусств З. А. Азгура «Калыханка» Совету Министров Белорусской ССР [3, д. 1166, л. 6]. В связи с этим заместитель министра иностранных дел и одновременно заместитель председателя Национальной комиссии БССР по делам ЮНЕСКО П. Е. Астапенко 4 января 1957 г. обратился к председателю Комиссии Г. Я. Киселеву с просьбой «предоставить соображения по этому вопросу Национальной комиссии БССР по делам ЮНЕСКО в Союзную национальную комиссию по делам ЮНЕСКО вместе с кратким описанием

этой скульптуры и фото в трех экземплярах» [4, д. 286, л. 15]. В тот же день П. Е. Астапенко направил письмо заместителю заведующего отделом международных организаций МИДа Союза ССР К. В. Новикову, в котором сообщил о намерении предложить ЮНЕСКО в качестве дара скульптуру «Калыханка» (скульптура женщины с ребенком на руках, стоимость изготовления ее из бронзы оценивалась уже в 100 тыс. рублей). При этом П. Е. Астапенко подчеркнул, что вопрос о целесообразности такого дара будет решен Союзной национальной комиссией по делам ЮНЕСКО. «У нас имеется также намерение предоставить эту же скульптуру с такой же стоимостью в дар штаб-квартиры ООН» [4, д. 287, л. 61]. 25 марта 1957 г. З. Азгур сообщил К. В. Киселеву, что по справкам, приведенным в Государственной бронзолитейной мастерской в Москве, литье статуи «Калыханка» обойдется до 40 тыс. руб., а исполнение этого заказа может быть оформлено через Художественный фонд СССР или через Госстрой СССР [4, д. 535, л. 7]. Дальнейшее обсуждение вопроса не нашло отражения в архиве ЦК КПБ и республиканского МИДа. В конце концов «Калыханка» была установлена в Астрахани, у здания одного из родильных домов города.

Национальная Комиссия Белорусской ССР по делам ЮНЕСКО («в соответствии с указанием» союзной Комиссии) письмом Г. Я. Киселева от 2 февраля 1959 г. Генеральному директору В. Веронезе «имела честь сообщить», что в республике намечалось провести ряд мероприятий по осуществлению программы ЮНЕСКО на 1959–1960 гг. В соответствии с решениями 10-й Генеральной конференции (1958 г.) Г. Я. Киселев просил выделить Национальной комиссии 20 тыс. долларов, в том числе 10 тыс. долларов на предоставление пяти трехмесячных стипендий для поездки за границу деятелей искусства и культуры [4, д. 401, л. 29; д. 404, л. 177]. Секретариат ЮНЕСКО в ответ на новую настойчивую заявку МИДа БССР (от 6 июня 1959 г.) выделил одну стипендию для художника (живописца, скульптора или гравера), о чем сообщил в письме от 2 сентября 1959 г. Кандидатами на стипендию для художника были утверждены народный художник, действительный член Академии художеств СССР З. И. Азгур, член Союза художников БССР Е. А. Зайцев, сотрудник Комитета по радиовещанию и телевидению при СМ БССР С. А. Головкин (в достаточной степени знал французский язык, в ЮНЕСКО его представляли как научного сотрудника института искусствоведения АН БССР). Стипендия предполагала пребывание по месяцу во Франции и Италии. Письмом от 19 марта 1960 г. К. В. Киселев информировал председателя Госкомитета Совмина СССР по культурным связям с зарубежными странами Г. А. Жукова, что выездные документы на пятерых МИД направило в ЦК КПСС, а после утверждения Инстанцией «требуемые со стороны ЮНЕСКО материалы» будут высланы в Секретариат организации [4, д. 467, л. 180–182].

З. И. Азгур был хорошо известен в мире. 21 февраля 1961 г. заместитель заведующего отделом административных органов Г. Г.

Чернущенко сообщил секретарю ЦК КПБ П. М. Машерову, что видный американский физик, участник создания первой атомной бомбы Л. Полинг обратился к представителям международной общественности с предложением подписать обращение к ООН с призывом ко всем странам воспрепятствовать дальнейшему распространению ядерного оружия и активизировать усилия членов ООН для достижения всеобщего и полного разоружения. «Это обращение уже подписано 720-ю известными учеными, писателями и общественными деятелями из 38 стран, в том числе советскими учеными П. А. Черенковым, И. М. Франком, И. Е. Таммом, Н. Н. Семеновым. Такого рода обращение получено было в Минске З. И. Азгуром и Л. П. Александровской. Отдел административных органов считает целесообразным разрешить товарищам Азгуру и Александровской подписать обращение и направить его Лайнусу Полингу» [2, д. 65, л. 66].

К. В. Киселев письмом от 2 марта 1961 г. напомнил П. М. Машерову, что в 1960 г. в Секретариат ЮНЕСКО на получение стипендии художника для поездки во Францию и Италию были представлены кандидатуры З. И. Азгура, Е. А. Зайцева, С. А. Головки, при этом белорусская сторона предлагала разделить стипендию на три части, но ЮНЕСКО потребовала сделать выбор в пользу только одной кандидатуры. Данное письмо было оставлено без ответа, однако из Секретариата пришло второе письмо, на которое «полагалось ответить». МИД предложил ЦК КПБ остановиться на кандидатуре скульптора З. И. Азгура для поездки во Францию и Италию в октябре – ноябре 1961 г.: «Тов. Азгур З. И. «удовлетворительно знает немецкий язык и известен в национальном масштабе» [4, д. 538, л. 161–162; 2, д. 65, л. 61–62]. Письмами от 22 февраля и 8 мая 1961 г. И. Дандоло (шеф административного отдела стипендий ЮНЕСКО, служба международных обменов) сообщал председателю Комиссии Белорусской ССР по делам ЮНЕСКО, министру культуры республики Г. Я. Киселеву о продлении срока предоставления стипендии до конца 1961 г. и правилах ее получения: избрание одного кандидата, имевшего «известность в национальном масштабе», причем в возрасте до 45 лет со знанием иностранного языка. И. Дандоло обратил внимание на то, что З. Азгур и Е. А. Зайцев – 1908 года рождения, первый «не говорит ни на каком иностранном языке», а второй знает только немецкий, что касается С. А. Головки, то ему 33 года, говорит по-французски, но «не может рассматриваться как творческий художник, поскольку является музыкальным критиком». И. Дандоло предложил Комиссии Белорусской ССР подобрать новую кандидатуру [4, д. 536, л. 196–197]. По представлению Комиссии БССР по делам ЮНЕСКО Бюро ЦК КПБ утвердило 10 июня 1961 г. в качестве кандидата на эту стипендию художника А. С. Козловского, декана художественного факультета Белорусского государственного театрально-художественного института, а в качестве переводчика музыкального критика С. А. Головки. Заместитель министра иностранных дел республики П. Е. Астапенко в июле 1961 г. просил ЦК

КПСС утвердить эти кандидатуры, уже прошедшие утверждение республиканской Инстанцией по ходатайству Г. Я. Киселева перед К. Т. Мазуровым [1, д. 472, л. 1–4].

3. Азгур, критик М. Шагала и С. Дали, побывал в Париже лишь в 1980 г. в составе белорусской делегации на сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО. В «Парижской главе» своих мемуаров он писал: «Я всегда был рад тому, что существует в современном мире международная организация, которая занимается благородным поиском путей к лучшему взаимопониманию на земле, опираясь на достижения культуры человечества... Я уезжал из Парижа обновленным в своих раздумьях и в своем ощущении мира, в своем понимании искусства» [5, с. 205, 207].

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив министерства иностранных дел Республик Беларусь. – Ф. 907/3. – оп. 3.
2. Национальный архив Республики Беларусь – Ф. 4. – оп. 53.
3. Национальный архив Республики Беларусь. – Ф. 4. – оп. 81.
4. Национальный архив Республики Беларусь. – Ф. 907/1. – Оп. 1.
5. Азгур, З. И. То, что помнится. Кн. 2. – Минск, 1984. – 302 с.

Синило А. Н. (Республика Беларусь, г. Минск)

МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ УКРАШЕНИЯ БЕЛОРУСОВ 19 – начало 20 вв. на Лоевщине

Изучая традиционный костюм определенного региона, исследователи, как правило, характеризуют элементы одежды, их крой, цветовую гамму, способы ношения. Неотъемлемыми деталями традиционного костюма, особенно женского, 8 – у белорусов были и различные ювелирные украшения: бусы, колечки, медальоны и крестики. Подтверждением чему, являются многочисленные фотографии, сделанные этнографами в конце 19 – начале 20 вв. на территории Беларуси [1]. Однако в литературных источниках, за редким исключением, практически не встречаются описания металлических украшений [2, 3].

Мелкие аксессуары, не только играли декоративную роль, но и свидетельствовали о семейном положении, конфессиональной принадлежности их владельца. Одновременно предметам религиозного культа придавалась функция оберегов от нечистой силы, сглаза. Такое отношение к украшениям, имело место и на Лоевщине. Этот регион расположен в Гомельской области, на юго-востоке Беларуси, граничит с Украиной, по этнографическому делению относится к Восточному Полесью.

В основу статьи положено описание ювелирных металлических украшений 19 – начала 20 вв., из частной коллекции автора, собранных на территории Лоевщины. Особенно ценными были сведения о находках, что

позволяет более точно определить место бытования предмета. Коллекция включает свыше 50 экземпляров, среди которых встречаются крестики и образки, кольца и перстни. Почти все изделия медные или бронзовые, очень редко встречаются предметы из серебра. Отличаются они также своими размерами, сюжетами и декором.

Самые интересные украшения – нательные крестики. Эти аксессуары сопровождали белорусских крестьян с момента крещения и до самой смерти. Наиболее массовыми были небольшие четырехконечные крестики, около $2,5\text{--}3 \times 1,5\text{--}2,5$ см, размеры некоторых экземпляров больше. На лицевой стороне таких изделий помещалось изображение креста, по бокам которого находились атрибуты Христовых мук. Над верхним и боковыми концами креста располагались надписи: «Царь Славы», монограммы «ИС ХР, Сын Божий». Обратную сторону крестика целиком занимал текст молитвы. Подобные украшения, несмотря на одинаковые сюжеты, можно разделить на два типа: одни имели ровные прямоугольные концы, другие более декоративные, по форме напоминают листок. (Ил. 1.) Возможно, такое различие говорит, что одни крестики были мужскими, а другие женскими. Предметы можно предположительно, датировать 19 в. Форма креста и надписи кириллицей, позволяют отнести их к православной конфессии.

Другие крестики представлены единичном экземпляре. Это четырехконечные изделия, размерами $3\text{--}4 \times 2,5\text{--}3$ см. Концы крестиков имеют фигурное завершение. Лицевая сторона с изображением распятого Христа и монограммами «ИС ХР» по бокам, а обратная сторона с текстом молитвы, либо фигурой избранного святого. На трех крестиках изображена святая великомученица Варвара. Один экземпляр с фигурой св. Феодосия Черниговского. (Ил. 2.) Уникальным можно назвать крестик с фигурами св. Кирилла и св. Мефодия. Все предметы датируются второй половиной 19 в. Форма крестиков, изображения и надписи на них, свидетельствуют о принадлежности к православному населению. Только единственный крестик из-за его особенностей: наличие четок, можно отнести к католической конфессии.

Особую группу в коллекции составляют небольшие образки-медальоны, овальной, реже квадратной формы. Датируются они 19 в. Их размеры колеблются в пределах $2\text{--}2,5 \times 1,5\text{--}2$ см. На одной стороне помещали крест с фигурой распятого Христа либо без нее, изображение Богородицы или святого, на другой фигура святого. Среди образков нет ни одного с одинаковым сюжетом, все найдены только в одном экземпляре. Ввиду этого рассмотрим подробнее каждый из них.

– лицевая сторона: крест с атрибутами Христовых мук, обратная сторона: святой с мечом (св. Павел?)

– лицевая сторона: св. великомученица Варвара, обратная сторона: св. Антоний и св. Феодосий

– лицевая сторона: фигура распятого Христа, обратная сторона: Успение Богородицы (Ил. 3.)

– лицевая сторона: св. Николай, обратная сторона: надпись «Святы Никола Чудотворец» (Ил. 4.)

Последний образец резко отличается от других, и имеет более простой рисунок. По-видимому, он сделан местным мастером. Тематика образков-медальонов однозначно позволяет отнести их к православным. Носились крестики и образки на шее, иногда в сочетании с бусами.

Самые крупные религиозные центры того времени, ближайшие к данному региону – Киев и Чернигов. Вероятно, там и была изготовлена основная часть предметов. Это подтверждается сюжетами крестиков и образков-медальонов. У белорусов наиболее чтимыми были Иисус Христос, Пресвятая Богородица, а также избранные святые. На Лоевщине особо почитали святых Николая, Варвару, Георгия, Пантелеймона. До сих пор во многих домах отдают предпочтение иконам с изображениями именно этих святых [4].

Основную часть коллекции составляют перстни и колечки. Они также выполняли не только функцию украшений, но и несли информацию о занимаемом имущественном и семейном положении. Почти все изделия медные, реже из латуни, бронзы. Богатые крестьяне могли позволить себе кольца из серебра.

Большинство колец сделано из медной проволоки. Это самые простые изделия. Диаметр около 2 см, иногда бывают меньшего размера, возможно детские. Перстни, в отличие от колечек, имеют уплощенную часть посередине, которая дополнительно украшалась различными насечками, растительным орнаментом. Зрительно они напоминают имитации перстней-печаток шляхтичей, изготовленных более примитивно. Датируются такие изделия, преимущественно 19 в., некоторые экземпляры могут быть более ранними.

