

## АРХАІЧНЫЯ РЫСЫ ВОБРАЗНАСЦІ БЕЛАРУСКАЙ КЕРАМІКІ: ПОСТМАДЭРНІСЦКІ КАНТЭКСТ

*У артыкуле разглядаецца кераміка праславянскіх групавак беларускага арэала V тыс. да н.э. – I паловы I тыс. н.э. Выяўляецца вобразная спецыфіка першабытнай керамікі, яе арнаментацыі і дэкору на аснове комплекснага аналізу стылявых, кампазіцыйных, канструктыўных і функцыянальных характарыстык беларускай архаічнай керамікі, супастаўлення архаічнай міфатворчасці і мастацтва постмадэрнізму. Аўтарам робіцца спроба вызначыць сутнасць і мастацка-вобразную спецыфіку керамікі праславянскіх плямёнаў, яе ролю і месца ў сучасным беларускім мастацтве.*

Актуальнасць тэмы абумоўлена недастатковай вывучанасцю вобразнага пачатку першабытнай керамікі праславянскіх і ранніх славянскіх групавак, яго ролі ў рэалізацыі эстэтычнай функцыі мастацтва сучасных беларускіх керамістаў; адсутнасцю належнай увагі да праблемы аўтара ў постмадэрнісцкай культуры і тоеснасці гэтай культуры сучаснай творчасці керамістаў Беларусі.

*Мэта артыкула* – вызначыць асаблівасці беларускай архаічнай керамікі праславянскіх плямёнаў і яе ўплыў на сучаснае мастацтва. У тэорыі мастацтвазнаўства праблема мастацкага вобраза заўсёды выдзялялася як асноўная, была ў цэнтры ўвагі вядучых тэарэтыкаў. Праблема постмадэрнісцкай свядомасці, асобных аспектаў сучаснага актуальнага мастацтва і яго сувязі з архаічнай творчасцю ў апошні час таксама набывае важнае значэнне ў даследаваннях мастацтвазнаўцаў. Асобныя працы прысвечаны вывучэнню культуры постмадэрнізму ў цэлым: В. Л. Нікалаева ў даследаванні «Праваслаўе і воля» [4] разглядае сутнасць і тэхналогію постмадэрнізму ў кантэксце праваслаўнай культуры, Б. Н. Парамонаў кнігу «Канец стылю» [5] прысвяціў постмадэрнізму як грамадскай і мастацтвазнаўчай з’яве. Прафесар А. І. Субета ў працы «Уводзіны ў некласічнае чалавеказнаўства» [8] вывучае заканамернасці і асаблівасці архаічнай свядомасці. У артыкуле «Прасторавое мысленне: міф і сучаснае мастацтва» [2] мастацтвазнаўца С. П. Батракова праводзіць паралель паміж архаічнай міфатворчасцю і сучасным мастацтвам. Вядомы даследчык Б. А. Рыбакоў навуковыя пошукі прысвяціў вывучэнню знакавасці і семантыцы паганскага мастацтва [6].

Нельга сказаць вызначана, наколькі сучаснае беларускае мастацтва тоесна той эпосе постмадэрнізму, якая ўжо даўно пануе на Захадзе. І не як агульнакультурная плынь, а хутчэй як азначаны настрой думак або «духоўны стан». Усё ж інтэграцыя беларускай культуры з дасягненнямі культуры заходняй відавочная. І, прымаючы гэта да ўвагі, варта вызначыцца з тым, што ёсць на самой справе мастацтва постмадэрнізму.

