



БЕЛАРУСКАЯ ДЗЯРЖАЎНАЯ АКАДЭМІЯ МАСТАЦТВАЎ



БЕЛАРУСКАЯ ДЗЯРЖАЎНАЯ АКАДЭМІЯ МАСТАЦТВАЎ

артэфакт

НАВУКОВА-МЕТАДЫЧНЫ ЧАСОПІС

№12/2019

НАВУКОВЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

НАВУКОВАЯ КРЫТЫКА

ПУБЛІЦЫСТЫКА

РЭЦЭНЗІІ

ЭСЭ

ТЭАТР

ДЫЗАЙН

АРХІТЭКТУРА

КІНА-і ТЭЛЕМАСТАЦТВА

ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

МІНСК

2020



НАВУКОВА-МЕТАДЫЧНЫ
ЧАСОПІС

артэфакт (12)

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
І. 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 Белашоты:

00076 для індывідуальных падпісчыкаў
000762 для прадпрыемстваў і арганізацый

ISSN 977-2313-6421

© Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, 2020
© Аўтары тэкстаў, 2020

ПОГЛЯДЫ РЭДАКЦЫІ МОГУЦЬ НЕ СУПАДАЦЬ З МЕРКАВАННЯМІ АўТАРАЎ АРТЫКУЛАЎ

В. А. Салеев.

Эстетика на весь мир 7

АКТУАЛЬНЫЕ ДАСЛЕДАВАННІ / АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ /
CURRENT RESEARCH

Ю. С. В. Мурейка.

Эстетология вкратце, или контуры новой гуманитарной науки
(часть 1-я из 2-х) 12

В. А. Салеев.

Музей эстетических идей 26

М. Г. Борозна.

Всебелорусские художественные выставки 1925, 1927 и 1929 годов . . . 33

Е. Я. Кенигсберг.

Кураторские стратегии интерпретации наследия Харальда Зееманна:
выставки «Харальд Зееманн. Музей obsessий» и «Харальд Зееманн.
Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы» 46

В. П. Кляузев.

История становления современной эргономики 57

И. Н. Бородина.

Особенности методологии и методики искусствоведческого анализа
фильмов о деятелях искусства 69

И. Б. Вышинская.

Развитие профессиональной школы
живописи Беларуси в 1950 – 1970-х гг. 76

Б. С. Костич.

История создания проекта комплекса зданий
Белорусской государственной академии искусств 85

К. А. Слижикова.

Современные направления в стилистике
графических интерфейсов пользователя 95

Ю. С. Пешина.

Историко-мифологические образы в произведениях цифрового
изобразительного искусства 107

<i>Г. А. Гонжуров.</i> Формирование культурно-художественной традиции почтовой графики Беларуси в 1991–2019 гг.	117
<i>Тао Ди.</i> Художественные стратегии в инсталляционных практиках современных китайских авторов	125
ЭСЭ / ЭССЕ / ESSAY	
<i>М. А. Заборов.</i> От колыбели до Парнаса на пегасе	134
АРТ-ПЕДАГОГІКА / ART-PEDAGOGY / ART-PEDAGOGY	
<i>С. Г. Доронина.</i> Педагогические проблемы поколения “Z”: анализ с позиций теории поколений и не только...	143
МАСТАЦКАЯ КУЛЬТУРА: ПАДЗЕЙ І АЦЭНКІ / ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: СОБЫТІЯ І ОЦЕНКІ / ART CULTURE: EVENTS AND EVALUATIONS	
<i>В. А. Салеев.</i> Славянский базар... Почти двадцать лет спустя	148
НАШЫ АЎТАРЫ	164
НАШИ АВТОРЫ	165
OUR AUTHORS	166

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.

ЭСТЕТИКА НА ВЕСЬ МИР

В этом 2019 году в мире гуманитаристики случилось яркое событие. В столице Сербии Белграде состоялся XXI Всемирный эстетический Конгресс. Это было второе всемирное собрание эстетического сообщества на европейской земле. Первое, отчётливо помнится, состоялось в Кракове в 2013 году. То был юбилейный Конгресс: торжественно отмечалось столетие первого эстетического форума, который состоялся в Берлине,— но ощущались и значительные перемены, которые произошли в эстетическом сообществе в начале XXI века. Российская делегация, возглавляемая очень известным в Европе доктором философии, профессором, Президентом российской эстетической ассоциации К. М. Долговым, насчитывала всего семь человек: трое приехали из Москвы, четверо представляли Екатеринбург (стоит отметить, что к концу 1980-х годов делегация из СССР, которая представляла эстетиков практически из всех союзных республик, насчитывала не меньше 250-ти человек). От Украины представителей не было. Прибалтийские страны имели по одному участнику.

На этом фоне присутствие белорусских эстетиков (два человека, включая автора этих строк) выглядело вполне достойно. Однако, мировые тенденции в развитии эстетики в очередной раз подтвердили верность народной поговорки «Свято место пусто не бывает». Так, «пустующее» место СССР занял Китай: их делегация на всемирном форуме состояла из двухсот человек. На первом месте по количеству участников были представители США, тепло (даже, показалось, порой подобострастно) принимаемые в Польше. Косвенно об этом свидетельствует и то обстоятельство, что на Конгрессе, вероятно впервые, организаторы приняли решение использовать только один язык — английский. Это было сделано вопреки традициям эстетических Конгрессов: тот же К. М. Долгов, побывавший, по крайней мере, на половине из них, утверждал, что обычно использовались в качестве рабочих три языка — английский, французский и местный.

Здесь же, даже получив право на специальное представление польской эстетики, организаторы провели конгресс на английском языке. Это дало право автору этих строк в холле центрального корпуса Ягеллонского университета вопрошать: «Хоть кто-нибудь говорит здесь по-польски?». Когда же настала очередь выступать, то восточнославянский эстетик (каковым себя считает автор) приветствовал мировое собрание эстетиков по-белорусски, затем по-польски поблагодарил организаторов Конгресса, и, наконец, сказал по-английски, что просит его извинить, но он предпочитает представить свой доклад на французском — истинном, начиная с XVIII века, языке эстетиков Европы. И хотя впоследствии доклад был опубликован на английском языке, он произвёл неизгладимое впечатление, что позволило автору познакомиться с Президентом Эстетической ассоциации Франции...

Это было одно из самых ярких впечатлений от Конгресса. Также автору запомнилось и общение с одними из самых значительных эстетиков XX века: К. М. Долговым (Россия), И. Марголисом (США), М. Голошевской (Польша). Последняя представляла собой самую известную ученицу великого польского эстетика с мировым именем — Р. Ингардена. Снимок с К. Д. Долговым и М. Голошевской до сих пор хранится у автора как бесценная реликвия.

Но, вспоминая юбилейный краковский Конгресс, отметим, что он зафиксировал значительные изменения в развитии современной эстетики, прежде всего в организационном плане. Президентом мировой эстетики был избран представитель США К. Картер, в руководство был введён и представитель Китая.