Встречаются также кольца, изготовленные из медных и бронзовых монет. (Ил. 5.) Это подтверждается как находками самих колец, так и их заготовками. Для изготовления подобных украшений использовали монеты небольшим номиналом одна, две копейки. Монета зажималась тисками, и ударами молотка по гурту (ребро), ей придавалась необходимая форма. (Ил. 6,7) После ненужная середина монеты удалялась с помощью зубила, а неровные поверхности кольца зашлифовывались. Такой способ позволял достаточно быстро и недорого изготовить необходимое украшение. Вероятно этим «производством» занимались местные кузнецы. Найденные фрагменты монет и заготовок позволяют точно датировать кольца – второй половиной 19 в. Самые поздние относятся к 1930-м гг. Иногда колечки дополнительно украшались точечным орнаментом или косыми насечками.

Таким образом, собранная коллекция металлических украшений позволила существенно дополнить сведения о традиционном костюме

белорусов Лоевщины. Полученные материалы могут быть также полезными в музейно-экспозиционной и краеведческой деятельности.



Ил. 1. Нательный крестик в форме лепестка



Ил. 2. Нательные крестики с изображениями св. Варвары и св. Феодосия Черниговского



Ил. 3. Медальон с изображением сцены Успения Богородицы



Ил. 4. Медальон с изображением св. Николая



Ил. 5. Колечко, изготовленное из медной монеты



Ил. 6. Монеты, использованные как заготовки для изготовления колец.



Ил. 7. Середина монеты, оставшаяся после изготовления кольца

ЛИТЕРАТУРА

1. Раманюк М. Ф. Беларускае народнае адзенне / М. Ф. Раманюк // Мінск: Беларусь, 1981. Ил. 71, 115, 219, 222, 224, 243, 256, 350, 353, 378, 379, 381.
2. Раманюк А. М. Нагрудныя ўпрыгажання ў Давыд-Гарадоцка-Тураўскім строі мяшчанак / А. М. Раманюк // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. У 2 ч. Ч. 1: Мастацтвазнаўства, фальклор і этналогія / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і

фальклору імя К. Крапівы. Нац. акад. навук Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Беларус. навука, 2006. С. 317–322.

3. Романов Е. Р. Быт белоруса / Е. Р. Романов // Белорусский сборник. Вып.8. – Вильно, 1912. – С. 23–24.

4. Материалы экспедиции по Лоевщине 2005–2006 гг. Архив А. Н. Синило.

Смирная Л. В. (Республика Украина, г. Киев)

ПРЕЗЕНТАЦИИ УКРАИНСКОГО НОНКОНФОРМИСТСКОГО ИСКУССТВА ЗА РУБЕЖОМ В ДИСКУРСЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МЫСЛИ

Настоящее исследование является первой попыткой научного обобщения теоретических дискуссий, которые возникли вокруг презентаций украинского нонконформистского искусства за рубежом. Актуальность исследования определяется тем, что в конце 1970-х годов в украинском обществе обозначились первые попытки преодоления герметичности общественной и социокультурной жизни, а также наметилась робкая синхронизация художественных процессов Украины и России с европейскими арт-центрами. Эту тенденцию подчеркивали ведущие украинские и зарубежные исследователи, искусствоведы-практики: О. Авраменко, О. Глезер, М. Голубец, Д. Горбачов, Д. Даревич, Б. Кравцов, М. Мудрак, Г. Склярченко, О. Сидор-Гибелинда, В. Сидоренко, однако комплексного исследования осуществлено не было.

Первые украинские ростки выхода из-под льда изоляционизма возникают еще в период «закрытости» советского общества. К таким попыткам принадлежат эмигрантские выставки новоприбывших художников в Выставочном павильоне в Торонто (1954), Музее искусства в Монреале (1956), музее Вейн-Стейт университета в Детройте (1960), выставки, приуроченной к 200-летию США (1976) [1].

Отношение западных критиков к нонконформистскому советскому искусству как к «русскому» сформировало мощный миф российского нонконформизма на Западе и, в сущности, «исключило» такие центры нонконформизма, как Киев, Одесса, Львов, Минск, Таллинн, Рига с их национальным самобытным искусством. Постепенно на Западе рождается миф о многонациональном нонконформистском искусстве как «вторичном русском искусстве», который, начиная с 1960-х годов и по сей день стараются опровергнуть как зарубежные исследователи совиарта, так и те, кто оказался за рубежом и продолжал представлять нонконформистское искусство там. Среди них – П. Щеклоча, И. Мид, А. Глезер, Б. Гройс, И. Голомшток, А. Бускет, С. Гординский, М. Мудрак, Д. Даревич [2]. Даже в исследованиях последних лет, проведенных французским университетом в г.

Гренобль в 2009–2010 годах, советское нонконформистское искусство представлено лишь творчеством российских художников [3].

Важной в контексте «вторичности» советского нонконформистского искусства была дискуссия, которая развернулась на страницах газеты «New-York Times» в 1977 году. Это был ответ отечественного художника, искусствоведа С. Гординского на рецензию выставки украинских мастеров в музее Нью-Йорка 1977 года. В рецензии американский журналист назвал выставку «этнической», спровоцировав таким образом ответную реакцию С. Гординского, которая была напечатана в «Times» в виде критического письма. В газете «Гомон України» (Торонто) этот художник и арткритик так прокомментировал свое видение ситуации, изложенной в послании редакции: «Я в письме обозначил, что выставка так не называлась, кроме этого подал пример, что во Франции никто не называет еврейского художника Шагала или испанца Пикассо – этниками. «Таймс» заметку поместил, но вычеркнул слова «еврейский» и «испанский», так как это разоблачало аномалии американской критики».

Далее С. Гординский отмечает: «В западном мире, где вырабатываются свободные художественные критерии, украинских современных художников из советской Украины нет, их ни на индивидуальные, ни на коллективные выставки не пускают, поэтому мир о них почти ничего не знает. Эту пустоту мы должны сами заполнить. Этого от нас ждут художники Украины». В западном мире существует стереотип – если выставки с национальным характером не устраиваются посольствами или музеями данных стран, они, как правило, причисляются к категории творчества «этнического», что в американском мире расценивается как периферийность. Именно поэтому престижные художественные издания США избегают давать оценки таким событиям [1].

Комментарии участников неофициального движения на Западе были разные – от попыток выяснить социополитические причины «информационного изоляционизма и политической дискриминации», в которых рождалось «ценой собственной жизни и в условиях отсутствия свободы» нонконформистское искусство, до проб вписать его в контекст традиции 1920-х годов, «от которой художники были оторваны силой», к геополитической структуризации искусства Украины, Белоруссии, Литвы, – лишь бы донести западному миру, что «советское» не означает только «русское».

Известный участник нонконформистского движения и коллекционер современного искусства А. Глезер писал, что нонконформистское искусство имело иные, сравнительно с авангардом 1920-х годов, мотивы, которые позволяют прямую аналогию с авангардом считать несколько некорректной. «Осознание этих факторов и их влияния на искусство дает право говорить о нонконформистском искусстве как явлении абсолютно оригинальном, связанном с духовными проблемами и жизнью советского социума, которые

абсолютно чужды Западу», – будто бы оправдывал западную аксиому «вторичности» А. Глезер [4].

Уже в следующей своей публикации – статье к каталогу выставки неофициального совинарта в г. Римини (Италия) – А. Глезер призывал итальянского зрителя «проявить человеческое тепло и понимание в восприятии советского нонконформистского искусства», а западноевропейских исследователей – рассматривать подлинное значение и качество экспонированных произведений. Объяснял он это сложной ситуацией в Советском Союзе, которая не разрешает применять европейские критерии к русскому искусству 1960–70-х годов. «Простота выражения художников есть явлением экстраординарным, исходя из «болезненных» процессов, которые происходят в этой стране» [5].

Участница нонконформистского выставочного движения, арткритик М. Мудрак в статье к каталогу «Современное искусство из Украины» (1979) попыталась высвободить из-под клише «русского искусства» культуры других, нерусских, этносов, – Украины, Белоруссии, Литвы и др. Искусство этих народов представлено на Западе довольно бедно, не находит отклика и понимания. «Эти художники, исходя из своего происхождения и окружения, разделяют – как граждане СССР – лишь некоторые проблемы, общие для всех неофициальных художников России, но их национальные особенности подсказывают им другие цели и желания, более присущие их национальности» [6].

Несмотря на устойчивость стереотипов, которые сформировали представления западного мира о советском нонконформистском искусстве как «этническом», то есть периферийном, выставочная деятельность украинских художников-нонконформистов за границей, как индивидуальная, так и коллективная, была довольно активной. Следует отметить, что масштабные выставки, которые представляли широкую палитру советского искусства, происходили в Галерее Гросвенор, Музее современного искусства в Нью-Йорке, Институте современного искусства в Лондоне, Музее Гренобля, в Турксе и Лавале, Дворце Конгрессов в Париже, Галерее Кирико в Риме, во Флоренции, Амстердаме, Лугано, Копенгагене, Берлине, Лос-Анжелесе [4]. Выставка в Пале-де-Конгресс (Дворец Конгрессов, Париж) была первой общенациональной выставкой русских художников-нонконформистов [7].

Украинские художники, которые эмигрировали на Запад в 1970-х годах, все чаще становились участниками масштабных выставок и биенале русского искусства за границей. Выставка «Париж – Москва 1900–1930», которая состоялась в Музее Центра им. Жоржа Помпиду (1979), практически совпала по времени с первой выставкой украинских художников-нонконформистов в Мюнхене. В большом парижском еженедельнике «Нувель Обсерватер» было напечатано четыре обличающие статьи, посвященные судьбе советского искусства, которые раскритиковали

экспозицию «Париж – Москва 1900–1930» за «фальсификацию социального и политического контекста эпохи» [8]. Выставка состоялась как одна из серии мультидисциплинарных выставок, посвященных большим модернистским эпохам: «Париж – Нью-Йорк», «Париж – Берлин», «Париж – Москва» и «Париж – Париж», которые Центр Жоржа Помпиду осуществил в конце 1970-х – в начале 80-х годов [9].

Первая биенале русского искусства «Premiere Biennale des Peintres Russes» прошла в культурно-художественном центре Везинет (Франция, 1979–1980). Выставка состоялась благодаря содействию известного русского галериста А. Глезера и при поддержке коллекционера и популяризатора современного искусства М. Данна. Для каталога были использованы фото из частного архива А. Глезера. Из украинских представителей в выставке приняли участие художники, которые эмигрировали на Запад, – А. Соломуха, В. Макаренко (Париж), Л. Межберг, А. Кринский, В. Бахчинян (США), Ева (Израиль) и Ф. Гуменюк, который проживал в Ленинграде, а также художники Белоруссии, Литвы, Грузии, Узбекистана, Казахстана [4]. В г. Римини (Италия) салон «Fieristico» презентовал выставку неофициального русского искусства (1980), в которой из украинских художников приняли участие В. Макаренко и А. Соломуха, а также белорусы М. Крионский, В. Воробьев [5]. Участие советских художников в этих выставочных процессах становилось все более заметным для зарубежной искусствоведческой прессы, что подтолкнуло их к активному участию в европейском арт-рынке.

На протяжении 1979–1983 годов состоялся целый цикл выставок «Сучасне мистецтво з України» в странах Западной Европы и США. В 1979 году, в рамках проведения первой выставки украинских художников-нонконформистов в Мюнхене, было напечатано уникальное издание – каталог «Сучасне мистецтво з України», который впервые представил западному миру разнообразную панораму неофициального искусства в СССР [6]. Очерчивая проблемное поле презентации нонконформистского искусства за границей, организаторы выставки отметили неосведомленность Запада о путях развития изобразительного искусства в Украине, которое требует экспозиции, каталогов и критики [10].

Для украинских организаторов выставок было важно, чтобы выставки не позиционировались как часть истории украинской диаспоры и эмигрантской культуры, а как отдельное художественное событие, которое заявило бы о существовании, распространении и развитии свободной эстетичной мысли в изобразительном искусстве Украины [11]. В статье к каталогу подчеркивалось, что подавляющее большинство художников создает эстетичный протест «l'art pour l'art», а их искусство отличается оптимизмом, передает космологизм и акцентирует внимание на теме украинского села [6].

По результатам выставок в Мюнхене и Лондоне в 1980 году был издан каталог – раритетное ныне издание, которое хранится в частном архиве

Парижа. Каталог оформлен черно-белыми иллюстрациями и фотодокументами выставок под открытым небом в Одессе (1967), дополнен обложками каталогов и статьями западных критиков искусства. Существовал также цветной каталог «Современные художники из Украины», где было представлено творчество В. Макаренко, В. Сазонова, А. Соломухи, В. Стрельникова. В предисловии к этому изданию искусствовед Д. Даревич остановилась на выставочной ретроспективе – обзоре первых нонконформистских выставок, организованных В. Макаренко, В. Сазоновым, В. Стрельниковым и Ф. Гуменюком в 1975 году в Москве, в которых приняли участие Н. Павленко из Москвы и Л. Ястреб из Одессы [12].

Итак, на протяжении многих лет иностранные арт-издания, сравнивая советское нонконформистское искусство (речь шла преимущественно о российских художниках) с авангардом 1920-х годов, доказывали вторичность первого, равно как и отсутствие особых отличий от второго. Несмотря на это, реакция западного мира на выставки украинского нонконформистского искусства была довольно благосклонной.

