



БЕЛАРУСКАЯ ДЗЯРЖАЎНАЯ АКАДЭМІЯ МАСТАЦТВАЎ



БЕЛАРУСКАЯ ДЗЯРЖАЎНАЯ АКАДЭМІЯ МАСТАЦТВАЎ

артэфакт

НАВУКОВА-МЕТАДЫЧНЫ ЧАСОПІС

№11/2019

НАВУКОВЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

НАВУКОВАЯ КРЫТЫКА

ПУБЛІЦЫСТЫКА

РЭЦЭНЗІІ

ЭСЭ

ТЭАТР

ДЫЗАЙН

АРХІТЭКТУРА

КІНА-і ТЭЛЕМАСТАЦТВА

ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

МІНСК

2019



НАВУКОВА-МЕТАДЫЧНЫ
ЧАСОПІС

артэфакт (11)

РЭДАКЦЫЙНЫ САВЕТ:

- В. А. САЛЕЕЎ (галоўны рэдактар), доктар філасофскіх навук, прафесар
А. І. ЛАКОТКА (старшыня), акадэмік НАН Беларусі, доктар архітэктуры,
доктар гістарычных навук, прафесар
М. Р. БАРАЗНА (намеснік старшыні), кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт
С. П. ВІНАКУРАВА, доктар філасофскіх навук, прафесар
АЛБГРДАС ГАЙЖУЦІС, доктар філасофскіх навук, прафесар (Вільнюс, Літва)
В. І. ЖУК, доктар мастацтвазнаўства, прафесар
А. В. КРАСІНСКІ, доктар мастацтвазнаўства, прафесар
А. А. АГАНАЎ, доктар філасофскіх навук, прафесар (Масква, Расія)
В. П. ПРАКАПЦОВА, доктар мастацтвазнаўства, прафесар
Я. М. САХУТА, доктар мастацтвазнаўства, прафесар
Р. Б. СМОЛЬСКІ, доктар мастацтвазнаўства, прафесар
Н. Ц. ФРАЛЬЦОВА, доктар філалагічных навук, прафесар
В. Л. ЯКАНЮК, доктар педагагічных навук, прафесар

РЭДАКЦЫЙНАЯ КАЛЕГІЯ:

- Я. Ю. ЛЕНСУ (намеснік галоўнага рэдактара), кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт
В. Я. РОЦЬКА (аказны сакратар), магістр мастацтвазнаўства
К. А. АНУФРЫЕВА, кандыдат мастацтвазнаўства, старшы навуковы супрацоўнік аддзела
спецыяльных праектаў Воага-Вяцкага філіяла Дзяржаўнага цэнтру
сучаснага мастацтва (Ніжні Ноўгарад, Расія)
Р. І. БАРАВІК, кандыдат мастацтвазнаўства, прафесар
А. С. БОХАН, кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт
Л. У. БЯРОЗКІНА, кандыдат філасофскіх навук, дацэнт
А. Г. ВАСІЛЬЕВА, кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт
Г. І. МІШЧАНКА, кандыдат мастацтвазнаўства, заслужаны работнік культуры Украіны,
член Нацыянальнага саюза мастакоў Украіны,
загадчык кафедры тэорыі і гісторыі мастацтва Кіеўскага дзяржаўнага
інстытута дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і дызайну (Кіеў, Украіна)
В. А. МЯДЗВЕДЗЕВА, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
К. А. СТРЫКЕЛЕВА, кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт

Індэкс ў каталогу друкаваных СМІ Белашты:

00076 для індывідуальных падпісчыкаў
000762 для прадпрыемстваў і арганізацый

ISSN 977-2313-6421

© Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, 2019
© Аўтары тэкстаў, 2019

ПОГЛЯДЫ РЭДАКЦЫИ МОГУЦЬ НЕ СУПАДАЦЬ З МЕРКАВАННЯМІ АўТАРАў АРТЫКУЛАў

В.А. Салееў. Эстэтычнае выхаванне і мастацкая адукацыя	7
АКТУАЛЬНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ / АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ / CURRENT RESEARCH	
А.С. Шамрук. Искусство архитектуры в информационном пространстве XXI века . . .	10
М.Г. Борозна. Творческие идеи ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа в развитии визуальной культуры Беларуси первой половины XX века	22
Я.Ю. Ленсу. Государственные системы дизайнерского образования зарубежных стран	32
В.В. Старикова. Исполнительское искусство Беларуси в фондах Российского государственного архива кинофотодокументов	44
Т.В. Белько. Деконструкция как модный тренд формообразования костюма	51
Е.Я. Кенигсберг. Кураторское представление современного искусства XX–XXI вв. на примере выставки «Пути немецкого искусства с 1949 года по сегодняшний день»	58
Б.С. Костич. Синтез искусств в архитектурном решении комплекса зданий Минского духовно-образовательного центра	67
Х. Дж. Пердомо Рамирес. Фототехника: художественный язык формы	78
Тао Ди. Инсталляционные практики в современном китайском искусстве на примере творческих подходов Ай Вэйвэя	88
Т.Р. Кучынскі-Паравы. Узаемаадносiны сучаснага мастацтва і мастацтва новых медыя ў публічнай прасторы	96

АРТ-ПЕДАГОГІКА / ART-PEDAGOGY		
Е.А. Гусева.		
Статика и динамика плечевого пояса	104	
Г.Р. Благушин.		
Эстетическое своеобразие творческой индивидуальности		
Виктора Кнаруса	110	
АСОБА Ў КУЛЬТУРЫ / ЛИЧНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ / PERSONALITY IN CULTURE		
Р.Б. Смольскі.		
Выдатны дзеяч беларускай культуры	118	
Ю.С. Пешына.		
Майстар-манументаліст Гаўрыла Харытонавіч Вашчанка	119	
НАВУКОВЫ ВОДГУК / НАУЧНЫЙ ОТЗЫВ / SCIENTIFIC REVIEWS		
П.В.Лежанская.		
Фотожурналистика в процессе трансформации медиапространства	124	
МАСТАЦКАЯ КУЛЬТУРА: ПАДЗЕЙ І АЦЭНКІ / ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: СОБЫТИЯ И ОЦЕНКИ / ART CULTURE: EVENTS AND EVALUATIONS		
В.А. Салеев.		
«Кино, обнимающее весь мир»	128	
А.В.Харитоненко.		
Новое кино Юго-Восточной Азии	137	
БІБЛІЯГРАФІЯ / БИБЛИОГРАФИЯ / BIBLIOGRAPHY.. . . .		144
НАШЫ АЎТАРЫ / НАШИ АВТОРЫ / OUR AUTHORS.. . . .		148

У адпаведнасці з загадам Вышэйшай атэстацыйнай камісіі Рэспублікі Беларусь № 156 ад 19.06.2015 навукова-метадычны часопіс «Ар-тэфакт» уключаны ў Пералік навуковых выданняў Рэспублікі Беларусь для апублікавання вынікаў дысертацыйных даследаванняў па філасофскіх навуках (філасофская антрапалогія, філасофія культуры, эстэтыка) і мастацтвазнаўстве.

Эстэтычная выхаванне і мастацкая адукацыя

Учарговы раз востра паўстала праблема мастацкай адукацыі.

У Міністэрстве адукацыі Рэспублікі Беларусь саспела ідэя новага ўдасканалення адукацыйнага працэсу ў школе. У выніку дзве дысцыпліны — чарчэнне і айчынная і сусветная мастацкая культура апынуліся апошнімі ў спісе вучэбных прадметаў, падпалі пад скарачэнне.

Не ведаю, як на самой справе складваецца сітуацыя вакол чарчэння (хаця простае меркаванне падказвае, што інжынерам і будаўнікам без яго не абыйсцяся), а што тычыцца «Мастацкай культуры», то ў мастацка-педагагічным грамадстве нашай краіны маецца такі вялікі вопыт барацьбы, параз і перамог!

Гэта амаль дзесяць гадоў таму забаранілі ў нас школе прадмет «Сусветная мастацкая культура». І Беларусь стала адзінай краінай СНД, дзе пра мастацтва ў сярэдняй школе ніхто не казаў ні слова. І як бы абарваўся ланцужок ад малодшых класаў, дзе былі спевы і пендзель, а далей — нічога, цішыня, як сцвярджаў класік. Я на свае вочы бачыў, як ледзь не страціў прытомнасць выбітны расейскі мастак і выдатны педагог Барыс Няменскі, калі намеснік Міністра адукацыі Рэспублікі Беларусь Казімір Фарына паведаміў аб гэтым рашэнні кіраўніцтва міністэрства. Праўда, намеснік Міністра прапанаваў асобныя тэмы дысцыпліны перадаць іншым гуманітарным прадметам (літаратуры, гісторыі), а таксама стварыць факультатыў, дзе можна было б пазнаёміцца з мастацкімі творамі асобных выдатных мастакоў.

Факультатыў гэты, урэшце, праваліўся. І галоўную ролю ў гэтым адыгралі родзічы навучэнцаў. Яны сцвярджалі, што дзецям трэба паступаць у ВУН, і не трэба адхіляцца на нязначныя мэты — «самадзейнасцю будзеш займацца ў вольны час». І такія патрабаванні лепей за ўсё сведчаць пра невысокую культуру грамадства.

У выніку мы практычна страцілі цэлае пакаленне. Ці не паказчык гэтаму тое, што ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў у групе дызайнераў з 25 чалавек (дарэчы, адны з самых таленавітых студэнтаў) на пытанне «Хто такі Адам Міцкевіч?» толькі двое студэнтаў з цяжкасцю змаглі адказаць.

Тым больш, што ў ва ўсіх краінах СНД дысцыпліна «Сусветная мастацкая культура» абавязкова прысутнічае ва ўсіх раскладах вучэбнага працэсу. А ў Расіі, і асабліва ў Казахстане, ёсць сутнасныя «подвижки» ў выкладанні гэтага, вельмі важнага прадмета, з'явіўся цэлы шэраг новых падручнікаў. У нас падобнай шматварыянтнасці няма, але ёсць цэласнае бачанне праблемаў, звязаных з мастацтвам, выпрацавана адзіная канцэпцыя з

ухіаам як раз на айчынную мастацкую культуру. І па апошніх звестках нам удалося зберагчы «Айчынную і сусветную мастацкую культуру» у нашай сярэдняй школе, хаця праграму для 9-га класа мяркуецца скараціць.

Але найгалоўнейшае пытанне, якое ўзнікае вакол усіх гэтых праблемаў: чаму і сапраўды гэта так важна? Чаму ў век камп'ютэраў мы павінны клапаціцца пра эстэтычнае выхаванне і мастацкую адукацыю?

Мы жывем у XXI стагоддзі, у глабалізаваным камунікацыйным грамадстве, калі інфармацыя і эканамічныя адносіны, па меркаванні многіх людзей, займаюць дамінуючае месца ў чалавечай жыццядзейнасці. Але ўсё не так проста. Грамадства, як і ва ўсе эпохі, павінна ісці наперад, развівацца. А гэта немагчыма без фарміравання творчай асобы, якая і садзейнічае больш інтэнсіўнаму развіццю грамадства. А галоўны імпульс творчасці зыходзіць ад эмоцый, ад пачуццяў, які ўзнікаюць, як вядома, ад кантактаў з эстэтычнымі аб'ектамі, ад назапашанага эстэтычнага вопыту. Адсюль — выключная роля эстэтычнага выхавання. А зносіны з мастацтвам паўнакроўна садзейнічаюць канчатковаму фарміраванню асобы: далучаюць індывіда да пазнання свету на пачуццёвым узроўні, адначасова выхоўваючы яго.

Нездарма той жа Б. М. Няменскі сцвярджаў, што «Мастацтва можа тое, на што няздатна навука», таму што яно з'яўляецца... «асобнай, паралельнай навуцы, формай мыслення, формай засваення свету і арганізацыйнай духоўнага жыцця як асобнага чалавека, так і любога чалавечага грамадства».

Толькі праз авалоданне эмацыянальнай культуры, толькі праз засваенне эстэтычных і маральных каштоўнасцяў, якія назапасіў народ (і шырэй — чалавецтва!) можна пераадолець замкнёнае кола функцыяналізму, процістаяць спажывецтву, якія рэальна пагражаюць сучаснаму грамадству, і выйсці на новы, па-сапраўднаму інавацыйны ўзровень.

І першымі памочнікамі ў гэтай, бязумоўна, высакароднай справе з'яўляюцца менавіта эстэтычнае выхаванне і мастацкая адукацыя.

В. А. Салесёў,

галоўны рэдактар часопіса «Артэфакт»

АКТУАЛЬНЫЯ
ДАСЛЕДАВАННІ
АКТУАЛЬНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ
CURRENT
RESEARCH

А. С. Шамрук

Искусство архитектуры в информационном пространстве XXI века

Резюме: В статье рассматриваются подходы к художественному воплощению основных смыслов архитектуры в мировой практике начала XXI века. Анализируются тенденции, выразительные средства и ориентиры новейшей архитектуры, факторы, влияющие на характер творческих процессов. Внимание уделяется характеристике культурного контекста периода и его отражения в художественных образах архитектурных произведений. Раскрываются концептуальные, феноменологические идеи, направления формальных экспериментов, определяющие характерные особенности новейшей архитектуры как вида искусства. Подчеркивается значение для развития художественных процессов в архитектуре инновационных технологий и традиционных культурных ценностей.

Summary: The article discusses approaches to the artistic embodiment of the basic meanings of architecture in the world practice of the beginning of the XXI century. The trends, expressive means and reference points of the newest architecture, factors influencing the character of creative processes are analyzed. Attention is paid to the characteristic of the cultural context of the period and its reflection in the artistic images of architectural works. Conceptual, phenomenological ideas, directions of formal experiments, defining the characteristic features of the newest architecture as an art are revealed. The importance for the development of artistic processes in the architecture of innovative technologies and traditional cultural values is underlined.

Не так давно стартовавший XXI век уже сформировал в архитектуре сложную и яркую в художественном отношении картину концептуального, феноменологического и формального осмысления инновационных явлений современной цивилизации и традиционных ценностей, задач, связанных с развитием социальных и экологических проблем. Неполные два десятилетия, на протяжении которых происходила неоднократная смена приоритетов и ориентиров творчества, уже имеют достаточно отчетливо читаемые характерные особенности и тенденции, лежащие в основе формальных экспериментов и философского постижения реальности средствами новейшего зодчества. Новое столетие стало для архитектуры временем реализации идей, рожденных художественным контекстом актуального искусства и открывших новые грани в воплощении смыслов зодчества как вида искусства.



Культурный центр Гейдара Алиева в Баку (Азербайджан, арх. З. Хадид, 2012)

Художественные образы архитектуры, во все эпохи тесно связанные с функционально-тектонической структурой сооружений, приобретают сегодня все большую независимость от конструкции и функции, обращаясь к художественной самоценности формальных решений либо к зашифрованным символическим и ассоциативным посланиям с разнообразным культурным и метафизическим подтекстом. Перспективы такого освобождения формообразования открыла эпоха постмодернизма, которая сделала достоянием архитектурного творчества стратегии игры, иронии, эпатажа, дискурсивности, характерные для других видов искусства этого периода. Формальные эксперименты постмодернизма сместили в иную плоскость логику традиционных взаимоотношений формы, конструкции и функции, актуализировав роль архитектурного произведения прежде всего как текста. В архитектуре постмодернизма стало возможным гибридное соединение классических, традиционных и современных форм, поп-арта, китча, которые не стремились к композиционному и образному единству, но складывались в текстовые послания, родственные художественному концептуализму. Диапазон этих текстов варьируется от концептуальных дискурсов, представляющих собой диалог с историей, до китча.

В постройках постмодернизма проявляется двойственность значения архитектурных элементов — они могут выполнять как определенную тектоническую функцию, так и выступать в роли их знаков. Впервые в истории в постмодернизме выражено несоответствие знака означаемой им функции — парящие на фасадах колонны, не связанные с поэтажным членением окна становятся визуальными маркерами постмодернистского архитектурного феномена. Исторические отсылки на фасадах зданий создают симулятивные образы историчности и играют роль визуальных индексов принадлежности исторической традиции.

Постструктуралистские философские и литературные идеи воплотились в архитектурном творчестве на рубеже веков в коротком периоде деконструктивизма, окончательно утратившем связь с классическими категориями гармонии, композиции, архитектоники. В архитектуре деконструктивизма достигли своего логического завершения идеи художественного авангарда начала XX в. — футуризма, кубизма, экспрессионизма, которые выразились в имитации столкновения, разрушения, рассеяния объемов и композиций. Провокативность, эпатаж и разрыв с классической эстетикой достигли в деконструктивизме своей крайней формы выражения, после которой постепенно начинаются поиски новых способов достижения целостности, переосмысления категорий гармонии и традиции в культурном контексте информационного общества.

Деконструктивистские опыты рубежа веков сменились появлением параметрической архитектуры, рожденной цифровыми технологиями. Параметризм в очередной раз перевернул представления о профессии архитектора и выразительных возможностях архитектуры как вида искусства, выдвинув новые ориентиры, художественные критерии, переосмыслив традиционные категории и значения, которые с этого момента формируются с учетом понятий, определяющих новый культурный контекст — сетевых потоков и полей, виртуальной реальности и т.д. В соответствии с этими понятиями в параметрической архитектуре складываются нетрадиционные представления об образности, пластике, поэтике, которые становятся основой актуального искусства архитектуры и воплощают представления о мироустройстве человеком информационной эпохи.

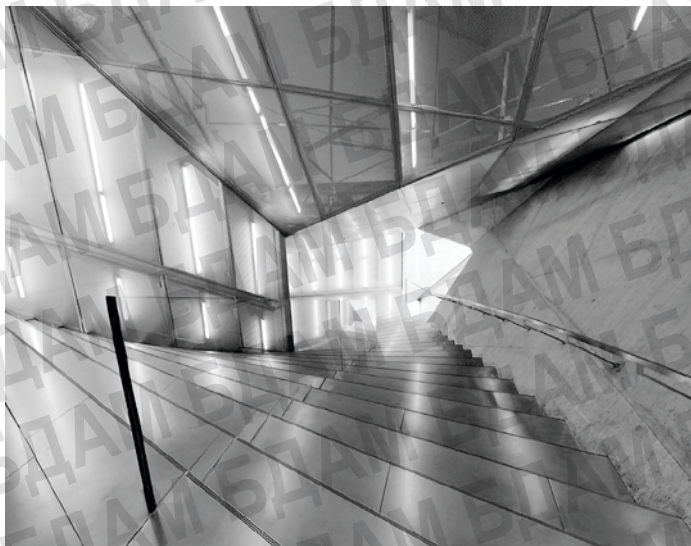


Здание Международного конференц-центра в Даляне (Китай, арх. бюро Coop Himmelb(l)au, 2011)



Оперный театр в Харбине (Китай, арх. бюро MAD Architects, 2015)

Параметрическое, или цифровое, формообразование открывает неограниченные перспективы в пластическом моделировании формы и полностью изменяет традиционные представления об архитектонике [2, 3]. Индивидуальные по форме и тектонической функции элементы, рассчитанные и выполненные при помощи цифровых технологий, позволяют формировать произвольные структуры и оболочки, благодаря которым сооружения воспринимаются поразительными воображение артефактами. Их роль как художественных объектов усиливается отсутствием видимой связи между образом сооружения и его конструктивно-функциональным наполнением. Сооружения воспринимаются абстрактными скульптурными объектами, инсталляциями, перформансами, ассоциируются с природными формами (антропоморфными, зооморфными, ландшафтными) либо разнообразными культурными прототипами. Текучесть форм и поверхностей используется архитекторами как для развития идей органической архитектуры — как имитация природного контекста, так и для создания эпатажных объектов-аттракторов, демонстрирующих возможности цифровых технологий и апеллирующих к эстетике сетевых полей и потоков (арх. З. Хадид, Ф. Гери, Л. Спайбрук, П. Эйзенман, MAD Architects, Кооп Химмельблау).



*Дом музыки
в Порто
(Португалия,
арх. Р. Колхас,
2005)*

Художественные смыслы архитектурных произведений, созданных на основе цифрового формообразования, заключаются в продуцировании специфической поэтики парадоксальных и неожиданных с точки зрения архитектуроники и традиционной образности трансформаций, превращений, смещений с преобладанием текучих непрерывных поверхностей; экспрессии и внутренней энергетике визуальных, пластических, тактильных связей динамичных структур, пришедших на смену статичным постройкам; возникновении некоей новой пространственно-временной среды, в которой утрачиваются привычные координаты и точки отсчета и рождаются неявные ассоциации с различными прообразами и контекстами. Активная цифровая составляющая в образе параметрических объектов позволяет провести параллели их образности с интерфейсом — как своего рода пограничной зоны между реальной жизненной средой и виртуальной реальностью, что усиливается использованием приемов интерактивного взаимодействия архитектуры с реципиентом. Кинетическая составляющая позволяет сделать процессуальность одним из свойств архитектурных произведений.

Особенностью современного мышления в архитектуре является стремление к художественному переосмыслению каждого элемента структуры архитектурного объекта и его окружения как самостоятельных артефактов. Ориентиром творчества ряда современных архитекторов является проектирование независимой от внешней оболочки здания диаграммы его внутренней структуры, диктующей сценарий передвижения и восприятия внутреннего пространства и трактуемой как самостоятельный художественный объект (Р. Колхаас). Диаграмма коммуникаций во внутреннем пространстве сооружения осмысливается как подчиненная единому сценарию непрерывная цепь пространственных впечатлений, построенных



*Здание музея
современного искусства
в Шеньжэне (Китай,
арх. бюро Coop
Himmelb(l)au, 2016)*

на смене ракурсов в интерьере и панорамных видов, открывающихся через проемы и остекленные поверхности. В построении диаграмм используются приемы эпатажа, основанные на смещении логики поэтажного деления объемов, введении неожиданных аттриумов, переходов и динамичных форм.

В формальном экспериментировании в последние годы наблюдается значительный диапазон критериев — от многозначных образов с разнообразными аллюзивными и символическими коннотациями до внешне аттрактивных объектов, в первую очередь демонстрирующих технологические инновации. В чрезмерном увлечении эпатажностью и аттрактивностью, демонстрацией технических возможностей, в стремлении к непохожести как самоцели проявляется влияние массовой культуры. Адаптация знаковых смыслов архитектуры для понимания ее массовым потребителем приводит к сближению ее с китчем — архитектурные послания преднамеренно упрощаются, символы становятся легко читаемыми.

В противодействие стремительно наступающим техногенным инновациям в XXI в. все более уверенно заявляет о себе направление, выдвигающее в качестве идеалов возврат к критериям и ценностям, ориентированным на человека, выражение разнообразных культурных смыслов, акцентирующим внимание на значении сформировавшихся культурных ландшафтов. Это направление возрождает в значительной степени утраченное в XX в. ощущение гармонии — искусственной и природной среды, человека и окружающего контекста, стройного миропорядка, устремленного к единому духовному центру. Эти идеи реализуются авторами, тяготеющими к лаконичному формообразованию, в котором акцент делается на аспекты тактильно-чувственного восприятия, выражение культурных смыслов, артикуляцию связей с контекстом. Инновационные художест-

венные стратегии реализуются представителями этого направления обращением к идеям феноменологии, ландшафтного урбанизма, переосмыслением традиционных архетипов и образов зодчества прошлых эпох. В минимализме наиболее ярко проявилось обращение к метафизическим смыслам, лежащим в основе архитектуры как художественного феномена.

Минималистичные формы трактуются в работах многих архитекторов как очищенные от декоративных и стилевых наслоений архетипы и протоформы, отсылающие к разным пластам культурных традиций. Внешней аттрактивности параметрического формообразования новый минимализм противопоставляет философскую наполненность, раскрывающуюся посредством цепочки срежиссированных пространственных впечатлений. Простота форм построек акцентирует внимание на философско-медитативном восприятии объектов и окружения. Именно в направлении, тяготеющем к эстетике минимализма, воплотилось характерное для искусства



*Павильон Португалии
на Всемирной выставке 1998 г.
(Лиссабон, Португалия,
арх. А. Сиза)*



*Вилла
Casa Monterrey
(Мехико,
Мексика,
арх. Т. Андо,
2014)*

раннего авангарда доведенное до логического завершения выражение Духа и Духовного, идеи мироздания в предельно концентрированных лаконичных формах, что кардинально отличает новый минимализм от архитектурного авангарда начала XX в. (в творчестве А. Сиза, Т. Андо, А. К. Баэза, М. Богта, Э. Соуго де Моура, П. Цумтора и др.).

Воплощение Духа и мировой гармонии достигается в архитектуре минимализма в первую очередь посредством художественной артикуляции связей с природным окружением, выраженных в кадрировании оконными проемами и остекленными фасадами пейзажных картин, создании промежуточных пространств, повышающих гибкость и многообразие связей с контекстом, в решении поверхностей с применением или имитацией традиционных материалов. Важную роль в палитре выразительных средств архитекторов-минималистов играет свет, помогающий моделировать пространство, выявлять текстуры материалов, достигать тонового разнообразия в пределах локальных цветов, выявлять символические и сакральные смыслы, формировать эмоциональную атмосферу.

Художественную инверсию сегодня претерпевает и ландшафт как архитектурный объект. Из природного окружения он трансформируется в объект художественного осмысления, позиционируется как художественно осмысленная форма, расширяя диапазон выразительных возможностей и смысловых значений современной архитектуры [1]. Артикуляция роли ландшафта в структуре архитектурного сооружения позволяет реализовать метафизическую наполненность архитектурных образов, выразить связь повседневного существования с трансцендентными значениями, воплотить идею мировой гармонии. Для концептуализации ландшафта в современной архитектуре применяются стратегии фрагментации, кадрирования, общие с фигуративным изображением природных картин в живописи, кино, фотографии — трактовка проемов как своего рода рам, создание траекторий движения с запрограммированным сценарием восприятия пейзажа, артикуляция его фрагментов. Кадрированные проемами пейзажные картины формируют пространственные впечатления, которые дополняют архитектурный образ (RCR, арх. С. Холл, Т. Андо).