В творческом плане самыми интересными оказались круглые столы, посвящённые Польской эстетике XX века и традициям Китайской эстетики. Из личных выступлений особо занимательными оказались доклады В. Велша, И. Марголиса, К. Долгова.

В первом раскрывалась панорама торжествующего развития искусства постмодернизма. Во втором подчёркивалась роль интерпретации. В третьем речь шла о фундаментальных связях эстетики, философии искусства и науки.

В плане «ноу-хау» на Конгрессе выступила доктрина Сомаяэстетики: прозвучал призыв к открытию эстетических (непознанных) свойств человеческого тела.

В работе Конгресса приняли участие не только признанные эстетики, но и молодёжь со всех концов Европы: магистранты, аспиранты, даже студенты. Для нас неожиданным и приятным сюрпризом стала делегация из г. Екатеринбург. Ее возглавлял известный эстетик Б. Орлов. И вообще, Краков 2013 года оставил незабываемое впечатление: чудесные концерты, экскурсии, зелёный, похожий на элитный курорт, город.

Затем делегации разных стран посетили склепы, где были захоронены польские короли и выдающиеся люди Польши, включая великого польского поэта с белорусскими корнями А. Мицкевича.

Юбилейный Конгресс в Кракове проходил под лозунгом «Эстетика в действии». Для следующего конгресса в 2016 году в Сеуле был выбран лозунг «Значимость массовой культуры». Увы, добраться до столицы Южной Кореи из наших палестин оказалось практически невозможно...

И вот, год 2019. Время XXI Международного Эстетического Конгресса. Он состоялся с 21 по 26 июля в столице Сербии Белграде. Проходил в Белградском Университете, по большей части в корпусе Архитектурного факультета. Американцев и, вероятно, солидарных с ними западноевропей-

цев, было значительно меньше, чем в Кракове. Зато чувствовалось значительное прибавление азиатов (Китай и Япония). И, конечно, для восточнославянской эстетики радостная деталь: из России на Конгрессе было 20 представителей. Беларусь представила свою норму — 2 человека. Украины, к сожалению, вновь не было. Прибалты ограничились минимумом представителей.

Конгресс прошёл в очень тёплой атмосфере. Хотя, по сравнению с Краковом, всё было организовано в духе минимализма, но торжественный вечер знакомств, и, особенно, 100-летие Баухауза были проведены на высоком уровне (особенно поразила великолепная выставка, зафиксировавшая в фотографиях этапы развития знаменитой Школы строительства и художественного конструирования, основанной в германском Веймаре в 1919 году).

Оргкомитет во главе с известным сербским эстетиком М. Шуваковичем (впоследствии он был избран Президентом Международной Эстетической Ассоциации, сменив на этом посту К. Картера), приложил максимум усилий для того, чтобы каждый участник Конгресса чувствовал себя комфортно.

К сожалению, в творческом плане, можно говорить скорее о расширении эстетических поисков, чем об их углублении. В концепции Конгресса так и указывалось, что было получено более 500 заявок из 56 стран, что «делает этот Конгресс самым большим собранием эстетов за последние 40 лет». Глобальный диалог, взаимопонимание и сотрудничество — высшая цель Конгресса. И этого удалось достичь. Особое внимание Конгресс уделил эстетическим практикам. Среди круглых столов особое внимание привлекли «Мировые возможности в современном развитии эстетики», «Эстетическое»: история, география и медиа», и, впервые за всю историю Конгрессов, «Русская эстетика между Востоком и Западом».

Активное участие в работе последнего круглого стола приняли и белорусские эстетики. Очень много идей было высказано относительно традиций русской эстетики, о советском периоде её развития, о необходимости сохранять позитивные наработки предшествующих поколений, об органичности восприятия концепций мировой эстетики в восточнославянских странах.

Из отдельных докладов привлекли внимание выступления А. Берланта «Размышления о насилии», В. Вельша «Искусство в антропоцене», П. Осборика «Концептуальное искусство», М. Диакону «Герменевтики и опыт в эстетике температуры».

Среди множества сообщений не затерялись и доклады восточнославянских эстетиков А. Радеева (Санкт-Петербург) «Русская эстетика и её ключевые проблемы», В. Салеева «Эстетика в ареале гуманистики».

Конгресс завершил свою работу в конце июля, но развитие эстетики (вопреки негативным прогнозам) продолжается.

Вот и нынешнее издание нашего журнала «Артэфакт» наглядно об этом свидетельствует. Здесь представлены две работы известных эстетиков. В статье В. Салеева «Музей эстетических идей» как бы подчёркиваются ключевые проблемы современной эстетики, необходимость развития её в магистральных направлениях, очищение от идеологических «надобов» — реликтов прошлого, более тонкого проникновения в сферу художественного. Насущность нового подхода к эстетическому подчёркивается и в материале известного литовского эстетика Ю.—С. Мурейки: «Эстетология вкратце, или контуры новой гуманитарной науки». «Ноу-хау» в работе литовского эстетика является то, что новую интерпретацию эстетического он пытается построить вокруг чувственности как духовной способности, создающей личностный смысл ценностей. Что ж, такой подход имеет право на существование. Помнится, из него исходил и «крёстный отец» эстетики А. Баумгартен при создании этой специфической науки в середине XVIII века. Здесь же, при обосновании новой гуманитарной дисциплины Ю. Мурейка наталкивается на определённые сложности, начиная с наименования, ибо «логия» — учение, наука — находится как бы в оппозиции к понятию «чувственность».

Впрочем, поиск сам по себе — продуктивная акция, он направлен на творчество, обогащая человека. А насколько убедительны аргументы литовского эстетика — судить читателю. Но главное — новый ток эстетики, заданный сербским Конгрессом, продолжается... и нет ему конца...

В.А. Салеев,

Главный редактор журнала «Артэфакт»

АКТУАЛЬНЫЯ
ДАСЛЕДАВАННІ
АКТУАЛЬНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ
CURRENT
RESEARCH

Эстетология вкратце, или контуры новой гуманитарной науки (часть 1-я из 2-х)

Резюме: XXI век унаследовал от прошлого столетия богатое разнообразие видов и практик эстетической деятельности, обилие теорий по толкованию эстетики. Открылось больше возможностей для новых интерпретаций, которые позволяют перешагнуть границы традиционных понятий эстетики и создавать новые концепции и модели теоретических открытий. Автором данного труда движет стремление показать, что наряду с мышлением, верой, воображением, фантазией, памятью, разумением, речью, волей и другими духовными способностями человека, чувственности, которая составляет смысловое ядро эстетической деятельности, отводится исключительная роль. Считается, что чувственность является основной частью объекта эстетологии — эстетической деятельности. Чувственность, как духовная способность, создает личностный смысл ценностей. Она — источник смысловых порождений, открывающий пути как для интернализации ценностей, так и для их соиздания, и выражающая себя всевозможными способами создания смыслов, способами, которые отличаются от вербальных и логических, поскольку эти последние облачают смысл лишь в словесную или логическую форму. Акцентируется исключительное значение эстетологии для эдукологии и педагогической практики. Опираясь на междисциплинарные и трансдисциплинарные парадигмы, а также на тематический анализ, рассматриваются и другие толкования понятий, важных для эстетологии. Системно обосновывается не только возможность новой гуманитарной науки, но и ее необходимость, рассматривается более универсальное значение эстетологии, нежели традиционной эстетики, значение для духовного самовыражения и взросления личности.

