

мая значная: тут аплата пражывання і харчавання замежных і іншагародніх артыстаў падчас фестывалю, арэнда сцэнічных пляцовак і інш.

Тэатральныя фестывалі аказваюць вялікі ўплыў на развіццё і ўмацаванне міжнародных творчых сувязей, якія прыкметна ўзбагачаюць мастацкае жыццё нашай краіны. Па-другое, тэатральныя фестывалі выконваюць важную эканамічную функцыю. Фестывальная індустрыя заўсёды выконвала ролю своеасаблівага рынку мастацтва. Менавіта падчас фестывалю, дзе прадстаўляюцца разнастайныя тэатральныя формы, даследуецца вектар глядацкага інтарэсу, становяцца зразумелымі камерцыйныя перспектывы пракату таго ці іншага калектыву. Таму дзяржаўна-прыватнае партнёрства ў сферы тэатральнага фестывальнага руху ў Беларусі мае сур'ёзныя перспектывы.

Заўважу, што Саветам Міністраў нашай краіны была прынята Дзяржаўная праграма “Культура Беларусі на 2016–2020 гады”. Яе мэтай з’яўляецца павышэнне сацыяльнай і эканамічнай эфектыўнасці функцыянавання сферы культуры. Згодна з праграмай ідзе распрацоўка дзейснага механізму фінансавання культуры, новых форм яе эканамічнай падтрымкі. Галоўны акцэнт зроблены на інавацыйныя падыходы, на стварэнне сістэмы нацыянальных прэферэнцый для беларускай культуры, прыцягненне прыватнага капіталу праз развіццё спонсарскай і мецэнацкай дзейнасці, рэфармаванне сістэмы менеджменту, развіццё механізмаў дзяржаўна-прыватнага партнёрства, падтрымка культурных ініцыятыў і развіццё праектнай дзейнасці.

Падсумоўваючы свае разважанні, можна заўважыць наступнае. Сучасны тэатр павінен набываць усе прыкметы своеасаблівага мультыкультурнага цэнтра, які ажыццяўляе нестандартныя праекты, спектаклі, творчыя праграмы і г.д. Толькі тады тэатр будзе цікавым не толькі свайму глядачу, але і патэнцыяльным спонсарам, мецэнатам. Бюджэтныя сродкі, якія сёння рэальна выдзяляюцца тэатрам, здольны забяспечваць толькі іх выжыванне. Для далейшага плённага развіцця тэатры павінны шукаць дадатковыя крыніцы фінансавання і даходаў пры абавязковым захаванні сваёй унікальнай культурніцкай місіі. Адна ж з задач дзяржавы — забяспечыць умовы для больш эфектыўнага партнёрства тэатраў з камерцыйнымі сферамі.

Для сучаснага сцэнічнага мастацтва Беларусі такая з’ява, як дзяржаўна-прыватнае партнёрства, пакуль з’яўляецца справай новай і фактычна не распрацаванай. Але пры належных намаганнях найперш тэатральных дзеячаў, а таксама дзяржаўных органаў кіравання і неабыхавых прадстаўнікоў бізнес-структур гэта справа можа і павінна развівацца, узбагачацца і прыносіць адпаведны плён.

Смульская С.Ю.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПОЭТИКА СЮРРЕАЛИЗМА В ФОТОИСКУССТВЕ XX—XXI ВВ.

В истории сюрреализма фотография сыграла одну из главных ролей. При этом довольно сложно четко обозначить пространство сюрреалистической фотографии в основном по той причине, что в истории искусств существуют очень разные подходы к пониманию ее границ. К примеру О. Гавришина обозначает эти границы следующим образом: «Существует корпус авторской сюрреалистической фотографии. Здесь можно выделить «внутренний круг» непосредственных участников движения, к которому относятся Ман Рэй, Рауль Юбак, Морис Табар, Жак-Андре Буаффар, Ханс Беллмер... «Внешний круг» включает таких фотографов, как Анри Картье-Брессон, Брассай, Андре Кертеш, Умбо (разумеется, список этот можно было бы продолжить), менее активно вовлеченных в деятельность группы, хотя и находившихся под несомненным влиянием сюрреализма. Они успешно реализовались в последующем как профессиональные фотографы, работающие в разных жанрах – от репортажной до модной и индустриальной фотографии, и заняли достойное место в истории фотографии XX века, где фигурируют зачастую вне особой связи с сюрреализмом» [2, с.85].