Ярким воплощением идеи ландшафта как художественно осмысленной формы может служить выставочный павильон в парке скульптуры и искусств GASP, трактованный как огромный экран, на котором «транслируются» кадры природных пейзажей (Гленорки, Австралия, Room 11). Формы выполненного из бетона и стекла главного павильона выступают то в роли рам, кадрирующих картины береговой линии с горными хребтами и морем, то в роли горизонта, акцентирующего внимание на картине неба и силуэтах далеких панорам. Восприятие природных объектов как артефактов усилено разноцветной подсветкой остекления, создающего декоративный эффект.



*Вилла Casa-Raumplan
(Мадрид, Испания,
арх. А.К. Баэза, 2015)*

В концепции работ ландшафтных архитекторов входит выявление скрыто присутствующих на местности следов, художественное осмысление взаимосвязей архитектуры с природным окружением, сохранение связей с историей места (Diller Scofidio + Renfro, арх. М. Девинь). В проектах архитекторов зеленые насаждения возрождают следы существовавшей ранее застройки, сохраняют характер реконструированных индустриальных зон, а архитектура в то же время следует природным формам. Крыши зданий трактуются как подиумы и обзорные площадки для восприятия окружающих ландшафтов — оперный театр в Осло (Snøhetta), музей искусства, архитектуры и технологий в Лиссабоне (арх. А. Левит). Искусственно созданные природные ландшафты входят в структуру архитектурных сооружений (на крышах, террасах, вертикальные сады на фасадах), а сами природные ландшафты создаются по законам искусства (парки Хай-лайн в Нью-Йорке, Зарядье в Москве), рождают разнообразные художественные образы и культурные ассоциации.



*Парк скульптуры и искусств
GASP (Гленорки, Австралия,
бюро Root 11, 2013)*



*Часовня Брата Клауса в Вахендорфе
(Германия, арх. П. Цумтор, 2008)*



*Библиотека технического
университета в Эберсвальде
(Германия, арх. Ж. Херцог
и П. де Мерон, худ. Т. Руфф, 1999)*

В соответствии с идеями феноменологии, получившими распространение в архитектуре последних десятилетий, возведение архитектурных объектов рассматривается как акт преобразования ландшафта в «место» в его феноменологическом понимании, артикуляции его индивидуальных особенностей [4]. Эти идеи реализуют в своем творчестве архитекторы П. Цумтор, С. Холл, А. Сиза. Часовня брата Клауса в Вахендорфе (арх. П. Цумтор) — выразительный пример воплощения феноменологической категории «места». Этот скромный по масштабу объект аккумулирует трансцендентные импульсы природного окружения, создавая эффект его естественного продолжения и играя роль скромной по масштабу модели мироздания.

Феноменологические идеи, популярные среди зодчих в последние десятилетия, актуализировали значение аспектов тактильно-чувственного восприятия в новейшей архитектуре. Повышенное внимание уделяется поверхностям зданий, которые решаются с применением разнообразных фактурных, декоративных, изобразительных, орнаментальных приемов,

медиаэкранов, порой тракуются как самостоятельные арт-панно, в которых используется широкая палитра декоративных свойств материалов и фактур, орнаментов, изобразительных мотивов. Роль поверхности все чаще расходуется с ее тектонической функцией и все больше связана с областью формальных экспериментов, художественной образностью объекта. Одним из выразительных художественных приемов, применяемых в современной архитектуре, является применение искусственно состаренных материалов (металла, кирпича, керамики, дерева), придающих постройкам эффект временной глубины и исторической патины.

Используемые на поверхностях зданий изобразительные мотивы (выполненные с применением фотопринтов, графического бетона) демонстрируют тенденцию к сращиванию с материалом и структурой стены, становятся органичной составляющей концептуальной идеи и образа архитектуры (библиотека технического университета в Эберсвальде, арх. Ж. Херцог и П. де Мерон, худ. Т. Руфф). Художественную функцию часто выполняют и солнцезащитные экраны, покрывающие фасады и придающие архитектурным поверхностям качества мерцательности, иллюзорности, перформативности. Движущиеся под воздействием солнечных лучей экраны позволяют менять в течение суток цветовую палитру фасадов, создавать эффект растворения четких границ зданий, продуцировать качества неопределенности и многозначности (Центр Картье в Париже, арх. Ж. Нувель). Новым явлением в архитектуре стало создание интерактивных арт-фасадов, реагирующих на окружение и взаимодействующих с людьми (павильон Breath Vox в Ла Гранд-Мот во Франции, фасады которого состоят из подвижных зеркальных панелей, NAS Architecture).

Второе рождение переживает сегодня орнамент, соединивший в себе декоративно-семантические качества традиционного орнамента, стратегии структурирования с применением паттернов и усложненных ритмов, генерированных цифровыми технологиями, инновационных материалов (новых видов бетона, металлов, композитов, принтов на остеклении). Цифровая реальность обуславливает новую роль орнаментов в архитектуре — они могут быть самостоятельными структурными частями построек, покрывать фасады и здания целиком. Пластичные криволинейные фасады выставочного комплекса Messe в Базеле (арх. Ж. Херцог и П. де Мерон) решены в виде ажурной поверхности из алюминиевой решетки, выполняющей солнцезащитную функцию. Использование орнаментальных светозащитных экранов и решеток позволяет органично ввести национальную тему в образ современной постройки и создать выразительную светотеневую игру в интерьере (институт Арабского мира в Париже, Лувр в Абу-Даби, арх. Ж. Нувель).



Здание Лувра в Абу-Даби (Объединенные Арабские Эмираты, арх. Ж. Нувель, 2017)

Задачей архитектуры, как вида искусства, во все эпохи было воплощение высших духовных смыслов и метафизических идей, создание в реальной постройке модели мироздания. Зодчие XXI в. решают эти задачи выразительными средствами, отражающими особенности информационной эпохи и современного культурного контекста, соединяя в едином образном поле инновационные достижения и традиционные ценности.

Литература:

1. Греготти, В. Территория архитектуры. 2-я часть: Форма территории / В. Греготти. — Проект international. — 2011. — № 28. — С. 201–219.
2. Дженкс, Ч. Новая парадигма в архитектуре / Ч. Дженкс // Проект international. — 2002. — № 5. — С. 100–106; — 2003. — № 5. — С. 97–112.
3. Дженкс, Ч. Совершеннолетие пост-модернизма / Ч. Дженкс // Проект international. — 2012. — № 32. — С. 179–185.
4. Норберг-Шульц, К. Смысл в архитектуре / К. Норберг-Шульц // Проект international. — 2012. — № 30. — С. 182–192.

М. Г. Борозна

Творческие идеи ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа в развитии визуальной культуры Беларуси первой половины XX века

Резюме: Период деятельности ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа стал краеугольным камнем формирования советской школы дизайна и современного искусства. Всемирно известная творческая школа формировалась в соответствии с требованиями развития общеевропейских культурных процессов начала XX века. Для понимания процессов становления белорусского изобразительного искусства, архитектуры и дизайна предыдущего столетия как никогда важно познакомиться с результатами многогранного влияния ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа на пространство визуальной культуры Беларуси.

Summary: The period of activity of VKHUTEMAS-VKHUTEIN became a cornerstone of the formation of the Soviet school of design and contemporary art. The world-famous creative school was formed in accordance with the requirements of the development of European cultural processes of the early 20th century. To understand the processes of the establishment of Belarusian fine art, architecture and design of the previous century, it is more important than ever to get acquainted with the results of VKHUTEMAS-VKHUTEIN's multifaceted influence on the field of visual culture of Belarus.

Конец второго десятилетия XXI века ознаменован парадом столетних юбилеев крупнейших школ европейского авангарда. В 1920-х годах большое значение имели художественные общества и учебные заведения, в которых художники, дизайнеры и архитекторы консолидировались на базе единых творческих стратегий и интересов. Такие школы искусства и дизайна, как Школа искусств Глазго, БАУХАУС, ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, УНОВИС в свое время формировались в соответствии с требованиями развития культурных процессов.

В январе 2019 года началось триумфальное чествование 100-летия немецкого БАУХАУСА, который относится к наиболее влиятельным школам архитектуры, изобразительного искусства и дизайна, существовавшим в XX столетии. В искусствознании особое место занимает советский ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Наследие ВХУТЕМАСа вошло в мировую культуру как прогрессивное явление благодаря трудам С. О. Хан-Магомедова, выпустившего в 1990 году французский двухтомник VHUTEMAS.

Павел Гутковский.
Плакат.
В братском единении
труда крестьян
и рабочих – залог
производительности,
1921



Для художественного образования в советском государстве ВХУТЕМАС-ВХУТЕИИН был площадкой для творческих экспериментов, новых форм и материалов, ознаменовал собой общественное пробуждение, стал краеугольным камнем формирования школы дизайна и современного искусства. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИИН, как школа современного искусства, вдохновил целое поколение творческих деятелей — выходцев из Беларуси — на служение высоким идеалам искусства.

Для понимания процессов становления белорусского изобразительного искусства, архитектуры и дизайна как никогда важно познакомиться с богатой историей ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИИНа в контексте многогранного влияния на всё пространство визуальной культуры Беларуси первой половины XX века.

В ходе дискуссий апологеты авангарда доказывают степень влияния той или иной школы. Действительно мы гордимся витебским УНОВИСом, столетие которого будем отмечать в 2020 году. Влияние этого творческого объединения, созданного К. Малевичем неоспоримо на процессы развития советского авангарда и саму творческую жизнь Витебска и Беларуси. Однако несколько недооцененной художественной критикой и искусствоведением оказалась роль воздействия ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИИНа на формирование новых тенденций в изобразительном искусстве, книжной графике, архитектуре Беларуси. Это влияние было масштабным и продуктивным, вобравшим в себя значительный человеческий капитал из выходцев из Беларуси и тех, кто здесь реализовал свои творческие замыслы. Об этом свидетельствуют архитектурные памятники, созданные студентами, выпускниками и педагогами ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИИНа на территории Беларуси, оформленные книжные и журнально-газетные издания, произведения живописи, графики и скульптуры, которые и сегодня экспонируются, а также хранятся в музейных и архивных фондах.

О роли ВХУТЕМАСа в развитии визуальной культуры Беларуси свидетельствуют научные публикации А. Локотки, А. Шамрук, В. Шматова,



*Моисей Гинзбург.
Конкурсный
архитектурный
проект Белорусского
государственного
университета
в Минске, 1926.
Премирован*



*Георгий Лавров.
Архитектурный
проект Белорусской
государственной
библиотеки,
Минск, 1929–1932*

Л. Наливайки. В России в мае 1918 года было издано постановление Народного комиссариата просвещения за подписью А. Луначарского о преобразовании Императорского Строгановского Центрального художественно-промышленного училища и Московского училища живописи, ваяния и зодчества в Государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ). В октябре 1918 года было опубликовано извещение о начале занятий мастерских и перечислены руководители, в числе которых значились: А. Архипов, А. Голубкина, И. Жолтовский, В. Кандинский, С. Коненков, М. Кончаловский, К. Коровин, П. Кузнецов, К. Малевич, А. Татлин, А. Шусев и другие. Было также указано, что студенты могут заниматься в мастерской и без руководителя, если количество их будет составлять не менее 20 человек [1, с. 55]. В ГСХМ преподаёт уроженец Минска В. Стшеминский, а уроженец Пинска И. Жолтовский, как руководитель архитектурной мастерской, был сориентирован на работу с Беларусью.

Перед новаторским учебным заведением стояло несколько сложнейших методологических задач: во-первых, разработать универсальные «объективные» методы преподавания художественных дисциплин; во-вторых, выработать общую методику преподавания различных дисциплин, сблизив в рамках одного вуза художественное и техническое образование; в-третьих, переориентировать профессиональную подготовку творческих кадров со станкового искусства на работу выпускников в промышленности.

ВХУТЕМАС начал работать в Москве осенью 1920 года на базе Государственных свободных художественных мастерских (1918–1920). В. Ленин в 1920 году подписал декрет о создании Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), которые должны готовить

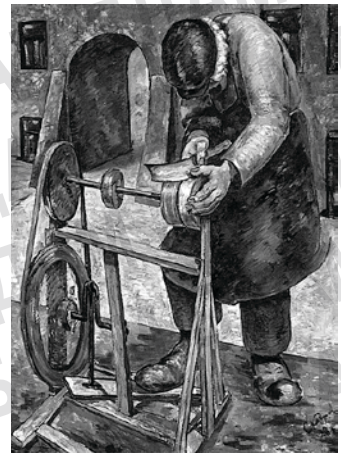
«художников-мастеров высшей квалификации для промышленности». В структуре учебного заведения были факультеты: деревоотделочный, металлообрабатывающий, керамический, текстильный, полиграфический, архитектурный, живописный и скульптурный. Производственные факультеты выпускали больше специалистов чем художественные. Всего ВХУТЕМАС-ВХУТЕИИ окончили 1398 человек, лидирующие позиции по количеству студентов занимали архитектурный, живописный и полиграфический факультеты. С 1927 года существовала аспирантура, задачей которой была подготовка преподавателей и исследователей истории и теории искусства.

За десятилетие существования учебного заведения была разработана оригинальная методика подготовки, основанная на изобретательстве и беспредметности в искусстве, структурном мышлении, стандартизации в формообразовании. Архитектурное и предметное проектирование избавлялись от лишних деталей и на первый план выходили конструктивные приемы, более органично вписывающиеся в индустриализацию. ВХУТЕМАС положил начало реформированию художественного образования на всем пространстве бывшей российской империи. Пионеры советского авангарда в рамках методик преподавания художественных и специальных дисциплин обозначали кардинально новую роль художника и архитектора в обществе. Это был невероятный эксперимент, продолжавшийся с 1920 по 1930 годы.

ВХУТЕМАС, как учебное заведение, охватывал все области искусства и промышленности. Специалист должен был обладать более широким организаторским, техническим и художественным кругозором, чем мастер-ремесленник. У лидеров ВХУТЕМАСа были утопические планы, они надеялись, что новое искусство и архитектура помогут построить счастливое будущее. Предполагалось, что прикладные задачи будут стоять на первом месте даже в работе художника-живописца или скульптора, не го-



*Михаил Филиппович.
Старый белорус с трубкой,
1921–1922.
Картон, масло,
90,5 × 60 см. Национальный
художественный музей
Республики Беларусь, Минск*



*Сергей Ковровский.
Точильщик, 1928.
Холст, масло,
65 × 50 см. Национальный
художественный музей
Республики Беларусь, Минск*

вора уже о художнике-конструкторе. Однако порой формы обучения у разных педагогов заметно различались. Коллектив ВХУТЕМАСа был отнюдь не монолитным. Наряду с авангардными взглядами допускались и традиционные. Студентам позволялось переходить от одного мастера к другому, чем они порой и пользовались.

Имена многих преподавателей и студентов вписаны в историю искусства золотыми буквами. Среди преподавателей школы были многие выдающиеся деятели культуры XX века, например, А. Дейнека, А. Древин, А. Веснин, М. Гинзбург, Н. Ладовский, И. Леонидов, Эль Лисицкий, К. Мельников, В. Мухина, А. Осмеркин, А. Родченко, В. Фаворский, Р. Фальк, П. Флоренский, А. Шевченко, А. Экстер и др. Авторитетнейшей фигурой был график В. Фаворский — ректор ВХУТЕМАСа. Студенты встречались с В. Маяковским, слушали его стихи, ставили своими силами его «Баню». В это время в Москве для всеобщего обозрения был открыт музей западной живописи из богатейших собраний С. Шукина, и С. Морозова, что позволяло широко знакомиться с шедеврами западноевропейского искусства. В стихию монументальной пропаганды и развивающегося кинематографа также были вовлечены студенты и педагоги вуза. Но самым главным была учеба мастерству у известных художников и архитекторов. Они помогали студентам самим найти свое собственное творческое лицо, давали хорошую профессиональную подготовку.



Василий Литко.
Обложка к книге А. Дударя
«Вежа», 1928

ВХУТЕМАС становится учебным заведением, самым близким к требованиям жизни, выпускники которого, проектируя вещи, должны были практически решать задачу «коренного преобразования существующих внешних форм повседневного быта», как было записано в декларации художественно-производственного совета Отдела ИЗО Наркомпроса [1, с. 5]. Сомкнувшись с производством, архитектурой, полиграфией, художники вырабатывали нечто подобное модулям наиболее целесообразных предметных форм [3, с. 14].

Реформированный в 1926 году московский ВХУТЕМАС стал ВХУТЕИНОм (Высший художественно-технический институт). ВХУТЕИНОм состоял из основного (общеобразовательного) отделения и факультетов: архитектурного, скульптурного, живописного, полиграфического, деревоотделочного, металлообрабатывающего и текстильного. В программах и практике обучения ВХУТЕИНа пока еще сохранялись элементы формализма. В 1930-м году учебное заведение реформировали очередной раз.



*Николай Гусев.
Подписывайтесь
на периодические
издания БССР.
Плакат, 1930*

Вместо него были созданы Московский архитектурный институт и Московский художественный институт (которому позднее было присвоено имя В. И. Сурикова). Живфак и скульптфак были переведены в Ленинград и вошли в состав Академии художеств. Поли-граффак и текстфак перешли в созданные полиграфический и текстильный институты. Фактически ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН перестал существовать, что впоследствии сказалось на развитии дизайна в стране. Прогрессивные идеи ВХУТЕМАСа были отвергнуты на многие десятилетия. Однако нельзя согласиться с теми высказываниями, что выпускники ВХУТЕМАСа оказались «потерянным поколением».

ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН оказал значительно влияние на развитие искусства, дизайна и архитектуры Беларуси. Сегодня вызывает удовлетворение начавшиеся работы по реставрации памятников белорусского конструктивизма. Имена и произведения замечательных художников 1920–1930-х годов вводятся в научный оборот, расширяют границы понимания контекстов развития изобразительного искусства Беларуси.

Состав белорусов-студентов и выпускников ВХУТЕМАСа был одним из самых многочисленных в многонациональном коллективе. Через обучение во ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе прошло немало выходцев и Беларуси: Е. Афанасьева, И. Ахремчик, М. Фиайпович, Г. Филипповский, А. Шевченко, Л. Зевин, М. Аксельрод, С. Кавровский, Я. Телишевский, Г. Нисский, П. Гутковский, В. Двораковский и др. Также и преподавали во ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе выходцы из Беларуси: М. Аксельрод, М. Гинзбург, Л. Дзержинский, И. Жолтовский, М. Горшман.

На 1-й Всебелорусской художественной выставке в 1925 году было продемонстрировано целое сообщество студентов и выпускников ВХУТЕМАСа — выходцев из Беларуси. В каталоге указаны сведения о 17 таких участниках, некоторые из которых к этому моменту даже занимали ведущие позиции в белорусском искусстве. Это прежде всего относится к М. Филипповичу, П. Гутковскому, В. Двораковскому.

Наиболее известным воспитанником ВХУТЕМАСа из белорусских живописцев становится М. Филиппович. Занятия в ВХУТЕМАСе были для художника определяющими в дальнейшем творчестве. Работы М. Филипповича периода 1921–1930 годов «Белорусская крестьянка» (1927), «Крестьянская девочка» (1930) и другие очень ярко показывают, что его интересует прежде всего решение колористических проблем в живописи. Формальные композиционные возможности живописи по-особенному преломляются в плоскостно-декоративном характере картин М. Филипповича («На Купалье»). Монументальная, почти скульптурная форма характерна для его ранних живописных работ. Художника не интересуют мелкие детали. Проникновение М. Филипповича в фольклорные мотивы и мир белорусских преданий обусловило необычный, особенный строй его полотен. Опираясь на новаторские достижения современного искусства, а также на традиции белорусского народного творчества, М. Филиппович уже в ранних работах нашел отличительную форму художественного выявления.

Трагическая судьба завершила жизненный путь живописца-выпускника ВХУТЕМАСа, ученика А. Древина, С. Герасимова, Д. Кордовского, редкого дара колориста Р. Семашкевича. Его талант высоко ценили Н. Удальцова, В. Татлин, А. Дейнеко, Кукрыниксы.

Особо хотелось бы отметить творчество М. Аксельрода ученика И. Пэна, друга М. Шагала. Автор «Истории русского искусства» М. Алпатов замечает: «... Искусство Аксельрода со временем будет оценено как искусство крупнейшего художника нашего времени». В его творческом наследии графические работы: пейзажи, портреты, натюрморты, жанровые сцены. В 1921 году он дебютировал на выставке белорусских художников в Минске. Затем студент ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа, а по окончании — преподаватель. Иллюстрировал книги, оформлял спектакли белорусских и украинских театров.

Марк Стерлинг учился живописи в Одессе, а затем в Москве во ВХУТЕМАСе. В 1923 году обосновывается в Париже и вливается в интернациональный круг художников Парижской школы. Историк искусства, Заслуженный профессор французских университетов, Президент международного научно-исследовательского Центра «Павел Муратов» (Рим) Ксения Муратова утверждает, что Марк Стерлинг является уроженцем белорусской деревни Прилуки, а не одноименного украинского городка [4, с. 452].

Учился во ВХУТЕМАСе и М. Горшман (1902–1972). Преподавал во ВХУТЕИНе в Ленинграде (ассистент-преподаватель по рисунку на факультете живописи, 1929–1930) и в МГХИ (1937–1941). Вместе с М. Аксельродом участвовал в 1-й Всебелорусской художественной выставке в Минске (1925).



Роман Семашкевич. Фабрика, 1930-е годы. Бумага, масло, 26,5 × 35,5 см.
 Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск

В 1927 году известный живописец и педагог А. Шевченко успешно выдержал экзамен по рисунку и стал студентом ВХУТЕМАСа. Выпускной курс А. Шевченко прошел в Ленинграде. Работал в Минском художественном училище.

В 1920–1930-е годы в архитектуре Беларуси доминирует конструктивизм, а в изобразительном искусстве абстрактное творчество и обобщенная стилизация предметного мира. Примеры конструктивистской архитектуры белорусских городов свидетельствуют о значительном вкладе творческой школы ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа в развитие архитектуры Беларуси первой половины XX века. Некоторые здания имеют важнейшее значение для всей истории восточноевропейской архитектуры.

Подтверждением этих процессов стали архитектурные объекты 1920–1930-х годов выпускников ВХУТЕМАСа. В конструктивистской стилистике работали не только выходцы из Беларуси. Клуб пиццевиков в Минске (1927–1928) создал выпускник ВХУТЕМАСа, выдающийся советский архитектор А. Буров. Это было одно из знаковых зданий конструктивизма, построенное в Беларуси в довоенное время. В Минске работали также архитекторы И. Запорожец и Г. Лавров (комплекс зданий БГУ), Г. Гольц, М. Парусников (Госбанк в Минске) и др. Знаменитые московские авторы приглашались к участию в белорусских архитектурных конкурсах. Это Я. Гервиц, М Гинзбург, Н. Колли, И. Леонидов и др. С минскими издательствами сотрудничал график В Литко, окончивший ВХУТЕМАС в 1924 году. В 1929

году Белгосиздат обратился в ОГИЗ в просьбой прислать умелого графика для работы по оформлению книг. В. Литко оформил для Белгосиздата ряд книг, среди которых иллюстрации к романам Я. Мавра «Амок» и «Полесские робинзоны», обложка книги А. Дударя «Вежа» и др.

В первые годы после революции И. Жолтовский готовил молодых зодчих в ГСХМ-ВХУТЕМАСе, где вокруг него собирались выдающиеся творцы, которые стали впоследствии знаменитыми архитекторами, в частности, Г. Гольц и М. Парусников. В послевоенный период свои архитектурные произведения создавали выпускники ВХУТЕМАСа, ученики И. Жолтовского архитекторы М. Барщ, М. Парусников, правда в другой антиавангардной стилистике. Также они являются авторами ансамбля проспекта Сталина в белорусской столице.

На протяжении шести лет работы в Беларуси Г. Лавров, окончивший ВХУТЕМАС в 1926 году, строит ряд сооружений, в которых последовательно придерживается принципов конструктивизма. В период с 1928 по 1931 годы архитектор возводит в Минске два комплекса: университетский и клинический городки. Несколько зданий клинического городка сохранилось на территории 1-й клинической больницы, из корпусов университетского городка следует отметить корпус географического факультета. Знаковым сооружением Лаврова является здание библиотеки им. В. И. Ленина в Минске, построенной в 1930–1932 гг. [2, с. 169]. Проект был выполнен архитектором в соавторстве с Б. Жолткевичем в 1929 году.

Годы работы Г. Лаврова (1928–1934) в Беларуси и были поистине плодотворными. И сегодня плоды его трудов служат людям, среди которых корпуса Белорусского государственного университета (1928–1931), клинический городок (1929–1931), старое здание Государственной библиотеки БССР имени Ленина (1929–1932), здание Белорусского политехнического института (ныне Белорусский Национальный технический университет), общежитие и научный корпус Белорусской сельскохозяйственной академии в Горках Могилевской области (1930–1933), здание кинотеатра в Орше (1930–1932).

В 1925 году на Всемирной художественно-промышленной выставке в Париже были представлены работы студентов ВХУТЕИНа, а проект студента И. Володько опубликовали в немецком и французском журналах. В январе 1936 года на окраине Минска была открыта одна из первых научных станций — геофизическая обсерватория. Проект был выполнен еще в 1930-м архитектором, выпускником ВХУТЕИНа И. Володько, который вернулся после учебы в Минск.

В рамках одной публикации сложно дать всеобъемлющий обзор процессов влияния всемирно известной школы авангарда ВХУТЕМАСВХУТЕИНа на искусство Беларуси. Это первая попытка дать характеристику сообществу художников и архитекторов, получивших образование в одном из самых передовых в Европе центров нового художественного мышления,

ощувавших себя единым коллективом, изменившим культурный ландшафт огромной территории, где Беларусь стала одной из самых активных площадок для их творческих экспериментов.

В результате авторских исследований был установлен следующий перечень лиц, выходцев из Беларуси, обучавшихся и работавших во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе:

Аксельрод Меер	Морачёв Дмитрий
Афанасьева Елена	Нисский Георгий
Ахремчик Иван	Перников Ефим
Бескин Исаак	Рабкина Фрида
Валхонский Э.	Розенгольц Ева
Воинов Александр	Руцай В.
Володько Иван	Семашкевич Роман
Волхонский Афроим	Смехов Ефим
Выдра С.	Смехов Лев
Гефтер Арон	Соловейчик Арон
Гинзбург Моисей	Стерлинг Марк
Горбовец Зиновий	Тайц Яков
Горшман Мендель	Телишевский Яков
Гутковский Павел	Филиппович Михаил
Двороковский Валериан	Филипповский Григорий
Дзержинский Леонид	Чашник Илья
Звенигородский Борис	Шевченко Аким
Зевин Лев	Шифрин Гигель
Зусман Леонид	Шпинэль Я.
Жолтовий Иван	Шуб
Идельсон Раиса	Эндер Ксения
Ковровский Сергей	Юдин Лев
Кунин Моисей	Якerson Давид
Машковцева-Самойленко Елена	

Вполне вероятно, что последующие исследования позволят дополнить первый вариант вышеприведенного списка новой информацией.

