

смысла текста, выступающего у К.-О. Апеля презентацией содержания коммуникативной программы игрового и коммуникативного партнера. Выступая в качестве текста, последняя не подлежит произвольному означиванию и, допуская определенный (обогащающий коммуникационную игру) плюрализм прочтения, тем не менее, предполагает аутентичную трансляцию семантики речевого поведения субъекта в сознание Другого, который вне этой реконструкции смысла не конституируется как коммуникационный партнер. Ставкой в игре оказывается не истина объектного, но подлинность субъектного.

Результатом коммуникации, согласно данной программе преодоления «кризиса идентификации», выступает вновь обретенное Я – как Я, найденное, по Ж. Делезу, «на дне Другого». Это означает не только и не столько раставрацию классической коммуникативной парадигмы, но и радикальный поворот культуры к ценностям коммуникационного порядка.

1. *Апель, К.-О.* Трансцендентально-герменевтическое понятие языка / К.-О. Апель // От Я к Другому. Сборник переводов по проблемам интересубъективности, коммуникации, диалога. – Минск : Менск, 1997. – С. 202–220.

2. *Гадамер, Х.-Г.* Человек и язык / Х. Г. Гадамер // От Я к Другому. Сборник переводов по проблемам интересубъективности, коммуникации, диалога. — Минск : Менск, 1997. – С. 130–141.

3. *Baudrillard, J.* Extasy of Communication // Postmodern Culture / Ed. by Foster H. – L., 1998. – 159 p.

4. *Lévinas, E.* Autrement que savoir. – P., 1988. – 314 p.

5. *Lévinas, E.* Totalite et Infini. Essai sur l'exteriorité. – K.A.P., 1988.

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ПОБЕДЫ: ОТ ПОКОЛЕНИЯ К ПОКОЛЕНИЮ**

***И. В. Морозов,***

*профессор кафедры культурологии,*

*доктор культурологии, профессор;*

*Белорусский государственный университет*

*культуры и искусств*

Величие темы «Победа» опровергает расхожее мнение, что музы молчат, когда говорят пушки. Напротив, музы консолидируются, отыскивая особые средства выразительности. При-

чем даже тогда, когда Победа еще только выковывается, и тем всячески приближается, насколько возможно.

Художественный образ Победы начал «коваться» задолго до ее завоевания. Создавался, можно сказать, в окопах, на фронте. И принципиальным стало обобщение сурового героизма в портретах победоносных полководцев, а также явная нацеленность на победу. Уже весной 1942 г. проходит конкурс-выставка архитектурных работ «Героический фронт и тыл». Начинается проектирование и создание памятников героям и жертвам войны. Понятно, что в этом процессе решались отнюдь не только сугубо художественные проблемы. Таким образом усиливалась пропаганда, преисполненная полной убежденности в Победе, чему способствовало вдохновенное творчество фронтового поколения художников.

В конце 1945 г. по постановлению советского правительства началось возведение памятников в честь павших за освобождение Европы от фашизма. И уже тогда монументальное искусство призвали на идеологический фронт холодной войны. «Воин-освободитель» в Берлине не только являл собой сбывшееся, но и стал в авангарде послевоенного идеологического противостояния с бывшими союзниками (1949).

В большинстве случаев авторы первого поколения памятников Победы делали акцент на иллюстративную достоверность и документальную подлинность. В результате возникла серия памятников, поднявших на пьедестал всевозможную военную технику – от артиллерийских орудий, «катюш», танков, до воздушных и водных судов. В некоторой степени тому способствовало наличие уже готовых этих «изваяний» и нежелание отправлять их на переплавку. При активном участии в создании, открытии, экскурсионном сопровождении непосредственно воинов-победителей такие подлинники усиливали их познавательное и эмоциональное воздействие, придавали «личностный момент». По мере отхода от столь формальной, «технической» концепции появляется, а затем возрастает внимание к фактору места боевого события, к его художественной интерпретации.