Вне зависимости от того, как именно очертить границы сюрреалистического эксперимента в истории фотоискусства, не подлежит сомнению тот факт, что многие сюрреалисты занимались исключительно (или преимущественно) фотоискусством. В конце 1910-х – начале 1920-х годов, когда распространился фотомонтаж, в котором фотоматериал использовался как основа для создания композиции, он занял значительное место в творчестве даже тех деятелей, которые вошли в историю искусства далеко не благодаря своим занятиям фотографией – А. Бретона, М. Дюшана, К. Тейге, П. Элюара. Тем не менее, как отмечает Р. Краусс, «сюрреалисты обращались к фотомонтажу редко. Им нужна была безоговорочная целостность фотографического отпечатка, защищенная от всякого вторжения белой страницы. С ее помощью они добивались чтения отпечатка именно как фотографии, то есть как непосредственного контакта с реальностью» [4, с.85].

Фотомонтаж не был собственным изобретением сюрреалистов или дадаистов. Равно сюрреализм в живописи имел долгую предысторию, включая творчество И. Босха, П. Брейгеля, сюрреализм фотографический имеет глубокие, насколько позволяет история фотоискусства, корни – парадоксальные фотомонтажи, сделанные любителями в 1860-е гг. Самым выдающимся из них был сэр Эдвард Блаунт, финансовый и железнодорожный магнат, создавший сотни фотомонтажей, приобретающих весьма причудливое звучание в контексте психоанализа. Среди них изображение двух детей, появляющихся из яичной скорлупы, джентльмен в шляпе с лягушачьими лапами, человеческая голова в кастрюле над пылающим сердцем.

Основной задачей сюрреалистов было освободить сознание, позволить ему услышать глубинные подсознательные импульсы, показать, как они сливаются с повседневной реальностью. И сегодня фотография воспринимается как изображение объективной реальности, и мы не можем с уверенностью сказать, вопреки или же благодаря этому обстоятельству, она стала идеальным средством для сюрреалистов, стремившихся разрушить привычные глазу границы видимого.

Как искусству «непосредственного контакта с реальностью», запечатлевающему мир перед объективом, фотографии необходимо было найти собственные методы отображения сюрреальности. Это подтолкнуло фотографов к активным экспериментам с техниками и материалами, поискам тех методов работы, которые позволят ирреальному проявиться на пленке или фотобумаге. Одной из таких техник стала открытая в 1920-е годы Ман Рэем «рэйография» (фотограмма, фотография без объектива), для получения которой на фотобумаге раскладывались нередко самые обыкновенные предметы, которые после проявления пусть и сохраняли узнаваемые контуры, но обретали новый, фантастический вид. Сюрреалисты восприняли рэйограммы как аналог автоматизма в фотографии, именно этот метод Р. Мисельбек называет «манифестом для развития фотографии под новым углом зрения», поскольку «помещая объект в необычный контекст, изолируя его или фиксируя внимание, казалось бы, на чем-то банальном, фотография оказалась способной превратить магию предмета в мощную тему» [1, с.85]. Метод фотограммы использовали в своем творчестве самые разные фотографы – Эль Лисицкий, Кристиан Шад, многим позже с ним продолжила работать Флорис М. Нойзюс.

Следует отметить, что классический сюрреализм в фотографии – это в первую очередь работы, созданные при помощи подходов, позволяющих моделировать ирреальное пространство на негативе или итоговом отпечатке, словно пропуская реальность через фильтр технологии. С этой целью, к примеру, Ман Рэй и Морис Табар применяли техники соларизации, двойной экспозиции, комбинированной печати, монтаж. В поиске сюрреалистических эффектов Рауль Юбак активно экспериментировал с экспозицией и освещением, негативными и позитивными процессами. Но, несмотря на то, что значительная часть сюрреалистических фотоэкспериментов была направлена на моделирование необычного контекста техническими методами, даже в пределах «внутреннего круга» сюрреалистов были исключения. Например, Ханс Беллмер шел по иному пути – он одержимо моделировал не сюрреалистический контекст, а сюрреалистический предмет перед камерой, фотографируя эротизированные комбинации из шарнирных кукол.