Мастакі авангарда, на змену якому прыйшоў постмадэрнізм, былі зараджаныя ідэяй будучыні і творчай працы ў імя гэтай будучыні. І калі майстры авангарда, ствараючы новую выяву свету, звярталіся да міфатворчасці, то для таго, каб дакрануцца да патайных глыбінь быцця, здольных зрабіць жыццё асэнсаваным і абароненым. У мастацтве постмадэрнізму прасторавая мова міфа з’яўляецца самаэтай, наборам асобных паверхняў (прастораў). Сучаснае міфападобнае мысленне вядзе да пабудовы інтэртэкстаў, нівеліруючых час і гісторыю [2, с.256]. Архаічная міфатворчасць, сугучная з вечнымі сакральнымі ўзорамі, засталася ў мінулым. Мастацтва ж постмадэрнізму абапіраецца на ніцшэанскае адчуванне «смерці Бога» і пастановы чалавека на гэта «спусцелае» месца, тым самым адбываецца дэсакралізацыя творчага працэсу, за якой немінуча знішчаецца сама творчасць. У такой сітуацыі адчужанасці і бездапаможнасці чалавека як творцы і аўтара важна тое, што архаічная культура нясе ў сабе традыцыю інтуітыўнага пераадолення сіндрому канечнасці жыцця праз адчуванне зліцця чалавечага арганізма з прыродай. Таму прафесар А. І. Субета і называе архаіку, у якой захоўваецца сінкрэтычнае, цэласнае светаадчуванне і светазасваенне, культурай радасці і шчасця. Архаічны кампанент інтэлекту выступае як «памяць пакаленняў» у засваенні прыгажосці і гармоніі свету, гармоніі мікракосму і макракосму [8, с.198]. Першабытны чалавек атачаў сябе знакамі і сімваламі, што ўвасаблялі яго стаўленне да навакольнай рэчаіснасці і той сэнс,

які ён укладваў у разуменне гэтай рэчаіснасці. У постмадэрнізме знак маскіруе (наўрад ці ўвасабляе) не што іншае, як адсутнасць рэальнасці – аб'екта, гэтым знакам замененага. Менавіта таму нам бачыцца актуальным і нават неабходным зварот сучасных мастакоў да архаічнага мастацтва. І беларускія керамісты ў сваёй творчасці сапраўды ўсё часцей і часцей звяртаюцца да першакрыніцы – архаікі. Мы ўжо назіраем, як у сучасным мастацтве выяўляюцца ўніверсальныя мастацкія структуры і культурныя архетыпы і як здабываюць новае жыццё старажытныя знакі, якія актуалізуюцца і рэпрадукуюцца ў постмадэрнісцкай міфатворчасці. Аднак сучаснаму мастаку-керамісту, як і любому іншаму мастаку, варта пазбягаць у сваёй творчасці эклектычнай метадалогіі, характэрнай для постмадэрнісцкай свядомасці, бо ў эстэтычным аспекце постмадэрнізм – эпоха прынцыповай бесстылівасці [4, с.321]. Для таго, каб сучасны аўтар не набліжаўся да камп'ютара, а яго творчасць не была пазбаўлена анталагічных каранёў і не перакрывала шлях да першаўзораў, неабходна раскрыць сутнасць і спецыфіку мастацкага вобраза архаічнай керамікі. Зварот да мастацкага вобраза бачыцца нам адзіна дакладным, таму што любое мастацтва – гэта від чалавечай дзейнасці, якая ажыццяўляецца з дапамогай мастацкага вобраза.

Вобразнасць ствараецца аўтарам, яго мысленнем, яго стаўленнем да той або іншай праблемы або з'явы прыроды. Для раскрыцця мастацкага вобраза архаічнай керамікі ў першую чаргу неабходна вызначыць паняцце архаічнага мыслення і міфатворчасці. Карыстаючыся тэрмінам М. Хайдэгера, архаічную міфатворчасць можна назваць «прасціраннем прасторы». Вядомы нямецкі навуковец У. Варынгер у дысертацыі «Абстракцыя і адчуванне» (1909, выдадзена з падзагаловак «Даследаванне псіхалогіі стылю») адзначыў, што першабытнае мастацтва адносіцца да ненатуральнага стылю, які характарызуецца панаваннем плоскасці, звязаным з жаданнем быць па-за часам [2, с.258]. Гэтае жаданне сугучна з прасторавым мысленнем мастака-постмадэрніста, што апелюе да волі ад прычынна-часавых умоўнасцей. Аднак, па Леві-Стросу, міф як прылада знішчэння часу супярэчыць архаічнаму міфамысленню, не толькі не заклапочанаму змаганнем з часам, але нават не знаёмаму з яго вылічэннем [3]. Вышэйзгаданае намі жаданне быць па-за часам, уласцівае першабытнаму мысленню, ёсць адсутнасць паняцця часу як такога ў архаічнай свядомасці, у адрозненне ад свядомасці постмадэрнісцкай, якая ліхаманкава спрабуе спыніць час і гісторыю.