Литература

1. Вихарева, Н. И. Рождение новой профессии (по воспоминаниям З. Н. Быкова. Люди, события, факты. — М., 2006. — 128 с.
2. Локотко, А. И. Архитектура: авангард, абсурд, фантастика / А. И. Локотко. — Минск: Беларусь, наука, 2012. — 206 с.
3. Манин, В. С. Живопись 20–30-х годов. / Сост А. М. Муратов. Автор вступ. ст. В. С. Манин. — Санкт-Петербург: Художник РСФСР, 1991. — 200 с.
4. Муратова, К. Неизвестная Россия. Русское искусство первой половины XX века. Париж–Монако–Ривьера. Шедевры коллекции Татьяны и Георгия Хаценковых. — Silvana Editoriale, Milano, 2015. — 501 с.

Я. Ю. Ленсу

Государственные системы дизайнерского образования зарубежных стран

Резюме: В статье анализируются государственные программы развития дизайнерского образования в разных зарубежных странах Европы, Америки, Азии. Отмечается, что данные программы в каждом случае имеют свои специфические особенности, отвечающие национальным традициям и социокультурным условиям этих стран; показывается, какое большое значение правительства этих государств придают дизайн-деятельности, позволяющей не только добиться конкурентоспособности товаров на международном рынке, но и содействующей обогащению национальной культуры и укреплению авторитета страны в глазах общественности других государств.

Ключевые слова: дизайн, государственная стратегия развития дизайна, дизайнерское образование, государственная программа образования, методика образования.

Summary: The article analyzes the state programmes for design education development in the different countries of Europe, America, Asia. It mark that the programmes in each case have their own specific features which are consistent with the national traditions and sociocultural conditions of the countries; it argues them prove the great importance that the governments of these countries give to the design activities which not only contribute to the competitiveness of the goods at the international market, but also promote the enrichment of the national culture and enhancement of the reputation of the country in the public perception of the other countries.

Key words: design, state strategy of design development, design education, state programme of education, education methods.

В ряде зарубежных стран разработаны и внедряются в жизнь специальные государственные программы дизайнерского образования, включенные в общую национальную программу развития дизайна [2]. Одним из ведущих государств в этом плане является Великобритания. Традиционно английское дизайн-образование считается лучшим в Европе. В Англии идея дизайна, как элемента общей культуры и общего образования, получила широкое распространение. Здесь государственная стратегия развития национального дизайна была разработана еще в середине 1940-х гг. В 1944 г. в Великобритании была создана первая в Европе структура государственного масштаба — Британский совет по промышленному дизайну (Council

of Industrial Design). С 1956 г. одним из основных звеньев Совета по дизайну стал Дизайн-центр в Лондоне с постоянно действующей выставкой. В дизайн-центр сходилась вся информация о производимых в стране товарах. Этой информацией пользовались владельцы магазинов и оптовых рынков, поэтому производители были заинтересованы в том, чтобы попасть в этот список. Марка дизайн-центра стала своеобразным знаком качества товара. Для стимулирования развития дизайна с 1957 г. центр стал присуждать ежегодные премии «Лучшее изделие».

С самого своего создания Британский совет по промышленному дизайну, как государственный орган, стал большое внимание уделять дизайнерскому образованию в стране. Не без содействия Совета в 1954 г. в старейшем английском учебном заведении — Королевском колледже искусств в Лондоне был создан факультет по подготовке дизайнеров. С тех пор колледж ежегодно выпускает до сорока специалистов для работы в промышленности и аспирантов для научно-исследовательской работы. В 1966 г. Королевский колледж искусств был возведен в ранг университета, после чего такой же статус получили и другие британские колледжи.

В конце 1970-х гг. Королевский колледж искусств Великобритании выступил с новой программой общегосударственного значения — «Дизайн в системе общего образования». Английская система дизайн-преподавания предполагает то обстоятельство, что в современном обществе происходят непрерывно ускоряющиеся изменения и это должно учитываться в дизайнерском образовании. В то же время главным в учебном процессе считается реалистичность подхода к дизайн-проектированию — не надо создавать изделия, ненужные обществу, которые никто не будет покупать или которые невозможно производить.

В 1987 г. под председательством премьер-министра Великобритании М. Тэтчер состоялся семинар по проблемам развития дизайна в стране, в ходе которого были проанализированы результаты реализации правительственной программы содействия развитию дизайна и ее перспективы. На специальном семинаре, который проходил через несколько месяцев и на котором председательствовал министр образования Г. Бейкер, рассматривалась программа введения основ дизайна в систему образования [4, с. 2].

Сегодня профессиональную подготовку в области дизайна в Англии осуществляют шесть высших учебных заведений, среди них имеются колледжи, входящие в состав одного из крупнейших специализированных высших учебных заведений Европы — Лондонского института искусств и дизайна: Camberwell College of Arts, Chelsea College of Arts and Design, London College of Printing, Distributive Trade and Central Saint Martins College Art. Основной особенностью английского дизайн-образования является стимулирование творческих способностей учащихся. Студен-

ту предоставляют полную свободу. Преподаватель выдает написанное на листе бумаги задание с разъяснением его цели. По прошествии трех-четырех недель учащийся представляет результаты работы в виде эскизов с точной разработкой конструкции спроектированного объекта, а также альбом набросков, отражающих логику работы над проектом. Главное, чтобы предложенный объект можно было бы выполнить в натуре, практически реализовать проект.

Необходимо отметить, что во многих зарубежных странах государственная программа дизайн-образования, кроме высшей школы, предполагает преподавание дизайна в средней школе. И это не случайно. «... можно утверждать, — пишет А. Г. Устинов, — что именно дизайн наиболее адекватен современной школе в деле ее реальной, а не идеализированной гуманитаризации... Главное основание для такого утверждения заключается в том, что дизайн направляет эстетические устремления и способности детей в окружающую их действительность, активизирует в них созидательное начало...» [6, с. 11]. Это учитывается и в английской государственной системе дизайн-образования. Заместитель министра торговли и промышленности Великобритании Дж. Бутчер, выступая осенью 1985 г. на очередном конгрессе ИКСИД, говорил о государственном плане реорганизации обучения дизайну на всех уровнях, включая и дошкольное воспитание [3, с. 24].

В настоящее время в Великобритании обращение к дизайну, как к генеральной линии гуманитарного воспитания школьников, возведено в ранг государственной политики, королируемой лично премьер-министром страны. Английскими специалистами были разработаны специальные методические рекомендации по организации дизайнерского образования в школе. На начальном этапе обучения юным школьникам преподается вводный курс по дизайну: знакомство с цветом, формой, структурой и т.д. На втором году обучения школьники выполняют простейшие проектные задания, используя полученный ранее опыт. Параллельно идет обсуждение каждого проекта с участием преподавателя и других учащихся. Третий год углубляет знание усвоенного ранее, при этом акцент переносится с получения нового опыта на уточнение понимания старого. В список предлагаемых детям тем для разработки могут входить объекты от простого аппарата для выжигания по дереву до игрушек и дорожных знаков. Неотъемлемым элементом подготовки являются систематические выставки ученических работ.

В старших классах школьники, которые планируют впоследствии поступать в специальные дизайнерские учебные заведения, специализируются в какой-то одной из областей дизайна. При этом все же не забывают о междисциплинарных проблемах проектирования. Авторы проектов должны изготовить спроектированные объекты в материале. Это отно-

сится к мебели, спортивному инвентарю, музыкальным инструментам, изделиям из керамики и т.д. На выпускных экзаменах учащиеся выполняют задания, которые должны выявить, могут ли они продолжать дизайнерское образование в колледже или университете.

Вызывает интерес и система дизайнерского образования Италии. Надо сказать, что в послевоенное время итальянское государство одним из первых осознало необходимость создания для населения промышленных изделий с высокими эстетическими качествами. В результате была поставлена задача развития национального дизайна. Впервые итальянский дизайн в полную силу заявил о себе в середине 1960 г. на миланской выставке *Saloni Milano*, после которой во всем мире заговорили о нем, как о новом значительном явлении. Главным было то, что производители сделали ставку на дизайнеров и дали им полную свободу. То, что итальянский дизайн занял в то время лидирующее положение в мире, подтвердила выставка «Италия: Новый внутренний пейзаж», организованная в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 1972 г.

Итальянское правительство уделяет большое внимание и дизайнерскому образованию в стране, развитие которого активно началось в 1960-е гг. В 1960 г. в Венеции, в 1962 г. во Флоренции и в 1964 г. в Риме на базе местных академий изящных искусств были организованы высшие курсы индустриального дизайна, ориентированные на широкую подготовку проектировщиков для промышленности. Одновременно в ряде архитектурных и политехнических вузов были созданы факультеты промышленного дизайна. Правда, надо сказать, что программы обучения в итальянских учебных заведениях, которые готовят дизайнеров, очень разнообразны и во многом зависят от творческих установок их руководителей и отдельных преподавателей. В связи с этим Италия отличается наибольшим количеством педагогических экспериментов в области дизайнерского образования.

Сегодня профессиональная подготовка дизайнеров в Италии осуществляется в многочисленных высших учебных заведениях данного профиля с разнообразными программами преподавания. Ведущим учебным заведением, готовящим дизайнеров на территории Италии, является Европейский институт дизайна (ЕИД — *Istituto Europeo di Design*), основанный в 1966 г. Институт первоначально имел отделения в Милане, Риме и Турине. Впоследствии к ним добавились филиалы в испанских Мадриде и Барселоне, а также бразильском Сан-Паулу. В отличие от других итальянских учебных заведений, готовящих дизайнеров, в которых, как уже говорилось, программы обучения обусловлены индивидуальными творческими подходами работающих здесь педагогов, программы ЕИД аккредитованы Министерством образования Италии. Эти программы значительно отличаются от классических академических программ и нацелены на практическую подготовку. Система преподавания здесь предполагает акцент

на развитие творческих способностей обучающихся, использование современных технологий, участие студентов в реальных дизайнерских разработках. По структуре ЕИД включает четыре подразделения: моды, дизайна, визуального искусства, коммуникаций. Подразделение моды готовит специалистов по следующим направлениям: дизайн модной одежды, маркетинг моды и коммуникации, дизайн ювелирных изделий, дизайн аксессуаров и обуви. На отделении дизайна изучают промышленный дизайн, дизайн интерьеров, дизайн декораций, транспортный дизайн, а также дизайн яхт. На подразделении визуальных искусств обучают графическому и визуальному дизайну, видео, фотографии, мультимедиа, анимации, иллюстрации, а также готовят стилистов. На отделении коммуникации учатся специалисты по рекламе, маркетингу, связям с общественностью, продюсеры, копирайтеры, журналисты для работы в сфере высокой моды. Институт имеет связи с различными дизайнерскими фирмами и производственными предприятиями, на которых организует для своих студентов прохождение практики. В неделю предполагается 15–20 аудиторных занятий, остальное время отведено для самостоятельных занятий, разработки проектов и написания диссертаций. В ЕИД, как и в других дизайнерских вузах Италии, обучение проводится в течение трех лет. В институте имеется своя служба по трудоустройству воспитанников, благодаря которой 87% выпускников через полгода после окончания учебы находят работу.

Еще одно солидное итальянское учебное заведение, где готовят дизайнеров — *Academia Italina*, созданная в 1984 г. Она включает два отделения — в Риме и Флоренции. В римском филиале готовят дизайнеров для театра, кино и телевидения, а также дизайнеров театральных костюмов. Во Флоренции ведется подготовка по дизайну модной одежды, текстиля, интерьеров и бытовых предметов, графики, визуальных коммуникаций и оформления витрин.

В *Domus Academy*, созданной в 1882 г., осуществляется годовичное повышение квалификации практикующих специалистов промышленного дизайна, дизайна модной одежды, дизайна городской среды, дизайна интерьеров. Кроме того, здесь читается курс проектирования интерактивных объектов и пространств. Этот курс должен помочь слушателям работать в области информационных и коммуникативных технологий.

Дизайнерское образование в Германии имеет большие традиции в области дизайна и образования в этой области. Именно здесь, еще в 1919 г. возникла первая дизайнерская школа современного типа Баухауз. В послевоенное время дизайнерское образование активно развивалось как в западной части Германии — ФРГ, так и в восточной — ГДР. Правительство Германской Демократической Республики большое внимание уделяло подготовке специалистов дизайна, в частности работе ведущего дизайнерского вуза страны — Высшего художественно-конструкторского училища в г. Галле, именованного «Бург Гибихенштайн». Известный советский

дизайнер и педагог А. В. Бойчук так характеризовал работу училища в Галле: «Отличительная черта дизайнерских разработок «Бурга» — жизненность. При взгляде на любой проект не возникает двух мнений в отношении реальности их внедрения. Можно соглашаться или не соглашаться с некоторыми сторонами стилистического формирования, спорить о достоинствах и недостатках рационального подхода к проектированию, анализировать степень новаторства и оригинальности творческих концепций. Но нельзя отрицать одного: высокая профессиональная ответственность и культура формирования, воспитываемые в Высшем училище «Бург Гибихенштайн», дают ощутимые результаты. Свидетельством тому — весь дизайн ГДР, неотъемлемый от требований дня» [1, с. 20].

В Федеративной Республике Германия в послевоенное время государство также многое делало для развития дизайна и дизайнерского образования. В 1959 г. здесь при поддержке Министерства экономики ФРГ был создан Союз немецких дизайнеров. Большое значение имело также открытие в 1970 г. во Франкфурте-на-Майне и Дармштадте научных институтов по проектированию среды. Примечательным качеством германской системы дизайна и дизайнерского образования является сотрудничество государства в этой области на федеральном и земельном уровне с промышленностью. Это позволяет приблизить обучение дизайнеров к реальному производству. Конкретно же разработкой учебных программ в области дизайнерского образования занимается Федеральный институт профессионального образования и обучения. Особенностью германских государственных программ дизайнерского образования является углубленное обучение владению различными компьютерными технологиями. Все учебные работы студенты выполняют с помощью компьютерной техники. Специальная лаборатория Бременского университета с помощью студентов и преподавателей даже разработала специальное программное обеспечение для учебных занятий.

Значительное внимание развитию дизайна и дизайнерского образования уделяется и во Франции. Еще в 1930-е гг. в стране под руководством выдающегося французского дизайнера и организатора дизайнерской деятельности Жака Вьено была заложена база для создания национальной программы по технической эстетике. Однако в послевоенный период французский дизайн значительно отставал от английского, германского, итальянского и скандинавского. До начала 1950-х гг. во Франции почти не было профессиональных дизайнеров. Определенный сдвиг был совершен опять же благодаря Ж. Вьено, по инициативе которого в 1952 г. в Париже был создан Институт технической эстетики, задачей которого было развитие и пропаганда дизайна. В 1963 г. Институтом был учрежден ярлык «Ботэ индустри» для поощрения лучших с точки зрения дизайна изделий французской промышленности и для привлечения к ним внимания покупателей. Тем не менее французский дизайн все же не достиг того уровня,

который достигли в этой области другие европейские государства. В связи с этим в 1980 г. руководством французского государства была сделана новая попытка активизации деятельности в этой области — принято правительственное постановление о долгосрочном развитии дизайна промышленных изделий и подготовке дизайнерских кадров в стране. Следующим шагом было создание при Министерстве промышленности и научного развития Высшего совета по промышленному дизайну, а также финансируемого государством Института формирования предметной среды.

Дизайнерское образование во Франции осуществляется в восьми учебных заведениях, значительная часть которых принадлежит государству. Среди них Высшая школа промышленного дизайна, Высшее национальное художественно-промышленное училище, Высшая национальная школа декоративного искусства, Высшая национальная школа прикладного искусства и художественных ремесел. Для Франции характерным является то, что здесь в организации дизайнерского образования активное участие принимают государственные учреждения. Например, в состав совета Высшего национального художественно-промышленного училища включены представители министерств культуры, промышленности, высшего и специального образования и др. В результате учебные заведения проводят политику, соответствующую генеральной линии государства в развитии дизайна.

Очень развита государственная система дизайнерского образования в Скандинавских странах и Финляндии. Особенно здесь выделяется последняя. Дизайн в Финляндии вообще входит в контекст национальной политики. Когда в 1993 г. финским правительством был разработан перечень основных стратегических направлений развития в стране, в этот перечень был включен и дизайн как одно из главных средств создания высокой конкурентоспособности на мировом рынке. В последнее же время в Финляндии реализуется государственная программа «Дизайн 2005», цель которой вывести финский дизайн в мировые лидеры, а финскую экономику сделать конкурентоспособной. Эта программа предусматривает также развитие образования в области дизайна — фундаментального университетского, практического политехнического и прикладного среднего. Университет искусств и дизайна в Хельсинки в настоящее время вышел в лидеры в мире среди аналогичных учебных заведений. Здесь обучается более 1,5 тыс. студентов из 40 стран. При Университете в 1995 г. была создана также Школа усовершенствования специалистов, ведущая работу по повышению квалификации дипломированных дизайнеров. Государственная программа предусматривает также создание вокруг университета «Города искусств, дизайна и средств коммуникации» — нового города с максимально развитой структурой организаций художественного и дизайнерского профиля — в общей сложности до 200 фирм различного направления. Планируется, что здесь будет жить 15 тыс. жителей, чья деятельность непосредственно связана как с работой самого университета,

так и вообще с художественной деятельностью разного характера. Здесь будут располагаться Музей дизайна и СМИ, а также два политехникума. Таким образом, планируется организовать единую систему разноуровневого преподавания специалистов дизайна.

Активно, как уже было сказано, дизайнерское образование развивается и в соседних с Финляндией Скандинавских странах. Среди них раньше всех специальное образование в области дизайна наладила Дания. Здесь в традиционном училище прикладных искусств и ремесел стали читать небольшие курсы по эргономике и технологии производства, для чего приглашались специалисты из других стран. В Норвегии к этому делу подошли по-иному. Норвежская группа по разработке государственной программы образования в области дизайна выработала свою методiku организации обучения, поставив во главу угла переподготовку самих преподавателей. В 1983 г. в норвежской столице при Государственном художественном институте был создан дизайнерский факультет с четырехгодичным сроком обучения. Первоначально на факультет дизайна был предусмотрен прием всего 15 человек, причем количество желающих поступить составило порядка 200 человек. Один из организаторов факультета Т. Рюг так говорил тогда о требованиях, предъявляемых к абитуриентам и об условиях обучения студентов: «Помимо художественных способностей мы будем испытывать способности к аналитическому мышлению, к математике, физике. Выдержавший экзамены будет получать от государства ссуду на образование, которую он вернет, когда станет специалистом предприятия» [5, с. 30]. Норвежская программа подготовки дизайнеров носила интегральный характер: эстетические задачи тесно увязывались с техническими аспектами обучения. Программа обучения была построена так, что студент постепенно все больше погружался в специфику дизайнерского проектирования: первый курс почти полностью был посвящен изучению общих дисциплин, а на последнем году обучения студент на 90% был занят конкретно проектированием.

Это стало началом выполнения норвежской государственной программы по организации образования в области дизайна. После этого в стране было создано еще несколько учебных заведений, в которых велась подготовка дизайнеров. Среди них самое крупное — Национальная академия искусств в Осло, открытая в 1996 г. В соответствии с норвежской градацией вузов она является университетским колледжем. Академия была создана в результате слияния пяти профильных учебных заведений. Это государственное учебное заведение, оно имеет мировую известность, здесь ведется активный обмен студентами и преподавателями с зарубежными вузами. В Академии созданы многочисленные мастерские и лаборатории, в выставочных залах вуза регулярно организуются выставки студенческих работ.

Еще одно влиятельное норвежское учебное заведение, готовящее дизайнеров, — Школа архитектуры и дизайна, также расположена в Осло. Это учебное заведение существует еще с 1945 г., однако преподавание дизайна здесь началось только в 1996 г., когда в его структуру вошел Институт дизайна. Обучение здесь производится в течение 4–5 лет, но, что характерно, на 4 курсе преподавание ведется на английском языке. Это делается для привлечения в вуз иностранных студентов, которые, по замыслу государственной программы развития дизайна, по окончании обучения должны остаться в стране, пополняя ряды дизайнеров, работающих на благо Норвегии.

Международное признание в качестве модели для подражания получила шведская государственная политика в области дизайна и дизайнерского образования. В Швеции, однако, нет единого государственного органа, который руководил бы развитием дизайнерской деятельности в стране — этим занимаются отдельные министерства, в частности Министерство культуры, в котором имеется Управление архитектуры и дизайна, а также Министерство промышленности. В 1996 г. Министерство культуры создало межведомственную рабочую группу для разработки программы развития дизайна и дизайнерского образования. В 1998 г. Парламент Швеции принял разработанное правительством постановление, которое называлось «Формы будущего — программа действий в сфере архитектуры и дизайна». В постановлении были определены основные цели и направления в этой области. В 1999 г. по инициативе Правительства проводились исследования по изучению результатов осуществленных работ в области развития дизайна. Обнародованные материалы этого исследования дали значительный толчок реализации инициатив в сфере дизайнерского образования.

В настоящее время в Швеции работает около двух десятков учебных заведений, где можно получить дизайнерское образование. Одним из наиболее влиятельных среди них является Университетский колледж искусств, ремесел и дизайна. Это учебное заведение, возникшее еще в XIX в., во второй половине прошлого столетия ввело подготовку по дизайнерской специализации. В 2007 г. программы колледжа были адаптированы в соответствии с требованиями Болонского процесса. Новая программа рассчитана на два года обучения, по окончании ее выпускнику присуждается степень магистра в одной из девяти областей: экспириенс-дизайн («проектирование опыта»), промышленный дизайн, архитектура интерьера и мебельный дизайн, ювелирное и серебряное дело, керамика и стекло, изобразительное искусство, графический дизайн и иллюстрирование, текстильное дело, критика и кураторская практика.

Развитой системой дизайнерского образования обладают Соединенные Штаты Америки. Однако единой государственной программы

в этой области здесь не существует. В настоящее время в США продолжают дискуссии о методике подготовки специалистов дизайна. Разные учебные заведения предлагают свои концепции в данной сфере. Но, тем не менее, все же можно утверждать, что в основном система дизайнерского образования в США к настоящему времени достаточно сложилась. Дизайнерскую подготовку здесь можно получить в сотне различных учебных заведений — школах, колледжах, университетах, академиях. Кроме того, в 1990 г. в Школе дизайна при Илинойском технологическом институте введена программа подготовки докторов наук по дизайну. Немаловажным является также то, что Американский институт графических искусств (АИГИ) и Американское общество промышленных дизайнеров (АОПД) учредили специальные рабочие комитеты, которые занимаются совершенствованием программ обучения дизайну. При этом АОПД разработало общие требования для учебных заведений, готовящих дизайнеров. Однако все же каждый американский вуз такого профиля имеет свои программы, единой же методики преподавания не существует, разные программы имеют свою специфику, свои подходы к обучению. Так, в Стэнфордском университете методика преподавания имеет технический уклон. Основное внимание здесь обращается на процесс самого дизайнерского проектирования, включающего как предпроектные исследования, так и проектное решение проблемы. В другой авторитетной американской дизайнерской школе — Центре искусств в Пасадене — во главу угла ставят подготовку выпускников к практической работе в промышленности, поэтому все задания здесь имеют конкретное практическое применение. В Калифорнийском же университете в Сан-Хосе больше обращают внимание на психологию дизайн-деятельности с целью научить студента после окончания вуза уметь производить впечатление как на работодателя, так и на заказчика. Американские школы дизайна во Флориде, Онтарио, Калифорнии, Тампе, Атланте, Чикаго и Торонто, принадлежащие Международной Академии Дизайна и Технологии, также разрабатывают и реализуют разные методики обучения.

Сложившаяся государственная политика дизайнерского образования существует в Японии. Основы японской школы дизайна были заложены еще в довоенное время, в основном под влиянием идей германского Баухауса. После окончания Второй мировой войны этот процесс был продолжен при непосредственном участии В. Гропиуса и Т. Мальдонадо. Однако европейские идеи в японском дизайнерском образовании совместились с древними национальными традициями в эстетической организации предметной среды. Выдающийся деятель японского графического искусства Масару Катцуми говорил: «Традиционные идеи японской архитектуры и формирования жилой среды раскрываются вновь, и они конфликтуют с сегодняшней техникой и новейшей цивилизацией. Это на самом деле тяжелая задача... Традиционные и региональные особенности должны

остаться, хотя мы и должны попытаться ввести их в сотворчество по созданию интернационального образа жизни» [7, с. 22].

Японские педагоги ориентируются, прежде всего, на воспитание учащихся стремления проникнуть в сущность, «дух» вещей. Этому в Японии обучают с детства. Здесь дизайнерское образование является неотъемлемой органичной частью государственной системы воспитания и обучения, начиная с дошкольного возраста. Далее в школе курс дизайна преподается с младших классов и вплоть до последнего, двенадцатого года обучения. Материал по дизайну дается с постепенным усложнением и углублением, причем дизайнерская специфика заданий перемежается с заданиями, относящимися к другим видам искусства, за счет чего в сознании ребенка формируется связанная система эстетического восприятия действительности. Конечно, элементы дизайнерского образования преподносятся ученикам с учетом специфики детского восприятия. Так, профессор педагогического университета в г. Хиого Ейиши Хино, указывал, что «дизайнерское образование детей — это не формирование потребителей и не инструктирование будущих дизайнеров. Его назначение — способствовать развитию следующих поколений, а раз это так, то процессы дизайнирования оказываются более важными, чем его результаты» [6, с. 13].