На протяжении первых двух послевоенных десятилетий увековечением Победы занималось «искусство в период дальнейшего развития социалистического общества», которое планомерно востребовало и поставило в образный строй подчеркнутую монументальность.

К 20-летию Победы монументальное искусство всецело становится на службу идеологии, которой предстояло доказать всему миру превосходство советского строя и победоносность коммунистического строительства на фоне явных и все более отчетливых неудач в социально-экономическом соревновании с капитализмом. Поэтому воспевание реально великой Победы превратилось в культовое направление монументального искусства, как и всей идеологической работы. Поэтому чуть ли не серийными становятся гигантские изваяния Родины-матери, вооруженной мечом (Волгоград, 1967; Киев, 1981). Их гигантомания и брутализм не должны были вызывать даже сомнений в непобедимости советского народа. В холодной войне эта декларация распространялась и как предупреждение потенциальным врагам, и как убежденность в окончательном торжестве СССР. Эта стилистика гигантизма становится востребованной и практически обязательной для монументально-художественного выражения Победы по всей стране, априори обрекая произведения на однообразие и трафаретность образного решения.

С целью максимального воздействия монументальных произведений победной тематики последние стали создаваться как мемориальные комплексы, включающие музейные экспозиции и занимающие достаточно обширные территории. Одновременно были предприняты попытки (иногда вполне удачные) синтеза искусств: архитектура, скульптура, живопись и даже музыка в художественном контексте с природными компонентами. Так что органичными компонентами комплексов становились поля, урочища, холмы-курганы, водоемы как живые свидетели памятных событий. В общую композицию включаются уцелевшие фрагменты и руины гражданских и военных сооружений. Возникает и культивируется тема «вечного огня», которая реально распространяется «от Москвы до самых до окраин».

Так что одновременно с официозом гигантизма в недрах идеологической «оттепели» выросло проникновенное, глубоко символичное направление. В этом отношении наиболее плодотворным стал период общекультурного движения поколения «шестидесятников», который характеризуется особым акцентом на драматичности судеб, страданиях, жертвах, героизме отдельных, конкретных людей, в том числе мирных граждан,

находящихся вне окопов и боевых действий. Выдающимися откровениями здесь стали мемориалы «Саласпилс» (1967) и «Хатынь» (1968–1969).

Их отличает выразительная сомасштабность, соразмерность формы и содержания, человека и произведения, торжественной монументальности и личного переживания, катарсиса, интимного пафоса скорби и сострадания. Догматичный и прямолинейный соцреализм здесь впервые был подвергнут проверке на универсальность и выразительность и явно проигрывал в этом «бою за зрителя», уже в самом себе начавшем чувствовать протест против догматичной тоталитарии и нарочитой помпезности.

С середины семидесятых годов, под воздействием этих социокультурных трансформаций, вновь был взят курс на откровенное самовосхваление режима и властей, узурпировавших идею Победы. Обреченность и тупик соцреализма, административно закабаленного пафосом гигантомании, тотальной идеологизации, стали очевидны, в частности, при реконструкции мемориалов «Брестская крепость» и «Хатынь», потерявших в итоге первоначальную художественную чистоту и точность.

Серьезные проблемы в монументально-художественной сфере обнаружило создание комплекса на Поклонной горе в Москве, который был приурочен к 50-летию Победы. Первоначальный и уже реализуемый вариант был резко отвергнут общественным, осмелевшим в перестроечном порыве, мнением. Были назначены один за другим три этапа всесоюзного конкурса, собравшего сотни работ, что сам по себе был знаменательным событием. Однако подавляющее большинство работ обреченно спекулировали на древнеримской имперской теме, заполнив выставочный зал однотипными триумфальными арками и колоннами, увенчанными Победителем. Второй, столь же многочисленный, лагерь авторов уповал на откровенное использование канонических православных образов и форм.