Зарубежные критики отметили инновационность формы и лирическую мягкость содержания. Некоторые их ожидания не оправдались: после выставок русского неофициального искусства Запад ждал строгой абстракции и симптоматичной реакции на политические обстоятельства, которые нашли бы отклик в произведениях украинских художников. Вместе с тем, выставки отражали те условия, в которых находились творцы, – об этом свидетельствовали небольшие размеры картин, простых в средствах выразительности: «Иконы» индивидуализма, они должны что-то важное сказать Западу» [13].

Специалисты в области искусства из украинской диаспоры в своих исследованиях отмечали неосведомленность об искусстве других республик СССР, которое имело национальную специфику, отличную от искусства России, а также постепенный приток неофициального искусства в Европу и США, который активизировался с началом 1960-х годов. Благодаря усилиям известных галеристов, искусствоведов, ученых, представителей диаспоры, украинские художники-нонкорфомисты были представлены в Европе и США, что дало толчок к их активному участию в мировом арт-рынке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гординський С. Про другу світову виставку українських мистців. Розмова з головою журі Святославом Гординським // Гомон України. – Торонто. – 1983. – 23 лют.
2. Gleser A. Remarques Sur L'art Russe «Non Officiel» // Premiere Biennale des Peintres Russes 20 decembre 1979 – 13 janvier 1980. – Centre des Arts Et Loisirs Du Vesinet; Face à l'Histoire, 1933–1996: l'artiste moderne devant l'évènement historique. Exposition. – Paris: Paris Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. 1996–1997; Berelowitch W. et Gervereau Alain (dir.), Russie, U.R.S.S., 1914, 199: changements de regards, 1991; Golomshtok I., Glezer A. Unofficial Art from the Soviet Union, 1977; Sjeklocha P., Mead I. Unofficial Art in the Soviet Union, 1967; Rosenfeld A., Dodge N. (éditeurs). From Gulag to

Glasnost: nonconformist art in the Soviet Union: the Norton and Nancy Dodge Collection, the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum. – Rutgers, the State University of New Jersey, 1995; Rueschemeyer M., Golomchok I., Kennedy J. Soviet Emigré Artists: life and work in the USSR and the United States, 1985; Baigell R. and M. Soviet Dissidents Artists: Interviews after Perestroika, 1995.

3. Chambard M. L'Art non officiel sovietique de l'U.R.S.S. à l'Occident de 1956 à 1986. Deux parcours: Oskar Rabine et la revue *A-Ya*. – UPMF. – Grenoble, 2009–2010.

4. Gleser A. Remarques Sur L'art Russe «Non Officiel» // Première Biennale des Peintres Russes 20 décembre 1979 – 13 janvier 1980. – Centre des Arts Et Loisirs Du Vesinet.

5. Glezer A. L'arte Russa Non Ufficiale // Mostra Di Arte Russa Non Ufficiale. Rimini. – Salone Fieristico. – 1980. – 23–31 agosto.

6. Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису-малюнків-скульптури / Вступна стаття М. Мудрак. – Мюнхен – Лондон – Нью-Йорк – Париж, 1979. – С. 4.

7. Музей неконформистского искусства // www.nonmuseum.ru/old/Fest/liagochev.htm

8. Юссер Ф. Двусмысленности выставки «Париж – Москва». – Цит. за: Русская мысль. – 2011. – 27 июля.

9. Толстой И. Три гроба Малевича: Вспоминая легендарную выставку Париж – Москва, Москва – Париж <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/1873567.html>.

10. План роботи виставочного комітету 1979–1980 // Архів художника А. Соломухи: Український неконформізм за рубежом (1978–1983, Париж, Франція).

11. Интервью Л. Смирной с организатором выставок И. Цишкевичем. 08.06.2011 р.

12. Сучасні митці з України. Торонто – Вінніпег – Чикаго / Передмова Д. Даревич. – Торонто: Гармоні Принтерс, 1983 // Архів художника А. Соломухи: Український мистецький неконформізм за кордоном (1978–1983, Париж, Франція).

13. Richards S. Ukrainian Artists: Каталог «Contemporary Nonconformist Art from the Ukraine». – Самвидав, 1980. – С. 1 // Архів художника А. Соломухи: Український мистецький неконформізм за кордоном (1978–1983, Париж, Франція).

Толкачова Л. И. (Республика Беларусь, г. Минск)

ГОТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТАЛЛА КУЛЬТОВОГО НАЗНАЧЕНИЯ 2-й половины XIX в. в Беларуси

Значительное уменьшение интереса к классицизму, прогресс романтических настроений и романтизма дали толчок появлению искусства свободного выбора форм. Неостили, являясь результатом ретроспективного художественного мышления, представляют собой новую модификацию художественных систем предыдущих исторических эпох или конкретных регионов. Неостили не повторяют свои исторические прототипы, а каждый по-своему отражают процесс художественного переосмысления и претворения прежних идей в новые. И хотя неостили основаны на использовании принципов и характерных форм стиля, избранного художником в процессе исследования памятников искусства прошлых столетий для воплощения своих идей, в них фокусируется сложное

взаимодействие традиций и новаций: обнаруживаются свойства оригинального стиля, обеспечившие его бытование в прошлом и, с другой стороны, актуализирующие его для современности.

На территории бывшей Речи Посполитой была очень популярной неоготическая литургическая утварь. Но в отличие от Западной Европы, пик популярности этих произведений приходится на конец XIX – начало XX в.: именно этим временем датируется 90 процентов неоготической утвари. Во многих европейских странах, таких как Англия, Франция, Германия, неоготика в художественном металле приобрела популярность еще в 30–40-е гг. XIX в. [1, С. 16]. О востребованности этой продукции свидетельствует в том числе и факт, что на Всемирной выставке 1851 г. в Лондоне, ряд стран представили свои достижения в области ювелирного дела на примере неоготических работ [2, ill. 40, 151].

Во 2-ой пол. XIX в. основная часть литургической утвари, используемая в костелах Беларуси, производилась в Варшаве и Вильно. Встречаются также немецкие и французские работы.

Механизация и применение на крупных предприятиях гальваники, которая была открыта в 1838 г. академиком Б. С. Якоби, давало им возможность выпускать массовую недорогую продукцию, с которой было сложно конкурировать мелким производителям. Последние, в свою очередь переключились на производство ювелирных украшений, столовых приборов и торговлю часами.

Среди польских производителей церковной утвари есть несколько наиболее крупных, работы которых встречаются чрезвычайно часто. Они занимали своими работами основную часть рынка, создавая для небольших мастерских сложно преодолимое препятствие. Одним из таких предприятий являлась варшавская фабрика Норблина. Это было очень крупное и известное предприятие, производившее как светскую, так и церковную утварь. Первоначально, в 1819 г., в Варшаве французом Александром Яном Константином Норблином (1777–1828) была основана фабрика по производству бронзовых изделий. В 1828 г., после смерти отца, в дело вошел Винсент Норблин (1805–1872), значительно расширивший производство. В 1865 г. он продал фабрику своему сыну Людвигу (1836–1914) и дочери Альбертине, которая была замужем за владельцем другой крупной варшавской ювелирной фабрики Теодором Вернером (1836–1902). Л. Норблин и Т. Вернер объединились в одно акционерное общество, при этом продукция выпускалась под двумя марками: Норблин специализировался на недорогих посеребренных изделиях, а Вернер работал с драгоценными металлами. В 1882 г. Норблин приобрел фабрику братьев Бух, которая также выпускала изделия с гальваническим покрытием. В 1893 г. акционерное общество было переименовано в «Норблин, братья Бух и Т. Вернер». В дальнейшем они продолжали клеймить изделия как полным, так и краткими названиями, используя их как бренд. Фирма успешно пережила Первую

мировую войну и являлась одной из крупнейших фабрик по производству изделий из металла в Польше вплоть до 1939 г., когда прекратила свое существование.

Еще одна крупная варшавская фабрика, занимавшаяся в том числе и производством литургической утвари в больших количествах, была фирма Фраже. Название фирма получила по имени ее основателей – французских ювелиров братьев Иосифа и Альфонса Фраже, переехавших в Варшаву и основавших в 1824 г. фирму по производству ювелирных изделий. Уже в 1841 г. Иосиф стал единоличным владельцем, а с 1850–60-х на фирме стали выпускать изделия с гальваническим посеребрением и золочением – одни из первых в Российской империи. Иосиф Фраже возглавлял фирму до своей смерти в 1867 г., после чего семейный бизнес перешел к его сыну Юлиану, который руководил им до 1905 г. Затем директором стала его дочь Мария Антонина, управлявшая фабрикой до своей смерти в 1934 г. Но в 1939 г., с началом Второй мировой войны, фабрика закрылась.

Так же в Варшаве работали такие производители изделий литургической утвари как фабрика К. Ф. Мальча, мастерские и предприятия Л. Наста младшего, М. Свинарского, В. Лютера и др.

В Вильно наиболее известными мастерами 2 пол. XIX в. были представители семьи Данишевских. Основатель дела Ян Тумилло Данишевский происходил из шляхетского рода. Ювелирному делу он обучался у известных виленских ювелиров 1-ой пол. XIX в. В. Ястржембского и К. Б. Вагнера. В 1844 г. он получил звание мастера и вступил в Виленский цех. В 1852 г. он был заместителем старшины цеха, а в 1859 г. – старшиной. Данишевский являлся одним из самых востребованных ювелиров Вильно во 2-ой пол. XIX в. По документальным сведениям только в 1859 г. он сдал на апробацию изделий общим весом в 139,5 фунтов серебра, в следующем году – 111,5 [3, р. 316]. У него было три сына: Иван, Иосиф Викентий и Витольд, которые также стали ювелирами. Умер Данишевский около 1880 г. и мастерской вплоть до 1890 г. управляла его вдова Екатерина, после чего семейное дело возглавил младший сын Иван. Иосиф Викентий также работал в Вильно, а Витольд открыл свою мастерскую в Ковно.

Столь же популярными были работы виленского мастера серебряного дела Михаила Ивановича Невядомского. О его биографии известно не так много. В 1887 г. М. И. Невядомский получил аттестат на звание мастера-бронзолитейщика, а уже в следующем году подал прошение в Виленскую пробирную палату о разрешении ставить свое клеймо и на серебряные изделия, на что получил разрешение, которое было вновь подтверждено в 1892 г. Невядомский в основном создавал предметы культа: литургическую утварь, оклады икон, подсвечники, а также в большом количестве – votivные дары (воты). По сведениям, из всех votivных даров вокруг иконы Божьей Матери Остробрамской, около 80 было произведено в мастерской М. И. Невядомского [3, р. 364]. Известны пять учеников Невядомского – С.

Дьяковский, А. Балевиц, О. Каиота, О. Соболевский, Ю. Гринцевич. С 1888 г. его мастерская располагалась в Вильно по Замковой (Большой) улице в одном из бывших домов капитула (сейчас дом № 8). Сведения о деятельности Невядомского встречаются до 1920 г.

Готические черты литургической утвари придают орнаментальные мотивы: флер-де-лис, листья винограда, трилистник, циркульные декоративные элементы, характерные для готических витражей. Основное внимание уделялось присутствию элементов, напоминающих стрельчатую арку, остроконечные листья и т. д. Перенимая формы и детали, характерные для искусства средневековья, мастера часто сочетали их с господствовавшей в начале XIX в. стилистической системой – классицизмом. Необходимо заметить, что стиль классицизм в каждом десятилетии XIX в. появлялся в новой интерпретации, гармонично сочетаясь с другими стилистическими направлениями.

Среди произведений, характеризующихся данными чертами, интересный пример представляет собой потир из костела Пресвятой Девы Марии Святого Розария в г.п. Радунь (Вороновский р-н Гродненской обл.), выполненный на Варшавской фабрике Норблин, Вернер и К. Шестилепестковое, высокое основание объединено с шестисторонним стояном, плавно сбегаящим вниз накладным декором из закругленных «лопаток» с гравировкой. Нодус шестиугольный, с характерными готическими «шишками». Сверху и снизу имеются два дополнительных нодуса: нижний – многоугольный, верхний – в виде приплюснутой сферы тоже разделенный на шесть частей. Корзинка невысокая, с ромбовидными завершениями. В этом потире классика и готика получили довольно причудливое сочетание. Чаша потира тюльпановидная, характерная для периода барокко и классицизма, в то же время нодус характерен именно для готических работ. Применение готических элементов декора, наложенных на классические уравновешенные формы, создало своеобразный облик этого произведения.

Более явный готический характер имеет потир из костела Пресвятой Троицы в д. Гервяты (Островецкий р-н Гродненской обл.), так же созданный на фабрике Норблин и К. Датируется потир временем между 1899 и 1904 гг., т. к. в это время работал варшавский пробирер Александр Романов, чье клеймо имеется на потире рядом с фирменным. Основание гладкое и не имеет никакой орнаментации, но декоративный эффект достигается за счет формы двух достаточно высоких ступеней: верхняя часть – шестилепестковая, нижняя выполнена в виде геральдической розы. Боковые части ступеней имеют горизонтальные членения, создающие «волнообразную» игру света на металле. Нодус потира уплощенный с шестью «шишками», между которыми помещены изображения пальметто в полукруглых, чуть вытянутых рамочках. Чаша конусообразная, в невысокой прорезной корзинке с готическим растительным декором.

Другой тип распространённых в указанный период потиров можно рассмотреть на примере работы неизвестного виленского мастера Л. П. из костела Воздвижения Святого Креста в г. Лида (Гродненская обл.). Основание круглое, декорировано круглыми медальонами с изображениями попеременно креста и виноградной грозди. Нодус уплощенный с художественной трансформацией готических «шишек» – закругленными и невысокими ротулами. Чаша тюльпановидная с высокой корзинкой, оформленной в виде полуциркульных окошек с усложненным профилем, внутри которых попеременно помещены изображения виноградной лозы с гроздьями и пшеничных колосьев.