Ключевые слова: эстетика, эстетология, чувственность, способы чувственности, смысл, значение, ценности, духовность, экзистенциализм

Summary: The XXI century has inherited from the last century a rich variety of types and practices of aesthetic activity and an abundance of theories on the interpretation of aesthetics. More opportunities for new interpretations have opened up, which allow to cross the boundaries of traditional concepts of aesthetics and create new concepts and models of theoretical revelations. The author of this work is driven by the desire to show that, along with thinking, faith, imagination, fantasy, memory, reasoning, speech, will and other spiritual abilities of man, the sensuality that constitutes the semantic core of aesthetic activity is given an exceptional role. It is believed that sensuality is the main part of the object of aesthetics — aesthetic

activity. Sensuality as a spiritual ability creates personal sense of values. It is the source of sentimental generation, which opens the way both for the internalization of values and for their creation, and expresses itself in all kinds of ways to create meanings, ways that differ from verbal and logical, because these latter endow the meaning only in verbal or logical form. Emphasis is placed on the exceptional importance of aestheology for ecology and pedagogical practice. Based on interdisciplinary and transdisciplinary paradigms as well as thematic analysis, other interpretations of concepts important for the aestheology are also considered. Not only is the possibility of a new human science justified in a systematic way, but also its necessity, and the more universal significance of the aestheology than traditional aesthetics is considered, as well as its significance for spiritual expression and the maturation of the individual.

Keywords: aesthetics, aesthetology, sensuality, ways of sensuality, meaning, values, spirituality, existentialism

Целенаправленный анализ отдельных зарождений чувственности в истории эстетики, философии, эдукологии и психологии, а также другие проблемы, касающиеся интерпретации объекта эстетики, теоретической концептуальности, уже так или иначе затрагивались и обсуждались как в исследованиях зарубежных ученых, так и трудах коллег и моих собственных. Поэтому конкретизирую цель: воспользовавшись в других публикациях уже отчасти изложенными, однако разбросанными по отдельным темам исследованиями, впервые представить более единое, собственное понимание и структуру эстетологии. Здесь ставится цель раскрыть, кое-что уточняя или иначе формулируя, основополагающие аргументы эстетологии, описать более значимые ее концептуальные образования, их интерпретации и логические связи — неперенный для науки системный фундамент. Осуществить единство исследования и интерпретаций. Я придерживался того взгляда, что системность, логическая стройность, значимость, оригинальность (в отношении существующих теоретических интерпретаций) наряду с ясностью, создают основу критериев научности. Эта статья, дань уважения академику А. Гайжутису, является подходящим случаем представить вкратце собственное понимание новой гуманитарной науки — эстетологии — по двум причинам: во-первых, потому, что интенсивная и новаторская научная и организаторская деятельность в области науки, возможно, несколько опосредованно, однако уже тем была значима, что создала благоприятную среду для научных исследований в Литве в области эстетики, для инноваций и интерпретаций. Деловая и толерантная обстановка привлекала любознательные, склонные к науке умы, способствовала формированию нового поколения юных и талантливых ученых, созреванию собственной школы эстетики и эстетологии в Литве. Кроме того, публикации А. Гайжутиса, а также А. Андрияускаса, В. Дауйотите, Ж. Гайжутите-Филипавичене, А. Й. Грей-

маса, Ж. Яцкунаса, В. Яскунаса, Л. Йекентайге-Кузмицкене, Н. Кардялиса, В. Мартинкуса, Г. Мажейкиса, Л. Пошкайте, Т. Содейки, К. Стошкуска, Р.М. Вабалайте, А. Уждавиниса, О. Жукаускене и других ученых на темы истории эстетики, философии искусства и социологии искусства отличались оригинальным видением, которое исподволь побуждало братья за изучение интерпретаций основополагающих предметов эстетики; интерпретации эти направляли к эстетологии. Во-вторых, начавшийся еще со студенческих дискуссий в Московском университете наш диалог с обсуждением как теоретических, так и практических проблем культуры, эстетики, методологии и теории эстетики, остается живым и продолжается до сих пор. Идею развития эстетологии академик сразу же одобрил, отмечая ее значение для эдукологии и других гуманитарных наук, для выражения и обогащения духовного мира человека. Мудрое, как кредо и побуждение к творчеству, звучит изречение академика: «Духовности никогда не было и никогда не будет слишком много» [2, с. 10].

Этимология термина

Эстетология (гре. *aisthēsis* — чувственность + гре. *logos* — слово, понятие, наука) — наука, изучающая и интерпретирующая эстетическую деятельность, ее проявления во всех областях жизни и основную ее составляющую: чувственность как духовную способность и метод созидания смыслов; связи и сочетаемость чувственности с другими духовными способностями. В узком смысле — это наука, изучающая чувственность, подобно тому, как логика изучает способность человеческого разума — мышление. Традиционную эстетику эстетология не отвергает и не стремится ее отрицать, а считает одной из своих составных частей, в распоряжении которой были и остаются ее собственные вопросы. Насколько известно, близкое термину «эстетология» понятие в словосочетании «эстетикологическая истина» (в смысле ощущаемой истины), впервые употребил основоположник эстетики как самостоятельной науки А. Г. Баумгартен. Имея в виду единство тела и духа, термин «*asthesiologie*» (*asthesiologie*) в очень специфическом аспекте пытался применить немецкий антрополог Х. Плесснер. Французы эстетологией называют область прикладной эстетики, охватывающую комплекс мер по лечению, консультированию и уходу, помогающих сгладить, смягчить физиологические последствия старости.