Андре Кертеш активно исследовал возможности оптических искажений, создав серию фотографий «Искажения» (1933), в которых обнаженное женское тело причудливо искажается в линзах объектива и многочисленных зеркалах. К числу произведений сюрреализма можно причислить и массу иных примеров. Так, М. Герман включает в корпус сюрреалистической фотографии и автопортреты Ильзе Бинг и Флоранс Анри, выразительность которых строится на тщательно сконструированном ракурсе (что является скорее проявлением влияния теории и практики школы Баухауз), ранние снимки Анри Картье-Брессона начала 1930-х годов [3, с. 267]

Особого упоминания достоин вклад в развитие фотоискусства чешских сюрреалистов, творчество которых отмечено бесконечным стремлением открывать сверхреальное в повседневности. Многие из их работ далеки от открыто постановочного, конструированного стиля Ман Рэя. Возможно, именно Яромир Функе в цикле «Время продолжается» (1930-1934) впервые в фотографии применил разработанный художниками-сюрреалистами принцип «чудесной встречи» и «найденного объекта». В серии фотографий кладбища «Земля ненасытная» (1940-1944) разрабатывается сюрреалистическая тема гибели цивилизации и её поглощения растительными формами. Обширные циклы Индржиха Штырского «Человек-лягушка» (1934), «Человек с шорами на глазах» (1934) обращаются к необычному, скрытому в обыденном, открывая «конкретную иррациональность» и «конвульсивную красоту» в повседневности. В творчестве Йозефа Судека выделяется группа работ на тему «acefala», человека без мозга. Своего рода манифестом является фотография подготовленного сюрреалистического объекта – скульптурного бюста с разбитой головой, набитой бумагой («Гипсовая бумага», 1945 г.). В более поздних фотографиях неоднократно появляются отсеченные головы скульптур. В цикле «Волшебный садик» (1954-1959) Й. Судек создает сюрреалистические образы, возникшие вследствие произвольного с точки зрения обыденной логики соединения различных предметов. На снимке «Воспоминание о господине Волшебнике» (1958) на переднем плане изображен искривленный ствол дерева с прикрепленным сверху стеклянным глазом. Темный силуэт дерева противопоставлен светлой фигуре человека, сидящего спиной к зрителю, с прикрепленными на затылке очками. Используя прием многократного экспонирования, фотограф добивается эффекта призрачности фигуры сидящего на стуле человека.

Впрочем, сюрреалистическое понимание фотографии не ограничивалось методами фабрикации изображений сюрреального. В журналах «Сюрреалистическая революция» и «Минотавр» нередко появлялись и фотографии, созданные без сюрреалистического умысла: антропологические, медицинские и криминальные фотографии, кадры из фильмов и обычные снимки. Все они, будучи оторваны от контекста своего создания и пропущены сквозь призму сюрреализма, обретали новое звучание. Скрытая сюрреальность была таким образом раскрыта в работах Эжена Атже, создавшего множество фотографий пустынных парижских улиц и витрин магазинов.

Подобно этому случаю, «латентный» сюрреализм может быть обнаружен в ряде фотографий, авторы которых далеко не всегда ставили перед собой смежные задачи. К примеру, Г. Гернхейм предпочитает видеть проявления его влияния в творчестве фотографов, далеких и от «внешнего круга» сюрреалистов, но, тем не менее, активно экспериментировавших, моделируя те условия съемки, которые позволяют создавать иррациональный контекст перед камерой. Один из примеров тому – работы Сесила Битона. «Портрет Эдит Ситвелл» С. Битон предпочел снять, стоя на вершине стремянки, его модель лежит на полу в окружении двух херувимов, сама замерев в позе средневековой статуи. Этот портрет был сделан в 1927 г., после чего последовали новые работы, овеянные поэтикой ирреального: Жан Кокто, вглядывающийся в разбитое окно парижского метро, светские дамы под стеклянным куполом, актрисы, выглядывающие из-за деревьев. Любовь к несоответствиям была присуща не только С. Битону, но и многим модным фотографам, создававшим странные причудливые композиции с той разницей, что эффект от фотографии поражает в большей степени, поскольку в нашем восприятии она и сегодня более реальна, чем живопись или скульптура.