В художественном решении цибориумов заметны те же тенденции. В Лидском костеле сохранился цибориум виленского мастера Станислава Дьяковского, ученика М. Невядомского. Цибориум имеет двухступенчатое шестилепестковое основание в виде геральдической розы. Стоян четырехсторонний, нодус сферический, слегка приплюснутый сверху и снизу, с невысокими ромбовидными «шишками». Чаша очень крупная, кубкообразная, с декоративной корзинкой, представляющей собой ряд стрельчатых арок с растительным орнаментом внутри. Крышка гладкая, невысокая, увенчана крестиком. Заостренные ромбовидные вставки на основании, ромбовидные «шишки» и заостренные декор на корзинке создают вертикаль, делая несколько тяжеловесную форму цибориума более изящной, устремленной вверх.

К типу с более барочными формами, в качестве примера, можно отнести цибориум из костела Св. Михаила Архангела в д. Порозово (Свислочский р-н Гродненской обл.). Основание круглое, нодус уплощенный, декорирован двойным рядом ланцетовидных листьев. Чаша тюльпановидная с крышкой, увенчанной крестиком. Основание, чаша и верхняя часть крышки разделены на 9 частей ланцетовидными листьями, между которыми размещены выполненные штамповкой виноградные листья и гроздья.

Из немногочисленных примеров монстранций этого периода можно назвать в качестве примера памятник из д. Россь (Волковысский р-н Гродненской обл.). Она имеет соборообразную глаорию, но ее внешний вид демонстрирует переосмысление готических традиций. Прежде всего она не имеет высокого стояна, столь характерного для готики. Высокий стоян приподнимал соборообразную глаорию и делал ее более легкой, еще более устремленной ввысь. В данном же случае gloria теряется и в сочетании с шестилепестковым основанием кажется несколько неуклюжей. Из трех фигур, украшавших монстранцию, сохранилась лишь одна – ангела в полный рост с левой стороны. Монстранция декорирована готическим растительным орнаментом на глаории и более современным растительно-геометрическим на основании.

Примерами неоготических реликвариев являются два хорошо сохранившихся образца из костела Святых апостолов Петра и Павла в д. Старые Василишки (Щучинский р-н Гродненской обл.). Первый, св Петра и Иакова, имеет шестиугольную форму основания, в соответствии с чем оно вертикально делится на шесть равных частей, декорированных растительным орнаментом. Нодус шаровидный, очень массивный с готическим орнаментом в виде сердец с листиками аканта внутри. Глория, как и в монстранции имеет вид храма, но в данном случае скорее отдельного портала. Четырехлепестковый резервакулум по бокам украшен фигурами двух святых.

Форма глории второго реликвария более традиционна и представлена в образе собора, увенчанного пинаклями, с большим количеством шпилей, тремя арочками, в которых помещаются литые фигурки Девы Марии (сверху) и двух ангелов по бокам от резервакулума. В связи с утерей стекла резервакулум закрыт бумажным печатным образком Сердце Христа. Стоян довольно высокий, с нодусом, будто плотно увитым листьями аканта. Основание круглое, декорировано ланцетовидными листьями с растительным орнаментом между ними.

В целом, рассматривая потиры и цибориумы, можно выделить два основных типа. К первому относятся работы, чей внешний вид близок к потиру из Гервят и цибориуму из Лиды: шестилепестковое основание, приплюснутый нодус с «шишками», конусовидная чаша – основные формообразующие готические элементы.

Второй тип представляют потиры и цибориумы с круглым основанием, приплюснутым, но без «шишек» нодусом и тюльпановидной чашей. Среди таких работ – потир виленского мастера Л. П. из Лидского костела и цибориум из д. Порозово. Формы этих потиров имеют скорее барочное происхождение, но использование элементов готического орнамента создавало нужное впечатление.

Мастера варьировали как декоративные элементы, так и формы: круглое основание могло сочетаться с конусообразной чашей при почти полном отсутствии декора и т. д. Наиболее интересным примером таких работ является описанный потир из г.п. Радунь.

В отличие от неоготических потиров и цибориумов, монстранций и реликвариев в этом стиле сохранилось очень мало, причем сохранность их не всегда удовлетворительна. Но в целом можно сказать, что как в формах, так и декоре монстранции и реликварии в большей степени соответствовали своим историческим прототипам, чем потиры и цибориумы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Историзм в России: Стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820–1890-е гг. / авт.-сост. Е. А. Анисимова [и др.]. – Санкт-Петербург: Славия, 1996. – 428 с.
2. Wyatt, M.D. The Industrial Arts of the Nineteenth Century. A Series of Illustrations of the Choicest Specimens Produced by Every Nation at the Great Exhibition of Works of Industry, 1851 / M. D. Wyatt. – London: Day & Son, 1851–1853. – 158 pl.

3. Luacevicius, E. Lietuvos Auksakalyste XV-XIX a. / E. Luacevicius, B. R. Vitkauskiene; red. I. Dunderiene. – Vilnius: Baltos lankos, 2001. – 487 p.

Федорчук Е. С. (Республика Украина, г. Львов)

БИСЕРНЫЕ ОКЛАДЫ СТАРООБРЯДЧЕСКИХ ИКОН ЧЕРНИГОВСКОГО ПОЛЕСЬЯ¹

Высокохудожественные произведения прошлого – ключевое звено передачи творческого наследия, через которое осуществляется эстетическое воспитание будущих мастеров. Наибольший пласт артефактов декоративного искусства собран в художественных и этнографических музеях. В тоже время, значительную ценность представляют отдельные частные коллекции, владельцам которых удалось собрать свидетельства художественных явлений, недостаточно представленных в музейных собраниях. Такие коллекции делают возможным исследования неизученных явлений искусства.

Примером является собрание художественных изделий из бисера, которое принадлежит черниговскому коллекционеру Валентину Шуру (1925 г.р.) [1]. Его раритетную часть составляют изготовленные старообрядцами Полесья (пограничье Украины, Беларуси и России) бисерные оклады живописных икон XVIII – начала XX вв. Сердцевина коллекции – произведения, выявленные в сёлах Добрянка и Радуль Репкинского района Черниговской области, главным образом, в период между 1965 и 1975 годами [2].

Как известно, религиозным центром старообрядчества Полесья стало основанное в конце XVII ст. поселение Ветка (ныне Гомельской обл.), снабжавшее в пору своего расцвета иконами (а также книгами) весь старообрядческий мир. Иконы старообрядцев ареала Восточного Полесья – уникальное явление искусства, объединившее иконопись, бисерное шитьё, чеканку (окладов) и художественную резьбу (киотов).

Феномен Ветковской иконы изучала Галина Нечаева, уделившая достаточно большое внимание бисерным окладам местных мастеров [3; 4]. Рассматривая исторические источники и проводя полевые исследования, учёная составила аргументированную картину развития искусства бисерных окладов. Благодаря исследовательнице нам стало известно, что традиция бисерного шитья Ветковского центра зародилась в начале XVIII в. (согласно письменным источникам). Главными хранителями секретов шитья золотой нитью, речным жемчугом, а позже – бисером были келейницы. Но всё же, бисерное шитьё, которым чаще всего украшали иконы, не стало исключительно монастырским занятием. Древнее церковное искусство

¹ Автор статьи благодарна Ирине Валериевне Штанкиной за знакомство с Валентином Викторовичем Шуром, а также за консультативную помощь в написании статьи.

естественным образом влилось в могущественное русло традиционного народного творчества. Шитьё бисером, предназначенное для монастырских потребностей, привело к появлению оригинального искусства бисерных окладов, которое с исчезновением монастырей стало местным народным женским промыслом [3, с. 39]. Искусство шитья бисером прошло несколько этапов развития – от сдержанности, аскетизма изображений к укреплению мирского начала, проявившегося в орнаментике и колорите. Развиваясь в контексте взаимосвязей белорусского и украинского народного искусства, орнамент и колорит бисерных окладов старообрядческих икон видоизменялись в направлении к более выраженной декоративности и многоцветности [3, с. 40].

Творческие взаимосвязи в среде мастеров белорусского и украинского ареала старообрядческих икон чётко прослеживаются в распространении однотипных иконографических сюжетов, в аналогичном художественно-композиционном решении бисерных окладов.

Анализируя коллекцию В. Шура, следует отметить популярность Богородичных икон: «Богоматерь Казанская», «Богоматерь Одигитрия», «Утоли моя печали», «Умягчение злых сердец», «Взыскание погибших душ», «Богоматерь Знамение», «Всех скорбящих радость», «Богородица Огневидная». Уместно вспомнить, что изучая вопрос происхождения и семантики произведений «ветковской школы», Галина Нечаева отметила, что распространённый в среде старообрядцев белорусского ареала иконографический сюжет «Взыскание погибших душ» происходит из слободы Добрянка [4, с. 82].

Иконография образа также как и художественно стилистические особенности живописи – весомая составляющая датирования живописного произведения. В то же время, датируя бисерный оклад, ошибочно связывать его происхождение с атрибуцией иконы, вместе с которой он был выявлен. Бисерный оклад первоначально мог принадлежать другому произведению или же, наоборот, исполняться значительно позже иконы.

Датируя оклады из коллекции В. Шура, особое внимание нами было обращено на технологические аспекты творчества, в особенности на качественный анализ материалов [5]. Отметим, что техника работы с бисером во всех случаях одна и та же – шитьё по конту «в прикреп».

Производя гипотетическую реконструкцию явления (во многом соглашаясь с классификацией, предложенной Г. Нечаевой) предлагаем датированную, отражающую многоэтапное развитие художественной стилистики, типологию бисерных окладов старообрядцев Черниговского Полесья.

1. Самыми древними считаем оклады, в которых значительную площадь композиции занимает золотное шитьё «по карте». Белый бисер (иногда вместе с жемчугом) используется для очертания нимбов, фигурных изображений, обрамления общей композиции. Среди художественных

материалов встречаются также пайетки. Такие шитые оклады изготавливались на протяжении XVIII в., возможно, также в самом начале XIX века. Авторами большинства таких произведений были келейницы.

2. В конце XVIII в. мастера стали изготавливать оклады, полностью шитые бисером. Монохромный колорит таких произведений базировался, главным образом, на бело-перламутровом материале, имитирующем жемчуг. Для выразительности нередко использовался бисер серебристо-серых или же кремовых оттенков. Различные размеры и качество бисерных материалов указывают на то, что такие оклады изготавливались на протяжении всего столетия. Ил. 1.

3. В начале XIX в. стали появляться оклады, в которых бело-перламутровый колорит фона дополняли разноцветные линейно обозначенные растительные мотивы, словно нарисованные несмелой детской рукой. Для усиления художественной выразительности бисерное шитьё часто дополняли стеклянными стразами, напоминающими драгоценные камни (их крепили в глухих кастах, позже – лапках). Эти, третьего типа, бисерные оклады тоже изготавливались довольно длительное время и не имеют чётко обозначенного хронологического рубежа. Ил. 2.

4. Начиная с 1830-х годов на бисерных окладах стали появляться композиции, наполненные многокрасочными растительными мотивами в виде причудливых трав и фантастических цветов, а также маленьких крестиков и звёздочек, которыми украшали облачения святых. С 1830-х и до 1850-х гг. такие оклады шили из мелкого (№ 12–11) и очень мелкого (№ 13) венецианского бисера. Контуры фигурных изображений обрамляли нитью с крупным бисером (№ 10–9) бело-перламутрового цвета. Иногда обрамление выполняли бисером не белого, или не только (двойная линия) белого цвета. Как и на ризах третьего типа, так и на этих произведениях использовали стеклянные стразы, а также рубку (резаный стеклярус) больших размеров. Ил. 3.

Не изменяя своему тяготению к декоративности, начиная с середины XIX ст. мастера этого типа окладов начинают широко применять венецианский бисер несколько больших размеров (№ 11–9), а иногда одновременно – очень разных размеров (№ 13–9). Среди таких окладов встречается много работ народных мастеров. Ил. 4.

Народное творчество распознаём в композициях, манера рисунка которых сильно напоминает «детскую руку». В окладах с надписями «немонастырский труд» также выдают неправильно или же зеркально изображённые литеры.

Следует отметить, что в композиционном решении окладов четвёртого типа хорошо прослеживается богатая многоцветными растительными мотивами самых разных форм жизнеутверждающая стилистика украинского народного орнамента.

5. К концу XIX в. в изготовлении бисерных риз мастера начинают использовать бисер ещё больших размеров (№ 10–8) венецианского и

богемского производства. Стремясь обогатить художественный язык своих произведений, они обращаются к дополнительным декоративным материалам: парчовой ткани, бусинам вместо стразов, разнородной рубке, металлическим пуговицам, фольге.

К сожалению, творчество мастеров начала XX в. не принесло новых художественных идей. Чрезмерное увлечение и одновременное использование материалов разного качества стало приводить к появлению произведений, лишенных художественной выразительности. По этой причине, а также из-за неблагоприятных политических, социальных и экономических факторов, изготовление бисерных окладов начало медленно угасать.

Проведенный анализ всех типов бисерных окладов старообрядческих икон из сёл Репкинского р-на Черниговской обл. позволяет прийти к выводу об их довольно длительном бытовании: с конца XVIII до начала XX века. На это указывают художественно-стилистические особенности композиционного решения окладов, а также качественный анализ бисера, в отдельных случаях – наличие золотного шитья, парчи, стразов, крупных бусин, цветных пуговиц, фольги – художественных материалов, используемых в различное время.