Важна зазначыць, што гістарычна ранняя і эстэтычна найважнейшая першааснова мастацкага вобраза – эмацыянальнасць. Уся першабытная творчасць была створана чалавекам менавіта праз пачуццёвае ўспрыманне свету. Эмацыянальна напоўнены наскальны жывапіс паляўнічых і ляпная кераміка жывёлагадоўцаў; абярэгі, разб'яныя каляндары, рытуальныя чары – усё гэта неадрыўна суправаджала чалавека і ўсведамлялася ім не толькі як частка навакольнай рэчаіснасці, але і як частка міфа, ім створанага і ўвасабляючага касмагонію свету.

Безумоўна, адной з галоўных мастацкіх каштоўнасцей архаічнай керамікі, нараўне з пластычнай формай посуду, з'яўляецца геаметрычны арнамент – найбольш старажытны від мастацкай творчасці. Да абагульнення і геаметрызацыі непазбежна вядзе падначаленне выяўленчай формы вонкавым кампазіцыйным умовам. Прынцып плоскаснай кампазіцыі робіць найболей ужывальнымі ў арнаменце геаметрычныя формы. Першабытны чалавек ні пра гэты прынцып, роўна як і пра самую кампазіцыю, нічога не ведаў, аднак інтуітыўна імкненне да абагульнення і стылізацыі прымушала яго выкарыстоўваць менавіта геаметрычныя формы-знакі. Таму геаметрычны стыль – абстрагуючая тэндэнцыя формаўтварэння – найбольш ярка выявіўся на архаічных этапах развіцця. Рытм і абстрагаванне разам з воляй як моманты свядомасці ляжаць у аснове найстаражытнага геаметрычнага арнаменту ў якасці вытворчых яго сіл [7, с.286]. У першабытны час арнамент нёс сімвалічны сэнс, знакаваць, семантычную функцыю. Паступова арнамент стаў набываць і эстэтычныя якасці, тым самым ператвараючыся ў арнаментаванасць, якая з часам страціла эстэтычную функцыю, саступіўшы месца дэкаратыўнасці – якасці выключна мастацкай.

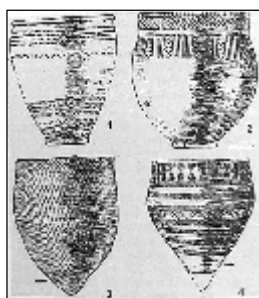
Вытокі большасці геаметрычных арнаментаў, уласцівых беларускай народнай творчасці, існуюць ў арнаментацыі посуду неалітычных плямёнаў, асабліва паўднёвай Беларусі. Гэта разнастайныя паясныя, ускладненыя (камбінаваныя), ромбападобныя з гаплікамі матывы. Найбольшага росквіту арнаментацыя керамікі дасягае ў развітым

неаліце (III тыс. да н.э.). У бронзавым веце назіраецца спрашчэнне арнаменту, у жалезным – упрыгожванне посуду становіцца зусім сціплым, пераважна ў верхняй частцы керамічных вырабаў [1, с.152].

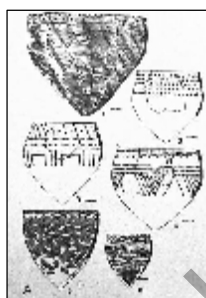
Шарападобная і вострая форма дна большасці керамічнага посуду культур V–I тысячагоддзяў да н.э. абумоўлена практычнай функцыяй – гаршкі з такім дном ставілі ў адмысловыя паглыбленні ў зямлі. Аднак, нягледзячы на практычныя мэты гэтай формы, прапорцыі посуду на здзіўленне гарманічныя, карэктныя і адпавядаюць правілу залатога сячэння. Суадносіны шырыні дна і шыйкі, аб'ёму гаршкоў да вышыні, кампазіцыйная вытрыманасць пластыкі формы і дэкару дзівяць майстэрствам, дакладнасцю, пачуццём меры і мастацкім густам.