Естественно, что японское университетское образование в области дизайна принципиально отличается от школьной программы по дизайну, хотя оно является непосредственным органическим его продолжением. Характерно, что в отличие от современного европейского подхода к подготовке дизайнеров, уделяющего внимание в основном узкопрофессиональным дисциплинам и практической проектной работе, японская система обучения дизайнеров предполагает чрезвычайно обширную программу изучения общеобразовательных дисциплин, имеющую целью формирование цельной, культурной личности. Действительно, список этих дисциплин весьма внушительен: философия, право, социология, современное общество, этика, (помимо общего курса — музыка, современная музыка, сценическое искусство), литературоведение, литература (японская, китайская и зарубежная), детская литература, книжная иллюстрация; история (помимо общего курса — археология), история орудий труда на Востоке и Западе, история техники, история архитектуры, история искусств (восточное, японское, западное), история художественной промышленности стран Запада и Востока, история изготовления изделий (технология: металл, дерево, керамика, лак и т.п.), история печатания, история моделирования одежды; культурология, сравнительное изучение культур, культура и ценности; психология (помимо общего курса — история психологии, зрительное восприятие), психология пластических искусств; педагогика, педагогическая эстетика; семантика; теория информации [7, с. 23]. Изучают будущие дизайнеры и ряд естественнонаучных и технических предметов, но они в основном преподаются в вузах технического направления или

факультативно. Исключения составляют дисциплины материаловедческого характера, которым в подготовке во всех видах дизайна уделяется большое внимание. Специальные предметы в японских вузах, готовящих дизайнеров, тесно переплетены с практическими занятиями. Большое внимание уделяется овладению студентами навыками ремесленной работы. Эти занятия непосредственно связаны с приобщением к традиционным ремеслам и народным промыслам. Студенты своими руками изготавливают такие вещи, как деревянная мебель, светильники, керамическая столовая посуда, игрушки, подарки детям и т.п. Подобная система подготовки дизайнеров позволила Японии создавать предметный мир, характеризующейся авангардным дизайном в сочетании с замечательными чертами традиционной народной культуры.

Таким образом, в ряде зарубежных стран Европы, Америки, Азии были разработаны и реализуются государственные программы развития дизайна. Данные программы в каждом случае имеют свои специфические особенности, отвечающие национальным традициям и социокультурным условиям этих стран, но все они показывают, какое большое значение правительства этих государств придают дизайн-деятельности, не только позволяющей добиться конкурентоспособности товаров на международном рынке, но и содействующей обогащению национальной культуры и укреплению авторитета страны в глазах общественности других государств.

Литература

1. Бойчук, А.В. «Бург Гибихенштайн». Воспитание ответственности / А. В. Бойчук // Техническая эстетика. — 1984. — № 1. — С. 16–20.
2. Дизайнерское образование. История. Теория. Практика / Под общ. ред. В. Р. Аронова, В. Ф. Сидоренко. — М: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2007. — 407 с.
3. Переверзев, Л.Б. Дизайн в средней школе: британский эксперимент / Л.Б. Переверзев. — Техническая эстетика. — 1987. — № 6. С. 24–28.
4. Сидоренко, В. Ф. Образование: образ культуры / В.Ф. Сидоренко // Техническая эстетика. — 1989. — № 12. — С. 1–2.
5. Сильвестрова, С. А. Норвежская модель школы дизайна / С. А. Сильвестрова // Техническая эстетика. — 1983. — № 7. — С. 30.
6. Устинов, А. К. Дизайн в японской школе / А. К. Устинов // Техническая эстетика. — 1988. — № 6. — С. 11–16.
7. Устинов, А. Г. Японская модель дизайнерского образования / А. Г. Устинов // Техническая эстетика. — 1986. — № 11. — С. 22–26.

В. В. Старикова

Исполнительское искусство Беларуси в фондах Российского государственного архива кинофотодокументов

Резюме: В статье характеризуются кинодокументы исполнительского искусства Беларуси, выявленные в фондах Российского государственного архива кинофотодокументов, неизвестные ранее и неизученные как источники изучения исполнительского искусства Беларуси, а также как источники для воссоздания картины становления и развития белорусского профессионального исполнительства.

Киножурналы и документальные фильмы об исполнительском искусстве раньше не становились объектом изучения, в результате чего выявленные кинодокументы раскрывают многие неизученные факты из истории музыкального искусства Беларуси.

Summary: The article describes the film documents of the performing arts of Belarus, identified in the funds of the Russian state archive of film and photo documents, previously unknown and unexplored as sources of studying the performing arts of Belarus, as well as sources for recreating the picture of the formation and development of the Belarusian professional performance. Newsreels and documentaries about the performing arts have not been studied before, as a result of which the revealed film documents reveal many unexplored facts from the history of the musical art of Belarus.

Благодаря кинематографу музыкальное искусство получило фактическую аудиовизуальную форму фиксации. Современная ситуация в музыковедении характеризуется активным процессом включения аудио- и кинодокументов в источниковедческую базу исследований как композиторского творчества, так и исполнительского искусства.

Кинодокументы сохраняют облик времени, который невозможно передать никакими другими средствами, а также играют важную роль для выяснения достоверности описания в письменных источниках определенного события. Значимость и информативную ценность кинодокументов отмечает В. И. Стрельский [6]. «Раскрывая исторические события в виде статических или динамических зрительных образов, объектив улавливает такие детали и нюансы, присущие тому или иному явлению или событию, которые вряд ли могут быть отражены в любом другом виде источников», — пишет Н. В. Мандральская [3]. Именно возможность улавливать все детали и нюансы, присущие изучаемому явлению, которые невозможно

отразить в другом виде источника, и делают кинодокументы уникальными источниками информации.

Среди всех сфер жизни музыкальное искусство народов СССР занимало мало значимое место. Панорама культурной жизни в стране, в каждой республике отражалась в киножурналах. Эти немногочисленные, но весьма ценные кинодокументы исполнительского искусства Беларуси хранятся в Российском государственном архиве кинофотодокументов.

Попытки систематизировать кинодокументы белорусского искусства предпринимались киноведами О. Нечай и К. Ремишевским.

Если О. Нечай систематизировала фильмы белорусских киностудий в виде печатного каталога [1], то К. Ремишевский обратился к фондам Архива кинофотофонодокументов, и отобрал материал, фиксирующий деятелей искусства Беларуси, систематизировал и описал содержание этих кинодокументов [4].

Фонды кинодокументов Российского государственного архива об исполнительском искусстве Беларуси ещё не становились объектом изучения [5]. В процессе исследования мы выявили, что качество описания кинодокументов в традиционных и автоматизированных каталогах приспособлены для организации работы пользователей в самом архивном учреждении, в связи с чем многие элементы документированной информации остаются не атрибутированными и требовали выяснений или уточнений.

Цель статьи — охарактеризовать кинодокументы исполнительского искусства Беларуси, хранящиеся в Российском государственном архиве кинофотодокументов.

В процессе исследования кинодокументов мы частично опирались на методiku источниковедческой критики В. С. Листова [2]. Автор предлагает три этапа источниковедческого анализа киноленты, в результате чего «киноисточник» разделяется на три категории источников. Сначала кадр как единица исследования, затем план (съёмки с одной точки) и монтаж.

Одним из наиболее востребованных кинодокументов довольно длительный период являлся киножурнал. Киножурналы состояли из множества репортажей о наиболее значимых событиях, произошедших в СССР.

Самым ранним из сохранившихся кинодокументом белорусского исполнительского искусства является киножурнал «Советское искусство № 5», созданный в 1940 г. на киностудии «Союзкинохроника». Звуковой киножурнал посвящён подготовке Декады белорусского искусства в Москве. Солисты Белорусского театра оперы и балета БССР Р. Млодек и Н. Лазарев исполняют дуэт Марыси и Михася из оперы «Михась Подгорный» М. Шнейдермана, анонсируя композиторский и исполнительский уровень республики. Затем показан хоровой коллектив деревни Большое Полесье,

исполняющий песню «Нам прислала Москва подкрепление». Танец «Цыплят» в исполнении детской балетной группы Минского театрального училища показывает достижения в области хореографического искусства. Песню Микиты из оперы А. Туренкова «Цветок счастья» исполняет народный артист БССР П. Засецкий. В титрах указывается дирижёр оркестра театра — заслуженный артист искусств БССР Н. Грубин. Его имя мало известно в силу жизненных обстоятельств. Н. Грубин переехал в Минск в 1937 г., а умер в 1941 г. Киножурнал заканчивается выступлением Ансамбля красноармейской песни и пляски белорусского военного округа. Исполняется песня «В бой за родину» под аккомпанемент оркестра русских народных инструментов.

Следующие сюжеты менее информативны в плане самого исполнительства. Они скорее несут историко-культурную информацию. Так киножурнал «Советская Белоруссия», вышедший в 1951 г., включает короткие сюжеты о природе, городах, производстве, строительстве, политике и науке в Беларуси. Киножурнал создан на киностудии «Беларусьфильм» режиссерами В. Корш-Саблиным, И. Кравчуновским, Н. Шпиковским и операторами В. Цитроном, М. Беровым и Г. Вдовенковым. Тема искусства представлена номером из балета В. Золотарёва «Князь-озеро» на сцене Минского оперного театра. Это произведение выбрано не случайно, так как в 1950 г. создатели и участники этого спектакля стали лауреатами Сталинской премии. В заключительном сюжете показана свадьба в деревне, где поют гимн БССР под аккомпанемент трио цимбалистов. Посадка музыкантов, где исполнители держат инструменты на коленях, а сами расположились на земле, характерна именно для традиционного народного исполнительства.

Кинофильм «Навеки с русским народом» создан в 1954 г. на киностудии «Украинская студия хроникально-документальных фильмов» режиссёром М. Слуцким и группой операторов. Хотя фильм посвящен 300-летию воссоединения Украины с Россией и в аннотации не указаны белорусские исполнители, однако в шестой части фильма мы видим улицы Минска. Далее Л. Александровская на сцене произносит слова благодарности певице из Москвы и вручает ей букет цветов. В следующем сюжете показано выступление белорусских артистов уже в Киеве. Программу начинает народный хор с аккомпанирующим инструментальным ансамблем, включающим скрипку, два баяна, трое цимбал, ударные, балалайку-контрабас и дудку. Хор и ансамбль исполняют «Лявониху». Выступление дополняет танцевальная группа хора.

Одним из наиболее интересных представляется киножурнал «Сибирь на экране» № 15–16, созданный в апреле 1966 г. Новосибирской студией кинохроники. Журнал посвящён фестивалю белорусского искусства в Сибири и состоит из двух частей. В первой части мастера искусств едут в по-

езде «Дружба». В вагоне показывают Б. Райского с музыкантами оркестра, цимбалистов В Бурковича и Рутько из народного оркестра. Во время встречи на вокзале в первых рядах мы узнаём И. Жинович. Далее уже на сцене приветствуют участников концерта. На первом плане стоят Т. Нижникова, Н. Ткаченко, Г. Ширма.

В следующем сюжете Н. Ткаченко исполняет песню «Волга — реченька глубока» под аккомпанемент рояля. За хореографической картинкой из «Павлинки» в исполнении солистов Государственного ансамбля танца следует официальная церемония бракосочетания в загсе, куда были приглашены представители белорусской делегация, на первом плане — Н. Ткаченко, Р. Ширма. Камера останавливается на афише в г. Свердловске — Фестиваль белорусского искусства 2–13 апреля 1966 г. Следующий сюжет демонстрирует выступление эстрадной белорусской певицы в сопровождении оркестра под управлением Б. Райского. Имя исполнительницы не указывается. Основываясь на анализе и сравнении кинодокументов дирекции фондовых материалов Белтелерадиокомпании, мы определили, что эта исполнительница — Т. Раевская, являвшаяся солисткой концертно-эстрадного оркестра Гостелерадио БССР под управлением Б. Райского с 1962 г. до 1992 г. Дальше камера останавливается на афише концерта академической хоровой капеллы БССР (Художественный руководитель и главный дирижёр — народный артист СССР Г. Р. Ширма). Первая часть заканчивается встречей публики с актёрами и создателями фильма с последующей демонстрацией фильма «Альпийская баллада».

Вторая часть начинается с выступления Народного артиста БССР З. Бабия, исполняющего знаменитую арию Канио из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы» на авансцене большого концертного зала. Далее следует сцена из балета П. Чайковского «Лебединое озеро». Дуэт из оперы Дж. Верди «Риголетто» в исполнении солистов белорусской оперной сцены И. Со рокина и Т. Нижниковой заканчивает сюжет, снятый в театре.

В следующем сюжете белорусские композиторы Д. Каминский, В. Оловников, Л. Абелиович встречаются с рабочими депо. Из концертной программы, представленной в цеху, фрагментально звучит С. Скребок ва «Трио для скрипки, виолончели и фортепиано», где один из исполнителей — скрипач Л. Горелик.

Далее в цехе завода исполняется белорусский народный танец «Лявониха». На сцене мы видим хоровую, оркестровую и танцевальную группы Народного хора БССР. В конце фильма на сцене в финальном номере выстраиваются все участники фестиваля и исполняют песню про Ленина и партию. Отдельно на авансцене солируют пять вокалистов-мужчин.

Этот фильм в Беларуси неизвестен. Его можно рассматривать в первую очередь как культурно-просветительский документ, однако некото-

рые сюжеты, кроме историко-культурного контекста, несут и факт исполнительской интерпретации, что придаёт кинофильму дополнительную ценность в глазах исследователей. Процесс опознавания исполнителей затрудняется тем, что в закадровом тексте озвучиваются не все имена исполнителей и коллективов.

Несколько сюжетов о белорусском исполнительстве есть в киножурналах «Новости дня», созданных киностудией «ЦСДФ».

В киножурнале «Новости дня № 12» 1955 г. девятый сюжет называется «В Большом театре заключительный концерт декады белорусского искусства». В начале сюжета показана афиша «Декада белорусского искусства и литературы: с 11 по 20 февраля спектакли Белорусского государственного Большого театра оперы и балета в Большом театре Москвы» на фасаде Большого театра. И далее следует финальный выход всех участвовавших исполнителей на сцену.

В киножурнале «Новости дня № 6» за 1964 г. в заключительном сюжете «Искусство» показан фрагмент оперы А. Туренкова «Ясный рассвет» в редакции Г. Вагнера в исполнении артистов Большого театра оперы и балета БССР в Кремлевском дворце съездов. Съёмка сделана крупным планом без дополнительных комментариев (операторы Г. Захаров и А. Хавчин).

«Новости дня № 7» 1964 г. выпуска также посвящён выступлению Белорусского Большого театра оперы и балета в Кремлевском дворце съездов. Сюжет называется «Концерт белорусских артистов» и снят операторами Г. Захаровым и А. Хавчиным. В начале сюжета артисты балета исполняют танец и затем все участники концерта поют песня «Слушайте, люди!».

В киножурнале «Новости дня № 28» (июль 1971) последний сюжет выпуска посвящён мероприятию «Торжественный концерт мастеров искусств Белоруссии в Большом театре СССР». На сцене — Государственный ансамбль танца и Государственный народный хор, а также инструментальная группа хора. В отличие от предыдущих выпусков, в этом сюжете операторы часто используют крупные планы исполнителей, что позволяет более подробно рассмотреть многие детали. В частности, в инструментальной группе хора мы смогли выявить количество исполнителей и инструменты, используемые в коллективе: восемь исполнителей аккомпанируют на скрипке, цимбалах, балалайке, кларнете, двух баянах, балалайке-контрабасе и бубне.

Киножурнал «Наш край № 24» (1956) создан Ленинградской студией кинохроники (режиссёр Л. Киказ). В небольшом сюжете показана встреча на перроне вокзала г. Иваново артистов Белорусского государственного Большого театра оперы и балета. При встрече певица Л. П. Алек-

сандровская произносит речь. Далее камера останавливается на афише оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» в исполнении Белорусского театра, дирижёр — Т. Коломийцева. В финальном выходе всех исполнителей на сцену в первом ряду стоят Н. Ткаченко, Т. Нижникова. Участники исполняют общую песню.

Кинофильм «Народные музыкальные инструменты» 1958 г. посвящён популярным народным инструментам народов СССР. В небольшом сюжете используется фрагмент из фильма о подготовке к декаде искусств. В аннотации архива указано, что исполняет белорусский ансамбль народных инструментов. На самом деле, основываясь на изучении белорусских кинодокументов исполнительского искусства, этот сюжет режиссёра Л. Матусевича «Подготовка Государственного народного оркестра БССР к Всесоюзному фестивалю музыкального творчества» взят из киножурнала «Советская Белоруссия № 35» (1956). Обработку белорусской народной песни «Перепёлочка» исполняет оркестр белорусских народных инструментов под управлением И. Жиновича.

Кинофильм «Дружба и братство великих народов» (1961), состоящий из трех частей и созданный на киностудии ЦСДФ режиссёром Л. Махначём, посвящён пребыванию в СССР партийно-правительственной делегации КНР, возглавляемой Лю Шаоци.

Во второй части «Концерт артистов Белорусского театра оперы и балета в честь китайских гостей» исполняется артистами балета белорусский народный танец «Лявониха». В заключении концертной программы на сцену выходят все участники. Это позволяет выяснить, кто ещё участвовал в концертной программе. На сцене в первом ряду стоит белорусская оперная певица Т. Нижникова и др. солисты.

Кинофильм «Вдохновение» (1976) снят киностудией ЦСДФ и посвящён праздничному концерту в Кремлевском Дворце съездов в честь XXV съезда КПСС. Хотя БССР не указана в аннотации, но в третьей части исполняется композиция «Мелодии Белоруссии» коллективом в составе двух арфисток и 25 цимбалистов. Фрагмент не законченный и не позволяет судить об исполнительстве или самом произведении. Важен сам факт того, что в большие, объединённые концерты включались лучшие представители всех республик.

Кинофильм «Концерт в Кремле» (1979) посвящён праздничному концерту в Кремлевском Дворце съездов. Во второй части минутный сюжет показывает выступление Государственного ансамбля танца БССР. Выступлению аккомпанирует ансамбль в следующем составе — 10 цимбалист, флейта-пикколо, флейта, ударная установка, балалайка-контрабас, три баяна. На заднем плане располагается Народный хор БССР.

Значительная часть кинодокументов несёт просветительский и культурно-исторический контекст. Однако даже сама возможность увидеть

на экране тех, кто представлял на престижных фестивалях нашу республику, как вели себя эти люди вне концертной обстановки, какие произведения они исполняли, в каком составе и на каких площадках выступали наши артисты, уже ушедшие из жизни, вся эта информация делает этот кинофонд информационной сокровищницей о процессах, происходивших в музыкальной жизни Беларуси XX века. Немаловажное значение, в ходе изучения кинодокументов, имеет возможность атрибутировать источники, так как в монтажных кадрах были обнаружены текстовые надписи, которые выступают как отдельные письменные источники. Кинодокументы Российского государственного архива кинофотодокументов отражают процесс включения достижений белорусского музыкального исполнительства в общую картину музыкального исполнительского искусства народов СССР. Дальнейшее их изучение и систематизация возможны в контексте анализа всех сохранившихся кино-, теле- и видеодокументов исполнительского искусства.

Литература:

1. Белорусская культура и кино: тематический каталог белорусских документальных фильмов / ред. О. Ф. Нечай. — Минск: Ковчег, 2002. — 300 с.
2. Листов, В. С. О критике кинодокументальных источников (по материалам советских киносъемок 1917–1920 гг.) // Археографический ежегодник за 1969 г. ред. С. О. Шмидт. — М.: Наука, 1971. — С. 54–69.
3. Мандральская, Н. В. Принципы научной критики классификации в определении методики источниковедческого анализа кино-, фото-, фонодокументов / Н. В. Мандральская // Вестник архивиста 2010, № 2 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.vestarchive.ru/istochnikovedenie/1250-principy-nauchnoi-klassifikacii>. Дата доступа: 12.01.2019.
4. Ремишевский, К. И. История, ожившая в кадре: белорусская кинолетопись: испытание временем: в 3 кн.: к 90-летию белорусского кино / К. И. Ремишевский; [науч. ред., авт. предисл.: В. В. Гниломедов]. — Минск: Вышэйшая школа, 2014–2017.
5. Российский государственный архив кинофотодокументов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://old.rgakfd.ru/catalog/films/>. — Дата доступа: 15.12.2018.
6. Стрельский, В. И. Теория и методика источниковедения истории СССР / В. И. Стрельский. — Киев: Вища школа, 1976. — 128 с.

Т. В. Белько

Деконструкция как модный тренд формообразования костюма

Резюме: Рассматривается природа восприятия и творческой интерпретации окружающего мира в контексте деконструктивизма — стиля, отражающего мировоззренческую философию постмодернистской эпохи и повлиявшего на формирование новой эстетики и моды нового времени. В рамках бионического исследования проведена классификация системы проектирования «деконструктивных» форм в костюме по признакам разрушения стереотипов и пространственно-морфологической взаимосвязи искусственной и естественной оболочки человека.

Summary: The nature of perception and creative interpretation of the surrounding world in the context of deconstructivism — a style that reflects the philosophical philosophy of the postmodern era, and influenced the formation of new aesthetics and fashion of the new time. Under the bionic research classification system design «deconstructive» form in the suit on the grounds to break stereotypes and spatio-morphological relationship between the artificial and the natural shell of a man.

Отношение к форме, как основе метафорических преобразований, и далее — бионического формообразования, наиболее проявляется в дизайне деконструктивных форм. Деконструкция форм, по М. Хайдеггеру, означает способ нового восприятия жизни и образа мышления новой эпохи, для которого характерны свободная ассоциативность и отказ от «конструктивного» рационализма. Под новым способом восприятия жизни следует понимать и качественно иное восприятие природы. Идея деконструкции в постмодернистской философии Жака Деррида, «заклю- чавшаяся в сознательно создаваемом конфликте между истинным смыслом текста и его принятой интерпретацией, распространилась на архитектуру, а затем — шире — на предметно-художественную среду и моду, разрушив выработанные веками представления о функциях жилища и костюма» [1, с. 56]. Мода, как социальное явление и часть «традиционной стилевой кон- струкции мира, его модель в представлении исторически устойчивых фор- мально-содержательных компонентов, стала несостоятельна под действием разрушительных для искусства аналитических процессов, сопутствующих всему XX столетию» [3, с. 62].

Деконструкция, являясь одновременно структуралистским и пост- структуралистским действием, изначально предопределяет двусмыслен- ность отношения к сущности конструктивной формы [1, с. 62]. Сложность и противоречивость системы художественного формообразования пост-

модернистской эстетики деконструктивизма проявились во всех видах искусства, в том числе и в костюме.

Децентрация, деструктурность формы в моде легли в основу проектного метода деконструкции. Если для конструктивизма характерным можно считать полный отказ от стилистических заимствований и приемов формообразования прошлых эпох, то для деконструктивизма — образная ассоциативность. Однако характерная для метода свободная ассоциативность предполагает внесение элементов внешнего разрушения формы. С этой точки зрения на смену симметрии, «хорошей посадки», завершенности и «утилитарной логики» японские авангардисты предложили асимметричные детали, эффект «плохой посадки» и недошитых фрагментов, не функциональность многих деталей. Подобный подход к одежде позволил человеку ощутить «первобытный» комфорт, лишенный социальных и сексуальных подтекстов. «Тяготение современного дизайнера к расширению собственных границ привело к тому, что изменились критерии оценки продукта дизайнера: вместо критериев вкуса, меры, гармонии появились критерии изобретательности, остроумия, фантазии» [8, с. 82]. Изобретательность в контексте социального запроса становится неотъемлемым свойством деструктурной формы.

Ярким примером изобретательности в распространении принципов архитектуры деконструктивизма на предметно-пространственную среду человека можно считать творчество Захи Хадид. Одна из самых известных представительниц деконструктивизма создавала не только невероятные архитектурные объекты, но и одежду и обувь. Экспериментируя со сложными криволинейными формами, необычными материалами, Заха Хадид использовала новейшие технологии. Если в интерьере Заха Хадид, отказываясь от традиционных прямых углов, вводила линии, вторящие естественным движениям человека (диван Moon System «Лунная система»), то и в дизайне обуви использовала «необычные формы с характерными для деконструктивизма прорезями и отверстиями, переосмысляя, таким образом, традиционный вид обуви» [1, с. 64].

Японские деконструктивисты «стали идейными учителями для дизайнеров так называемой бельгийской шестерки, которые положили начало новому направлению «Концептуализм, деконструктивизм и интеллектуальный дизайн». Концептуалистская одежда деконструктивистов стала новым символом высокого статуса для независимых и ироничных интеллектуалов» [8, с. 86.] Корни японского новаторства, возможно, следует искать в их особом генетическом понимании красоты в природе — асимметричности, каскадности, многослойности и многоликости ее форм и смыслов.

Удивительно, что именно японские художники укиё-э с их циклической повторяемостью сюжетов и времен года на картинах — неотъемле-

мым признаком жизни в природе, повлияли на французских импрессионистов. Смену сезонов мы наблюдаем в приемственности изображений характерных для времени года тех или иных растений и разнообразии сезонных явлений природы. Большинство гравюр японских мастеров XVII–XIX веков построены по принципу ассоциативных связей и объединены в серии поэтических образов природы. Зритель словно путешествует вместе с художником по невероятным по красоте и разнообразию ландшафтов местам, встречая на своем пути храмы, самураев, ремесленников, путешественников. Андо Хиросиге благодаря развитию композиционной линии мастерски передает ощущения постоянного изменения в жизни природы и человека в знаменитых сериях: 100 видов Эдо, 36 видов горы Фудзи, 69 станций Кисокайдо, 53 станции дороги Токайдо.

Идея укиё-э перемещения в пространстве и постоянного изменения состояния легла в основу идеи деконструкции формы в японском дизайне костюма. Трикотаж с дырами Рэй Кавакубо назвала «кружевными пуловерами». Рукава жакетов в ее моделях имели разную длину, а незашитые проймы пиджака были подобны пройме женского кимоно. Рэй Кавакубо своими моделями 1990-х годов, выполненными в стиле XVIII–XIX веков, подчеркивает диссонанс между формой костюма и телом человека. В коллекции 1997 года она деформирует естественные линии фигуры, образуя рельефы «неправильной» формы, нарушает каноны «идеальной» фигуры женского тела. Вшитые внутрь платья пуховые подушечки нарочито деформируют естественные линии фигуры, нарушают все существующие правила «совершенной» формы. Концепция «независимости формы одежды и фигуры человека» в коллекции 1994 года представлена методом проектирования базовой основы большого размера, свободная часть которой в необходимых местах прилегания перекручивается и фиксируется различными способами. Йоджи Ямамото предложил альтернативу эффектам «престижного вида» — иллюзию «поношенности» вещи. И это не столько социальный протест, сколько глубокий философский взгляд на «старую» вещь, энергетически заряженную микро- и макро-пространством, как на «живую» субстанцию человека и природы.