Визуальное сравнение опубликованных Г. Нечаевой бисерных окладов Веткинского ареала и собранных В. Шуром окладов Черниговского Полесья обнаруживает много аналогий, что указывает на сильное взаимное влияние творчества русских старообрядцев, поселившихся на белорусских и украинских землях и обогативших своё творчество красотой народного искусства этих этносов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Отметим, что в Национальном архитектурно-историческом заповеднике «Чернигов Древний» хранятся единичные образцы украшенных бисерными окладами старообрядческих икон, бытовавших на Черниговском Полесье.

2. В марте 2008 г. Валентин Шур предоставил нам для фотосъёмки 20 окладов из бисера, некоторые вместе с автентичными либо современными (исполненными по заказу коллекционера) иконами. Для написания статьи также были использованы сделанные в 1980-х гг. слайды окладов с иконами из коллекции Валентина Шура, любезно предложенные нам черниговским искусствоведом Ириной Валериевной Штанкиной.

3. Нячаева Г. Г. Веткаўскае шывто бісерам / Галіна Нячаева // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 8. – С. 38–42.

4. Нечаева Г. Г. Ветковская икона / Галина Нечаева. – Минск : Четыре четверти, 2002. – 272 с. : ил. – Рез.: англ.

5. Автор статьи оперировала знаниями, полученными во время изучения датированных бисерных окладов из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника.



1. Оклад четырёхчастной иконы: верхняя и нижняя правая части – Богородичные образы, нижняя левая часть – «Николай Чудотворец». Начало XIX в., Черниговское Полесье. Полотно, бисер (перламутровый и серебристый № 11, 10), дутые бусины, стразы (хрустально-прозрачные), шитьё по контуру «в прикреп». 31 × 26 см.



2. Оклад иконы «Богоматерь Знамение». XIX в., Черниговское Полесье. Полотно, бисер (№ 11, 10), шитьё по контуру «в прикреп». 34,5 × 31 см.



3. Оклад иконы «Три святых». Середина XIX в., Черниговское Полесье. Полотно, бисер (№ 13–11), шитьё по контуру «в прикреп». 44,5 × 39 см.



4. Оклад трёхчастной иконы: верхняя часть – Богородичные образы, нижняя – образы святых. Вторая половина XIX в., Черниговское Полесье. Полотно, бисер (№ 11, 10), шитьё по контуру «в прикреп». 26,5 × 24 см.

СИМВОЛ «ТАЙЦЗИ» В ДРЕВНЕКИТАЙСКОМ ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Символ «Тайцзи» в настоящее время получил широкое распространение. Символ «Тайцзи» изображается в виде так называемой «Диаграммы рыб Инь и Ян», которая также носит название «круг Тайцзи» или «шар Великого Предела» [1]. Символ «Тайцзи» изображается в виде черно-белого круга, разделенного пополам волнистой линией. Белые и черные пятна представляют собой «Инь» и «Ян», где «Инь» – черный, а «Ян» – белый. «Инь» и «Ян» – понятия древнекитайской философской школы даосизма, а также китайский символ двойственного распределения сил, включающий активный, мужской, принцип «Ян» и пассивный, женский, принцип «Инь».

Символ «Тайцзи» символизирует гармонию и счастье и является визитной карточкой китайского искусства (см. рис. 1) [1].



Рис. 1

Произведения декоративно-прикладного искусства отвечают нескольким требованиям: обладают эстетическим качеством; рассчитаны на художественный эффект; служат для оформления быта и интерьера. К таким произведениям древнекитайского декоративно-прикладного искусства относятся: керамика, фарфор, нефрит и другие художественные изделия [2].

Воплощение стиля «инь и ян» в керамике. Керамика (Тао) возникает в VII–VI тыс. до н. э. Это общее название всех керамических и фарфоровых изделий. Формы керамики Яншао свидетельствуют о чрезвычайно развитом мастерстве работы с пластичной глиной. Именно в это время начинают складываться основные типы форм посуды, ставшие впоследствии традиционными для китайской культуры – миски (пань), кувшины (гуан) и другие [3]. В эпоху Позднего неолита воплощение стиля «Инь и Ян» появилось в керамике. (см. рис. 2 и 3).

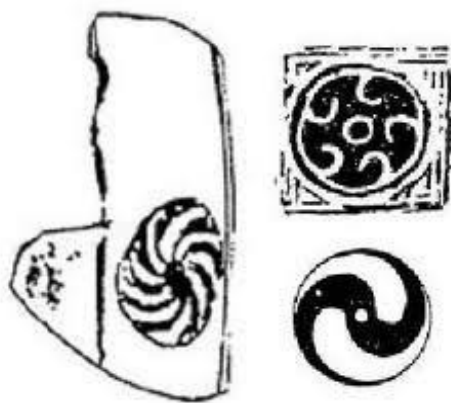


Рис. 2

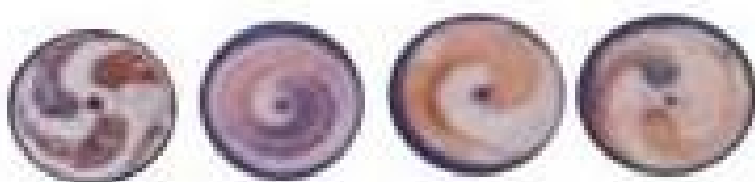


Рис. 3

Воплощение стиля «инь и ян» в фарфоре. История развития фарфора в Китае насчитывает тысячелетия. Точная дата возникновения неизвестна.

Значительное место в художественной культуре Китая занимали различные виды декоративно-прикладного искусства. Одним из главных его видов становятся изделия из фарфора, которые занимают первое место в мире. Стиль «Инь и Ян» часто присутствовал на изображениях на фарфоровых изделиях (см. рис. 4 и 5) [4]. В эпоху династии Цин стиль «Инь и Ян» получил воплощение в фарфоре.

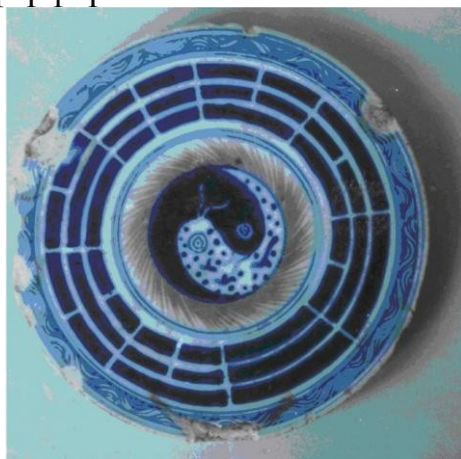


Рис. 4



Рис. 5

Воплощение стиля «инь и ян» в нефрите. По мнению китайцев, нефрит представляет собой духовную ценность, в то время как золото является материальной ценностью. Эта мысль выражается в следующем высказывании: «Золото имеет цену, а нефрит – это ценность без цены». Прекрасные художественные произведения создавали китайские камнерезы и ювелиры. Никакой другой камень не пользовался в феодальном Китае такой популярностью, как нефрит. В эпоху правления династии Цин стиль «Инь и Ян» воплотился в нефрите (см. рис. 6) [5].



Рис. 6

Пять тысяч лет истории великой цивилизации привели к формированию традиционной китайской культуры. «Тайцзи» – это часть истории, культуры и искусства китайского народа, можно сказать, что «Тайцзи» служило олицетворением китайской цивилизации, излучающей яркий свет и мудрость.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лян, Шао. Новые размышления о символе Тайцзи / Шао Лян / Хайнань: Культура и искусства. – 1991. – С. 6–10 (на китайском).
2. Лу, Сяюинь. Декоративно-прикладное искусство/ Сяюинь Лу / Пекин: Университет. – 2011. – С. 4–5 (на китайском).
3. Ли, Цзисянь. Древнекитайское керамическое искусство / Цзисянь Ли / Пекин: Искусство. – 2011. – С. 20–21 (на китайском).

4. Ли, Сун. Древнекитайское фарфоровое искусство / Сун Ли / Шэньси: «Изобразительное искусство». – 2002. – С. 57– 59 (на китайском).

5. Чжан, Юнчан. Древнекитайское нефритовое искусство/ Юнчан Чжан / Пекин: «Искусство». – 2008. – С. 46–48 (на китайском).

Чайко М. П. (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПРАБЛЕМЫ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ МАСТАЦТВАЗНАЎЧАЙ ТЭОРЫ Ў ГАЛІНЕ МАНУМЕНТАЛЬНАЙ СКУЛЬПТУРЫ

Працэс глабалізацыі праходзіць сёння ва ўсіх сферах чалавечага жыцця. Кранае ён і культуру. «Искусство сегодня, в эпоху глобальной смены культурной парадигмы, находится в центре художественных экспериментов. Современное искусство далеко от единообразия: ему присущи процессы синтеза, эклектика, мозаичность» [1, с. 32]. Сёння беларуская школа манументальнай скульптуры развіваецца досыць інтэнсіўна. У сучасным беларускім мастацтве творы манументальнай скульптуры займаюць значнае месца. Сфарміраваны ўсе ўмовы для яе далейшага паспяховага развіцця. «Пасля набыцця краінай незалежнасці манументальнае мастацтва выйшла на новы віток развіцця, адбываецца ўзрастанне грамадскай актуальнасці айчынай мастацкай школы. За апошнія гады з'явіліся значныя прыклады манументальнага мастацтва, размешчаныя у Палацы Рэспублікі, Храме-помніку у гонар Усіх Святых і нявінна забітых у Айчыне нашай, Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі і інш.» [2, с. 8]. Важным з'яўляецца тое, што ў кантэксце еўрапейскіх узораў беларуская манументалістыка не займае пераферыйнае месца. Сучаснаму мастацтву уласцівы шматпланавыя візуальныя эксперыменты, разнастайнасць мастацкіх вобразаў і іх філасофскае абагульненне. Сфарміравалася новае пакаленне беларускіх мастакоў, здольных да засвойвання і інтэрпрэтацыі разнастайных плыняў сусветнага мастацтва. Між тым, у параўнанні з замежнай культурай, беларускае мастацтва адметна традыцыйнасцю. Безумоўна, вызначальную ролю «традыцыйнага» характару айчыннага мастацтва адыгрывае захаваная акадэмічная сістэма падрыхтоўкі мастацкіх кадраў. «Узровень адукацыі мастака манументальнага мастацтва застаецца адным з лепшых і захаванне адукацыйных традыцый – залог поспеху мастацкай школы і за межамі краіны» [2, с. 8].

Аднак, усе часцей культуралагі і мастацтвазнаўцы звяртаюць увагу на ўзнікненне крызісных з'яў у сучасным мастацтве і стан манументальнай скульптуры Беларусі мяжы ХХ – пачатку ХХІ стст. стаіць у цэнтры акрэсленых праблем. Крытычныя выказванні кранаюць як асобныя творы манументальнай скульптуры, ўзведзеныя за апошнія дзесяцігоддзі, так і агульныя тэндэнцыі развіцця гэтага віды выяўленчага мастацтва на сучасным

этапе. Не аднойчы ідзе гаворка аб тым, што савецкая «спадчына» працягвае уплываць на свядомасць сучасных мастакоў. «Изменения в тематическом плане, которые проявились в обращении монументалистов к темам христианско-патриотического содержания, национального культурного наследия, появление декоративной городской пластики практически не затронули формальную сторону творчества, сохранив визуальный ряд образов советской монументальной школы» [5, с. 21]. Сучасная манументальная скульптура Беларусі балансуе паміж імкненнем утрымацца ў адпрацаваных межах буйных грамадскіх тэм і адначасова робіць спробы ўліцця ў жыццёвае асяроддзе чалавека, уступіць у дыялог, аднак інтэрактыўнасць, як правіла, абмяжоўваецца лёгкай прачытаннем сюжэта, даступнасцю вобразнай трактоўкі, пабытовасцю мовы. Як вынік, адным з фактараў адмоўных з'яў сучаснай манументалістыкі з'яўляецца яе паступовае набліжэнне да масавай культуры, страты крытэрыяў высокага мастацтва. Пашырэнне тэматычнага кола манументальнай скульптуры правакуе ўзнікненне новых тыпаў помнікаў, якія транслююць новае разуменне ролі пластычных аб'ектаў у сучаснай прасторы. Адбываюцца змены ў поглядах на мэты і задачы манументальнай скульптуры, паступова страчваецца чуйнасць да яе пластычных якасцей, успрыманне твора адбываецца на літаратурным, вонкавым узроўні. «При сохранении привычной «реалистичности» пластического языка и традиционных для городской скульптуры материалов исполнения, такого рода объекты не укладываются в определения монументальности, во многом ему противореча. Так, например, характерные для монументальной скульптуры «величие, масштабность образов» сменяются обыденностью, «утверждение конкретного официального общественного идеала» – идеологической нейтральностью и развлекательностью» [3, с. 27]. Змяненні ў жыццядзейнай прасторы чалавека, новая эстэтыка архітэктурных форм, часта выступаюць дысанансам для айчыннага манументальнага і манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, выяўляючы тым самым яго крызісныя з'явы. «Сохранившийся от прошедшей эпохи визуальный пластический ряд монументальных работ заметно диссонирует с сильно изменившейся за последние годы эстетикой новейшей архитектуры» [5, с. 23].

Падсумоўваючы праведзены аналіз, нельга адмаўляць наяўнасць некаторых «застойных», крызісных з'яў у беларускай манументальнай скульптуры (звяртаю ўвагу на тое, што аналіз кранае агульныя праблемныя бакі, што не выключае існавання высокамастацкіх твораў у сучаснай манументальнай скульптуры Беларусі), аднак ці з'яўляецца гэта прычынай адмовы ад самога паняцця «манументальная скульптура», як ад савецкага рудымента. Ці ёсць неабходнасць, а галоўнае падставы для змены фармуліровак уласнага тэрміну ці, больш таго, запазычання тэрміналагічнага апарату замежных калег?