Проблемные поля эстетики и эстетологии

Представляемая нами концепция эстетологии является новой и оригинальной; она создана на основе межпредметных исследований, в своей внутренней неоднородной структуре она содержит ясно выраженное исследовательское и интерпретационное поле (объект) — эстетическую деятельность, семантическим ядром которой является чувствование. Чувствование изучают или должны бы изучать под разным углом различ-

ные науки, прежде всего философия. Ей приходится соорудить конструктивный фундамент для понимания чувственности и его слагаемых — философскую интерпретацию чувственности. Ей бы полагалось заняться изучением чувственности как своеобразного процесса, способного конституировать созидание смыслов и создание артефактов, т. е. личностный компонент эстетической жизнедеятельности, вместе с тем — и как духовную способность и духовное событие, и как экзистенциальное духовное состояние, которое мы переживаем благодаря огромному разнообразию модусов (экзистенциалий) чувственности. Ей также пришлось бы показать связь чувственности с происхождением смыслов и ценностей. Для эстетиологии чрезвычайно важны понимание и осознание взаимоотношений с языком, мышлением, верой, волей, воображением, способностью к осознанию и искусством, играми, дизайном, риторикой, политикой, религией, эстетикой окружающей среды и прочими категориями опыта, которые представлены такими науками, как феноменология, семиотика и герменевтика. Современная интерпретация чувственности тесно связана с межпредметными исследованиями, включающими культуру и образование. Эстетика, стараниями А. Г. Баумгартена ставшая самостоятельным предметом, была провозглашена наукой о чувственном познании, назначение которой — «поставлять положительные принципы для различной утонченной деятельности и свободных искусств». Вначале эстетика свернула на путь изучения вопросов познания, познавательное толкование эстетического. Постепенно, при содействии таких ученых, как И. Кант, Р. Г. Лотце, Ф. Brentano, Э. Хуссерль, М. Шелер, Х. Г. Гадамер и многих других мыслителей, стало понятным, что сущность чувственности является условием ценностного опыта. Горизонт традиционной эстетики стал узким и односторонним, не соответствующим преобразованию эстетической культуры. Х. Г. Гадамер, работая над своим знаменитым введением в исследование М. Хайдеггера «Исток художественного произведения» [6], обратил внимание на то, что следует преодолеть предрассудки, перегрузившие концепцию философской эстетики, — пересмотреть само понятие эстетики.

Классическая эстетика довольно долго придерживалась такой концепции эстетики, которая сводилась к теории красоты со склонностью к абсолютизации формы, вида, или к философии искусства, или же к довольно трудно объяснимому соединению теории красоты с философией искусства. Однако эстетика уже приступила к трансформации, поскольку появились признаки ее кризиса. Старая концепция стала тесной, ибо обнаружила неспособность более подробно и убедительно объяснить: ни — почему человечеству в целом необходимо искусство, ни — в чем экзистенциальный смысл и какова природа ценностей эстетической жизнедеятельности; зачастую она оказывалась не в силах аргументированно объяснить многогранную специфику эстетической деятельности, а также

новых проявлений этой деятельности, их взаимоотношений с созданием смыслов и ценностями. Сама эстетика, согласно немецкому философу В. Вельшу, уже преодолевает свои границы. Концепция реальной эстетической деятельности вызывает серьезные сомнения не только в отношении упомянутой упрощенной модели этой науки, но и в отношении самого термина эстетики как науки.

Концепт чувственности в историческом и теоретическом пространстве

*«Науке и ее истинам придает жизненность
её же собственная стройность, соразмерность
образующих её утверждений, их когерентность».*

А.– Ю. Греймас

Понятию эстет (aisthēsis), в сущности, соответствует слово «чувственность». В нем содержатся и органически объединяются такие способы или формы восприятия: ощущение, соматическое и экстрасенсорное восприятие; способность испытывать чувства, настроения и переживания; эмоциональное, ассоциативное, интуитивное восприятие; проживание культурных ценностей, а также философского и теоретического способа познания, т.е. чувственное мышление. Иными словами, разнообразный опыт, который проявляется в переживании его актуальности, ценности, значимости и в расстановке приоритетов, попадает в смылосозидательное поле. Чувственность всегда является опытом чего-нибудь, каких-либо данностей, поэтому это обстоятельство делает проблемными взаимоотношения чувственности с мышлением, смысловым рядом, воображением, пониманием, симуляцией, со словесным и логическим их выражением. Так чем же должна быть наука о чувственности, если не эстетологией?

Чтобы проявилась ментальная ситуация и вытекающие из нее мотивы и аргументы, попробуем в максимально сжатом виде представить историю развития предшественницы эстетологии — эстетики, ее структурные изменения и одну из возможных современных характеристик. Пытаясь учитывать изменившиеся обстоятельства в контексте современности, я так ее описал в статье «Эстетика»: «Эстетика является теоретической интерпретацией, ориентированной на проявленность, выражение и чувственность, — духовно осмысленной деятельности, выражающей себя на скрещении ошущенческой, эмоциональной и культурной конвенций и ценностей» [5, с. 583]. Современная ее модель уже охватывает аналитические исследования и теоретическое толкование происхождения, специфики, бытия, выражения и осмысления эстетических феноменов, а также понимание эстетики, которое отчасти изучает философская эстетика. По назначению и характеру исследований и интерпретаций различаются философская (теоретическая, дескриптивная, нормативная) эстетика, эм-

пирическая (отчасти экспериментальная) и прикладная эстетика; по характеру эстетической деятельности в видах искусства — архитектурная, литературная, музыкальная, театральная эстетика. По интерпретации и концептуализации эстетической деятельности или ее ответвлений в философии и общенаучных теоретических системах различаются направления науки эстетики с теоретическим уклоном: аналитическая, эссенциальная, экзистенциальная, информативная, герменевтическая, феноменологическая, лингвистическая, метафизическая, семантическая, семиотическая, марксистская и неомарксистская, прагматическая, структуральная, постмодернистская, феминистская и другая эстетика. Существует историческая (античная, эллинистическая, ренессансная, модернистская) эстетика и этническая (английская, японская, литовская, французская, немецкая) эстетика.

Многомерная проблематика эстетики выдвигает вопрос: есть ли в истории идей и теорий эстетики признаки, которые указывали бы на то, что существуют зачатки генезиса понятия чувственности или даже контуры или намеки на них в некоторых отдельных теориях, без упоминания самого термина. Да, есть, и не только в осмыслении художественной деятельности, но и других духовных феноменов, которые связаны с обдумыванием чувств, переживаний, наитий, озарений, когда очевидно старание выяснять влияние выразительности форм на восприятие в процессах созидания и происхождения смыслов. Традиционная эстетика свою рефлексию часто начинала с искусства с опорой на анализ искусства или красоты, а мы направляемся к эстетологии с чувственностью реальной, а не мнимой, свойственной восприятию искусства.