Пусть С. Битон и не был сюрреалистом, он достигал весьма впечатляющих ирреальных эффектов благодаря необычным постановочным условиям, которые разрабатывал для своих

съемок. Некоторые из его ранних фотографий светских дам были типичным продуктом 1920-х годов, гламурный, поверхностный, сверкающий стиль подходил личностям его моделей. При этом на протяжении всего своего творческого пути С. Битон постоянно упражнялся в визуализации своих фантазий.

Уинифред Кэссон, сравнительно малоизвестная женщина-фотограф, активно работавшая в 1930-е гг., была неутомимым экспериментатором в разных техниках, включая вполне привычные для того времени соляризацию и негативную печать, как в портретах, так и в рекламе. Но некоторые из ее лучших композиций выглядят сделанными в поиске новых средств выразительности. В этой связи следует упомянуть и таких фотографов, активно работавших в Лондоне 1930-х годов как Френсис Брюггер, Соммерсет Мюррэй и Питер Роуз-Пулхам. На первый взгляд некоторые из фотографий Ангуса МакБина могут показаться произведениями живописи, пусть и созданными при помощи сложных фотографических методов. Будучи одним из ведущих театральных фотографов, А. МакБин начал свои сюрреалистические серии в 1938 г. и на протяжении последующих двух лет производил примерно раз в неделю портрет известной сценической персоны в этом стиле для «TheSketch». В этом отношении примечательна фотография Пегги Эшкрофт в роли Порции. Она создает сновидческое впечатление, все в ее декорации искусственное, даже деревянная арка была написана художником Роем Хобделлом. Одна из характерных черт сюрреализма – совмещение несовместимого, обретает здесь более привычную форму – взаимодействие фактур.

Как видно, в пространство сюрреализма включаются очень разные по технике и концепции произведения. В данном контексте мы считаем совершенно справедливым замечание М. Германа, на взгляд которого «традиционное понимание сюрреализма как течения, ограниченного именами и хронологией, вряд ли исчерпывает проблему. Если понимать под сюрреализмом в пластических искусствах устремленность к бессознательному и его изображению или выражению в живописи или в скульптуре, то эта устремленность отмечает искусство XX века в целом» [3, 261с.]. Равно как М. Герман причисляет к числу произведений, имеющих отношение к этой «устремленности к бессознательному», ранние абстракции В. Кандинского, магические квадраты П. Клее, работы П. Филонова, М. Шагала, П. Пикассо и многие иные тексты культуры, мы можем сказать, что данная тенденция проявилась в широком спектре произведений белорусской фотографии рубежа XX–XXI вв. в том числе ее можно увидеть и во взглядывании в «оптическое бессознательное» И. Савченко, переснимающего старые фотографии в поиске ирреальных эффектов, и понимание фотографии С. Ждановичем как изображения, которое подстраивает реальность под себя, и поиски путей освобождения фотоизображения, его материалов и технологий от рационального контроля группой «Белорусский климат».

Литература

1. Бигер-Тилеман, М. Фотография XX века. Музей Людвига в Кельне / М. Бигер-Тилеман, Дж. Гудроу, Л. Хабберер. – М. : АСТ, 2008. – 192 с.
2. Гавришина, О. В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности» / О. В. Гавришина. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 192 с.
3. Герман, М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 480 с.
4. Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений / Р. Краусс – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 304 с.
5. Gernheim, H. Creative Photography: Aesthetic trends, 1839–1960 / H. Gernsheim. – New York: Dover Publications, Inc., 1991 – 258 p.