Керамічны посуд днепра-дзвінскай культуры багата арнаментаваны, аднак кампазіцыі дэкару няўскладненыя, у адрозненне ад арнаментацыі гаршкоў сярэдняпроўскай культуры, што тлумачыцца храналагічна: днепра-дзвінская культура існавала ў V–III тысячагоддзях да н.э., сярэдняпроўская культура – у III–II тысячагоддзях да н.э.

Сярод прадстаўленых артэфектаў днепра-дзвінскай культуры найболей удалым кампазіцыйным рашэннем, на наш погляд, вылучаюцца гаршкі 1, 2 (мал. 1), 5 (мал. 2) і 2 (мал. 3).



Мал. 1



Мал. 2



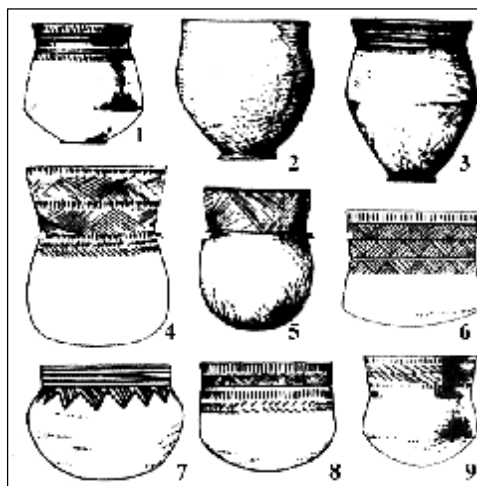
Мал. 3

Арыгінальнасць дэкару гаршка 1 (мал. 1) у тым, што арнаментальныя паясы верхняй і ніжняй часткі посуду ўтвараюць яшчэ адну шырэйшую паласу, у сярэдняй частцы арнаментаваную толькі поясам з касых насечак, якія нагадваюць хвалістую лінію. Магчыма, што гэты элемент стаў прататыпам дэкару ў выглядзе адной або некалькіх прадрэпаных хвалістых ліній, характэрнага для Івянецкай керамікі. Таксама гэты матыў сустракаецца ў дэкары ганчарнай керамікі Віцебшчыны VIII–X стст. н.э. У кампазіцыю дэкару керамічнага гаршка 2 (мал. 1) ўключаная неарнаментаваная паласа, а сам арнамент складаецца з ёлачных, трохкутных матываў і вертыкальных палос. Выяўленчая кампазіцыя дэкару гаршка 5 (мал. 2) складаецца з арнаментальнага пояса трыкутнікаў, нанесеных грэбнем, палос з рэдкіх ямкавых паглыбленняў і грабеньчатай фактурай, што знікае на донцы. Такое размяшчэнне фактуры, на наш погляд, невыпадковае па двух прычынах: па-першае, не задэкарыраваная частка дна ўсталёўвалася ў земляное паглыбленне, па-другое, гэта вельмі ўдалы кампазіцыйны ход, таму што аднастайнасць фактуры паверхні знішчае мастацкую каштоўнасць вырабу. Шыйка вострадоннага гаршка 2 (мал. 3) дэкаравана трохкутным арнаментам, які ўключаны паміж дзвюма палосамі лінейнага дэкару. Астатняя частка пасудзіны арнаментаваная гарызантальнымі палосамі, якія чаргуюцца з палосамі неарнаментаванай паверхні. Такая аднастайнасць арнаменту ўдала перарываецца гравіраванымі рысамі, размешчанымі ў сярэдняй частцы гаршка, якія задаюць рытмічны гарызантальны кругавы рух у адрозненне ад вертыкальнага руху ўсяго арнаменту ў цэлым.

Параўноўваючы дэкор керамічнага посуду другога (2300–1800 гг. да н.э.) і трэцяга (1800–1500 гг. да н.э.) этапаў сярэдняпроўскай культуры, варта адзначыць, што арнаментаванасць дэкару, уласцівая кераміцы другога этапу, паступова пераходзіць у дэкаратыўнасць узораў, нанесеных на сценкі гаршкоў трэцяга этапу сярэдняпроўскай культуры.