На постсавецкай прасторы ў мастацтвазнаўстве зараз праходзяць дастаткова важныя падзеі: навукоўцы імкнуцца суаднесці вопыт і тэрміналогію савецкай школы з заходнімі традыцыямі. Асабліва востра гэта пытанне несумяшчальнасці стаіць у галіне манументальнага мастацтва. Вельмі часта ідэалагізаванасць, як адзіны крытэрыі ацэнкі твораў той эпохі, аб'ясцэнняе не толькі сэнсавую змястоўнасць манументальных помнікаў часоў БССР, але і «...ставит под сомнение формальные и технологичные новации художников, а также саму теорию монументального искусства, выстроенную советскими исследователями последовательно от наскальных росписей» [7]. Гэта дэвальвацыя *па-першае*: ўзмацняецца не адзінкавымі нападамі на мастацтва савецкай эпохі, як у грамадстве, так і ў прафесійных колах, калі мастацкая каштоўнасць твораў гэтай эпохі нівеліруецца ідэалагічным палітызаваным сэнсам «... мастацкая культурная з'ява – савецкае манументальнае мастацтва, феномен якога заключаўся ў падмене мастацкасці тым, што мела назву сацрэалізму і было своеасаблівай міфалагізацыяй камуністычнай утопіі» [6, с. 2]; *па-другое*: працэсы інтэграцыі мастацтваў, што з'яўляюцца адлюстраваннем сучасных мастацкіх трансфармацый, усе часцей адыходзяць ад мовы традыцыйных відаў мастацтва. «Способы изучения и описания нового художественного пространства рождаются в процессе размышления чистых форм, взаимодействия и синтеза разных видов, жанров и стилей искусств» [1, с. 34]. «Устаревший терминологический аппарат», складанасць падзелу сучаснага мастацтва на віды і жанры не адпавядае мастацкай рэчаіснасці – гэта галоўныя аргументы ў скасаванні «манументальнай скульптуры»; і, *па-трэцяе*: тэорыя манументальнага мастацтва выцясняецца трывалым становішчам у гэтай галіне амерыканскай тэорыі і практыкі, што заахвочвае некаторых беларускіх даследчыкаў і нават скульптараў-манументалістаў, пераймаць заходнюю мадэль, замест таго каб ацаніць айчыны досвед і знайсці яму месца ў сучаснасці. Ці можа манументальнае мастацтва, беларуская манументальная скульптура, развівацца ў заходняй тэорыі і традыцыях, ці з'яўляецца непазбежным працэс запазычвання амерыканскай тэорыі і практыкі ў гэтай галіне?

Інстытуцыі савецкай фармацыі працягваюць актыўнае існаванне. Гэта Саюзы мастакоў, манументальна-экспертныя саветы, ВНУ з кафедрамі мастацтвазнаўства, манументальнага і манументальна-дэкаратыўнага. Дадзеныя інстытуцыі застаюцца вядучымі, структурна-арганізаванымі і ўступленне ў іх – прэстыжна для моладзі. Постсавецкія інстытуцыі адстойваюць традыцыйныя каштоўнасці і фармулёўкі, прапануюць алгарытм развіцця, які зводзіцца да замены савецкай ідэалогіі манументальных твораў нацыянальна-патрыятычным і хрысціянскім зместам, амаль без фармальных перамен знешняга візуальнага раду, аб чым вялася гаворка вышэй.

У центры канфлікту стаіць тэрмін public art, дакладней яго лексічныя суадносіны з манументальным мастацтвам. Сучаснае мастацтвазнаўства ўсе часцей выкарыстоўвае найбольш распаўсюджаны эквівалент тэрміна «манументальнае мастацтва» – «мастацтва ў грамадскім асяроддзі». Ці магчыма сінанімічная тактоўка public art адносна манументальнага мастацтва. Ці шмат прынцыповых адрозненняў паміж тэрмінамі «манументальнае мастацтва» і «public art»? З фармулёўкі манументальнага мастацтва Вялікай Савецкай энцыклапедыі: «...памятнікі на плошчы звычайна прысвечаны воплоту і прапагандзе ў шырокіх масах найбольш агульных і філасофскіх ідэй часу, увекавечэнню памяці выдаючага дзеяча або значага падзеі...» Ці можа быць не сучаснае мастацтва, якое «ўвасабляе значныя, агульныя ідэі часу»? Сапраўды, ідэалогія, па-сутнасці, фундамент манументальнага мастацтва (ад лат. *monumentum* – помнік, ад *monere* – напамінаць, навучаць, заклікаць. Між тым, наяўна шырыня трактоўкі: ідэалогія павінна адпавядаць асяроддзю і свайму часу, можа быць як велічна-пафаснай, так і мінімальна-дэкаратыўнай – што знаходзіцца ў залежнасці ад комплекснай задумкі. Адзінае, што ў тэрміне манументальнае мастацтва сапраўды ўстарэла – гэта выдзяленне яго, як рода мастацтваў пластычных, г. зн. не развіваецца ў часе. «...очевидно, что современная скульптура уже не является исключительно пространственным объектом. Как показывает мировая практика, для не все чаще подходит термин «пространственно-временное искусство» [4, с. 53].

У чым жа сутнасць public art? Public art – «Общественным искусством, как правило, называются произведения искусств, исполненных в различных техниках, которые были спроектированы и исполнены с намеренной целью – быть установленными или выставленными в общественном пространстве, как правило, в экстерьере и в свободном доступе. Для кураторов, организаций и художников, связанных с «общественным искусством», данный термин имеет особенное значение и обозначает практику, подразумевающую работу со спецификой места, вовлеченность местного сообщества, сотворчество с ним» [8]. Тэрмін public art шырэі за манументальнае мастацтва, асноўны акцэнт ставіцца не на тэхніцы і не на месце, а на фармальнай адпаведнасці твора яго месцу размяшчэння і ўзаемадзеянне з грамадой. Public art уключае ў сабе не толькі пластычныя мастацтвы, што не разгортваюцца ў часе, але і перформанс, і іншыя формы часовых і прасторавых мастацтваў. Аднак і манументальнае мастацтва заўсёды было асноўным напрамкам сінтэзу мастацтваў. У адрозненні ад public art, творы манументальнага мастацтва не проста створаны для канкрэтнага асяроддзя, яны «канкрэтызуюць ідэіны месца» асяроддзя, г. зн. зліты з ёй, не папросту разлічаны на «непадрыхтаванага гледача» (як паказвае публік), а «прысвечаны ўвасабленню і прапагандзе ў шырокіх масах найбольш агульных сацыяльных і філасофскіх ідэй часу, увекавечванню памяці выдачнага дзеяча ці значнай падзеі». Увекавечванне – ключавое слова

для манументальнага мастацтва, яно акрэслівае не толькі ідэю і пластычную мову, але і выбар матэрыялу. Твор часовага характару, створаны з недаўгавечнага матэрыялу можа лічыцца public art, але не можа быць манументальным мастацтвам. Для манументальных твораў часовага характару ў савецкім мастацтвазнаўстве выкарыстоўваўся тэрмін – «оформительское искусство».

Штучнае перайманне тэрміну public art беларускім мастацтвазнаўствам не толькі паставіць пад сумненне назапашаны ў савецкі перыяд мастацкі вопыт (а неабходна памятаць аб тым, што савецкі час – час станаўлення і развіцця манументальнага мастацтва Беларусі, школы беларускай манументальнай скульптуры), аднак, і беспадстаўна парывае традыцыі, страта тэрмінаў «манументальнае мастацтва», «манументальная скульптура» выклікае страту «школы». Такім чынам, выкарыстанне заходняй ці айчынай тэрміналогіі пры аналізе твора, неабходна праводзіць уласцівым крытэрыямі ацэнкі ў адпаведнасці пластычным і прасторавым якасцям гэтага твора, улічваючы наяўнасць як традыцыйнай формы беларускага манументальнага мастацтва, так і існуючую на роўні, запазычаную, ці інтэрнацыянальную. Улічваючы тое, што традыцыі розных культур прадугледжваюць розныя каштоўнасці ў якасці базісных (у якасці аксіём), але і адпаведна, розныя сістэмы паняццяў для апісання і асэнсавання гэтых каштоўнасцяў.

Тэрміны «манументальнае мастацтва», «манументальная скульптура» адзіныя адпаведны на сённяшні дзень, аднак «айчынная манументалістыка», «гарадская скульптура», «мастацтва ў грамадскім асяроддзі», і нават «грамадскае мастацтва» могуць быць выкарыстаныя сучаснай тэрміналогіяй беларускага мастацтвазнаўства ў адпаведнасці да характару твора. Аднак, тэрмін public art у адпаведнасці да «манументальнай скульптуры» ці «манументальнага мастацтва» лічу ня дзейсным, і прынцыповым тут з’яўляецца тое, што яно не канвертуе, а адмаўляе савецкі вопыт, разам з тым досвед беларускай манументальнай школы.

ЛІТАРАТУРА

1. Бабич, Т. Н. Принципы и формы научного анализа интегративных явлений в современном искусстве / Т. Н. Бабич // V Няфедаўскія чытанні «Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць» : матэрыялы Рэспубліканскай навук.-творч. канф., Мінск, 2012 г. / БДзАМ ; рэдкал.: В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 32–38.
2. Баразна, М. Р. Манументальнае мастацтва Беларусі на сучасным этапе / М. Р. Баразна // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі: стан і перспектывы : матэрыялы Навук.-практ. канф., Мінск, 22 снежня 2011 г. / БДзАМ ; рэдкал.: В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 7–12.
3. Войницкий, П. В. Современные тенденции в белорусской городской скульптуре / П. В. Войницкий // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі: стан і перспектывы : матэрыялы Навук.-практ. канф., Мінск, 22 снежня 2011 г. / БДзАМ ; рэдкал.: В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 27–36.
4. Дмитриева, О. Э. Где проходят границы современной скульптуры? / О. Э. Дмитриева // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі: стан і

перспективы : матэрыялы Навук.-практ. канф., Мінск, 22 снежня 2011 г. / БДзАМ ; рэдкал.: В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 50–55.

5. Шамрук, А. С. Монументальное искусство: в поисках новых ориентиров / А. С. Шамрук // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі: стан і перспектывы : матэрыялы Навук.-практ. канф., Мінск, 22 снежня 2011 г. / БДзАМ ; рэдкал.: В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 21–26.

6. Шамрук, А. С. Што патрэбна скульптуры, каб стаць несмяротнай? / А. С. Шамрук // Мастацтва. – 1998. – № 6. – С. 2–7.

7. Шугуров, П. Проблемы современного монументального искусства / П. Шугуров // 33 плюс 1 мастерская монументального искусства [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа : http://33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/100320_Termins.htm. – Дата доступа : 22.02.2013.

8. Wikipedia // Паблик арт [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Паблик_арт.htm. – Дата доступа : 22.02.2013.

Школьная О. В. (Республика Украина, г. Киев)

**АВТОР ФАРФОРОВОЙ ВАЗЫ,
исполненной к 40-летию Белорусской ССР Владимир Васильевич Лапин**

Владимир Лапин родился 10 (23) июля 1915 г. в с. Воротынский, ныне Калужской обл. (Россия), в семье инженеров путей сообщения из Санкт-Петербурга. Закончил Воротынскую семилетку в 1930 г. и сразу поступил в школу «Стройуч» в г. Калуге. В 1931 г. выехал в г. Смоленск и работал в депо. С февраля 1932 г., как указано в автобиографии, «по вербовке поехал работать на ДВК в систему ОБВС УНР-102, где работал до мая 1933 г. После завербовался на Камчатку, провел там 3 года до весны 1936 г. на должности Зав. особой части АКО (Акционерного Камчатского Общества) на Митогонском рыбокомбинате. В 1936 г. прибыл в Смоленск и поступил на работу в СДКА (Смоленский дом Красной Армии) секретарем, а со временем перешел на СКО БВО на должность ответственного исполнителя по кадрам».

Осенью 1937 г. В. В. Лапин поступил в Витебское художественное училище, откуда в 1939 г. был призван в ряды Красной армии на Финскую войну (воевал в Карелии), там служил вначале в газете 115-й стрелковой дивизии РККА, а со временем оттуда пошел на фронт. Во время войны вступил в партию. На фронте пробыл до 1945 г. Последние 2–3 месяца служил в 90-й гвардейской стрелковой дивизии. 10 ноября 1945 г. был демобилизован. В том же году (12 декабря) восстановился на III курс ОХИ. Через несколько месяцев, с разрешения директора училища тов. Ковалевского, перевелся из живописного отделения на керамическое (заявление от 18 марта 1946 г.). Не имея в этом городе собственного жилья, поселился во дворе выходцев из семьи уральских конезаводчиков Кобелевых, где нашел любовь своей жизни – Тамару Терентьевну, с которой вскоре создал собственную семью.

Преподавателями по специальности в ОХУ были живописец Леонид Евсеевич Мучник, воспитанник Кириака Константиновича Костанди, и профессор керамики Михаил Иванович Жук, который перед войной работал проректором по научной работе заведения. Лучшее всего студенту Лапину давались скульптура и пластина (оценки «отлично»), что стало в будущем главным творческим увлечением художника. Уже во время обучения он, бывший фронтовик и организатор, выполнял ответственные поручения руководства – поставлял в училище 300 кг часоваярской глины с Коростенского фарфорового завода, где проходил практику и далее выполнял дипломный проект. Закончил обучение в 1948 г. В фондах Национального музея украинского народного декоративного искусства хранился его скульптурный диплом – проект «Рыбак» (фарфор, закупленный на Декадной выставке украинской литературы и искусства, работа находилась в собрании НМУНДМ за №ДУИ-731, но в 1970 г. по распоряжению № 42 от 3.02.1972 г. была передана Черкасскому областному краеведческому музею).