Завязи и оторстки идей

В древнем Египте, Индии, Китае, Греции (Платон, Аристотель, Плотин) возникли теоретические завязи эстетической мысли. Создавались понятия, выражающие эстетический опыт: удовольствие, прекрасное, безобразное, величие, канон, мимезис, симметрия, катарсис, гармония, пропорция, совершенство, трагедия, комедия, свет, музыка, изображение, знак и др. изучаются взаимоотношения объекта и изображения, созидания и подражания, искусства и его интерпретации. Знаменательно, что труд Платона «Федон, или О душе» писался для обсуждения понятий удовольствия и боли и других душевных переживаний, а также для размышления над экзистенциальными состояниями и опытом различных чувствований. Средним векам свойственно пристальное внимание к восприятию прекрасного, творимого; теоцентрические размышления о понятии метафизического прекрасного дополнились рассуждениями о свободных и механических искусствах, способах выражения в искусстве, взаимосвязи знака и значения, искусства и природы (Августин, Боэций, Фома Аквинский). Эпохе Ренессанса, с его утверждением идеала свободного и гармоничного

человека, для интерпретаций эстетических явлений свойственны антропоцентристские тенденции, автономность сферы эстетического, сопротивление канонам и правилам, преклонение перед творческой фантазией художника (Авиценна, Л. Б. Альберти, А. Дюрер, Пико делла Мирандола, Л. Валла, М. Фичино). Усилия М. Монтеня и Б. Паскаля создать своеобразную философию «сердца», т.е., чувства, не были должным образом поняты ни современниками, ни последующими философами, хотя сама проблематика эмоциональной сущности и ее актуальность не оставлены без внимания. Но ее место в структуре наук осталось неопределенным. После Ренессанса сложились два направления: одно — нормативное рационалистическое (классицизм, академизм), другое — сенсуалистское и иррациональное (барокко, романтизм, символизм). Теоретики первого направления — Ш. Батте, Н. Буало, А. Г. Баумгартен; второго — А. Шэфтесбури, Г. Хоум, Э. Берк, позже А. Шопенгауэр, Б. Кроче. Их теории стали предпосылкой для формирования философии искусства. В середине XVIII в. А. Г. Баумгартен в своем труде «Эстетика» ввел термин эстетики и обосновал ее теорию: эстетику он определяет как науку о чувственном познании, его способах и возможностях совершенствования, о воплощении прекрасного, великого в свободных искусствах, в узком смысле — это была теория свободных наук [1].

Homo aestheticus в эпохи модернизма и постмодернизма

С середины XVIII в. и весь XIX в. шло распространение классической эстетики. Преобладала философская эстетика, которая порой считалась частью философской системы, по преимуществу изучающая основы объективности красоты, гармонии и вкуса, теорию эстетического воспитания, а также проблемы уяснения основ развития искусства и эстетического суждения. Кант философски концептуализировал субъективные аспекты эстетической деятельности (происхождение эстетического — субъект и его чувства, свободная игра способностей воображения и интеллекта). Эстетика Ф. Шеллинга и Г.В.Ф. Гегеля — скрещение теории прекрасного и философии искусства. С С. Кьеркегора и Ф. Ницше началось развитие неоклассической эстетики — модернизма (первая половина XIX–XX вв.) и постмодернизма (вторая половина XX в.). Уже Д. Сантаяна в труде «Чувство прекрасного» выразил мысль, что эстетика должна быть связана с осознанием ценностей и рассматривать всевозможные удовольствия и боли [3]. Эстетизм XX века, став типом существования, манифестированием чувственности и протестом против интеллектуализма, сделал актуальной многомерную проблематику homo aestheticus (человека чувствования, с эмоционально активным жизненным типом). Углублялась и расширялась концепция эстетического объекта, идея искусства и эстетизма, велся поиск новых способов аргументации для характеристики специфики искусства, защищались постулаты оригинальности, общечеловечности эстетического творчества, исследовались взаимодействие и особенности эстетической

мысли Востока и Запада, более углубленно изучалась категория эстетического восприятия, обсуждались возможности эстетической науки (синергетическая парадигма), трансформация данной науки, ее статус, объект, методология и связи с другими науками, лингвистическое направление эстетики (linguistic turn) и последствия всеобщей эстетизации реальности.

Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, Ж. Делез, Ю. Кристева, Ф. Джеймисон, В. Вельш и др. эстетики постмодернизма, стремясь преодолеть логоцентрическую рациональность, стали отрицать свойственную классической и модернистской эстетике системность, идею красоты как сущностного начала эстетики, определенность понятий, автономность искусства. Они утверждают деконструирующее мышление, плюрализм теорий, необходимость отказа от стабильности связи между знаком и смыслом; поп-арт, перформансы, хеппенинги стирают, с точки зрения этих ученых, противостояние между элитарной и массовой культурой. Чувственное восприятие, считают они, является не дополнением к логичности, а необходимостью эстетизированного постижения реальности. Актуализируется еще Э. Гуссерлем выдвинутая идея пережитого опыта, в которой М. Мерло-Понти видел смысловую связь с феноменологией постижения и телесной данностью. М. Фуко заговорил о возможности распределить послевоенную французскую философию по двум разным направлениям: первое — философия чувственного опыта и субъекта, второе — философия познания, рациональности и концептов. Это также довольно красноречивое замечание в пользу эстетологии. Ортега-и-Гассет, анализируя творчество П. Пикассо, М. Пруста, Дж. Джойса и др., заговорил о новой эстетической чувственности. Эта концепция (часто называемая разными терминами), приобретя множество вариантов, с философских обочин незаметно стала возвращаться в центр внимания, одновременно парадоксально отрицая саму парадигму центра (Ж. Делез, Ж. Деррида, Ф. Гваттари, Ж. Лиотар, Ю. Кристева и др.).

Нетрудно заметить, что на эстетику XX в. оказывали влияние различные методы и другие науки. Изучая разные аспекты объектов эстетики и области эстетической деятельности, они дифференцировали тематику исследований эстетики, однако сохранили два вполне условных, но в XX в. сложившихся направлений: прикладные эмпирические и аналитические исследования и — интерпретационную, философскую эстетику. Хотя и претерпевшая изменения, но изучается также так называемая эстетика снизу — психологическая, эмпирическая эстетика (Г. Т. Фехнер, Р. Фрэнк), от нее произошла психология искусства; и так называемая эстетика сверху, которая отчасти совпадает с философией искусства. Объяснение явлений эстетики основывается на постулатах философии (Ф. Шеллинг, Г. Гегель, Ф. Фидлер, А. Ригль, Р. Дж. Коллингвуд, Т. В. Адорно, М. Хайдеггер). Исследования европейских философов дополнили теоретики США (М. С. Бердсли, Т. Бинкли, А. Данто, Дж. Дики, Н. Гудмен, С. Лангер, Дж. Марголис,

Т. Манро, М. Вейц и др.). В их теориях преобладает проблематика философии искусства, которая подается в свете антиэссенциализма, антиметафизичности, подвергается критике традиционная теория философии искусства. Во второй половине XX в. из социологической эстетики выкристаллизовалась социология искусства (Ш. Лало, Э. Сурио, П. Франкатель, А. Хаузер), проявилась эстетика практическая, техническая (Г. Земпер, Дж. Рескин, У. Моррис, У. Гропиус, Г. Мейер); экспериментальная (Г. Т. Фехнер, Г. Айзенк); прикладная или цифровая (Дж. Биркгоф, М. Бенс, С. Массер); эстетика окружающей среды, природы, экологическая (А. Берлеант, Г. Беме, И. Сепанмаа); эстетика иллюзорности (М. Сил); медийная эстетика (С. Шнель); эстетика мышления (М. Мамардашвили) и другие более или менее самостоятельные предметы и теории, часто перекликающиеся между собой, однако претендующие на причастность к эстетике.