У гаршках 1, 4–9 (мал. 4) пры дапамозе арнаменту ўся паверхня посуду падзяляецца на зоны, якія адпавядаюць функцыям керамікі: верхняя (эстэтычная) і ніжняя (функцыянальная). Дэкор не разбівае форму, а наадварот падкрэслівае яе. Асабліва добра гэта відаць на прыкладзе гаршка 7 (мал. 4). Верхняя частка гаршка (выразна прафіляванага) – шыйка, – упрыгожана восевым арнамантам у выглядзе гарызантальных палос, што яшчэ больш падкрэслівае цыліндрычнасць формы. Сярэдняя частка пасудзіны – тулава – пашыраецца, пераходзячы ў шарападобнае дно. Гэтае пашырэнне формы вельмі ўдала абыгрываецца арнаментальным поясам у выглядзе трыкутнікаў, утвораных паралельнымі рысамі. Але самая галоўная каштоўнасць гэтага арнаментальнага пояса ў тым, што вяршыні трыкутнікаў накіраваныя ўніз, тым самым «расцякаючыся» па форме і робячы пераход ад шыйкі да тулава плаўным, а ўсю кампазіцыю канструктыўнай. Арнаментальныя паясы керамічнага гаршка 8 (мал. 4) утвараюць рытмічную кампазіцыю, якая перадае кругавы рух формы. Тут таксама знойдзены суадносіны дэкарыраванай і функцыянальнай плоскасці.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



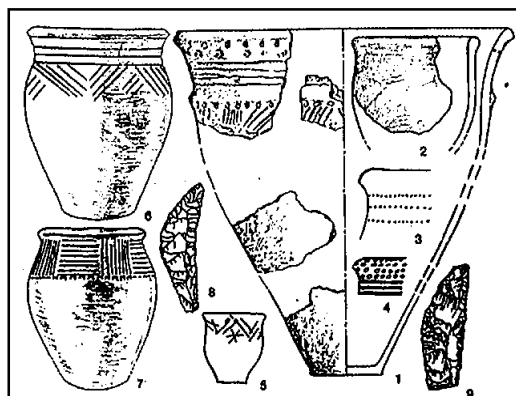
Мал. 4

Форма посуду, якая адносіцца да трэцяга этапу сярэдняпроўскай культуры, ужо набліжаецца да традыцыйнай беларускай: становіцца выразным венца, пашыраецца тулава, а дно ўстойліва, і яго шырыня нашмат менш шыйкі. Аднак у дэкоры керамікі ўжо няма той арнаментаванасці, якая ўласцівая дэкору керамікі другога этапу. Гэта сведчыць аб страце семіятычнай функцыі дэкору посуду, уласцівай арнаментцыі керамікі больш ранняга перыяду (V–III тысячагоддзі да н.э.). Тым не менш, разглядаючы міску сярэдняпроўскай культуры трэцяга этапу (мал. 5), мы мяркуюем, што дэкор у выглядзе дванаццаці вертыкальных палос, размешчаных па тры з чатырох бакоў, сімвалізуе альбо чатыры бакі свету, альбо (што больш верагодна) чатыры пары года. Тры палосы – тры месяцы кожнага перыяду – зімы, вясны, лета і восені. Але гэта хутчэй адзінкавы выпадак, чым агульная заканамернасць.



Мал. 5

У дэкоры гаршкоў пазнейшай тшцінецкай культуры (XVI–XI стст. да н.э.) таксама назіраецца працэс пераходу ад арнаментаванасці да дэкаратыўнасці. Узоры толькі аддалена нагадваюць тыя складаныя кампазіцыі, якія мы сустракаем у арнаментцыі керамікі больш ранняга перыяду. У пяляпадобным гаршку 1 (мал. 6) ёлачны гарызантальны дэкор, перамяжаны з палосамі, нагадвае структуру тканіны.



Мы лічым, што геаметрычны ўзор стаў прататыпам тэкстыльнай тэхнікі, а не наадварот. Хоць бы таму, што найстаражытнай адзежай была шкура, а не тканіна, тады як геаметрычны ўзор ужо існаваў. Дэкор чыгуна 6 (мал. 6) стрыманы і лаканічны. Ён складаецца з гарызантальных ліній шыйкі, якія нагадваюць спосаб лепкі са жгута, і касых ліній, што ствараюць трыкутнікі. Па аналагічным прынцыпе пабудавана кампазіцыя дэкару слоікападобнага гаршка 7 (мал. 6). Аднак тут гарызантальныя і вертыкальныя лініі нагадваюць сцяну з бярвення і частакол.