Объективное единство законов формообразования и функционирования биологических и искусственных систем явилось основанием для бионических исследований. Методология «конструктивного» рационализма архитектурной бионики не приемлема при анализе пространственно-криволинейной, динамической системы костюма. Поэтому формообразование костюма основано на принципах «свободных ассоциаций» организации подобных систем природы. Система проектирования «свободного пространства», лишенная основных понятий «традиционной» культуры, отражена в стиле деконструктивизма.

Поскольку в основе системы проектирования деконструктивных форм костюма лежит метод разрушения централизованных структур, господствующих в европейских канонах «от кутюр»; ликвидации привычных связей (стилистических, конструктивно-декоративных, пластических и т.п.) между элементами системы, классифицируем систему проектирования по следующим признакам деконструкции (разрушения) формы:

1. Разрушение стереотипов:

переход от закрытой (ансамбль) к открытой (комплект) системе проектирования костюма;

переход от методов конструктивной гармонизации системы (пластическая сопряженность элементов, ритм, симметрия, масштаб, пропорция) к методам «образной» гармонии ее элементов;

деклассификация костюма по ассортиментным группам;

деколонизация «вкуса и норм» правильной посадки на фигуру.

2. Разрушение пространственно-морфологической взаимосвязи искусственной и естественной оболочки человека:

асимметрия конструктивных элементов базовой формы;

перевод вертикальной оси симметрии (зеркальный тип симметрии) к криволинейным (дуго- и спиралеобразным, ломаным) линиям симметрии костюма;

деморфология конструкции (абриса) костюма.

Подробнее рассмотрим признаки деконструкции формы, основанные на разрушении стереотипов организации системы «костюм», которые, в свою очередь, вступают в некоторое противоречие с биологическими системами организации форм.

Первый признак деконструкции формы костюма, связанный с приоритетом открытой системы комплекта, как уже сказано выше, отражает важнейший признак любой «живой» системы — эволюционное, морфокинетическое развитие формы. Закрытая система (ансамбль) противоречит, таким образом, системе организации и функционирования природных форм, поскольку не предполагает мобильности и вариативности использования ее элементов. Кроме того, система «ансамбль» предполагает конечность процесса создания формы и однозначность семантического образа, что также не соотносится с «живой» субстанцией природных форм.

Если при проектировании одежды конструктивисты использовали универсальные правила композиционного построения, такие как симметрия и простой ритм, то деконструктивисты — асимметрию и сложный ритм, как основу формообразования в природе. Для новой эстетики 1920-х гг. требовалась новая формула «чистой» конструктивной формы, лишенной какой-либо образности и воплотившая в себе идеи кроя из простейших

геометрических фигур [2, 4, 6, 7]. По мнению А. Экстер, «костюм широкого потребления должен состоять из таких простейших геометрических форм, как прямоугольник, квадрат; ритм цвета, вложенный в них, вполне разнообразит содержание формы» [9]. Несомненно и то, что подобное отношение к конструктивным элементам костюма объяснялось и промышленной необходимостью изготовления массовой одежды [2]. Мастер геометрической абстракции и композиции А. Родченко «увидел тенденцию — уход от индивидуалистического творчества к интеллектуальному производству — как тогда называли свой род занятий конструктивисты Алексей Ган, Варвара Степанова, Любовь Попова. Жизнь и есть искусство и искусство должно стать жизнью» [7, с. 10].

Переход от методов конструктивной гармонизации системы (пластическая сопряженность элементов, ритм, симметрия, масштаб, пропорция) к методам «образной» гармонии означает анализ формы природы с точки зрения образно-эмоциональных характеристик. Примером подобного восприятия и анализа природы служат японские литературные описания чувств человека — осязания, обоняния, вкуса, запаха. Бионические методы образно-эмоционального заимствования способны передать нюансы формы, выраженные в фактуре конструктивного края (рваного, мятого, открытого и т.п.), муляжном методе формообразования (пластической лепке материала на фигуре), иррациональном отношении к деталям костюма и т.д.

Деклассификация костюма по ассортиментным группам означает стирание граней между функцией, прямым назначением и «потенциальным» потребителем вещи. Иерархия классификатора видов одежды по половому (мужской, женский), возрастному (детский, подростковый, взрослый, пожилой) признаку, назначению (бытовая, спортивная, форменная, зрелищная), сезону (зимняя, летняя, демисезонная) предопределяет ограничения для потребителя и производителя одежды. Инновационные подходы к проектированию многофункциональной, универсальной одежды, с точки зрения перечисленных классификационных характеристик, формируют систему проектирования костюма для потребителя нового века.

Деколонизация «хорошего вкуса» в системе художественного проектирования костюма означает разрушение стереотипов «хорошей» посадки, стилиобразования, «правильного» подбора аксессуаров, дополнений для завершения образа. Однако намеренные эффекты «плохой» посадки за счет введения специальных прокладок, утрирующих естественные формы фигуры человека, в этом случае не приемлемы. Здесь важен эффект «случайности» и «естественности» формы. Поэтому живописные заломы ткани, отсутствие жесткого соответствия размерным признакам фигуры, минимальность конструктивных приемов «прилегания» конструкции одежды являются определяющими признаками деколонизации «хорошего вкуса». Кроме того, деколонизация «хорошего вкуса» включает и деконо-

низацию системы ценностей стилеобразования, формирующих законы согласования всех элементов костюма. Однако в этом случае стилистическое объединение в систему «костюм» происходит в значительной степени на основе фрагментарности, цитатности разнообразных мотивов и стилей (исторических, этнических и т.п.). Процесс проектирования костюма в этом случае лишен в некотором роде структурности, что ведет к появлению элемента «игры» и эффекта «случайности».

Разрушение пространственно-морфологической взаимосвязи искусственной и естественной оболочки человека основано, прежде всего, на асимметрии конструктивных элементов базовой формы костюма.

Принцип симметрии исторически являлся основой построения базовых конструкций. Объективной предпосылкой этому послужил морфологический признак строения фигуры человека — зеркально-симметричная структура ветвления. Человек, воспринимая костюм, как искусственную оболочку человека, автоматически перенес центрическую структуру, преобразуя ее в базовые элементы костюма. Кроме того, развитие массового производства одежды, и как следствие этому — унификация и стандартизация конструкций, типология телосложения, закрепило «жесткую» морфологическую зависимость формы костюма от фигуры человека [5].

Структурный анализ природных оболочек показал, что симметричные оболочки встречаются значительно реже, являясь скорее исключительным примером «абсолютного подобия» элементов формы. Симметричные элементы костюма придают статичность, законченность композиционному решению, что противоречит самой сути природных структур. Принцип асимметричного подхода к проектированию костюма предполагает широкие возможности развития, модификации симметричной системы человека (фигуры). Развитие и моделирование «свободного пространства» элементами структуры ветвления костюма основано на качественных (объем, пропорции, силуэт) и количественных (длина, ширина) характеристиках деконструкции симметричной структуры.

Следующим приемом разрушения пространственно-морфологической взаимосвязи искусственной и естественной оболочки человека является деморфология оси симметрии костюма, которая заключается в переводе вертикальной оси симметрии (зеркальный тип симметрии) в криволинейные (дуго-спирале-образные, ломаные) линии симметрии. Подобный прием формообразования придает структуре динамические свойства, не характерные для искусственной оболочки, полученной в результате воспроизведения «морфологических» признаков фигуры. Заломы и динамические складки, возникающие в процессе экспериментальной «эксплуатации», могут быть зафиксированы специальными реактивами, придавая тем самым неморфологической оболочке морфологические свой-

ства. Однако они могут и не иметь структурной фиксации, сохраняя тем самым не запрограммированный эффект «живой» оболочки.

Разрушение пространственно-морфологической взаимосвязи искусственной и естественной оболочки человека может быть осуществлено приемом деморфологизации конструкции, ее абриса. Абрис базовой конструкции в традиционном исполнении представляет собой «развертку» виртуального манекена, трехмерной модели человека. Введение асимметричных конструктивных элементов (подрезы, драпировки) не оказывают принципиального воздействия на методику морфологической конструктивной системы проектирования. Деморфологизация конструктивного абриса дает неограниченные возможности моделирования силуэтной пластики и образа костюма.

Приведенные в этой статье примеры деконструкции формы в дизайне костюма раскрывают творческие возможности художников и дизайнеров в передаче изобразительными и проектными средствами своего мироощущения, отношения к природе. Мир природы настолько многообразен с точки зрения форм, цвета, звуков, пространств и чувств, что каждый человек, желающий прикоснуться к этому миру, а тем более стремящийся передать и воплотить его грани в своих творениях, находит свой путь визуально-графического любования, наблюдения и проектного анализа.

Литература:

1. Ванькович, С. М. От конструктивизма к деконструкции (к вопросу формирования современной архитектурно-художественной среды) / С. М. Ванькович, М. Н. Ковалева // *Дизайн. Теория и практика.* — 2013. — № 4. — С. 55–69.
2. Ермилова, Д. Ю. Советский конструктивизм как творческая концепция в дизайне XX века. / Д. Ю. Ермилова // *Сервис plus.* — 2017. — Т. 11. — № 3. — С. 54–70
3. Заева-Бурбонская, Е. А. Проблемы стилизации в дизайне / Е. А. Заева-Бурбонская // *Мир науки, культуры, образования.* — 2009. — № 1. — С. 57–63.
4. Заева-Бурбонская Е. А. Проектная традиция ВХУТЕМАСА (Московских высших государственных художественно-технических мастерских) / Е. А. Заева-Бурбонская // *Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА.* — 2010. — № 3. — С. 35–44.
5. История моды с XVIII по XX век. Коллекция Института костюма Киото. — М.: TASCHEN / АРТ-РОДНИК, 2003, — 735 с.
6. Лаврентьев, А. Н. Революция и художественный авангард, моменты изобретений и новаций. Вместо предисловия. / А. Н. Лаврентьев // В сборнике: *Революция в искусстве и новации в художественном образовании. Материалы Международной научной конференции памяти Александра Алексеевича Дубровина, ректора МГХПА им. С. Г. Строганова в 1999–2007 годах.* — М., 2017. — С. 14–19.
7. Лаврентьев, А. Н. Александр Родченко: начало карьеры дизайнера. / А. Н. Лаврентьев // *Дизайн-ревью.* — 2011. — № 3–4. — С. 9–22.
8. Наседкина, Ю. В. Основные категории эстетики постмодернизма и их воплощение в современной моде / Ю. В. Наседкина // *Труды Санкт-Петербургского университета культуры и искусств.* — 2010. — Т. 189. — С. 81–87.
9. Пунанова, Ю. С. Эстетика конструктивизма в «новом» костюме / Ю. С. Пунанова // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств.* — 2015. — № 4 (66). — С. 99–104.

Е. Я. Кенигсберг

Кураторское представление современного искусства XX–XXI вв. на примере выставки «Пути немецкого искусства с 1949 года по сегодняшний день»

Резюме: В статье анализируется проектно-художественная деятельность немецких кураторов Маттиаса Флюгге и Маттиаса Винцена по созданию выставки-турне «Пути немецкого искусства с 1949 года по сегодняшний день» из коллекции Института связей с зарубежными странами (Штуттгарт, Германия). Кураторская стратегия заключалась не только в анализе исторического среза развития изобразительного искусства, но и в исследовании истории кураторского представления современного искусства Германии XX–XXI вв. за рубежом. В результате выявленных кураторами закономерностей развития немецкого искусства 1950-х–2010 гг. была создана новая картография искусства Германии. Экспозиция, показанная с 2013 по 2019 гг. в Европе, Азии и Америке, представила разные виды и жанры искусства как многостороннее и многозначное высказывание художников и кураторов, рассчитанное на диалог со зрителями разных стран мира.

Summary: In the article analyses the multifaceted project and artistic activity of the German curators Matthias Flügge and Matthias Winzen to create the exhibition «Travelling the World. Art from Germany» from the collection of the ifa (Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart, Germany). The curatorial strategy was not only about the analysis of the historical slice of the development of the visual arts, but also about the study of the history of the curatorial presentation of contemporary German art in the 20th and 21st centuries abroad. A new cartography of German art was created by the curators as a result of the discovered regularities of development of German art of the 1950s — 2010. Exposition, that was shown from 2013 to 2019 in Europe, Asia and America, presented different types and genres of art as a multilateral and ambiguous statement of artists and curators, designed for dialogue with viewers from different countries of the world.

Выставка «Пути немецкого искусства с 1949 года по сегодняшний день», начавшая свое мировое турне в 2013 г. в Германии, была сформирована известными немецкими кураторами Маттиасом Флюгге и Маттиасом Винценом из художественной коллекции Института связей с зарубежными странами (ifa, Штутгарт, Германия). Как и подавляющее большинство экспозиций Института, эта выставка изначально планировалась передвижной для показа в разных странах мира.

Институт связей с зарубежными странами — старейшая организация Германии, содействующая культурному и художественному обмену. Являясь центром компетенции внешней культурной и образовательной политики, институт, основанный в 1917 г., связывает гражданское общество, культурные и художественные практики, медиа и науку. Новый этап направления деятельности Института связей с зарубежными странами во внешней культурной политике Германии был начат в 1949 г. Институт стал показывать выставки изобразительного искусства в стране и за рубежом, позже были открыты собственные галереи в Штутгарте и Берлине [6]. С 1971 г. Институт является координатором Павильона Германии на Венецианской биеннале.

Деятельность Института связей с зарубежными странами относится к разряду внешнеполитических и финансируется МИДом ФРГ. «Искусство играет существенную роль во внешней политике Германии. Культура все больше понимается не только как третий столп внешней политики наряду с дипломатией, политикой безопасности и экономикой, но и считается основой внешней политики, — утверждает Эльке аус дем Мооре, руководитель отдела изобразительного искусства Института связей с зарубежными странами. — Так называемая расширенная концепция культуры и связанное с ней отражение процессов социальной трансформации стали основой международной культурной работы и, следовательно, международного сотрудничества» [7, с 13].

Выставки Института связей с зарубежными странами — это передвижные экспозиции современного искусства Германии XX–XXI вв., представляющие известных авторов и наиболее значимые направления изобразительного искусства, фотографии, кино, дизайна и архитектуры. В качестве примера можно привести выставки «Fluxus», «Норберт Крикк», «Йозеф Бойс», «Плакаты киностудии УФА 1918–1943», «Арно Фишер», «Видеоискусство Германии 2000–2002», «ФотоИскусство», «Макс Эрнст. Книги и графика», «Книги художников», «Молодые архитекторы Германии», «Анимационный фильм Германии», «Весь мир — Баухауз» и др. Некоторые из экспозиций были представлены в странах СНГ, например, в крупных городах Российской Федерации, в отдельных городах Республики Беларусь (преимущественно в Минске). Периодически Институт обращается и к современному искусству других стран, причем

немецкие кураторы, нередко в сотрудничестве с местными специалистами, продумывают концепцию и отбирают работы художников. Так были сформированы, например, выставки «Фотография из Минска» (1995), «Новая Москва» (1999), «Трансферату» (2000) и др. [6].

Турне каждой из многочисленных передвижных выставок планируется на несколько лет вперед. Экспозиции, которые можно увидеть в известных музеях и признанных выставочных площадках мира, сопровождаются специально разработанными дополнительными мероприятиями — кураторскими экскурсиями, лекциями, кинопоказами, семинарами, воркшопами, мастер-классами и т.д., что дает возможность рассматривать выставки как место для международных встреч, дискуссий, получения и обмена знаниями. Институт работает с целевой аудиторией, ориентируясь на молодых образованных зрителей, преимущественно на представителей художественных, научных и медийных сфер. Выставки создаются на определенное время, а затем расформируются.

Каждый из выставочных проектов Института связей с зарубежными странами отражает специфику и актуальную ситуацию художественной сцены Германии своего времени. Произведения нередко попадают на выставку непосредственно из мастерских художников. Как правило, работы берутся в аренду на длительный срок или покупаются. С 1949 г. коллекция Института постоянно пополняется в соответствии с тематикой экспозиций. Следует заметить, что, планируя выставки как турне, кураторы экспозиций изначально ориентировались на удобные для перевозки, преимущественно малообъемные работы: фотографию, графику, живопись, мелкую пластику.

В 1991 г. в состав Института связей с зарубежными странами вошел Выставочный центр ГДР со своими фондами работ художников и фотографов, что дало возможность показать зарубежной публике недостаточно известное искусство Восточной Германии. В том же году в консультативный совет Института были приглашены восточногерманские искусствоведы, художественные критики, музейные работники [7, с. 31]

В 2010 г. появилась идея представить коллекцию, формировавшуюся на протяжении шестидесяти лет, зрителям разных стран. Руководитель отдела изобразительного искусства Института Э. аус дем Мооре пригласила искусствоведов и кураторов М. Флюгге, ректора Высшей школы изобразительных искусств Дрездена, и М. Винцена, директора Музея искусства и техники XIX в. Баден-Бадена, отсмотреть двадцать три тысячи работ примерно двух тысяч авторов, находящихся в коллекции Института. Произведения были широко представлены в различных музеях мира, но почти неизвестны немецкой публике. Приглашение данных кураторов не было случайным. М. Флюгге и М. Винцен в течение многих лет входят в консультативный совет Института связей с зарубежными странами, разрабатывают тематику выставок и курируют их.

Задачей М. Флюгге и М. Винцена была работа с существующими материалами — произведениями, отобранными в предыдущие годы приглашенными кураторами разных поколений, среди которых известные галеристы, искусствоведы, художественные эксперты Гётц Адриани, Урсула Целлер, Рене Блок, Вульф Херцогенрат, Йоханнес Кладдерс и др. Тематика кураторского выбора для каждой из созданных ранее выставок определялась актуальностью, реакцией художников на исторические или современные события, и, не в последнюю очередь, профессиональными и личными связями кураторов и художников. Независимость специалистов и тесное взаимодействие с авторами гарантировали концентрацию на важнейших тенденциях и позициях. Как утверждают М. Винцен и М. Флюгге, кураторы экспозиций «руководствовались лишь своими собственными знаниями и критериями, стремясь выделить основные моменты художественной жизни» [4, с. 11].

В результате работы с коллекцией при подготовке проекта кураторам удалось выявить ряд закономерностей развития искусства Германии 1950-х–2010 гг. Это активность женщин-художниц, расцвет фотографии как искусства, возрастающая роль видеоискусства, взаимные связи произведений художников разделенной Германии, плюрализм художественных высказываний.

Первая закономерность — активность женщин-художниц. Увеличение активности художниц неразрывно связано с изменением их роли в обществе. «Важно, что в 70-е художницы в Западной Германии вовсе не обязательно были внутренне политическими феминистками, но внешне они вынуждены были вставать на феминистические позиции, чтобы в принципе быть принятыми всерьез», — утверждает М. Винцен [2]. С 1970-х гг. в изобразительном искусстве все чаще прослеживаются феминистские темы, возрастает значимость произведений, созданных женщинами. Соответственно, Институт связей с зарубежными странами приобретает и выставляет работы Ребекки Хорн, Роземари Троккель, Катарины Фрич, Ханне Хёх и др.

По мнению кураторов, развитие фотографии как самостоятельного вида искусства началось в 1950-х гг., но западноевропейское общество признало фотоискусство в конце 1980-х [2]. Кураторы не делают фотографию по происхождению на восточно- и западногерманскую, но акцентируют внимание на свободе творческого высказывания авторов. В рамках данного исследования уместно привести цитату из интервью М. Флюгге: «Вообще фотография в Восточном Берлине, по моему опыту, была самым важным из искусств, потому что ее не подвергали цензуре. То есть неудобные фотографии могли не публиковать официально, как это было со снимками Сибилле Бергеманн, но всегда были какие-то частные пространства, где это можно было увидеть. Быть художником было сложно, потому что если ты

не был членом Союза художников, тебе было очень сложно достать краски и другие инструменты — почти так же как в Советском Союзе. Однако купить фотоаппарат и начать снимать мог себе позволить каждый. Все, включая меня, фотографировали, проявляли снимки дома, а потом отправляли их как открытки своим друзьям и знакомым из какого-то оппозиционного круга. Я не был фотографом, но когда мне несколько лет было запрещено публиковаться в 80-е годы, я зарабатывал деньги фотографией» [3]. Фотография Германской Демократической Республики, в отличие от других видов искусства Восточной Германии, в значительно меньшей степени привлекала внимание властей, что позволяло фотохудожникам искать собственные пути развития. Технологическая и техническая доступность, вариативность изобразительных средств в значительной степени способствовали быстрому развитию фотографии как искусства.

Новое медиа видеоискусство с течением времени от технически сложных и громоздких решений, ставивших под вопрос возможность экспонирования той или иной работы, стало обязательной частью любой экспозиции современного искусства. Безусловно, такой переход связан как с развитием техники и электроники, так и, возможно даже в большей степени, с изменениями в общественном сознании. Визуальное восприятие необратимо сместилось от неподвижного (само) созерцания в сторону сменяющихся кадров движущегося изображения, от статики к непрерывному воздействию медийных образов. Эльзе (Твин) Габриель и Марсель Ольденбах, работы которых представлены на выставке, вошли в число немецких пионеров этого направления. К видео обращаются и другие художники, например, Роземари Трокель (в экспозицию было включено её черно-белое видео «Яйцо пытается согреться»).

После объединения Германии искусство ГДР выставлялось чаще всего как противопоставление искусству ФРГ. Кураторы решили отказаться от привычной схемы, считая ее «непродуктивной в художественном плане» ([4, с. 12], и «впервые рассказать о более чем четырех десятилетиях параллельного движения двух немецких историй искусства. Это повествование показывает, что реальное развитие искусства происходило не по меркам политической истории» [4, с. 12]. При последовательном сопоставлении произведений художников разных поколений, работавших в одно и то же время, например, Йозефа Бойса и Герхарда Альтебурга, Арно Фишера и Шаргесхаймера, Сибилле Бергеманн, Кристиана Борхерта и Барбары Клемм, Клауса Штека и Манфреда Бутцмана, были выявлены взаимосвязи и параллели в темах и техниках, типичные для заявленного периода времени.

Множественность художественных высказываний авторов, включенных кураторами в экспозицию, объясняется широким временным диапазоном и плюрализмом форм знаний. Как считает М. Винцен, «художники,

в силу своей профессиональной манеры наблюдения, своего особого внимания обладают отчужденным взглядом на привычные вещи, они являются одновременно интегрированными членами и внеположными наблюдателями своего общества. При этом они, независимо от своих личных намерений и склонностей, уже в силу трудовых интересов открыты вовне, заинтересованы наводить мосты между своими и чужими» [4, с. 20].

Кураторская концепция М. Флюгге и М. Винцена — хронологическое представление интеллектуального и художественного контекстов — опиралась на основополагающие темы проекта: «меняющиеся во времени дискурсы, дискуссии об искусстве, их репрезентативная функция — в двойственном значении слова, — как и различные диспозиции выработки критериев» [4, с.11]. Длительное время, выступая в качестве экспертов (достаточно упомянуть, что М. Флюгге с 1997 по 2006 гг. был вице-президентом Берлинской академии художеств — научной и консультативной организации, объединяющей интернациональных деятелей культуры и искусства), кураторы убеждены, что искусство влияет на позитивную оценку страны в мире. «Тот факт, что художник может действовать столь экзистенциально и в то же время быть поп-звездой, как Йозеф Бойс, быть столь самоироничным и изобретательным, как Зигмар Польке, столь строго стилизованным и медитативно открытым, как Катарина Фрич, столь полным игровой энергии и серьезным, как Эльзе Габриель, — все это привело в последние десятилетия к позитивному расширению качеств, которые в мире связывают с немцами» [4, с. 15]. Позиция кураторов базируется на собственном эмпирическом опыте, убедившем их в том, что искусство, не зная языковых ограничений, способно открывать новые перспективы, формировать новые связи, играть важную роль в процессах социальной трансформации. Современный потенциал искусства, художественных и кураторских практик чрезвычайно широк.

Выставка стала кураторским исследованием векторов развития искусства Германии с 1949 г. Созданная преимущественно по принципу временной последовательности, экспозиция, в которую были включены около четырехсот работ ста одиннадцати художников, «работает с неожиданными и познавательными столкновениями различных визуальных способов выражения — как в сопоставлении Востока и Запада, так и в схождении индивидуальных противоречий» [4, с.12]. Кураторы акцентируют внимание не только на точках соприкосновения историй искусств двух стран, но и на различиях, наряду с параллелями представленных в экспозиции. Российский искусствовед и куратор Валентин Дьяконов считает, что «панорама получилась многолюдной, но персонажи подобраны по четкому принципу соответствия генеральным линиям развития западноевропейского искусства в XX веке» [1].

Кураторы предложили пространственный маршрут по десятилетиям, нелинейно объединяя отдельные работы по тематике. Выставка начиналась с произведений Вольса — графических листов, созданных в 1930–1940-х гг. Искусство первых послевоенных лет было представлено работами Вилли Баумайстера, ХАП Грисхабера, Эвальда Матаре, Германа Глэкнера и др.; информализм прорыва 1950-х — произведениями Эмиля Шумахера, Фреда Тилера, Норберта Крикке и др.; Флюксус в Германии — работами Нам Джун Пайка, Йозефа Бойса, Дитера Рота и др.; «ZERO» — творчеством Отто Пине, Хайнца Мака, Гюнтера Юккера и др.; агитация 1970-х — работами Вольфа Фостеля, Клауса Штека и др., искусство 1980-х — произведениями Катарины Фрич, Катрин Зандер, Томаса Шютте и др.

Презентация выставки в Москве была отмечена своеобразным «возрождением» известной работы Нам Джун Пайка «Чудеса Будда Бог дьявол». Произведение, созданное в 1990 г., включало три экрана, на которые с помощью аналогового ретранслятора подавалось изображение с местных телеканалов. После перехода на цифровое вещание работа частично потеряла заложенные в ней смыслы, поскольку на экранах в лучшем случае появлялись только помехи. «Однако в России два из экранов внезапно поймали какие-то аналоговые каналы — и мы были очень рады, ведь работа по-настоящему вернулась к жизни!» — говорит М. Флюгге [3].