Однокурсниками Владимира Лапина были известные в будущем фарфориисты Владимир Иванович Пешинский, Иван Саввович Ткаченко (работали в Коростене), Михаил Гаврилович Зорин (скульптор, известный по Одесскому худфонду), Николай Степанович Жабокрицкий (возглавлял художественную часть Городницы после Второй мировой войны), Мария Степановна Червоненко (произведения хранятся в сборнике НМУНДМ), Виталий Никифорович Горолюк (работал на Полонском и Тернопольском фарфоровых заводах Украины). В то время керамический факультет в Одессе готовил специалистов, которые хорошо владели искусством пластики малых форм (после выхода в середине 50-х гг. проф. Г. И. Жука на пенсию эта практика прекратилась). Сразу по окончании обучения В. В. Лапин устроился на работу на Коростенский фарфоровый завод скульптором, где работал ведущим художником его коллега Григорий Григорьевич Малицкий, закончивший обучение двумя годами раньше.

В. В. Лапину предложили место парторга и начальника цеха, в котором изготавливались тарелки, а также квартиру в Коростене, и он согласился. До Второй мировой войны это предприятие специализировалось исключительно на так называемом корабельном фарфоре для армии и флота, после войны необходимость в изготовлении этого сегмента продукции уменьшилась. В. В. Лапин был первым скульптором завода за всю его предыдущую историю. В дальнейшем усвоенный опыт работы с технологиями специальных масс пригодился художнику во время работы директором Олевского фарфорового завода (1954–58 гг.). С руководящей должности на этом предприятии по изготовлению электрокерамики его перевели на такую же должность на завод уже художественного, а не технического фарфора в Киеве. Это произошло, когда в столице внезапно умер предыдущий директор предприятия А. В. Хрусталева.

На базе КЭКХЗ художник создал свои ранние фарфоровые вазы, преимущественно уникального характера, посвященные историческим событиям, первым лицам государства, иностранным делегациям, к годовщинам съездов и т.п. Некоторые из них стали достоянием украинских, российских, заграничных музеев. Среди сугубо выставочных произведений сохранилась ваза, посвященная 300-летию воссоединения Украины с Россией (фонды НМУНДМ). С 1958 г. В. В. Лапин перевелся на КЭКХЗ, где в 1959 г. получил жилье, и остался работать на предприятии до конца жизни. На этом производстве находился в штате до 1986 г., в том числе директором – с 1958-го по 1962 год. Во время пребывания руководителем КЭКХЗ возвел переход между двумя зданиями на ул. Красноармейской, где была построена мастерская для художников. До 1991 г., кроме организационной, постоянно продолжал выполнять творческую работу по заказу предприятия; стал членом Союза художников Украины.

Этапной работой художника была разработка столово-чайного сервиза «Киев золотой», оформленного видами Киева в обрамлении мотивов кленовой листвы в соответствии с традициями европейского фарфора. В 1958–59 гг. художник побывал в командировке и имел возможность собственными глазами увидеть уникальную для того времени разработку немецких мастеров «Старый Кельн». Выполненный под влиянием этого проекта его чрезвычайно удачный сервиз, по слухам, был передан В. В. Щербицкому.

Известнейшие работы киевского периода, которые экспонировались на республиканских выставках: вазы «И меня в семье большой...» (1964); к 50-летию Октября (1967); настольный медальон КЭКХЗ (1969); хромолитографский рисунок для деколи «Учитель» (1969), за который получил первую премию среди всех работников отрасли УССР; ваза с портретом В. И. Ленина к 100-летию со дня рождения (1970, экспонировалась на Республиканской выставке 1970 г. «100 лет В. И. Ленину», передана Каневскому музею народного декоративного искусства); ваза с портретом Т. Г. Шевченко (1972, в росписи Г. И. Павленко-Черниченко, в 1972 г. экспонировалась в Кракове, в 1974 г. была передана Переяслав-Хмельницкому музею); три вазы с портретами В. И. Ленина (1974) к 50-летию Узбекской ССР, Молдавской ССР, Киргизской ССР.

В 1974 г. за значительные организационные и творческие достижения Владимиру Лапину было присвоено звание «заслуженный деятель искусств Украины». В 1975 г. некоторое время работал главным художником КЭКХЗ.

В 1975 г. художник выполнил вазу с портретом В. И. Ленина, посвященную XXV съезду КПСС (экспонировалась на Республиканской выставке «Слава труду» в 1976 г., декадной выставке искусства в 1976 г., выставке в Бельгии в 1976 г., передана в собрание Кмитовского музея изобразительного искусства имени И. Д. Буханчука, Житомирская обл.). В 1976–79 гг. он в соавторстве с Василием Афанасиевичем Музычуком

(8 января 1930 г., с. Старая Котельня, ныне Житомирской обл. – 10 ноября 1996 г., г. Киев; заслуженный мастер народного творчества СССР от 1977 г.) выполнил новую серию ваз, которые зафиксированы в научно-справочной картотеке Дирекции художественных выставок Министерства культуры Украины: 1976 г. – ваза с изображением вручения СССР ордена Дружбы народов; 1977 г. – ваза с портретом В. И. Ленина (1979 г. экспонировалась в Лейпциге в Германии и в Хорватии, сборник НМУНДМ за 1979 г.); ваза – «Навеки вместе» (передана Переяслав-Хмельницкому историческому музею в 1979 г.); ваза с портретом В. И. Ленина (передана в 1982 г. Яготинскому историческому музею); ваза «Киеву – 1500» и ваза «Праздничная» (обе экспонировались на Республиканской выставке к 1500-летию Киева).

Последнее зафиксированное в картотеке Дирекции художественных выставок Министерства культуры Украины в г. Киеве соцреалистическое произведение Лапина – фарфоровая ваза 1986 г. к XXVII съезду КПСС (экспонировалась на Республиканской выставке, посвященной XXVII съезду КПСС 1986 г.). Заказные произведения для предприятия художник выполнял в собственной мастерской до конца 90-х годов (наиболее поздние – ваза и блюдо с портретами Джорджа и Барбары Буш). Стоимость выставочных ваз, созданных после 1961 г., его авторства, зафиксированная в справочной картотеке ДХВ МКУ, – от 650 до 3000 руб., в среднем составляет 2000 руб. Произведения художника неоднократно отмечались грамотами и дипломами на внутренних и международных выставках, награждались тремя золотыми и одной бронзовой медалями ВДНХ СССР. Часть из наследия художника хранится на Кубе, в Чехословакии, России, Казахстане, Беларуси, в Украине.

Карьера В. В. Лапина была типичной для творчески одаренных организаторов-управленцев, которые руководили сферой искусств советских времен и, имея способности неординарного художника, становились номенклатурными в лучшем понимании этого слова мастерами фарфора в системе официоза. Вместе с тем благодаря их работе и связям, достижением по линии партии своевременно возводились новые корпуса предприятий, дома для сотрудников, базы отдыха и пионерские лагеря, развивалась инфраструктура при производствах (клубы, спортивные площадки, столовые), поступали необходимые материалы, а также другие художники производства имели возможность выполнять интересную, сугубо творческую работу. И для этого все средства были хороши. Ведь стране нужны были люди, которые, как Владимир Васильевич, могли взять гитару и всю ночь играть ударникам производства, лишь бы создать необходимую атмосферу для выполнения нужных норм работы и добиться дополнительного финансирования. Таких преданных своему делу специалистов в области фарфора Украины XX в. было много. Но они малоизвестны в стране, которой отдали все свои силы и устремления. Умер В. В. Лапин 13 мая 2000 г. в Киеве, похоронен на Южном кладбище.

Младшая дочь художника Татьяна также работала в системе предприятия. На протяжении 1966–69 гг. она находилась в штате УкрНИИ стеклянной и фарфоро-фаянсовой промышленности, который тогда находился в помещении старого завода по ул. Красноармейской.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Киевского экспериментального керамико-художественного завода. Материалы по истории предприятия, реестр и фото произведений Владимира Васильевича Лапина.
2. Архив Коростенского фарфорового завода. 2010 г. Книга приёма и увольнения рабочих Коростенского фарфорового завода с 1.01.1944 – по 31.12.1948 г. № 687 – Лапин Владимир Васильевич, русский, художник, 5.08.1948 г. В РККа, КП/б.
3. Архив Одесского художественного училища им. М. Грекова. Ф.332. Ед.хр. 1948. Личное дело Лапина Владимира Васильевича. 12 декабря 1945 – 25 мая 1949 г. На 11 листах.
4. Архив и научно-учётная картотека отдела изобразительного искусства Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины.
5. Архив семьи Татьяны Владимировны Лапиной, г. Киев, 2011 г.
6. Фонды, книги поступлений экспонатов и научно-справочная картотека Национального музея украинского народного декоративного искусства, г. Киев.
7. Научно-справочная картотека Дирекции художественных выставок Министерства культуры Украины, г. Киев.
8. Словник художників України / Під ред. М. Бажана. – К. : УРЕ, 1973. – С. 128.
9. Митці України: Енциклопедичний довідник / за ред. А. Кудрицького. – К. : «Українська енциклопедія» ім. М. Бажана, 1992. – С. 350.
10. Драган В. Коростенский фарфоровый завод: 100 лет / Краткий обзор деятельности в XX веке / В. А. Драган, Е. Г. Ященко, А. Л. Юрченко. – Житомир, 2004. – 272 с. : ил.
11. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору. / Дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. – Львів. Львівська національна академія мистецтв, 2008. – 265 с. : іл. Машинопис на правах рукопису.
12. Художники України: Енциклопедичний довідник / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ; Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 388.
13. Школьная О. Киевский художественный фарфор XX столетия / Ольга Школьная. – К. : День печати, 2011. – С. 96–103. – На укр. и рус. языках.



Художник В. В. Лапин (в костюме справа) около вазы, выполненной на КЭКХЗ к 40-летию Беларусской ССР.

Щербань А. Л. (Республика Украина, г. Киев)

Щербань Е. В. (Республика Украина, г. Киев)

Роденков А. И. (Российская Федерация, Санкт-Петербург)

РУССКИЙ ТЕХНОЛОГ-КЕРАМИСТ И ХУДОЖНИК- КЕРАМИСТ ПЕТР ВАУЛИН: РОЛЬ В РАЗВИТИИ УКРАИНСКОГО ИСКУССТВА

Петр Кузьмич Ваулин родился в 1870 г. в селе Черемисское Екатеринбургской губернии (Россия). В 1890 г. окончил Красноуфимскую сельскохозяйственную школу со званием мастера. Работал заведующим экспериментальной мастерской «Абрамцево» в одноименном имении С. И. Мамонтова (Россия); керамических мастерских Художественно-промышленной школы им. Н. В. Гоголя в Миргороде (Украина) (1903–1907 гг.); техническим директором завода «Горн»; комиссаром Фарфорового завода им. М. Ломоносова (с 1918 г.); консультантом фарфорового завода «Пролетарий». Организовал собственное производство «Гельдвейн-Ваулин» на ст. Кикерино Балтийской ж. д. Сотрудничал с художниками: Врубелем М. А., Серовым В. А., Коровиным К. А. Майолика Петра Ваулина использована

в интерьерах Ярославского вокзала в Москве, на фасадах Третьяковской галереи и гостиницы «Метрополь».

Жизненный путь известного русского технолога-керамиста и художника-керамиста Петра Кузьмича Ваулина был связан с Украиной. Короткий, но насыщенный деятельностью период его пребывания на украинской земле, оставил заметный след в формировании современного облика керамики Полтавской области. Остановимся на описании «украинской» творческой деятельности керамиста с октября 1903 – до начала 1907 года.

Начало XX века в украинской архитектуре ознаменовано развитием национального варианта модерн. Одним из первых зодчих призываний этого направления стал дом Полтавского губернского земства (сегодня в нем функционирует Полтавский краеведческий музей). В разработке проекта дома приняли участие выдающиеся украинские художники, которые нуждались в его профессиональной реализации, поскольку предполагалось широкое использование художественной керамики. Местных специалистов не обнаружилось, деятели земства пригласили известного на то время керамиста Петра Ваулина в Полтавскую губернию.

В конце 1903 года Петр Ваулин приехал в Миргород. С 1896 года в городе уже семь лет действовала Миргородская художественно-промышленная школа имени Николая Гоголя. Открытая Полтавским губернским земством для содействия развитию гончарства Полтавской области, она не справлялась с поставленной задачей. О чем свидетельствуют негативные отзывы о деятельности Миргородской художественно-промышленной школы имени Николая Гоголя экспертов-современников украинского народного искусства и самих керамистов. В частности, старший сын выдающегося тогдашнего ополнянского гончара Федора Чирвенко Семен, вспоминал, что, окончив школу 8 июня 1903 года он начал работать с отцом, но *«ничего не мог сделать ценного потому, что в то время, когда я учился в школе, она по керамике как уже всем известно ничего не давала»* [3, с. 122–123].