Отдельные попытки выйти из круга этих стереотипов и найти образ праздника всех и каждого, «со слезами на глазах», – победы не оружия и силы, но правды и духа – были в итоге пресечены. В причинах объективных – предчувствие большой беды великой страны и невозможность предотвратить

эту драму. В результате – суррогат из античного язычества и формального христианства, «торжество», Пиррова победа невнятной тематической и стилистической эклектики, бездуховной отстраненности, усиленной подавляющими размерами. Так началась стагнация и даже деградация в монументальной интерпретации Победы, связанная не только с проблемой сугубо художественного образа, но и, в целом, с глубочайшим социально-экономическим кризисом. В монументальном искусстве это выразилось, например, в незыблемости авторитета мастеров старшего поколения, исповедующих соцреалистические шаблоны и подходы.

Некоторое оживление закономерно отмечается вместе со становлением постсоветского поколения за последние десять–пятнадцать лет, т. е. под влиянием новых социокультурных факторов, существенно влияющих на подход национального монументального искусства к теме Победы.

Так, основные, общеизвестные события и подвиги, приведшие к Победе, уже нашли свое художественное выражение, и заказы на формально крупные монументы и мемориалы становятся редкостью. В том числе даже чисто по экономическим соображениям, притом что огромные затраты могут вызвать скорее негативное отношение общественности. Это, в свою очередь, раскрывает дополнительные возможности для создания относительно небольших, локальных, «камерных» монументальных произведений.

Многие из существующих памятников творцам Победы физически изношены. Возникает становится проблема их дальнейшей судьбы: капитальная реконструкция или замена. Проблема эта не имеет априори однозначного решения, поскольку эти памятники уже сами по себе обрели дополнительную ценность как исторический образец и достояние, свидетельствующий, помимо всего прочего, об эволюции художественного увековечивания Победы.

Наконец, наиболее, пожалуй, сложный для осознания и творческой интерпретации фактор – очередная смена поколений и увеличившаяся временная дистанция, отделяющая современных художников и зрителей от самого события Победы, от непосредственных ее творцов и их подвигов.

Возможность достойно ответить на вызов этих новых реалий в свое время появилась у белорусского творческого коллектива

(архитектор И. Морозов, скульптор В. Слободчиков). И она была реализована в мемориальных знаках бывших концлагерей Равенсбрюк (2006) и Заксенхаузен (2008), в светлогорском мемориале «Набат памяти» (2005), который возведен над братским захоронением красноармейцев вместо обветшавшего бетонного памятника, в могилевском мемориале «Детям войны» (2009), появившемся по инициативе общества малолетних узников и жертв фашизма и обращенном в будущее детей мира. При этом всецело отдавался отчет, что успех может прийти только на трудном, но благодарном поприще поиска адекватного языка и стилистики мемориального произведения, которое будет апеллировать не только к героизму и трагедии истории, но и к благодарной памяти поколений.

## **ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ НА ДИПЛОМНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ**

*Г. П. Московская,*

*декан факультета декоративно-прикладного искусства и дизайна,  
заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства,  
заслуженный художник РФ, доцент;  
Гжельский государственный университет*

Целью доклада является обобщение накопленного опыта по руководству дипломным проектированием преподавателями кафедры декоративно-прикладного искусства Гжельского государственного художественно-промышленного института.

Приоритетными в последнее время становятся темы, так или иначе связанные с традиционной гжельской керамикой, майоликой и фарфором. Это уникальное явление в художественной культуре России, научное обоснование которому было впервые дано искусствоведом А. Б. Салтыковым. Исследованию гжельского феномена посвящены научные труды Т. А. Астраханцевой, Т. И. Дулькиной, Н. С. Григорьевой, Т. А. Мазжухиной, Н. А. Мухотиной, Р. В. Мусиной, О. С. Поповой, Е. Н. Хохловой, Н. А. Якимчук. Проблемы и история художественно-промышленного образования в Гжели нашли свое отражение в трудах М. А. Некрасовой, Б. В. Илькевича, В. В. Никонова.

Главная задача в дипломном проектировании – художественное переосмысление произведений искусства, творческого