Наряду с искусством, структурированным четкими временными рамками, были представлены тематические отступления от хронологии: «туманные перспективы» фотографий Шаргесхаймера и исследователя-документалиста улиц разделенного Берлина Арно Фишера; «утопия и фантастика» Й. Бойса, Карлфридриха Клауса, Герхарда Альтенбурга, энергия цвета Рупреха Гайгера, Готхарда Глаубнера и др., негативы пространства Магдалены Йетеловой, процесс и перформанс Ребекки Хорн («Райская вдова», 1975), Ульрике Розенбах, Михаэля Моргнера и др.

Экспозиция включала много фоторабот, подтверждающих правоту убеждения кураторов в том, что фотография является «наиболее независимым визуальным жанром» [4, с.12]: от концептуальных произведений Клауса Ринке, Анны и Бернхарда Блюме, Катарины Зивердинг и др., до документальных снимков Б. Клемм, К. Борхерта, С. Бергеманн (знаменитая заказная документальная фотосерия «Памятник»), от строгих и тщательно выверенных кадров Бернда и Хиллы Бехер и представителей их школы до изображения изображений Дитера Кисслинга и Томаса Руффа.

Отдельно были рассмотрены и представлены ключевые персоналии немецкого искусства такие, как Ханна Хёх (коллажи, созданные в 1960-е), Маркус Люперц, Зигмар Польке, Ими Кнёбель, художники из Дрездена Макс Улиг, Штравальде, А. Р. Пенк, и др. Завершали маршрут произведения Катарины Хинсберг, Йоринде Фогт, Марка Бранденбурга и Коринне Васмут.

Объемный каталог с материалами специалистов — кураторов, историков искусства, художественных критиков (издан на немецком языке [7], несколько отличающийся вариант на русском [4] специально подготовлен к выставке в России), дал возможность представить искусствоведческий аспект исследований.

Оригинальное название выставки — «Weltreise. Kunst aus Deutschland unterwegs», которое дословно можно перевести как «Мировое турне. Искусство из Германии в пути», более точно отражает идею организаторов, а принятый вариант на русском языке — «Пути немецкого искусства с 1949 года по сегодняшний день» — соответствует концепции кураторов, работавших над созданием экспозиции в течение четырех лет. Премьерный показ состоялся в немецком городе Карлсруэ, в ZKM (Музее современного искусства (26.10.2013 — 02.03.2014). Далее последовал показ в Московском музее современного искусства (апрель — сентябрь 2014) и в Красноярске. В 2015 г. выставка экспонировалась в Корею, в 2016–2017 — в Мексике, в 2017 — в Бразилии, в 2019 — в Сербии [6]. На всем пути своего следования программа выставки включала сопроводительные мероприятия: подиумные дискуссии, доклады, встречи с кураторами и кураторские экскурсии, экскурсии по экспозиции и т.д. Так, например, в ZKM это были встреча с художниками Дитером Кисслингом и Эльзе Габриель, экскурсия по экспозиции с куратором М. Винценом, подиумная дискуссия «Художник как посол?» с участием Эльзе аус дем Море, кураторов М. Флюгге и М. Винцена, художников Э. Габриель, Марка Ламмерта, Марселя Оденбаха [8].

В 2009 г. Кай Дикман, главный редактор влиятельной немецкой газеты «Бильд», куратор выставки «60 лет, 60 произведений», сказал: «Никакая другая страна в мире, даже США, не показала после войны такого извержения креативности, эстетического остроумия, фантазии. Федеративная Республика Германия создала не только «дойче-марку», «фольксваген» и «мерседес», она — прежде всего, художественная лаборатория современности» [5].

На протяжении почти шестидесяти лет выставки Института связей с зарубежными странами чаще всего представляли какой-то один вид искусства: фотографию или печатную графику, работы на бумаге или скульптуру, живопись или видео. В течение этого времени усиливалось взаимное влияние различных жанров изобразительного искусства, происходила интеграция изобразительных медиа. Выставка «Пути немецкого искусства с 1949 года по сегодняшний день» впервые в истории экспозиций Института связей с зарубежными странами на одном уровне представила разные виды и жанры искусства как многостороннее и многозначное высказывание художников и кураторов, рассчитанное на диалог со зрителями разных стран мира.

Кураторская стратегия выставки «Пути немецкого искусства с 1949 года по сегодняшний день» заключалась как в анализе исторического среза развития изобразительного искусства, так и в исследовании истории кураторского представления современного искусства Германии XX–XXI вв. за рубежом. Результатом стало создание новой картографии искусства Германии.

Литература:

1. Дьяконов, В. Свет в конце музея [Электронный ресурс] / В. Дьяконов // Коммерсант. — Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2469747>. — Дата доступа: 15.04.2014.
2. Маттиас Винцен: «Сегодня коммерческое искусство — это поверхностная политическая продукция» [Электронный ресурс] // Aroundart. — Режим доступа: <http://aroundart.org/2014/05/30/mattias-vintsen-segodnya-kommercheskoe-iskusstvo-e-to-poverhnochnaya-politicheskaya-produktsiya/> — Дата доступа: 30.05.2014.
3. Немецкое искусство в Москве: путеводитель по выставке [Электронный ресурс] // Афиша daily. — Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/nemeckoe-iskusstvo-v-mmsi-putevoditel-po-vystavke/>. — Дата доступа: 23.04.2014.
4. Пути немецкого искусства с 1949 года по сегодняшний день: каталог выставки. — Москва: Издательство «Майер», 2014. — 320 с.
5. 60 произведений за 60 лет [Электронный ресурс] // DeWeb. — Режим доступа: <http://de-web.ru/article/a-846.html>. — Дата доступа: 17.08.2018.
6. Institut für Auslandsbeziehungen [Electronic resource]. — Mode of access: <https://www.ifa.de> — Date of access: 19.03.2019.
7. Weltreise. Kunst aus Deutschland unterwegs / Elke aus dem Moore, Matthias Flügge und Matthias Winzen (Hg.). — Heidelberg, Kehrler, 2014. — 504 S.
8. ZKM | Zentrum für Kunst und Mediatechnologien [Electronic resource]. — Mode of access: <https://zkm.de/de/publikation/weltreise-kunst-aus-deutschland-unterwegs> — Date of access: 30.10.2013.

Б. С. Костич

Синтез искусств в архитектурном решении комплекса зданий Минского духовно-образовательного центра

Резюме: В статье в ракурсе синтеза искусств описывается процесс создания архитектурного решения, построенного в Минске в 2006–2015 гг. Духовно-образовательного центра, ставшего одной из достопримечательностей белорусской столицы. Анализируются мозаичные панно, размещенные на фасаде главного корпуса и входной арки, декоративные орнаментальные, объемные элементы на фасадах корпусов, рельефное изображение процветшего креста на наружной стене ректората, скульптурная группа в арке перед входом, фресковая живопись и витражи в убранстве интерьеров.

Ключевые слова: синтез искусств, Духовно-образовательный центр, фресковая живопись, мозаика, витраж, скульптура.

Summary: The article describes to the process of creating an architectural solution, which was build in Minsk in 2006–2015 in terms of synthesis of arts. The spiritual and educational center, which has become one of the attractions of the Belarusian capital. Mosaic panels placed on the facade of the main building and entrance arch, decorative ornamental three-dimensional elements on the facades of buildings, a relief image of a flourishing cross on the outer wall of the university administration, a sculptural group in the arch in front of the entrance, fresco paintings and stained glass windows in interior decoration are analyzed in the article.

Keywords: synthesis of arts, Theological and Educational Center, fresco painting, mosaic, stained glass, sculpture.

В архитектуре Беларуси конца XX — начала XI века использование принципа синтеза искусства и архитектуры, широко распространенного в архитектуре конца XIX — начала и середины XX века, встречается крайне редко. «Теория синтеза изобразительных искусств и архитектуры, — отмечает российская исследовательница Е. Б. Мурина, — строится как обоснование принципов связей между разными видами искусства, позволяющих достигать целостного объединения разнородных пространственно-образных систем» [2, с. 3]. В Минске можно по пальцам пересчитать такие здания, фасады которых украшают произведения монументального искусства. Вспоминаются фасады некоторых строений: «Дом моделей» по проспекту Победителей, гостиница «Турист» по Партизанскому проспекту, жилые дома по проспекту Независимости, проектный институт по улице Кальварийской. Пожалуй, и все.



*Комплекс
Духовно-
образовательного
центра
(проектное решение)*

Здания Духовно-образовательного центра на территории Верхнего города в г. Минске являются примером активного включения произведений монументального искусства в общее архитектурное решение комплекса.

В 2000 г. Высокопреосвященнейший Митрополит Минский и Слуцкий Патриарший Экзарх всея Беларуси Филарет дал свое благословение на проектирование Духовно-образовательного центра и группа архитекторов (Б. Костич и М. Казак) приступила к его осуществлению.

Участок для строительства был выбран в самом центре исторического ядра г. Минска. На этой захламленной и неблагоустроенной территории находилось разрушающееся трехэтажное здание начала XX века, частично разрушенное здание XVII века и одноэтажные хозяйственные постройки.

Главной задачей было, удовлетворив все условия задания на проектирование, учесть требования, предъявляемые к исторической застройке и органично вписать здания комплекса в сложившуюся градостроительную среду центра Минска. Стилистику новых построек необходимо было подчинить окружающей архитектуре, а исторические здания воссоздать максимально в первоначальном виде.

В то время территория склона перед кафедральным собором представляла собой поляну, пересеченную пешеходными тропами. Параллельно с работой над проектом Духовного центра авторы разработали чертежи, а строители воплотили в жизнь благоустройство склона перед кафедральным собором Святого Духа.

На исторических объектах и территориях, согласно правилам, на исторических объектах и территориях во время производства земляных работ производится археологический надзор специалистами Академии наук с целью обнаружения и сохранения исторических находок. Однако большого количества артефактов обнаружено не было. Сказалось влияние разрушений и утрат во время Второй мировой войны, а также последствия строительства метрополитена, когда территория была сильно перекопана.



Макет Комплекса Духовно-образовательного центра и территории перед собором Святого Духа

Рассматриваемая территория объединила церковный комплекс и Духовно-образовательный центр. Архитектурно-планировочное решение выполнено с учетом необходимости, наряду с организацией пешеходных связей: были созданы условия для проведения религиозных мероприятий таких, как крестный ход, проведение проповедей, рождественских и пасхальных праздников, раздача святой воды и т.д. Кроме того, была устроена смотровая площадка с возможностью панорамного обзора городской застройки, а обилие светильников, зажженных в вечернее время, призвано вызывать ассоциации с множеством горящих свечей перед иконой (в данном случае, перед Кафедральным собором).



Разрушающееся здание на углу ул. Кирилла и Мефодия и ул. Зыбицкой

Проектное решение комплекса зданий Духовно-образовательного центра было разработано на основании комплексных научных исследований и историко-архитектурно-опорного плана, раскрывающего принцип утраченной планировочной структуры и стилистику исторической застройки. Основными элементами, определяющими характер застройки данной территории, являются: этажность, материал, отделка, декор стен, конфигурация и материал покрытия крыш, рисунок переплетов, размеры оконных и дверных проемов и их заполнение.



Разборка разрушающегося здания по ул. Зыбицкой, 27



Территория перед собором Святого Духа до реконструкции, 80-е гг. XX в.

Проект был разработан, рассмотрен и благословлен Патриархом Филаретом, согласован в установленном порядке во всех необходимых инстанциях, после чего был рекомендован для разработки строительных чертежей.

Строительный проект — это сложный процесс, сопровождающийся множеством трудностей и занимающий много времени. В его разработке участвует большое количество профессионалов различных специальностей. Важно, не нарушив архитектурный замысел, удовлетворить требования и интересы всех инженерных и технических составляющих объекта. Проект прошел все необходимые согласования и получил одобрение всех заинтересованных организаций, в итоге финансирование было открыто.

27 февраля 2006 г. Высокопреосвященнейший Митрополит Филарет отслужил чин и заложил памятную капсулу в основание будущего Духовно-образовательного центра.

Как проектирование, так и строительство осуществлялись под надзором научного руководителя, назначенного Министерством культуры Республики Беларусь. Вначале это была Н. А. Миронова, а затем — Б. С. Костич. Строительство проходило с большими сложностями и интервалами и было завершено только через 9 лет. Финансирование было неравномерным, длительные простои вызвали необходимость принятия временных решений и переделок. В 2015 году 20 июня был открыт и освящен Святейшим Патриархом Московским и всея Руси Кириллом Духовно-образовательный центр Белорусской Православной церкви, в стенах которого разместились Духовная академия им. святителя Кирилла Туровского.

Комплекс состоит из пяти корпусов:

— ректорат — новое здание, полностью воссоздающее объем и образ разобранной по техническим причинам постройки 1912 г.;

— два учебных корпуса — здания, возведенные по неосуществленному проекту 1870 года, но внешне несколько измененному, с учетом сложившейся градостроительной ситуации;

— общежитие — достроенное до первоначальных габаритов и отреставрированное строение XVII века;

— главный корпус — новая постройка, соответствующая месторасположению, планировочной структуре территории, масштабу, очертаниями — утраченной и сохранившейся архитектуре окружающей исторической застройки.

В главном корпусе находятся: домовый храм, актовый зал, библиотека, две трапезные, кухня, овощехранилище, оздоровительный центр, гаражи и целый ряд второстепенных подсобных и технических помещений. Планировочное решение комплекса зданий позволяет перемещаться между корпусами, не выходя на открытый воздух. Отметка площадки перед входом в главный корпус соответствует отметкам пола второго этажа остальных корпусов, так как участок имеет перепад высот до 4 метров. По цвету покрытия крыш корпусов несколько отличаются друг от друга, подчеркивая их различное функциональное назначение. «Цвет, — отмечает — французский исследователь в области цветоведения М. Дерибере, — в состоянии усилить игру объемов, часто восполнить их отсутствие и стать еще одним козырем в руках архитектора, умеющего пользоваться цветом с нужным тактом. С другой стороны, так называемая функциональная окраска хороша



Мемориальная доска



Открытие
Духовно-
образовательного
центра



Комплекс Духовно-образовательного центра со стороны площади перед собором Святого Духа



Воссозданное здание по ул. Зыбицкой, 27 (ректорат Духовно-образовательного центра)



Воссозданные здания по ул. Зыбицкой, 25, 25а (учебные корпуса)



Комплекс Духовно-образовательного центра со стороны площади перед собором

своей простотой, экономичностью» [1, с. 144–145]. Первоначально предлагалось покрыть здание общежития гонтом, но по требованиям пожарной безопасности его заменили металлом близкого цвета.

Традиции художественного оформления фасадов и интерьеров сложились издавна, однако, появление таких течений, как конструктивизм в 1920х годах, минимализм в 1960х годах и прагматизм наших дней, привели к тому, что эта тенденция угасла. Авторы проекта решили возродить забытые традиции и, учитывая уникальное значение Духовно-образовательного центра, при строительстве комплекса уделали большое внимание художественному оформлению зданий центра, основываясь на принципе синтеза архитектуры и искусства.

На фасаде главного корпуса, церкви и входной арки размещены мозаичные панно с изображениями ликов святых. Фасады главного и учебных корпусов, столбов и арок на входах и въездах на территорию комплекса украшены декоративными объемными элементами в виде растительных орнаментов и виноградных листьев, а наружную стену здания ректората, обращенную к ул. Богдановича, украшает рельефное изображение животворного процветшего креста Господня. Виноград — символ мудрости (*in vino veritas*), в священном писании сказано: «Я есть истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь» (Иоанн, 15; 1). В арке перед центральным входом в главный корпус установлена скульптурная группа «Святой Апостол и евангелист Иоанн с архангелом» (скульптор А. Дранец).

Авторами проекта было предложено расписать стены главных помещений фресковой живописью религиозной тематики. Для выполнения этой задачи были приглашены мастера из Свято-Елисаветинского монастыря. Многие из этих художников окончили художественный факультет Белорусской государственной академии искусств: монументально-декоративное искусство —



Фрагмент интерьера —
лестница, ведущая в
трапезные



Комплекс Духовно-
образовательного
центра со стороны
улицы Богдановича



*Витраж фонарей над
входом в главный корпус*



*Достроенное и отреставрированное
здание на углу ул. Кирила и Мефодия
и ул. Зыбицкай (общезитие)*

*Декоративная
решетка на окне*



А. Дайнеко, В. Кондрусевич (1999), Д. Ивановская, С. Нежборт (2001); графический дизайн — Ю. Новикова (2007); графика — А. Дмитриев (1992). Кроме них в работе участвовали Д. Новицкий, Т. Астахова, М. Кульбицкая, А. Ясюкайт, А. Савик — выпускники Белорусской государственной академии искусств 1992 года.

Фрески размещены на стенах входного вестибюля, холла, перед трапезными и в них самих. Естественно, что стены, своды, барабан и купол домового храма несут на себе живописные изображения на соответствующие религиозные темы. Стены коридоров расписаны декоративными поясами. Иконы для иконостаса написаны под руководством иерея Сергия Нежборта.



*Комплекс Духовно-образовательного центра со стороны улицы Богдановича
(вечернее время)*



Витраж в трапезной



*Фрагмент витража
в трапезной*



Росписи стены холла перед трапезными

Авторами орнаментов являются также выпускники художественного факультета БГАИ 2001 года — В. Куница и Ю. Бортник. В оконных проемах трапезных и актового зала, в фанаре над главным входом смонтированы витражи, выполненные мастерами Свято-Елисаветинского монастыря А. Трусовским, Ю. Молотковым, М. Бородичем, В. Молоковичем, С. Коршуном, Ф. Митичкиным, Л. Макси менко, Е. Зеленко, Е. Атрашкевичем, С. Круковским. Каждый из витражей выполнен в своей технике.

Все художественное убранство комплекса: объемные орнаменты, мозаика, ковка, скульптура на фасадах, фрески, витражи, резьба в интерьерах — органично вплетены в общий архитектурный замысел и являются неотъемлемой его частью. Хочется думать, что в данном объекте воплотился принцип синтеза архитектуры и искусства. Вход в главный корпус и храм открыт для посетителей постоянно. В стенах актового зала постоянно проводятся различные публичные мероприятия. Как уже говорилось, объект находится в самом центре Минска и часто посещается как местными жителями, так и многочисленными гостями белорусской столицы. Несомненно, Духовно-образовательный центр белорусской православной церкви стал не только учреждением образования, но и одной из достопримечательностей столицы.

Литература:

1. Дерибере, М. Цвет в деятельности человека / М. Дерибере. — М.: Изд-во лит-ры по строительству, 1964. — 183 с.
2. Мурина, Е. Б. Проблема синтеза пространственных искусств / Е. Б. Мурина. — М.: Искусство, 1982. — 192 с.



Алтарь храма Академии



«Ноев Ковчег». Роспись на входе в комплекс

Х. Дж. Пердомо Рамирес

Фототехника: художественный язык формы

Резюме: В статье рассматривается эволюция формы объектов фототехники, происходившая под влиянием изменений в художественном языке искусства XX века. Анализируются примеры формообразования фотоаппаратуры в стилистике ар-нуво, ар-деко, функционализма.

Ключевые слова: дизайн фототехники, формообразование фотоаппаратов, стиль, художественная тенденция, искусство, архитектура.

Summary: This paper examines the evolution of the form of photocaleras and photographic objects that occurred under the influence of changes in the artistic language of the art of the twentieth century. Different examples of the shaping of photographic equipment in the style of Art Nouveau, Art Deco and functionalism were analyzed.

Keywords: photo equipment design, photo camera shaping, style, artistic trend, art, architecture.

Формообразование многих утилитарных предметов, в особенности технических сложных изделий, окружающих человека, несет в себе отпечаток явлений, происходящих в культурном и художественном пространстве определенного времени. Люди, причастные к искусству — художники, дизайнеры, арт-критики — эти эстетические особенности материальных изделий называют стилем.

Само слово стиль может быть определено неоднозначно. «Некоторые ученые (Г. Вельфин и другие) рассматривали всю историю искусства как историю стиля, понятого прежде всего как формальная структура. Стиль действительно характеризует структуру, форму произведения, но рождается как средство выражения художественного содержания эпохи, ее эстетических идеалов, пафоса» [8, с. 633].

В дизайне, как виде деятельности, понятие «стиль» имеет разные интерпретации. В первом случае ссылаются на историю искусства, имея в виду общее определение этого понятия, характерное для сферы культуры и искусства. Во втором же случае речь идет о стилевых особенностях того или иного художника, через которые прослеживается личность самого художника. То есть стиль подразумевает совокупность взаимосвязанных признаков, которые являются общими для целого ряда художественных произведений, объединяет их между собой и в то же время отличает их от других произведений. Иными словами, стиль также является таким

устойчивым единством образной системы, выразительных средств, характеризующих художественное своеобразие тех или иных явлений искусства, объектов дизайна, будь то целая художественная эпоха или период, отдельное художественное направление или манера конкретного художника [7, с. 80; 8, с. 632].

Стилизация — это еще одно понятие, которое используется при создании концептуализации дизайна или при разговоре об эстетических особенностях объекта материального мира. В последнем случае термин «стилизация» можно толковать как «намеренная имитация формальных признаков и образной системы того или иного стиля в новом, необычном для него художественном контексте» [3, с. 121].

Стиль формирует вкусовые предпочтения определенного времени, что отражается и в подходах к конструированию формы промышленных изделий. Не является исключением и фотоаппаратура как в концепции конкретной модели, так и в ее художественном образе, «... поскольку раз найденные композиционные приемы, если они адекватны самосознанию эпохи, стремятся расширяться и распространить свое господство на все формы деятельности человека» [7, с. 80].

Относительно формообразования объектов фототехники можно говорить подробнее о специфическом процессе стилизации, под которым подразумевается сознательное использование дизайнером характерных признаков определенного стиля в формальной концептуализации продукта. Таким образом, стилизация — это прямой перенос наиболее очевидных визуальных признаков художественной модели на проектируемый объект, чаще всего для его декорирования, украшения путем проработки пластики формы, цвета, текстуры, фактуры. Это понятие также включает в себя имитацию внешних признаков других естественных или искусственных объектов при создании формы любого проектного объекта.

Основные приемы стилизации — формализация объемных и графических мотивов, их упрощение, обобщение и организация для достижения желаемого семантического и декоративного впечатления, то есть передачи выразительности стиля [5, с. 56].

Хотя фотоаппарат как таковой был изобретен и существенно усовершенствован в течение XIX века, он не считался объектом дизайна до XX века, когда перестал быть инструментом для профессионального использования и стал объектом потребления. Увеличение спроса породило потребность в повышении конкурентоспособности фотоаппаратуры в эстетическом плане и приближении внешней формы продукта к вкусу пользователя. В этом плане исторические стилистические течения смогли повлиять на дизайн фотокамер: сначала в моделях для фотографов-любителей, а затем и в профессиональных фотокамерах.

Трудно говорить о какой-либо определенной стилистике первых фотокамер XIX века, поскольку они не были изобретением нового устройства материального мира, а являлись скорее обновлением старой идеи, давно известного объекта — портативной камеры-обскуры, или стеноп-камеры: закрытой коробочки с маленьким отверстием, которое служило объективом.

Как и многие другие промышленные товары того времени, формы первых фотографических приборов были связаны с выполняемой ими функцией, поэтому в течение нескольких десятилетий в их формальном решении не проявлялся определенный художественный стиль. Они характеризовались строгими геометрически прямоугольными формами и (в большинстве случаев) отсутствием каких-либо формально-выразительных или декоративных элементов композиции.

Тем не менее, на первом этапе производства фототехники использовались в основном ремесленные технологии, поэтому некоторые состоятельные заказчики оговаривали с производителем решение некоторых элементов формы фотокамер, которые выполнялись согласно их личным вкусам или определенному стилю и тенденции того времени. Об этом, в частности, пишут Е. В. Жердев и А. В. Безин в статье «Из истории дизайна фототехники на ее ранних этапах развития». Индивидуальные предпочтения проявлялись в стилизации деревянных подставок и штативов фотографических камер, которые заключали в себе характерные признаки стиля барокко и рококо [4, с. 329].

Когда упомянутые узлы стали изготавливаться из металла, можно было обнаружить признаки другого стилистического течения — ар-нуво. К тому привело совершенствование промышленных технологии концу XIX века, позволившее изготавливать пластические сложные детали, элементы из металла. Стиль ар-нуво отражал художественные вкусы времени и сильно влиял на предметную среду, окружавшую человека. Одной из основных характеристик ар-нуво (модерна) является то, что он был адаптирован к обстоятельствам современной жизни, поэтому тесно связан с промышленным производством того времени.

Металлические элементы, спроектированные в стиле ар-нуво, характеризовались обилием извилистых волнообразных линий в асимметричных композициях. Наиболее частыми изобразительными мотивами стиля были цветы, растительные формы, образная ассоциативность, изощренный символизм форм и значений, подчеркнутая декоративность, бег извилистых гибких линий [6, с. 13].

На рис. 1 можно видеть деревянную студийную камеру с металлической опорной стойкой. В основании три металлические ножки, которые служат для распределения нагрузок тяжелого фотографического оборудо-

вания. Они собраны в единую конструкцию с помощью металлической пластины, винтов, шайб и гаек.

Форма этих опор весьма характерна для стиля ар-нуво. Волнистые линии вместе с трансверсальными формируют треугольник, в основании которого образуется спиральная фигура, напоминающая раковину улитки, соединяются вертикальными перебычками. Кроме того, ножки имеют подструктуру, или поперечную арматуру (ребра), состоящую из двух металлических стержней круглого профиля, сваренных перпендикулярно между перегородками каждой волны (куска в виде ветви) и нижним металлическим стержнем (балка). Конечная часть опорной стойки соединена между двумя металлическими стержнями этой извилистой и в то же время строго треугольной фигуры, также выполнена гармонично и создает впечатление полного соединения обеих частей до участка узла в форме улитки.

Очевидно, что формальное решение опорного узла решает определенную задачу.

С формированием рынка любительских камер корпуса фотоаппаратуры стали изготавливать из более легких и дешевых материалов, таких как прессованный картон или листовая металл. Это позволило создать камеры меньшего размера и, как следствие, исключить сложные конструкции, опоры и штативы, особенно необходимые при фотосъемке на открытом воздухе.