Основной причиной этого мы считаем отсутствие на то время квалифицированных специалистов и руководителя школы, которые разбирались бы в специфике народного гончарства. Вместе с тем, учреждение успешно выполняло различные заказы. В частности, в Миргороде изготавливали изразцы для украшения храмов и гражданских сооружений Санкт-Петербурга, строящихся по проектам известного архитектора Николая Никонова [12]. По его же проекту в школе был изготовлен иконостас из майолики (1899–1900) для посольской русской православной церкви в Буэнос-Айресе и скопированный с него в 1902 г. иконостас для Успенской соборной церкви в Миргороде [5, с. 8]. Ситуация изменилась с 1903 года, когда началось сооружение в Полтаве дома губернского земства и формирование украинского варианта модерна –

«украинского стиля». По проекту украинского архитектора Василия Кричевского вышеупомянутый дом, фасад и отдельные интерьеры должны были быть облицованными специальным кирпичом и различными керамическими украшениями, покрытыми глазурью в т. ч. с цветочными орнаментами.

Летом 1903 года один из членов Полтавской губернской управы во время пребывания в Москве, посетил керамико-художественную мастерскую «Абрамцево», где предложил ее заведующему Петру Ваулину выполнить этот заказ. Он согласился, назвав стоимость работы, в несколько раз превышающую заграничную! [9, с. 27]. Контракт заключен не был. Но, через несколько месяцев, в октябре, когда на короткий период (до начала 1904 года) заведующим Миргородской художественно-промышленной школы им. Н. В. Гоголя стал один из теоретиков «украинского стиля» известный украинский художник Афанасий Сластийон (Сластен), как сообщалось в журнале «Керамическое обозрение», П. К. Ваулин *«поступил руководителем практических работ керамических мастерских художественно-промышленной школы имени Н. В. Гоголя в Миргороде Полтавской губернии»* [4, с. 177]. Очевидно мастер мог заинтересоваться этой работой, так как ему предложили хороший заработок. Но у него был и другой интерес: Петр Ваулин планировал организовать собственное производство архитектурной майолики и подготовить в Миргородской школе мастеров для него. Известно, что его замысел был осуществлен [6, с. 146].

Активно включившись в деятельность школы, Петр Ваулин начал процесс изменений в учебном процессе, направляя его на распространение практических знаний и навыков, которые могли использоваться гончарами-кустарями.

Семен Чирвенко утверждал, что Петр Ваулин предоставлял ученикам рецепты формовочных масс, глазури и красок для апробации их на практике, а выпускники получали «права специального мастера по керамике». Учитывая это, Семен просил земские собрания назначить стипендию в размере 75 рублей для дополнительной летней практики в Миргородской художественно-промышленной школе, чтобы получить новые знания [1, с. 122–123]. Но назначенный весной 1904 года директором школы горный инженер О. А. Кирьяков не оценил энтузиазма художника-керамиста. *«Не удовлетворившись постановкой учебного дела в Миргородской школе, – писал Петр Ваулин, – я предоставил... прямым ее хозяевам план реконструкции. Мой план был отвергнут и я ушел из школы после двух с половиной лет работы».* Кстати, во время работы в школе (1904) он опубликовал свою первую научную статью в журнале «Керамическое обозрение» – «Как получают радужные металлические люстры» [1].

Петр Ваулин в Украине воздвиг себе «вечный памятник», не только в истории архитектуры, но и в истории украинского искусства, запечатлев керамические изделия в здании Полтавского губернского земства. С местом

керамического производства этих изделий связаны частые разногласия между директором Миргородской школы Кирьяковым и Ваулиным. Петр Ваулин, посетив ведущий гончарный центр Полтавской губернии – Опошню в начале марта 1904 вместе с архитектором Василием Кричевским и ознакомившись с местным гончарством, сделал вывод что местная глина пригодна для изготовления облицовочной плитки, посоветовав земской управе изготавливать ее в Опошне. О.Кирьяков считал целесообразным производить ее в Миргороде. Деятели Полтавского губернского земства поддержали идею Ваулина, постановив о производстве керамики в здании бывшей Образцовой мастерской Полтавского губернского земства (которая на то время не работала, поскольку принадлежала Зеньковскому уездному земству) [9, с. 28; 10].

Петр Кузьмич Ваулин согласился курировать производственный процесс во время летних каникул. Губернское земство обеспечило опошнянскую мастерскую необходимым оборудованием и материалами (на общую сумму около 4-х с половиной тысяч рублей) [8, с. 228]. Эти события в своих воспоминаниях старший сын П. К.Ваулина Александр описал так: *«В Миргородской художественно-промышленной школе имени Гоголя у папы было особое положение в сравнении с положением других преподавателей, скульптуры, живописи, росписи фарфора и т. д. Папа был заведующим керамического отделения, самого главного в школе. Это не очень нравилось директору Кирьякову, так как папа оговорил для себя автономию действия и вел свое отделение самостоятельно, конечно в рамках учебного плана программы школы. Кроме практики в керамике преподавал и теорию красок и примитивное керамическое счетоводство. Жили мы тогда в 4-х комнатной квартире в здании школы, у нас где-то была фотография фасада ее. Когда Полтавское земство решило строить для себя новое здание, то директор школы старался получить заказ на керамические украшения здания для школы, но в Опошне у земства был небольшой керамический завод, и папа согласился выполнить этот заказ на этом заводе, что и сделал в течение двух летних каникул. Два лета мы прожили в Опошне. Этот факт конечно не мог как-нибудь улучшить отношение директора к папе, а папу не могло удовлетворить преподавание»* [7].

Летом 1904 и 1905 года, проживая вместе с семьей в Опошне, Петр Ваулин выполнил этот заказ, изготовив большое количество облицовочного кирпича, плиток и майоликовых (гербы всех уездных городов Полтавской губернии, панно с растительными орнаментами, декоративные колонки) изделий. Только в течение первых двух месяцев предприятие произвело 35500 облицовочных кирпичей и 56400 белых кирпичей большего (22x10,5x4,5 см) размера. Позже мастерской было изготовлено и 30 тысяч терракотовых плиток для внутренней облицовки стен дома. В рамках эксперимента гончары изготовили около 9 кв.м кирпича с рисунком и 986 квадратных и треугольных орнаментированных глазурированных плиток [4, с. 28].

За время пребывания в Опошне П. К. Ваулин бывал дома у гончаров, интересовался их жизнью, рассказывал о достижениях в керамической технологии. Для наглядности он изготавливал изделия и даже вылепил вместе с местными мастерами *«целый ковер старого местного рисунка»*. За время пребывания в Опошне Ваулин собрал коллекцию старинных глиняных изделий опошнянских гончаров, из которой организовал при мастерской небольшой музей [9, с. 29].

С 1905 года в Опошню, очевидно, с подачи преподавателя Петра Кузьмича Ваулина приезжали выпускники Миргородской художественно-промышленной школы имени Николая Гоголя Иван Тарасович Бережной и Федор Семенович Кариков, которые работали *«рука об руку с простыми гончарями, приготовляя разного рода краски на их жерновах и обжигая в их горнах, они познакомили кустарей с многими «секретами» керамики, многому и сами научились, некоторые из простых гончаров усвоили от них уже приемы росписки и приготовления красок, стали делать, такие же изделия и продавать в 5–10 раз дороже тех, которые они раньше производили»* [9, с. 32]. Под влиянием такого практического сотрудничества кустарей Опошни с «учеными» художниками-керамистами сформировался знаменитый стиль в опошнянской керамике, который характеризуется наличием пышных растительных орнаментов, нанесенных ангобами и покрытых глазурью.

После завершения заказа по отделке здания Полтавского губернского земства встал вопрос о том, что делать с мастерской и оборудованием далее. Петр Ваулин, который искал выход из сложившейся ситуации (в Миргородской школе работать он уже не хотел), предложил, чтобы ему сдали в аренду помещения опошнянской мастерской до погашения задолженности по оборудованию, обещая допускать на производство опошнянских кустарей и обеспечить практику определенному количеству учащихся Миргородской школы. Владелец мастерской (Зеньковское земство) согласился, с условием, чтобы мастерская не составляла конкуренции местным кустарям [8, с. 229–230]. Но эта мысль не была реализована из-за действий дирекции Миргородской школы, о чем Петр Ваулин отметив даже почти десятилетие спустя в докладе Всероссийскому съезду художников в Санкт-Петербурге в 1911–12 гг. [2, с. 362].

Вскоре Петр Ваулин получил возможность открыть давно желаемое собственное производство под Петербургом. Куда вместе с ним в начале 1907 года переехали семь учеников Миргородской школы: Иван и Сергей Якимович Спотко, Зиновий Федорович Сиваш, Григорий Байдола, Прокоп Яковлевич Доброрез и М. Шовкопляс [6, с. 146].

Таким образом, Петр Ваулин смог направить деятельность Миргородской школы в русло, близкое к кустарному производству, чего не удавалось сделать до него. Керамист сумел блестяще воплотить в жизнь замысел выдающихся украинских художников по отделке здания

Полтавского губернского земства. Талант подготовленных им учеников и советы, предоставленные кустарям, проросли на благодатной опошнянской земле.

Пока не известны керамические посуда, изготовленная Петром Ваулиным в украинский период творчества. Подозреваем, что они есть, но их сейчас очень сложно выделить среды изделий Миргородской художественно-промышленной школы им. Н. В. Гоголя! Разве что удастся найти подписанные работы. Нам известно, что в одной частной коллекции керамики хранится очень интересная ваза (найдена в Опошне), которая изготовлена и декорирована очень профессионально. Похоже, что мастером, связанным с Миргородской художественно-промышленной школой имени Николая Гоголя. И что интересно – нижняя ее часть декорирована чрезвычайно редкими для украинской керамики начала XX века «радужными металлическими люстрами». По словам Петра Ваулина, именно он их ввел в керамическое производство Российской империи [1]. Но доказать, что это изделие – творение Ваулина, кого-то из работников его «завода» или учеников пока практически невозможно.

Таким образом, трехлетнее пребывание Петра Ваулина в Украине оставило заметный след в истории украинского искусства. Керамист помог украинским художникам-архитекторам реализовать идею оформления здания Полтавского губернского земства, который стал эталоном украинского архитектурного стиля модерн. Кроме того, деятельность Петра Ваулина в гончарных центрах Полтавской губернии – Опошне и Миргороде – способствовала обучению кустарей технологическим и художественным новинкам.

Международный художественный диалог способствует взаимообогащению национальных искусств. Пример влияния Петра Ваулина на украинское керамическое производство не уникальный. Взаимодействие культур наблюдается и в искусстве других народов. Одним из примеров культурного диалога может быть развитие белорусской керамики второй половины XX века под влиянием украинских керамистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваулин П. Как получают радужные металлические люстры. Керамическое обозрение. – 1904. – № 14. – С. 249–251.
2. Ваулин П. К. Художественно-керамическая промышленность в России: а) фабрично-заводская, б) ремесленная, в) кустарная. (доклад П. К. Ваулина Всероссийскому съезду художников в С.-Петербурге в 1911–12 гг. // Искусство, живопись, графика, художественная печать. (Искусство в Южной России). – Киев, 1912. – № 9/10. – С. 362.
3. Зеньковское Уездное Очередное Земское Собрание. Отъ козака Симеона Федоровича Чирвенка, м. Опошня, Полт. Губ. Прошение // Постановления 41 Очередного Зеньковского Уездного Земского Собрания 1905 года. – Зеньков: типография А. А. Василевского, 1906.
4. Керамическое обозрение. – 1903. – № 10.

5. Ковган Володимир, Ханко Віталій. Миргородський державний керамічний технікум імені М.Гоголя. Історичний нарис. – Миргород, 1996.
6. Кудрявцева Т. В. Керамист Петр Ваулин в Петербурге // Труды Государственного Эрмитажа. Вып. XXX. – СПб, 2004.
7. Отдел рукописей Государственного Русского музея. – Ф.243.
8. Постановлення 41 Очердного Зеньковскаго уезднаго Земскаго Собранія 1905 года. – Зеньков: Типографія А. А.Василевскаго, 1906.
9. Пошивайло Олесь. З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині XIX – на початку XX століть. – Опішня : видання Музею гончарства в Опішні, 1989. – 63 с.
10. Щербань Олена. Опішнянська зразкова гончарна навчальна майстерня Полтавського губернського земства (1894–1899) // Полтавський краєзнавчий музей: Збірник наукових статей 2008 р. Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток. Вип. IV. – Кн. 1. – Полтава: Дивосвіт, 2008. – С. 390–413.
11. Фролов В. А. Особенности творческого почерка художника-керамиста П. К. Ваулина // Петербургская мозаика. Город – Династия – Культура : избранные статьи. – СПб: РИИИ, 2006. – С. 151–169. – 255 с.
12. http://pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT_ID=2685 и http://pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT_ID=2726



Петр Ваулин

Навуковае выданне

**ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН
КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ**

У 5 частках

**Укладальнік
Пацюпа Юрый Віктаравіч**

Частка 2

**ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА
І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА**

**МАТЭРЫЯЛЫ МІЖНАРОДНАЙ
НАВУКОВА-ПРАКТЫЧНАЙ КАНФЕРЭНЦЫІ**

(г. Мінск, 25–26 красавіка 2013 года)

Рэдактар В.Р. Гаўрыленка

Падпісана да друку 09.09.2013 Фармат 60x84 ^{1/16} Папера афсетная Гарнітура Roman
Друк лічбавы Ум.-др.арк 10,0 Ул.-выд.арк. 10,2 Наклад 100 экз. Заказ № 1691
ВТАА «Права і эканоміка» Ліцэнзія ЛП № 02330/0494335 от 16.03.2009
220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тэл. 284 18 66, 8 029 684 18 66
E-mail: pravo-v@tut.by
Надрукавана на выдавецкай сістэме KONICA MINOLTA
у ВТАА «Права і эканоміка»