Такім чынам, высветлена наступнае: 1) асноўным сродкам выразнасці беларускай архаічнай керамікі III тыс. да н.э. з'яўляецца геаметрычны арнамент – найбольш старажытны від мастацкай творчасці; у азначаны перыяд арнаментыя керамікі характарызуецца складанымі паяснымі, ромбападобнымі кампазіцыямі, якія не супярэчаць форме, удала спалучаюцца з ёй, ствараючы высокамастацкія творы; 2) кераміцы I тыс. да н.э. уласціва спрошчанае кампазіцыі як арнаменту ў цэлым, так і асобных яго элементаў; 3) у гэты перыяд адбываецца важнае зрушэнне кампазіцыйных акцэнтаў – асноўная ўвага надаецца пластыцы формы, а не яе ўпрыгожванню. Такі кампазіцыйны падыход (хутчэй інтуітыўны) садзейнічаў развіццю пластычнай формы керамічнага посуду, ускладненню профілю, узнікненню розных відаў функцыянальнай керамікі ў залежнасці ад мэты выкарыстання; 4) эвалюцыя формы керамічнага посуду сведчыць аб станаўленні прасторавага мыслення, адмаўлення ад плоскаснага бачання свету і зараджэння натуральнага стылю; 5) зварот да архаікі ў творчасці сучасных беларускіх мастакоў-керамістаў невыпадковы, таму што архаічнае мастацтва не пазбаўлена анталогічных каранёў і з'яўляецца шляхам да першавобраза.

1. *Археалогія і нумізматыка Беларусі: энцыкл. / рэдкал.: В. В. Гетаў [і інш.]. – Мінск: БелЭн імя П. Броўкі, 1993. – 702 с.*

2. *Батракова, С. П. Пространственное мышление: миф и современное искусство / С. П. Батракова // Мир искусств: альманах. Вып. 4 / Мин-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствоведения. – СПб.: Буланин, 2001. – 850 с.*

3. *Леви-Стросс, К. Тотемизм сегодня / К. Леви-Стросс; пер. с фр. и замеч. А. Б. Островского // Первобытное искусство / К. Леви-Стросс. – М.: Республика, 1994. – 702 с.*

4. *Николаева, О. Л. Православие и воля / О. Л. Николаева. – М.: Изд-во Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2002. – 400 с.*

5. *Парамонов, Б. Н. Конец стиля / Б. Н. Парамонов. – М.: Аграф: Алетея, 1997. – 75 с.*

6. *Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – 2-е изд. – М.: Наука, 1994. – 607 с.*

7. *Словарь художественных терминов, 1923–1929 / Гос. акад. худож. наук. – М.: Логос-альтера: Ессе хомо, 2005. – 496 с.*

8. *Субетто, А. И. Введение в неклассическое человековедение: I. Подсознательное. Архаика. Вера. II. Очерки неклассич. человековедения (основные методы). III. Экономика, деньги, человек. IV. Неклассич. человековедение (программа) / А. И. Субетто. – СПб.: Косторма: [Б.и.], 2000. – 457 с.*

*T. PROHORTSEVA*

**THE ARCHAIC TRAITS OF THE BELARUSIAN CERAMICS' FIGURATIVENESS:  
POST-MODERNISM CONTEXT**

The paper deals with the ceramics of the Belarusian area's proslavic groupings of the 5<sup>th</sup> millennium BC – the 1<sup>st</sup> half of the 1<sup>st</sup> millennium AD. The figurative specificity of the primeval ceramics, its ornamentation and décor on the basis of the complex analysis of style, composition, constructive and functional characteristics of the Belarusian archaic ceramics, the confrontation of the archaic myth creation and the post-modernism art are detected. For the first time the author defines the essence, the decorative and the figurative specificity of the proslavic tribes' ceramics, its role and place in the modern Belarusian art.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 30.11.2010.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