Философская эстетика и ныне толкует возможности, условия и предпосылки теоретической рефлексии эстетических явлений, критически подходит к концепции прекрасного, отвратительного, рассматривает проявления и различные теории искусства, представляет философские интерпретации эстетической деятельности, изучает определения эстетического вкуса. Концепция философской эстетики никогда не была и, по-видимому, не станет однозначной. Она подвластна интерпретациям философии. Однако, невзирая на это многозначное основание философской эстетики, в ее концепции оформились главенствующие тенденции: озабоченность критико-теоретической, философской интерпретацией эстетического, прежде всего теориями прекрасного и творимого, а также объекта эстетики; попытки мыслить по-новому и тем самым найти кратчайший путь (Х. Г. Гадамер) и преодолеть логоцентрическую рациональность и абсолютизацию отдельных способов чувственности. Считается, что все еще создаются теоретические основы эстетики будущего (О. Ноймайер). Философской эстетике нередко отводится роль метатеории, помогающая «инвентаризировать» теоретические способы эстетической рефлексии и др. теории и определить границы их компетенции. По мнению В. Сеземана, эстетика является отраслью философии — наук об эстетических ценностях, которая занимается изучением своеобразия эстетических явлений и объяснением их сути и значения. (Увы, оценочность природы эстетической деятельности оставалась без должного уважения, гораздо больше внимания уделялось аспектам незаангажированности эстетической речи и эстетического восхищения)

Проблемность исследований эстетической деятельности и интерпретаций

Проблематичность эстетики возникает оттого, что эстетическая жизнедеятельность, будучи значительной и ценной своей сингулярностью и оригинальностью, по сути, находится в противоречии с теоретической

рефлексией, которая ведет в направлении обобщения, единого знаменателя, трансцендентности. Чувствования, чувства, воля и ум; опыт, воображение, интеллектуальная и чувственная интуитивность; способность понимать и актуализировать в сознании эстетические установки и фиксировать в памяти чувствования являются конститутивными слагаемыми эстетической деятельности. Их связанность с эмпирическими формами среды (природы и культуры) и переживаемым их значением для человека позволяет создавать культурные конвенции. Помечая значения эстетическими способами и открывая пути для возможности индивидуального восприятия, они составляют проблемное поле эстетических исследований и интерпретаций. Поэтому на изучение эстетических явлений, особенно в XX в., стали оказывать воздействие всевозможные методы и другие науки. Они дифференцировали тематику эстетических исследований.

В XX в. обнаружилось: с чего бы мы ни начинали размышления на эстетические темы — с природы, техники или искусства и красоты, с эстетического творчества или осознания, с концепций эстетического вкуса или художественного воображения, с культурных конвенций или знаковых понятий, с экзистентных, познавательных или этических аспектов эстетического состояния — всюду мы столкнемся с взаимосвязью тех или иных им близких феноменов, которую осуществляет явление эстетической деятельности (чувственность). Это эстетическое состояние, в акте восприятия фиксирующее экзистентный опыт, который является последствием чувственности, манифестирующим формирование смыслов, т.е. персонализацию не только прекрасного, но и других ценностей, иными словами, образование и придание смыслов не концептуальным, а чувственным образом, на основе переживаний, ассоциаций и прозрений. Так открывается перспективный путь к одной из сложнейших интерпретационных проблем: преобразование смыслов в значения и значений (ценностей) — в смыслы, в собственность личности. Как можно теоретически обосновать тот способ происхождения смыслов, который обошел вниманием Ж. Делез в своем знаменитом исследовании «Логика смысла» и который сам по себе не является рациональным [4].

Современная эстетика, кажется, уже почти освободилась от зависимости наук, изучающих познание — философии искусства и теории красоты. Так что эстетика скорее является содружеством близких теорий — эстетологией, которую объединяет объект всех аналитических и интерпретационных рассуждений — эстетическая деятельность и эстетический (художественный) язык, ощущение его особенностей переживания, восприятия созидания и постижения.

С некоторыми оговорками эстетологию можно рассматривать и как объединенную логическими отношениями открытую систему теорий или общность наук, которую составляют теории, изучающие компоненты эс-

тетической чувственности, их природу и назначение, созидание смыслов и ценностей и восприятие чувственным способом. Теорией, относящейся к эстетологии, мы могли бы считать каждый дискурс, который, стремясь к системности и оперируя терминами философии и других наук, изучает явления эстетические, т.е. имеющие отношение к чувственности. На мой взгляд, без чувственности таких явлений не существует. Не ощутив разницы между чувством красоты и его модификаций и чувственностью, как универсальной философской категорией, невозможно разглядеть ни целостности эстетологической проблематики, ни общей ценности дотеоретического опыта, ни основания, конституирующего экзистентное состояние человека, а его составляет чувствование как духовная сила. История эстетики свидетельствует, что всегда существует напряжение между аналитическим, эмпирическим исследованием и философской, теоретической интерпретацией артефактов эстетики. Вместе с другим противоречием, которое существует между реальной эстетической деятельностью и теоретической рефлексией, эта напряженность относится к самым действенным источникам развития эстетики. Как философскую эстетику, так и эстетологию и эдукологию (обладающим в методологическом плане теоретическим основанием в философской антропологии), должна заботить чувственность не как исключительный и не как психически индивидуальный, а как универсальный, аспектами всеобщности обладающий процесс и его теоретическая интерпретация, в которой высветились бы отношение чувственности с происхождением смыслов и ценностей, воплощение чувственности в процессах культуры и их отношения с мышлением, языком, пониманием и воображением, а также объяснение чувственности как экзистенциального бытия, культурного феномена и духовной способности человека, и насколько эти предметы существенны для исследования специфики эстетической деятельности.

Говоря об эстетологии как научной отрасли, мы должны учитывать неоднородность ее объекта, а в отношении теоретической рефлексии — структурный состав как общность теорий и специфику, которая зависит от трактовки объекта. Вместе с тем мы не должны забывать, что она, философски интерпретируя эстетическую деятельность, чувственность, эстетический язык, опыт, эстетические категории, никак не может обойтись без обобщений конкретных проявлений эстетической деятельности и их анализа. Поэтому с достаточным основанием можно говорить о своеобразии как эстетологии, так и традиционной эстетики — гуманитарной науки, в составе которой проявлены два уровня: один философский интерпретационный, другой — исследовательский и прикладной. Чтобы эстетика освободилась от метафизических спекуляций и не проглядела бы реальной метафизической тоски, упомянутые два уровня этой науки являются одним из важнейших гарантов ее роста и влияния на человечество. Это отнюдь не означает, что на эволюцию эстетической теории не воздейству-

ют философская или иная методология. Небезосновательно существуют интенции сгладить теоретическую неоднородность эстетики, уточнить структуру и конвенциональность эстетической концепции, исследования эстетической деятельности связать с интересующими знаниями, а их убедительность и смыслы — с теоретическим анализом эстетического постижения и культурным контекстом, не стремясь к тому, чтобы превратить ее в разновидность естественной науки.