В последние десятилетия XIX века склонность к жесткому минимализму при проектировании корпусов камер пошла на убыль. В это время акцент интересов проектировщиков смещается в область декора. Украшение фотокамер, вдохновленное стилистическими тенденциями того времени, стало инновацией, оцененной потребителями. Наиболее яркими примерами этой тен-



Рис. 1.
Опорная
стойка в стиле
ар-нуво конца
XIX века



Рис. 2. Brownie
Target Six-16.
Камера нового
тысячелетия,
1941 г.

денции стали модели фотокамер в виде коробок, которые назывались Vox cameras. Выразительнее всего в этих моделях проявилась художественная стилистика модерна, ар-деко и геометризация неоклассицизма.

На рис. 2 показана фотокамера Voxie Brownie Target Six-16, созданная в честь нового тысячелетия, которая была произведена в 1941 году компанией Eastman Kodak. Объемно-формальные характеристики прибора те же, что и в других моделях этого типа, однако на передней панели камеры находится металлическая панель с графическим оформлением, имитирующим межзвездное пространство. Линейная композиция включает прямые и изогнутые линии, образующие неполные эллипсиды и символизирующие орбитальное движение звезд в космосе. Кроме того, тема космоса подчеркивается и наличием восьмиконечных звезд с более вытянутой верхней и нижней вершинами.

Круговые элементы развивают обозначенную космическую тему, ассоциируясь с формой кометы и ее следа. Самая большая круговая фигура в композиции, несомненно, — круг объектива камеры. Он становится визуальным центром композиции, поскольку эллиптические линии, по-видимому, вращаются вокруг объектива, как будто притягивают их к своему гравитационному полю.

Детальная проработка графики явно демонстрирует особенности стилистики модерна: характер линий, их толщины, оформление окончаний, наличие рамки, которая охватывает всю композицию — все это очень характерные признаки данного направления искусства.

Еще одним из художественных стилей, которые оставили свой отпечаток в графическом оформлении фотокамер, является неопластика, или De stijl — течение голландского искусства, возникшее в 1917–1928 гг. Оно основано на идее универсальной гармонии, включенной в чистую геометрическую форму. Среди его основных особенностей — устремление формообразующих элементов к изначальным фундаментальным формам: линиям, плоскостям, прямоугольным формам.

Сущность неопластики заключена в ее универсализме: новое искусство было абстрактным, выражало «чистую» красоту и потому использовало исключительно «чистые» формы. Хроматическая палитра играла при этом главную роль, включала только первичные (желтый, синий и красный) или нейтральные (белый, черный и серый) цвета. Текстура этих цветов была плоской, то есть без градации или светотени [6, с. 67].

На рис. 3 показана фотокамера коробочного типа, также выпущенная компанией Kodak к двухсотлетию со дня рождения президента США Джорджа Вашингтона (1732–1799). Модель отличается оригинальной графикой на металлической пластине, прикрепленной на фасаде камеры. Орнамент — композиция геометрических фигур (прямоугольник, вер-

тикальные полосы, круги) с вписанной в круг звездой, сплошные цвета — синий, красный и серебристый. В дополнение к этим графическим характеристикам камера имеет полированную никелевую фурнитуру, которая сочетается тоном, яркостью и цветом с изображением звезды.

Корпус камеры выполнен из пресованного картона, как и во многих других камерах того времени, но синий цвет отделки корпуса из искусственной кожи был весьма необычен и являлся новинкой среди обычных камер черного цвета того времени. Прибор имеет ручку для переноса из того же материала, что и корпус. С правой стороны в корпус встроена металлическая монета с профилем Джорджа Вашингтона и круглой надписью *George Washington Bicentennial 1732-1932*.

Характер графического оформления, использование чистых формообразующих геометрических фигур, колористика камеры иллюстрируют использование принципов неопластического стиля в художественном образе прибора.

Пример использования принципов этого художественного стиля в оформлении современной фотокамеры представлен на рис. 4. Композиция графического оформления камеры, очевидно, навеяна произведениями голландского авангардного живописца Пита Мондриана (1872–1944), продвигавшего это художественное движение. В этом случае строение корпуса прибора не менялось, а говорится лишь о декоративном элементе из телячьей кожи, наклеенном на фотоаппарат. Этот элемент разработан и изготовлен фирмой *Jason & Sherron* эксклюзивно для модели фотоаппарата *Leica M6*.

Очевидно, имитируется геометрическая сетка, характерная для художника: пропорции между прямоугольными фигурами, расположение и организация цветов и линии как разделительный элемент формы. Собственные фигуры некоторых органов управления фотоаппарата, такие как кнопка разблокировки объектива, автоспуск, се-



Рис. 3. Rainbow Hawk-Eye №2 Джордж Вашингтон двухсотлетний 1732–1932



Рис. 4. Calf-Camera Skin в стилистике De Stijl фирмы Jason & Sherron, 2013

лектор предварительного просмотра линий кадра (кнопка предсказания глубины резкости), сам объектив и т.д., гармонично интегрированы в графическую композицию чехла.

Как и в предыдущей модели, декоративная композиция на фасаде камеры характеризуется использованием «чистых» геометрических фигур, контрастных цветов со сплошной текстурой, а также применением мотива сетки в качестве элемента, который формирует целостную композицию.

Еще одним художественным направлением XX века, послужившим источником вдохновения для украшения фотокамер, был ар-деко. Его также называли «звездный стиль», «современный джаз», «современный зигзаг», «современный аэродинамический» и др. Это стиль декоративного искусства, возникший в межвоенный период в Европе и Америке, проявился в архитектуре, моде, дизайне, живописи. Он представлял собой синтез современности и неоклассицизма и характеризовался изобилием декора, строгой закономерностью, использованием этнических, геометрических узоров и дорогих материалов (слоновая кость, черепаший панцирь, природные шкуры, например крокодила, виды редких деревьев, таких как черное дерево, металлы, к примеру серебро, алюминий, хром) [6, с. 13].

Ар-деко базируется в основном на геометрии куба, сферы, дополняется зигзагами, волнообразными линиями. Эти элементы представляют некоторые абстракции, которые символизируют лучи солнца, волнение воды, легкие облака и т.д. Можно сказать, что для этого стиля в первую очередь характерен декор, а не функциональность. По этой причине ар-деко имел большее влияние на архитектуру и иллюстрации, чем на дизайн промышленного продукта.

Несмотря на кратковременность жизни этого стиля, некоторые производители фотокамер, спроектированных для публики с большей покупательной способностью и изысканным вкусом, нашли вдохновение в геометрических узорах, комбинации цветов и роскошных материалов. Так обстоит дело с линиями ар-деко Kodak: Vanity Coquette, Vanity Ensemble, Le petite, Bantam Special, Scout Girl и самой известной из всех Beau Brownie.

Kodak Beau Brownie представляет собой коробочную камеру 1930-х годов, оформленную в стилистике ар-деко американским дизайнером Уолтером Дорвином Тигом (1883–1960). Фотокамера была выпущена в двух базовых моделях: версия Beau Brownie № 2 для целлолозной пленки 120 и версия Beau Brownie 2A для пленки 116, меньшая, чем ее предшественница.

Успех на рынке фотокамера получила благодаря цветной графике, хотя она не отличалась своими возможностями от других фотокамер того времени. Фасад прибора был украшен металлическим листом, эмалированным разными оттенками базового цвета. Корпус камеры был покрыт натураль-

ной кожей. Модели были доступны в розовом, синем, зеленом, коричневом и черном с красным цветах.

Графическое решение упаковки, созданной У. Тигом, повторяло графику самого фотоаппарата, которую сочли новаторской и очень привлекательной (рис. 5).

В отличие от остальных box cameras — камер с корпусами из прессованного картона — большинство фотокамер Vanity продавались в специальных деревянных футлярах в виде кошельков или дамских сумок. На рис. 6 показан комплект для продажи модели Kodak Vanity Coquette. Фотокамера была типовой моделью Kodak Pocket, изготовленной из металла и оформленной в стиле ар-деко, в данном случае декорированная графикой в виде светлого-голубых лучей. Украшенная цветной эмалью и накладками из натуральной кожи, она продавалась в коробках из картона или из древесины, оформленных в том же стиле. В некоторых случаях комплект включал небольшой футляр, выложенный шелком, снабженный кармашком для помады, компактной пудрой, зеркальцем и даже кошельком для мелочи. Все эти элементы были разработаны в рамках единой художественной концепции, линии графики и цветовой палитры.

Несмотря на то, что в некоторых странах Европы, например, во Франции и в США, преобладала роскошь ар-деко, более рациональное видение дизайна фотокамер имело место в Германии и Советском Союзе.

После Первой мировой войны в Европе оформились новые творческие идеи. Так родилось современное движение — модернизм (термин некоторое время использовался для отличия от французского декоративного искусства — ар-деко) [1, с. 78]. Одним из его главных приверженцев был бельгийский архитектор, промышленный дизайнер и художник Анри ван де Вельде (1863–1957).

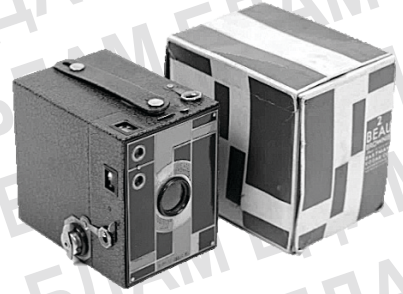


Рис. 5. Kodak Beau Brownie №2, ар-деко 1930–1933

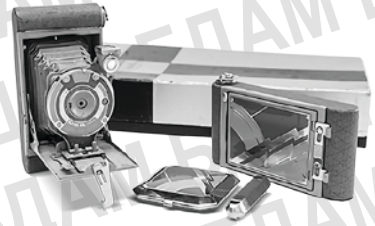


Рис. 6. Kodak Vanity Coquette, ар-деко 1930–1931



Рис. 7. Rollei 35,
1966, стилистика
функционализма

Модернизм устанавливает тесную связь между формой и функцией. Наряду с этим рассматривается возможность использования орнамента, дополняющего форму. Функция орнамента состоит в том, чтобы структурировать форму, установить связь между искусством и объектом техники. Утверждалось, что орнамент может присутствовать в изделиях серийного производства.

В это время в Германии укрепляются процессы стандартизации и идея функционализма как «идеальной и чистой полезности» в промышленных изделиях модели серийного производства. Исчезла тенденция украшать продукты промышленного производства. Гладкие и отполированные формы демонстрировали вкусы и элегантность того времени [2, с. 86].

Под влиянием философии рационализма в дизайне, которая отражала позицию немецкой ассоциации Werkbund, немецкий дизайнер Heinz Waaske (1924–1995) разработал фотокамеру Rollei 35, представленную на рынке в 1966 году (рис. 7).



Рис. 8. Rollei 35, вид снизу

Данная модель выполнена из металла, миниатюрная (10×6×3 см), механическая и новаторская, по компоновочному решению — большинство элементов управления камерой, крепление для вспышки и гнездо штатива были расположены в нижней части корпуса, что придавало форме прибора особую чистоту (рис. 8). Линии ее конструкции были абсолютно четкими.

Корпус фотокамеры был выполнен полностью из хромированного металла, частично покрытого тисненой черной кожей в виде горизонтальной полосы, опоясывающей прибор.

В 2007 году немецкий Институт международных культурных связей ИФА и Музей архитектуры Технического университета в Мюнхене провели выставку, посвященную 100-летию немецкой организации Веркбунд 1907–2007. Среди ее экспонатов находилась и фотокамера Rollei 35 — классический образец чистоты европейского дизайна прошлого века, обладающий правильностью формального решения, сохраняющий чистоту фактуры материалов без лишнего декора.

Немецкая компания Brown, которая в 1950–60-х гг. дала свою интерпретацию принципам функционализма и рационализма при разработке промышленных продуктов, обозначила вторую волну интереса к стилистике функционализма, однако она доминировала недолго.

Формируются новые веяния в формообразовании промышленных изделий, более тонкое отношение к художественным характеристикам формы.

По мере того как развивается профессиональная дизайн-деятельность, дизайнеры, сотрудничая с инженерами и проектировщиками, предлагают новые пластические дизайнерские решения фотоаппаратов. Нередко их источники находятся в художественных направлениях прошлого времени. Дизайн фотоаппаратов, как форма творческой деятельности, продолжает развиваться, постоянно пополняясь новыми идеями. Все это позволяет выбрать из огромного ассортимента товаров фототехники модель, соответствующую запросам потребителя.

Литература:

1. Castaño, L. J. Los objetos en el proceso histórico del Diseño Industrial / L. J. Castaño, C. A. Pérez // Actas de Diseño de La Universidad de Palermo / ed. Alarcón V. G. — Buenos Aires, 2010. — Pp. 76–81.
2. Salinas, O. F. Historia del Diseño Industrial / O. F. Salinas. — Ciudad de México: Trillas, 1992. — 311 pp.
3. Дараган, М. В. Дизайн-проектирование: термины и определения: терминологический словарь / М. В. Дараган, Б. К. Жаксыбергенов, А. И. Калугин и др.; под ред. Т. Т. Фоминой. — Москва: МГПУ, 2011. — 212 с.
4. Жердев, Е. В. Из истории дизайна фототехники на ее ранних этапах развития / Е. В. Жердев, А. В. Безин // Вестн. Москов. гос. художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. — 2015. — № 1. — С. 324–336.
5. Кузьмичев, Л. А. Основные термины дизайна. Краткий словарь-справочник / Л. А. Кузьмичев. — Москва: ВНИИТЭ, 1989. — 88 с.
6. Куманин, В. И. Дизайн. Материалы. Технологии. Энциклопедический словарь / В. И. Куманин, М. С. Кухта. — Томск: ТПУ, 2011. — 320 с.
7. Кухта, М. С. Промышленный дизайн / М. С. Кухта, В. И. Куманин, М. Л. Соколова, М. Г. Гольдшмидт. — Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2013. — 312 с.
8. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. — Москва: Политиздат, 1989. — 447 с.
- 9.

Инсталляционные практики в современном китайском искусстве на примере творческих подходов Ай Вэйвэя

Резюме: Статья посвящена явлению инсталляции в современном искусстве Китая. Данное явление автор исследует через творческие подходы современного китайского художника Ай Вэйвэя, которые на сегодня стали структурообразующими для инсталляционных практик не только китайских, но и зарубежных авторов. Творчество Ай Вэйвэя рассматривается во взаимосвязи личного пространства художника с общественными, презентационными, социокультурными и политическими пространствами как в Китае, так и за рубежом.

Summary: The article is devoted to the phenomenon of installation in the contemporary art of China. This phenomenon is considered by the author through the creative approaches of the modern Chinese artist Ai Weiwei, who today have become structure-forming for installation practices of not only Chinese, but also foreign artists. Also, within the framework of the analysis of the creative work of Ai Weiwei, the article focuses on the relationship between the personal space of a Chinese artist and public, presentation, sociocultural and political spaces both in China and abroad.

Обращая внимание на искусство Китая середины XX века, необходимо отметить, что начиная с 1949 года Китайская Народная Республика, развиваясь в русле социализма, придерживалась национальной политики «быть самодостаточными и исключать связи с зарубежными странами». В такой изолированной среде художники имели минимальную свободу для создания произведений искусства. Мао Цзэдун, председатель партии с 1949 по 1976 годы, считал, что функция искусства — служить политике. Другими словами, искусство — это инструмент и придаток к политике. Этот принцип был импортирован из Советского Союза и стал самой важной заповедью после выступления председателя Мао на Совещании по вопросам литературы и искусства в 1942 году. Любое искусство, которое не предназначалось для обслуживания политики, не было одобрено или не тиражировалось. Эта ситуация продолжалась до 1978 года, когда Дэн Сяопин возглавил Китай. Была начата реализация программы «Политики открытых дверей» для поощрения внешней торговли и инвестиций в стране, интенсифицировался обмен информацией с зарубежными странами [1, 6].

В этот период одна выставка, которая привлекла особое внимание международной художественной сцены, была организована художественной группой «The Stars Painting» (далее «Звезды») 26 и 27 сентября 1979 года, названная «The Stars Art» [2]. Художники-участники приняли решение экспонировать свои картины и скульптуры на перилах в парке за пределами Китайской художественной галереи. Опираясь на различные современные художественные школы такие, как символизм, абстрактный экспрессионизм и кубизм эти произведения представляли собой художественный эксперимент. Авангардная выставка и Пятая Национальная художественная выставка, открытая в тот же день в Художественной галерее Китая в честь 30-летия создания Китайской Народной Республики, резко контрастировали между собой [8].

После выставки «Звезды» Ай Вэйвэй, Чэнь Даньцин (переехал в США в 1982 году) и Ян Пейминг (переехал во Францию в 1982 году) стали одними из первых китайских художников, высказывания которых имели огромный резонанс за границей. На современном этапе Ай Вэйвэй стал художником с мировым именем, его деятельность широко освещается международными СМИ, публичность и социальная значимость заявлений Ай Вэйвэй стали ещё больше после Сычуанского землетрясения в мае 2008 года, когда он начал открыто анализировать строительные стандарты, по которым были построены рухнувшие школы. Результатом этого стала инсталляция «Прямо». Эти работы составили монументальный мемориал, построенный из арматуры (стальные стержни, используемые в конструкции армированных бетонных зданий), которую он нашёл на местах трагедии у разрушенного здания. Вся работа весит 150 тонн и состоит из многочисленных панелей-стендов, молчаливых свидетелей катастрофы, служит как бы «внутренним» напоминанием о состоянии этих зданий в момент трагедии [9].

В апреле 2011 года Ай Вэйвэй был задержан в международном аэропорту Пекина и ему не разрешили пересечь на рейс в Гонконг по пути в Тайбэй (Тайвань), где он планировал крупную выставку. В течение 81 дня он был незаконно задержан, а после его освобождения архитектурная компания Fake Design Ltd. предъявила ему требование на более чем 1 миллион фунтов стерлингов ввиду неучастия в выставочном проекте и дала пятнадцать дней для их выплаты. Публичные пожертвования помогли ему урегулировать этот вопрос и вскоре после этого Ай Вэйвэй создал ряд инсталляций как результат этого неприятного опыта. Эти события, широко освещаемые международной прессой, способствовали очередному всплеску популярности его творчества во всем мире [8].

Во всех работах Ай Вэйвэй можно видеть отражение его собственного жизненного опыта, практически все инсталляции — результат собственных переживаний конкретных событий. Он был объявлен политическим

диссидентом, борцом за свободу слова и права человека, также «представителем обычных китайцев», возможно, всё это и привлекает к нему внимание мировой общественности далеко за рамками поля современного искусства и влияет на повышение стоимости его работ на арт-рынках [7].

Однако на протяжении этих лет и несмотря на все собственные проблемы, Ай Вэйвэй продолжает проявлять себя исключительно через искусство. С момента своего возвращения в Китай в 1993 году художник создал широкий круг работ от фотографий, фильмов до скульптур и инсталляций. Его художественные практики охватывают широкий спектр материалов, многие из которых имеют богатые ассоциации с традиционным (Императорским) Китаем. Тут уместно привести цитату Ай Вэйвэй: «Сегодня для художников и интеллектуалов наиболее необходима ответственность ... Вам не нужно идти на Тяньаньмэнь, но вы должны понимать и быть правдивыми, чтобы найти свой собственный способ выражения ... Суть в том, что вы — индивидуальный человек; пока вы здесь, вам лучше быть самим собой и говорить то, что вы считаете правильным. В Китае есть высказывание, которое гласит: «Вы находитесь в долине между скалами, вы видите прыжок белой лошади через ущелье — такова жизнь» [8]. Это может отражать круг определений или понятий, в котором вы живете, которые не имеют значения для других. Вышеприведенная цитата олицетворяет огромную моральную озабоченность Ай Вэйвэй. Этот тезис будет развиваться вокруг предпосылки, что моральная реформа является важнейшим компонентом, управляющим концепцией, а также механизм творчества для художника. Таким образом, это нарушает канон западных антологий вседозволенности в современном искусстве. Из-за этой специфической «китайской заботы и морального намерения» современный китайский художник — это личность, активно включённая в социальные и культурные процессы в мире, стране, регионе [5].

По словам современных исследователей, говорить о какой-то одной составляющей или одном векторе в работах Ай Вэйвэй невозможно. Все его работы — это, скорее, «путь», в котором и материальные, и концептуальные свойства его творчества объединяются и складываются одни с другими, чтобы сформировать обширную и многосмысловую конструкцию для авторского высказывания [1, 3].

В творческих практиках Ай Вэйвэй заметно влияние философских концепций Жака Деррида, Роланда Барта, Мишеля Фуко, Витгенштейна, Марселя Дюшана и Энди Уорхола. Их постмодернистские исследования в области авторства и авторские художественные стратегии стали парадигмой концептуальных работ и гибким фундаментом для формирования уникального высказывания. Эти теории деконструируют предварительно концептуализированные идеи об оригинальности и подлинности.

По мнению Клэр Бишоп и ряда других искусствоведов, в художественных практиках Ай Вэйвэя одним из ключевых факторов является формирование своеобразной «студии», мастерской на постоянной или кратковременной основе. По словам самого Ай Вэйвэя, результаты любой художественной практики «не появляются вдруг и требуют бережного и вдумчивого отношения к себе в моменты рождения». Для художника его мастерская, его студия — временная или постоянная — «является домом и храмом для его сокровенных экспериментов с собственными мыслями и переживаниями» [3].

Рето Гейзер анализировал и сравнивал некоторые работы Ай Вэйвэя с точки зрения архитектурной среды: инсталляцию «Лунные сундуки» (2008), созданную Вэйвэем в «Tsai Residence» в сотрудничестве с NNF Architects, с концептуальной работой Дональда Джадда, созданной в 1984 году. Инсталляция Джадда состояла из трехмерных геометрических артефактов, размеры и формы которых были получены с помощью математических прогрессий. Невыполнимость, невозможность простого отражения сложной концептуальной части этих проектов иллюстрируют попытки художников объединить философский и художественный дискурсы. Таким образом, влияние данных дискурсов простирается и на всю остальную часть творчества художника, которая усиливает силу символического, опытного образца. Это подкрепляется мнением историка искусства Кэролайн Клейн, которая определяет родство и архитектуры, и инсталляции как «постоянно бесконечных систем» с точки зрения их потенциала для создания возможностей для интерпретаций жителями-зрителями-участниками». Именно таким образом можно утверждать, что в творчестве Вэйвэя действует парадигма, которая сообщает о серии первичных творений (структурных элементов), каждый с тем же огромным потенциалом, который имели политические попытки художника воздействовать на события в Китае, независимо от того, какой внешний вид они принимали [4].

Иначе можно сказать, что эта характеристика творчества основана на утверждении, что материальность и концептуальность объединяется через конечный результат — «тело» произведения. Таким образом, необходимо выяснить структурную роль материала или составляющих в произведениях и творчестве Ай Вэйвэя. Можно утверждать, что простая структура и общественное место — также необходимые составляющие элементы художественной практики автора. Он стремится выявить основные освобождающие и реформирующие причины, которые встроены в эту материальную структуру. С другой стороны, Рето Гейзер в тексте «In The Realm» подчеркивает тот факт, что для Ай Вэйвэя акцент на материальности поражает, имеет фундаментальное значение для концептуального элемента в целом [5]. Основными принципами его творческого метода являются «ясность, простота, прямолинейность и точность при построении концепции». Ключевая проблема здесь в том, что внимание к точности и ясности

являются редкостью по сравнению с большинством инсталляционных художественных практик в Китае. Глобально «скромная структура» работ Ай Вэйвэя контрастирует с бездушными, повторяющимися и неустойчивыми, однодневными работами, которые переполняют и экспонируются не только на выставках в Китае, но во всём мире [4].

Энтони Пинс утверждает, что с точки зрения структуры творчество Ай Вэйвэя «сопротивляется дидактике китайской коммунистической идеологии». Он поддерживает эту концепцию, связывая её с произведением художника под названием «Исследование перспективы», которое представляет собой серию фотографий, сделанных от первого лица, на которых автор, поднимая палец в непристойном жесте, указывает на общеизвестные архитектурные символы. Энтони Пинс демонстрирует, как моральная ответственность художника может быть вписана в пространственную и физическую материю через философию таких произведений как «Дисциплина и наказание: Рождение тюрьмы» Мишеля Фуко [2].

В контексте данной статьи можно привести работу художника «Сказка» («Фантазия»), которую Ай Вэйвэй создал в рамках Documenta X в Касселе в 2007 году. Эта работа представляет собой усиленный, преувеличенный и гипертрофированный пример того, чего он надеялся достичь через свои ранние проекты. Он использовал людей как основных субъектов дислокации в масштабе, вводил одновременно все свои художественные приёмы в произведение искусства, инкапсулируя намерение, стоящее за его творчеством [5, 9].

Название «Сказка» определяет взаимосвязь между инсталляцией и творчеством Ай Вэйвэя. Эта параллель была установлена искусствоведем Филиппом Тинари, который во время своего визита к художнику описал его как «серый снаружи и красный внутри», в котором модернизм одного человека, его фантазия приобрели некую притягательность» [7]. Понятно, что он намеревался использовать слово «Фантазия», чтобы намекнуть на занятие Ай Вэйвэй реальностью и подделкой, что также имеет место и в творческих практиках и, в частности, в упомянутом проекте «Сказка». Кроме того, Тинари утверждает, что «в своей ориентированности на изменения людей, он изменяет их материальные обстоятельства. «Сказка» в данном случае резонирует с обоими: и с средневековым архитектурным идеализмом, и с современной китайской политической идеологией» [5].

Ещё одним элементом творчества Ай Вэйвэя является текстуарность и обилие скрытого или явного текстового (знакового, иероглифического) послания. «Современность не может существовать без свободы слова ... Новые языковые возможности становятся доступными для всех форм выражения, для сознания и чувств» [3].

Языки произведений искусства, которые работают в сочетании и в качестве средства коммуникации, и которые неустанно задают вопросы политического, социального и психологического статус-кво, отично демонстрирует инсталляция «Хэ Се», состоящая из более чем 3000 фарфоровых крабов. Она является примером того, как автор использует художественный язык подрывным образом. «Хэ Се» переводится как речной краб, но это словосочетание в виде иероглифа используется и Коммунистической партией Китая в лозунге «реализация гармоничного общества». «Хэ Се» стал омофоном для китайского слова «гармонично». Художник сыграл на сатирическом характере этого термина, потому что «Хэ Се» стал скрытым символом официальной цензуры [5].