В современной культуре обозначился глобальный прорыв субъективного, визуального и вообще эстетического; его описывают терминами то новой восприимчивости, то постмодернистской чувствительности или связывают с эстетизацией всех жизненных сфер, которая, по словам В. Вельша, угрожая анестезирующим действием, делает исследования эстетической деятельности особенно актуальными для всей культуры нашей эпохи. С другой стороны, эстетизация сблизила философское и научное изучения эстетики и актуализировала не столько эмпирические исследования, сколько рефлексию теорий эстетической деятельности, которая опирается на концепцию, утверждающую выразительность ума (Р.Б. Брэндом), инструментальное назначение теорий, полилогичность и синергетическую парадигму, целостное разнообразие общечеловечности и открытость эстетической практике. Такая вот теоретическая рефлексия открыта для новых концептов или новой интерпретации старых идей, к тому же она не совместима с нормативизмом, идеологической замкнутостью и диктатом формальной логики, насилием и засильем теоретического мышления и другими абсолютизациями и претензиями на окончательную и единственную истину.

Сложности в различении и отождествлении традиционной эстетики и эстетологии. Исторический взгляд на рефлексию эстетической деятельности и вытекающие отсюда довольно разнообразные концепции эстетической науки вызывает фундаментальные вопросы. Что означает нередко употребляемое понятие эстетичность? Почему эстетика до сих пор никак не сформулирует своего общеприемлемого объекта? Или хотя бы области исследования? Возможно, теория красоты, философия искусства и другие концепции, изучающие деятельность оценочного характера, среди них культурология и аксиология, обнаружили бы в концепции чувственности то, не раскрытое до сих пор в полной мере основание, которое должна была бы интерпретировать и изучать уже не эстетика, а эстетология. Может быть всё-таки допустимо, не нарушив безоглядно традиции, прийти к согласию, что классическая эстетика могла бы остаться тем, чем отчасти и была, т.е. теорией красоты. Суть вопроса, конечно, не в терминах. Главное — искать ответ на вопрос: как создаются смыслы, осваиваются ценности, какова взаимосвязь между чувственностью и разумом в актах понимания, и какова роль разных способов чувственности в этом процессе. Какова связь между переживанием и пониманием в осознании себя и значительности мира,

в претворении истин, норм и ценностей в личностное достоиние. Каковы настоящие и воображаемые отношения между чувственностью и смыслом, смыслом и языком знаков, чувственностью и пониманием, смыслом и логическим выражением. Или, например, как понимаются вопросы взаимодействия чувственности и теоретического мышления?

Какие причины тормозили и до сих пор тормозят отграничение эстетологии от эстетики или преобразование эстетики в эстетологию? Причин было и остается немало, но основными, видимо, являются следующие: в разнообразии форм чувственности не была осознана связующая это разнообразие общность, а концепция эстетичности, сводимая то к форме, то к ощущениям или эмоциональности, все время оставалась без общей логической основы и подходящего понятийного выражения. Поэтому эстетичность постоянно связывалась с красотой, порой отождествлялась с формой, с ее элементами или материальным и знаковым выражением и его восприятием через ощущение или воображение. Не обошлось и без путаницы в терминологии. Попеременно первенствовали (без внимания к их аспектному характеру и предпосылкам к содержательному согласию) то объективистская, то субъективистская тенденции; долгое время не удавалось раскрыть собственную специфику гуманитарных наук, к которым относится и эстетика, в аспекте процесса и результатов эстетической деятельности; ничтожно мало или почти не реализовано понимание взаимосвязи и взаимодействия эстетики и аксиологии (чувственности и смыслов / ценностей); слишком часто проявлялось прямолинейное мышление в духе или-или; отсутствовал диалог между строго-бинарными и потому непримиримыми философскими концепциями чувственности и мышления (сердца и разума), представителями которых, с одной стороны, более или менее являлись Плотин, Августин, Паскаль, У. Дильтей, С. Кьеркегор, Ф. Ницше, М. Шелер, Э. Гуссерль, Х. Г. Гадамер и почти вся традиция эстетики Востока; с другой — защитники рационализма Декартова типа, отличающиеся апологией познавательной деятельности, ума и теоретического мышления; частая редукция эстетической деятельности к чувственному восприятию красоты и эстетическому языку; не определены слагаемые понятия чувственности даже в случаях различения ощущения и эмоции; недостаточно внимания уделено межпредметным исследованиям, методологии, интегрирующим установкам и динамическому эстетическому опыту и практике.

Понимание методологических причин ущербности эстетики является одним из важнейших условий для концептуализации эстетологии. В этом плане уже не было нужды специально искать мотивы для обоснования этой науки. При внимательном рассмотрении ее завязи и отростки уже отмечались в тех или иных образах и показывались в текстах как литовских (А. Андрияускас, В. Дауйотите, А. Гайжутис, А. Ю. Греймас, Н. Кардялис, В. Мартинкус), так и зарубежных (Т. Адорно, А. Берлеант, Я. Беме, Р. Б. Брандом, Д. Дэвидсон, В. Татаркевич, В. Вельш и др.) ученых.

Белый, скорее обозначающий, а не аналитически доказывающий взгляд на развитие концепции эстетики помогает в самых общих чертах раскрыть необходимость отделения эстетологии от эстетики, и предлагает главные обоснования этой необходимости. Как и насколько проект эстетологии из гипотетического превратится в полноправный самостоятельный гуманитарный предмет или в определенную совокупность предметов, какие у него смогут сложиться отношения с классической эстетикой, покажут дальнейшие межпредметные, транспредметные и тематические исследования. Для их реализации, пожалуй, не хватит усилий одного человека. Кроме того, очевидно, что это всеобщая забота гуманитаров, а не только философов.

Чтобы понять эстетическую деятельность и ее теоретическую реконструкцию, требуется, увы, потратить много времени на изучение истории эстетики, обрести огромный чувственный опыт и возможность его теоретического воспроизведения и философского осмысления. Видимо, поэтому даже самые великие мыслители: Кант, Гегель, Н. Гартман, М. С. Адорно, Х. Г. Гадамер, А. Ю. Греймас, М. Мамардашвили, В. Сеземан, — наиболее значительные произведения по эстетике создали только в конце творческого пути, — когда уже накоплен опыт, засиял свет мудрости и стали короткими тени категоричности, всезнайства, нетерпимости к инакомыслию.