Другой способ, которым Ай Вэйвэй критикует окружающий его мир и авторитарное правление, — это студийные практики. Он вытесняет традиционные материалы, и объединяет их с новыми материалами, чтобы опрокинуть существующие концепции их использования. Его проект инсталляции был реализован для выставки Documenta X в 2007 году и хорошо иллюстрирует использование таких подходов. В данном случае он перемещает 1001 деревянных дверей и окон из разрушенных домов и храмов района Шаньси в Северном Китае [8]. Он расставляет их в инсталляции так, чтобы сформировать восемь крыльев, образующих странное и неопределённое пространство, которое защищено и затенено огромными и высокими дверями. Теперь они функционируют в качестве эстетической структуры, стимулирующей зрителя к созерцанию. Именно таким образом он заставляет зрителя пересмотреть свою позицию и отношение к структуре. Что касается гипотезы, высказанной в начале, можно утверждать, что эта форма эстетического производства действительно способна дестабилизировать отношения власти с городским контекстом, поскольку она способствует постановке вопросов. В данном случае инсталляция стимулирует вопросы, связанные с ролью дверей, которые могут легко привести к спекуляции вокруг роли отдельных моментов в культуре и политики в современном Китае [5]. Таким образом, то, что воспринимается как подлинное или реальное, разрушается. Примечательно, что Ай Вэйвэй разработал эту инсталляцию для выставки Documenta X в Касселе в Германии. Documenta, основанная в 1955 году, после репрессий в культуре и искусстве во время нацистского правления, прокладывала путь к современности [8].

Благодаря выбору материалов и мастерству, Ай Вэйвэй связывает историю и традиции Китая с современностью, сознательно поддерживая связь с прошлым, причем не только с прошлым Китая, но и Европы [3, 8].

Например, он повторно использует дерево времён династии Цин (1644–1911), которое являлось остатками разобранных зданий и мебели. Большая часть таких деталей переконфигурирована необычным образом, одновременно «отмечая прошлое и давая увидеть будущее» [5]. Его работы во многом тесно связаны с Китаем идейно. Это проявляется и в его серии «Карта». С одной стороны, в ней представлены современные геополитические границы страны, часто вызывая споры, в том числе остров Тайвань, с другой, — работа во многом выступает как обращение к его отцу, знаменитому поэту Ай Цину [8].

По словам современных китайских исследователей, «стандарты предъявляемые к самому себе Ай Вэйвэй «взыскательны», мастерство является «дотошным». Шкала и амбиции его работы часто сбивают с толку, а сложность бросает вызов воображению» [6].

Небезосновательно предположить, что для современного китайского искусства творчество Ай Вэйвэй является плодотворным фундаментом и ярким примером объединения традиционного и западного подхода в творчестве. Благодаря мировой известности и активной позиции Ай Вэйвэй многие молодые художники сейчас имеют доступ не только к формальному и систематическому обучению, но и возможность изобретать свои собственные художественные практики [7, 8].

В 2001 году Китайская академия искусств добавила в список изучаемых дисциплин курсы по ассамбляжу и интерактивной инсталляции в рамках интегрированной школы живописи и новых медиа. В 2004 году Лу Шэнчжун возглавил Центральную академию изобразительных искусств, чтобы обеспечить искусство инсталляции программами под названием «экспериментальное искусство» и набрать первую группу студентов. В 2005 году программа курсов была преобразована в факультет «Экспериментального искусства» [5, 8].

Другие художественные институты в стране последовали этому примеру, чтобы включать художественные программы или внедрять искусство инсталляции в свои программы. Работы, сочетающие инсталляцию и живопись, всё чаще возникают на фундаменте традиционного искусства. В 2011 году после конференции по обучению экспериментальному искусству и выставки «Гармоничные различия», проведенной Центральной академией изобразительных искусств, Союз художников Китая учредил Экспериментальную художественную ассоциацию [5, 8].

Поле искусства инсталляции продолжает увеличиваться по мере того, как художественная форма, генерируясь из прямого применения готовых материалов синтеза движущихся изображений, скульптуры и интерактивного медиа-искусства, передовых технологий, продолжает расширять концепции и смыслы современного искусства.

Литература:

1. Aldrich, Larry. Cool Art:1967 // Larry Aldrich. — New York; Aldrich: Museum of Contemporary Art, 1968. — 260 p.
2. Arscott, Caroline. On Installation // Caroline Arscott. — Oxford: Oxford University Press, 2002. — 156 p.
3. Bishop, Claire. Installation Art: A Critical History // Claire Bishop. — New York: Routledge, 2005. — 144 p.
4. Cohen, Joan. Painting the Chinese Dream: Chinese Art Thirty Years After the Revolution // Joan Cohen — Northampton; Mass.: Smith College Museum of Art, 1988–30 p.
5. Hearn, Maxwell. Past as Present in Contemporary Chinese art // Maxwell Hearn. New York: Yale University Press, 2013–104 p.
6. Lim, Lucy. Contemporary Chinese Painting. An Exhibition from the People's Republic of China // Lucy Lim — San Francisco; Chinese Culture Foundation, ed. 2001–122 p.
7. Lucie-Smith E. Movements in Art since 1945 // E. Lucie-Smith — New York, London: Thames&Hudson, 2000. — 241 p.
8. The paradigm of contemporary art — [Electronic resource] — Centre de Recherches sur les Arts et le Langage Mode of access: http://cral.ehess.fr/docannexe/file/2499/eng_publications_nathalie_heinich.pdf data: 27.09.2018
9. Qiu Jin. The Culture of Power: The Lin Biao Incident in the Cultural Revolution // Qiu Jin. — Stanford: Stanford University Press, 1999. — 340 p.

Узаемаадносіны сучаснага мастацтва і мастацтва новых медыя ў публічнай прасторы

Рэзюмэ: У артыкуле даследаецца перавызначэнне паняцця публічнай прасторы, на якое ўплываюць узаемаадносіны паміж сучасным мастацтвам і з'явай *Networked Commons* — мастацтвам новых медыя, якія выкарыстоўваюць сеткавыя інсталяцыі ці віртуальную / дапоўненую рэальнасць. Гэтае перавызначэнне можа адбывацца як з дапамогай найбольш простых формаў архіваввання і фільтрацыі, так і праз злічце фізічнай і віртуальнай прастораў, праз агульнадаступнае (з адкрытым кодам) праграмае забеспячэнне, а таксама праз выкарыстанне калектывісцкіх і актывісцкіх стратэгіі і тактык.

Summary: This article is the research redefinition of the concept of public space that are affected by the relationship between contemporary art and the phenomenon *Networked Commons* — the art of the new media, using the network installation or a virtual / augmented reality. This override may occur both via the simplest forms archiving and filtration; and by merging the physical and virtual spaces through publicly available (open source) software, and through the use of collectivist and activist strategies and tactics.

Электронныя сеткі прывялі да афіцыйнага перавызначэння таго, што мы разумеем як «грамадскасць», «грамадскае / публічнае мастацтва», і адкрылі новыя прасторы для мастацкага ўмяшання. Так званы «публік-арт» мае доўгую гісторыю, і гэты тэрмін традыцыйна выкарыстоўваецца для мастацтва, якое можна бачыць у грамадскіх месцах, што існуюць за межамі мастацкіх пляцовак (у гэтым сэнсе музей і галерэя не грамадскія месцы), ці для грамадскіх перфарматыўных падзей. Грамадскія творы вар'іруюць ад твораў Мікеланджэла для Сікстынскай капэлы да фрэсак і скульптур у грамадскіх месцах, створаных Дыега Рывера, Пабла Пікаса ці Клаўсам Альдэнбургам. Такое мастацтва, як правіла, санкцыянаванае і фінансуецца ўрадам альбо інстытуцыяй, адказнай за кіраванне адпаведнай прасторай, і часта выкарыстоўваецца палітычнымі рэжымамі ў мэтах прапаганды. Тым не менш, існуе і «партызанскае» мастацтва, якое найчасцей прымае форму графіці і выконваецца без дазволу (напрыклад, некаторыя з ранніх работ Кіт Хэрынг). Іншыя формы грамадскага мастацтва маюць больш эфемерныя формы і складаюцца з мерапрыемстваў канкрэтных канцэптуальных суполак (напрыклад, такіх, як Fluxus) [3, 6].

Падмуркам для сёняшняга публічнага мастацтва і мастацтва «суўдзелу» сталі палітычныя і мастацкія рухі, якія ўзніклі ў канцы 1950-х гадоў як вынік зліцця невялікіх груп, сярод якіх, напрыклад, Lettrist International. У рамках сваёй канцэпцыі «ўнітарнага ўрбанізму» Lettrist International распрацавалі ідэю псіхагеаграфіі, якая атрымала далейшае развіццё ў Лонданскай асацыяцыі псіхагеаграфіі, створанай мастакамі-абсурдыстамі. Псіхагеаграфія, практыка аналізу ўздзеяння геаграфічнага асяроддзя эмоцый і паводзінаў фізічных асоб перажыла адраджэнне ў мастацтве 1980-х і 1990-х гадоў і застаецца актуальнай для многіх сённяшніх мастацкіх праектаў [3].

Выкарыстанне лічбавых тэхналогій і новых медыя ў мастацтве выклікалі ў чарговы раз неабходнасць перагледзець паняцці аб тым, што ўяўляе сабой «грамадская прастора», «грамадскі здабытак» і «публічнае мастацтва». Сёняшняя культура ў значнай ступені кіруецца патокамі дадзеных (тэксты, малюнкi і гукі), тэхналогіямі камунікацыі і ўзаемадзеяння [5]. У сваю чаргу, гэта дае мачымасць надалей фарміраваць канцэпцыю сеткавага здабытку з новымі пунктамі погляду на пытанні аўтарства, кантролю і кіравання. Як казаў Дэвід Гарсія (1998), «гэтыя патокі не толькі элемент у грамадскай арганізацыі, яны з'яўляюцца адлюстраваннем працэсаў, дамінуючых у эканамічнай, палітычнай і сацыяльнай сферах нашага жыцця» [1].

Рэч у тым, што лічбавае мастацтва па сваёй прыродзе інтэрактыўнае, ці нават сумеснае і, у яго сеткавым праяўленні, патэнцыйна адкрытае для абмену з транс-мясцовымі супольнасцямі. У медыя-мастацтве любая форма інстытуцыйна абавязкова апасродкавана і ступень яе ўдзелу найчасцей вызначаецца ўзроўнем пасярэдніцтва. Інстытуцыянальнасць стваральніка / спажыўца / грамадства / аўдыторыі таксама ў значнай ступені залежыць ад ступені кантролю над вытворчасцю і размеркаваннем твораў [2,5].

Для больш дакладнага перавызначэння спецыфікі публічнага мастацтва патрэбна звярнуцца да аналізу з'явы «Networked Commons», і ў такім выпадку неабходна больш дакладна акрэсліць значэнне слова «commons», бо просты пераклад на беларускую ці рускую мовы не раскрывае яго ўстойлівых і спецыфічных характарыстык. У сваім першапачатковым значэнні тэрмін «commons» адносіцца да зямлі ці грамадскіх месцаў, адкрытых для агульнага карыстання, групы простага людзi ці іх прадстаўнікоў у парламенце. У 2001 годзе заснавальнікі ініцыятывы Copia New Media ў Дэлі апублікавалі маніфест аб грамадскім набытку і ўвялі тэрмін «Digital Commons» — «Лічбавы набыткі», які ў сваёй аснове з'яўляецца сінанімічным Networked Commons [4].

Ідэя лічбавага ці сеткавага набытку, відавочна, патрабуе перагляду традыцыйных азначэнняў грамадскай прасторы. Гэта не агульная тэрыторыя, але і нелакальнасць, якая складаецца найчасцей толькі праз «супольнасць інтарэсаў, якая раззасяроджана па ўсім свеце» [2]. Глобальныя сістэмы су-

вязі існуюць за межамі адной нацыі ці юрысдыкцыі адной дзяржавы і не могуць быць вызначаны строга з пункту гледжання фізічнага размяшчэння. Канцэпцыя сеткавага / лічбавага набытку таксама непарыўна ўзаемазвязана з паняццем грамадскага набытку, які, з'яўляючыся сацыяльнай і культурнай прасторай, можа быць зразумелы як агульнае месца для ідэй у самым шырокім сэнсе гэтага слова [5].

У 1998 годзе інстытуцыя De Waag у Амстэрдаме пачала даследчы праект пад назвай «Public Domain 2.0», які быў спробай вызначыць месца дзяржаўных устаноў у інфармацыйных сетках і «вынайсці ўмовы іх разгортвання ў эпоху глабальных інфармацыйных і камунікацыйных сістэмаў» [6]. Асноўнай мэтай гэтага праекта стала спроба дзяржаўнай распрацоўкі будучых грамадскіх прастораў у лічбавым асяроддзі, якія маніпаляваны не камерцыйнымі інтарэсамі, а прадугледжваюцца як актывы для ўдзелу грамадскасці

У «Digital Commons» Эрык Ключтэнберг (2003) прыводзіць аргумент пісьменніка і палітычнага стратэга Дэвіда Бальера пра тое, што паняцце «грамадскага набытку» і «агульнага набытку» павінны быць дыферэнцыраваны адзін ад аднаго [4]. Бальер вызначае «грамадскі набытак» як «пасіўна адкрытую прастору, якая можа выкарыстоўвацца сумесна ўсімі і кожным, не мае ніякіх межаў і ўласнасці і, такім чынам, не патрабуе адказнасці за рэсурсы» [3, 4].

Разглядаючы «набытак» як прастору агульных рэсурсаў (зямля, сродкі вытворчасці, інфармацыя), як сукупнасць належачых пэўнай супольнасці элементаў, Ключтэнберг кажа: «Ёсць правілы і механізм доступу, а таксама абмежаванні на выкарыстанне, якія вызначаюцца агульнымі каштоўнасцямі, і ахопліваюць рэсурсы супольнасці» [4].

Хоць вызначэнне Бальера з'яўляецца карысным і робіць важнае ўдакладненне, межы паміж грамадскім набыткам і лічбавым набыткам усё яшчэ з'яўляюцца невызначанымі. Калі справа даходзіць да мастацтва ў публічнай прасторы сетак, такія паняцці, як пасіўнасць і актыўнасць у прасторы, калектыўнае і аўтарскае, а таксама правілы і механізмы доступу ўяўляюць сабой складанае ўзаемадзеянне паміж тэхналогіямі, праграмным забеспячэннем, аўтарамі і карыстальнікамі.

Сеткавае медыя-мастацтва, якое існуе ў публічнай прасторы сетак — няхай гэта будзе «інтэрнэт-мастацтва» ці «мастацтва з удзелам мабільных сродкаў масавай інфармацыі» (такіх, як сатавыя тэлефоны і КПК) — можна зразумець як новую форму публічнага мастацтва [5]. У параўнанні з больш традыцыйнымі формамі публічных мастацкіх практык, інтэрнэт-мастацтва ўяўляе сабой пераход ад сайт-спецыфічнага да глабальнага, пераадоленне мяжы паміж прыватным і дзяржаўным, і дэманструе актуалізацыю нелакальнай прасторы. У адрозненне ад публічнага мастацтва ў фізічнай прас-

торы мастацтва ў прасторы сетак у значнай ступені не рэгулююцца ўладамі і часта распрацоўвае свае ўласныя сістэмы кіравання. Апроч таго, мастацтва ў сеткавай прасторы дазваляе розныя віды ўмяшанняў, самымі простымі з якіх ёсць архівы і фільтры [1].

Лічбавыя тэхналогіі прапануюць пашырэння магчымасці архівавання і фільтрацыі грамадскіх унёскаў у бесперапынны працэс, які з'яўляецца асноўным механізмам многіх арт-праектаў [6]. У гэтых выпадках стварэнне зместу, відавочна, залежыць ад узделу грамадскасці і яе складнікаў.

Як прыклад можна прывесці работу Марго Лаўджоя «Павароты». У ёй аўтар запрашае наведвальнікаў падзяліцца асабістымі гісторыямі пра жыццё. На вэб-сайце праекта гэтыя апавяданні візуалізаваны ў выглядзе «каменчыкаў галькі», якія могуць быць адкрыты і вернуты ў «апавядальны басейн» (пераклад аўтара) [6]. Гісторыі могуць быць прагледжаныя ў адпаведнасці з 12 катэгорыямі (такімі, як адукацыя, адносіны, здароўе, траўмы, сям'я ці вайна), і могуць быць адфільтраваныя ў залежнасці ад полу, этнічнай прыналежнасці, ці кропкі, калі чалавек зведаў паваротны момант. Асобныя гісторыі рознай якасці альбо цікавасці становяцца больш складанай сацыяльнай памяццю праз рэалізацыю фільтры. Сайт праекта ёсць добрай ілюстрацыяй шляхоў, праз якія новыя сродкі масавай інфармацыі ўплываюць на ўяўленні пра асобу ў сацыяльным кантэксце.

Зусім іншы тып фільтрацыі разгортваецца ў творы Уорэна Сака «Аганістыка — мова гульні». Аўтар стварае прастору інтэрактыўных графічных аб'ектаў, натхнёны канцэпцыяй «аганістыкі» (навука пра спартыўныя паядынкі ці конкурсы на публіцы) [6].

«Павароты» і «Аганістыка» паказваюць магчымасці ўздзелу і фільтрацыі на аснове правілаў, устаноўленых мастакамі (і алгарытмаў, якія яны выкарыстоўваюць). Абодва праекты — гэта публічныя творы, у якіх удзельнікі з'яўляюцца як актыўнымі вытворцамі кантэнту, так і атрымальнікамі. «Сістэма» і «супольнасць» у сацыялагічных навуках традыцыйна разумеюцца ў апазіцыі да прывілежаванасці асобы, але сістэмы могуць ствараць наратывы, якія падкрэсліваюць адносіны паміж людзьмі [2].

Як сцвярджае Шарон Даніэль, рост узаемазалежнасці культуры і сацыяльных сеткавых сістэмаў паскорыў пераход у мастацкіх практыках ад індывідуальнага аўтарства да мадэляў, заснаваных на самаарганізуючыхся сістэмах [4]. Тым не менш, адкрытасць так званай самаарганізуючайся сістэмы мае варыятыўны характар. Кэтрын Хэйліс паказала, што такія сістэмы ўсё яшчэ з'яўляюцца «закрытай інфармацыяй», таму што яны рэагуюць на стымулы, заснаваныя на іх уласнай, унутранай самаарганізацыі [6].

Вышэйпрыведзеныя прыклады можна разглядаць як сістэмы, якія самаарганізуюцца на падставе створанага мастаком праграмнага забеспячэння. Нягледзячы на тое, што яны адкрытыя для знешняй інфармацыі,

яны дагэтуль вызначаюць пэўную ступень завершанасці ў тым, што ўнёскі арганізаваны на аснове канкрэтных параметраў, якія не могуць быць зменены ўдзельнікамі.

Пераход ад індыўідуальнага аўтарства да сумеснага працэсу стварэння можа выяўляцца ў розных мадэлях, пачынаючы ад дзяржаўных сістэмаў да сістэмаў, створаных мастакамі з мэтай сумеснага складання падмурку для творчасці. Прыкладам можа быць праект Наталі Бучын, рэалізаваны ў агогаXchange, інтэрнэт-супольнасці для вывучэння шматкарыстальніцкай глабальнай палітыкі, накіраванай на аналіз з'яваў гвалту і няроўнасці існуючых палітычных сістэм, вывучэння пытанняў дзяржаўнага кіравання і самакіравання. Праект быў замоўлены Tate Online і пачаў дзейнічаць 15 сакавіка 2004 г. Ён быў разлічаны на ўзел асобных людзей, груп ці арганізацый, і яго развіццё адбывалася ў сумеснай віртуальнай прасторы пад назвай «Game Design Room» [6]. Тут цікава адзначыць, што агогаXchange не ўстанаўлівала пэўныя правілы, якія рэгулявалі паводзіны карыстальнікаў, і гэта дало магчымасць рэалізаваць праект, які складаецца з агульных рэсурсаў, і правілы і механізмы доступу да якога не цалкам вызначаюцца аўтарам.

На думку К. Энциенсбергера, такія праекты характарызуюць сацыялізаваныя вытворчыя працэсы, якія знаходзяцца ў руках іх ўдзельнікаў. Такая форма размеркаванай творчасці, відавочна, выклікае пытанні адносна аўтарства і апісання, у прыватнасці, у кантэксце традыцыйнага мастацтва, якое выступае за мадэль «адзінага стваральніка» [2].

Спробай рашэння гэтых праблемаў з'яўляецца праект «Пул», распрацаваны Джонам Іпаліта, Джолін Блэ разам з супрацоўнікамі Універсітэта штата Мэн у якасці лічбавай прылады для асінхроннага размеркавання крэатыўнасці і дакументацыі творчага працэсу розных этапаў. Архітэктурна праграмнага прадукту ўключае ў сябе сістэму маштабавання, якая дазваляе наведвальнікам сайта ацаніць любы змешчаны тут праект. «Пул» утрымлівае апісанне версій такіх праектаў, іх агляды, а таксама адносіны паміж рознымі праектамі, змешчанымі ў базе дадзеных [6].

Шэраг іншых работ быў накіраваны на адлюстраванне і пашырэнне існуючых фізічных прастораў. PDPal Скота Патэрсона і Джуліян Блікер, напрыклад, з'яўляюцца сродкам фіксацыі і запісаў асабістага вопыту грамадскай прасторы, у прыватнасці, плошчы Таймс Сквер у Нью-Ёрку. Праект PDPal быў натхнёны ідэяй эмацыйнай геаграфіі (у адрозненне ад традыцыйнай картаграфіі на аснове статычных месцаў), канцэпцыямі сітуацыяністаў і іх «псіхагеаграфіяў», на якую часта спасылаюцца ў галіне лакальных і мабільных сродкаў масавай інфармацыі [6].

Падобнай працай з'яўляецца і праект MapHub™, выкананы мастацкай суполкай Carnegie Mellon University — QS Serafinj па замове мэрыі горада Дойтгінхем ў Нідэрландах. Сумесна распрацаваны з арганізацыяй V2_lab,

праект злучае праграмны прадукт і фізічную інсталяцыю «D-вежа». Вывучаючы ідэі агульнай гарадской камунікацыі, MapHub™ дазваляе размяшчаць пазначэнні месцаў, падзей ці нататкі на інтэрактыўнай мапе, і дадаваць малюнкi, аўдыё- і відэафайлы. Карыстальнікі могуць таксама патэлефанаваць у сістэму і змясціць уласную аўдыё-заўвагу ці прапанову [5].

Сувязі паміж фізічным і віртуальным таксама выбудоўваюцца ў шматлікіх тэлекамунікацыйных ці тэлерабатэхнічных праектах, якія ўсталяваюць сувязь паміж выдаленымі месцамі альбо дазваляюць карыстальнікам ўмешвацца ў канкрэтныя інсталяцыі праз Інтэрнэт [1].

Прыкладам можа быць праект «Рэалізацыя Архітэктура» Рафаэля Хемера, што дазволіў ператварыць гарадскі ландшафт з дапамогай больш дзясятка рэабітаваных гіганцкіх пражэктараў, кіруемых праз вэб-сайт, у буйнамаштабную інтэрактыўную інсталяцыю. Яна была прэзентавана ў час адкрыцця Цэнтра мастацтваў і сродкаў масавай інфармацыі (USAM) у Японіі ў 2003 годзе [5].

Як класіку рэабітаваных праектаў можна прывесці работу Кен Голдберга і Джозэфа Сантаромарна «Telegarden». Гэтая праца першапачаткова знаходзілася ва Універсітэце Берклі, а затым была пастаянна ўсталявана ў Ars Electronica Center ў горадзе Лінц (Аўстрыя) [1].

На падставе вышэйсказанага можна зрабіць выснову, што на перавызначэнне паняцця публічнай прасторы ўплываюць узаемаадносінны паміж сучасным мастацтвам і з'явай Networked Commons — мастацтвам новых медыя, якое выкарыстоўвае сеткавыя інсталяцыі альбо віртуальную / дапоўненую рэальнасць. Гэтае перавызначэнне можа адбывацца як з дапамогай найбольш простых формаў архіваввання і фільтрацыі, так і праз зліццё фізічнай і віртуальнай прастораў, праз агульнадаступнае (з адкрытым кодам) праграмнае забеспячэнне, і праз выкарыстанне калектывісцкіх і актывісцкіх стратэгіі і тактык. Такія сродкі можна разглядаць як трыггеры — рэакцыі ў замкнёнай сістэме або сканфігураванай базе дадзеных элементаў і дзейнасці ў параметрах, устаноўленых мастакамі праз супрацоўніцтва з удзельнікамі, якое адбываецца ў актах інтэрпрэтацыі, перакладу, маніпуляцыі, укладу і рэкамбінацыі дадзеных як з боку мастака, так і з боку аўдыторыі.

Літаратура:

1. Electronic Pies in the Poetry Skies [Electronic resource]: altx online network — Mode of access: <http://www.altx.com/ebooks/infopol.html>. — Date of access: 27.09.2018.
2. Enzensberger, H. Constituents of a Theory of New Media / The New Media Reader, ed.: N. Wardrip-Fruin and N. Montfort [and etc.]. — Cambridge: MIT Press, 2003. — pp. 261–275.
3. Governing the Digital Commons [Electronic resource]: BOLLIER — Mode of access: <http://www.bollier.org/talks-essays/2009>. — Date of access: 27.09.2018.
4. Kluitenberg, E. Constructing the Digital Commons [Electronic resource] / E. Kluitenberg // tactical media fileS — the «living archive». — Access mode: <http://www.tacticalmediafiles.net/articles/3170/Constructing-the-Digital-Commons>. — Access date: 30.10.2018
5. QuickView on Software Art [Electronic resource]: runme.org. — Mode of access: <http://runme.org/project/+quickview>. — Date of access: 27.09.2018.
6. Wark, M. Review of Critical Art Ensemble's Digital Resistance: Explorations in Tactical Media [Electronic resource] / M. Wark // RHIZOME.ORG. — Access mode: <http://rhizome.org/thread.rhiz?thread=4976&text=10078>. — Access date: 30.10.2018