Литература:

1. Baumgarten, A. G. Aesthetica acromatica / A. G. Baumgarten.— Bd. I–II. 1750–1758.
2. Gaizūtis, A. Žodžiai skaitytėjui / A. Gaizūtis // Dvasingumas žmogaus pasaulyje: коллективная монография / ВПУ; сост. Й. Киевишас, Р. Кондратене.— Вильнюс, 2010.— С. 8–15.
3. Santayana, G. The Sense of Beauty / G Santayana.— N.Y.: Charles Scribner's sons, 1896.— 168 p.
4. Делез, Ж. Логика смысла / Ж. Делез.— М.: Академический проект, 2011.— 472 с.
5. Мурейка, Ю.— С. В. Эстетика / Ю.— С. В. Мурейка // Универсальная литовская энциклопедия.— Вильнюс, 2004.— Т. 5.— С. 582–593
6. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Сборник. Пер. с нем. Михайлова А. В.— М.: Академический проект, 2008.— 528 с.

*Статья поступила в редакцию
14.07.2019*

Музей эстетических идей

Резюме: В настоящей публикации предпринимается попытка обозначить стратегически важные проблемы: сущность эстетического и художественного, категориальная система эстетики, отражение и созидание в искусстве, проблема эстетического переживания, — разрешением которых должна заниматься современная отечественная эстетика.

Ключевые слова: эстетическое, художественное, эстетика, эстетические категории, духовность, эстетическое восприятие, эстетическое переживание, эстетический объект, эстетический субъект, искусство, ценность, оценка.

Summary: This publication attempts to identify strategically important problems — the essence of the aesthetic and artistic, the categorical system of aesthetics, reflection and creation in art, the problem of aesthetic experience, the solution of which should be addressed by modern domestic aesthetics.

Keywords: aesthetic, artistic, aesthetics, aesthetic categories, spirituality, aesthetic perception, aesthetic experience, aesthetic object, aesthetic subject, art, value, evaluation.

«Музей (от греч. «Храм Муз», место, посвящённое музам) — учреждение, в котором собираются, хранятся, экспонируются, изучаются произведения разных видов искусства, а также памятники и документы, относящиеся к другим областям духовной и материальной культуры, образцы природных богатств и т.д.» [1, с. 422]. С тех пор, как музеи возникли в Древней Греции, многое изменилось в жизни человечества. Появилось и утвердилось огромное количество разнообразных по назначению, вместимости, расположению, роли в культурной жизни той или иной страны музеев. Но главная идея, изначально сыгравшая в создании этого уникального учреждения основополагающую роль, остаётся неизменной с древнегреческих времён. Музей — это собрание определённых объектов, творений человеческих рук и духа предметов, обладающих определённой ценностью, так или иначе выделяющихся в ареале культуры.

Разумеется, наибольшим спросом пользуются исторические, краеведческие и художественные музеи, среди которых выделяются могучие национальные собрания, такие как «Лувр», «Прадо», «Эрмитаж»; но и маленькие, частные, региональные музеи временами вполне способны удивить любознательного посетителя.

При всех трансформациях общества в XXI столетии (особенно отчётливо сказывающихся на восточнославянском регионе), музеи остаются главными хранителями культурного наследия, и, следовательно, одними из основополагающих источников эстетического развития человека. При этом следует подчеркнуть, что в противовес парадигме постмодернистской эстетики, ключевым положением здесь выступает именно категориальная система культурного наследия, которая понимается как «... часть материальной и духовной культуры, созданная прошлыми поколениями, выдержавшая испытание временем и передающаяся следующим поколениям как нечто ценное и почитаемое» [2, с. 11].

С воцарением интернета и появлением виртуального мира понятие хранилища (генеральная идея создания и существования музеев) бесконечно расширяется. Иное дело, насколько хранимое в состоянии пройти достаточно строгую аксиологическую (и неаксиологическую) экспертизу. Именно здесь вопросы ценности хранимого, его оценки (кто оценивает?), а также соотнесения последнего с потребностями и интенциями развития общества на современном этапе выходят на первый план и играют основополагающую роль. В русле заявленных сентенций, предлагается рассмотреть воображаемый (его, думается, при помощи интернета не слишком сложно построить виртуальным образом) «музей эстетических идей». Идею нельзя признать полностью оригинальной. Выдающийся эстетик А. Мальро (в своё время он был министром культуры Франции) в 60-х годах XX века собрал в своём воображаемом музее лучшие мировые творения изобразительного искусства и проделал тонкую эстетическую работу по их интерпретации и оценке [3].

Начинать создание «музея эстетических идей» следует с определения первоначального понятия — «эстетическое». Это основополагающее понятие много десятилетий (и даже столетий!) оказывалось как бы вне пристального внимания эстетиков. Чуть ли не две с половиной тысячи лет, начиная со времён, когда эстетическая проблематика стала всё отчётливее выявляться в древнегреческих философских доктринах, речь шла скорее о предмете эстетики (каковым попеременно выступали то «прекрасное», то «искусство»). С середины XVIII века, после введения А. Баумгартеном термина «эстетика», основное внимание эстетиков вообще переместилось на обоснование дисциплинарного статуса эстетики. Поскольку наука переживала «классический период развития» (в русле доктрины В. С. Стёпина), то в ней естественным образом прежде всего возникла потребность в обосновании своей суверенной категориальной системы. А поскольку эстетика зародилась и выросла в лоне философии и изначально ориентировалась на философскую методологию, то, естественно, на первый план в упомянутой категориальной системе вышли объектные категории эстетики («прекрасное», «возвышенное», «трагическое», «комическое», «безобразное» и т.д.).

И хотя в эстетической доктрине И. Канта подчёркивалась особая роль субъекта в мире эстетического, вплоть до 30-х годов XX века субъектные факторы эстетического оставались в тени (а в указанный временной период они стали предметом разработки многочисленных, главным образом, психологических концепций). Разумеется, проблема эстетического никак не может быть решена в рамках психологии, поскольку далеко не ограничивается физиологическими основаниями восприятия (а именно на теории восприятия основывается, в целом, отношение психологии к эстетике) и обязательно содержит в себе эстетико-содержательный субстрат (стоит отметить, что это фактор, определяющий уровень и характер эстетического восприятия). С другой стороны, игнорировать чувственную сторону эстетического, связанную с равными возможностями субъекта (наряду с эстетическим объектом) в эстетическом отношении человека, означает потерю основы эстетического, обусловленную, в том числе, как верно подчёркивает В. В. Бычков, «конкретно-чувственным восприятием субъекта» [4, с. 68].

Нельзя сказать, что в советскую эпоху эстетики не пытались постулировать сущность эстетического. На наш взгляд, наилучшая попытка в этом направлении принадлежит А. Ф. Лосеву: «Эстетическое есть прежде всего некоторое чувственно-предметное бытие, некоторый эмпирический факт, который имеет сложный физико-физиолого-психолого-социальный состав, специфику эстетического необходимо искать в этом неподдельном слиянии чувственно-материальных и идеально-смысловых моментов, по причине чего она занимает как бы промежуточное положение между сферой материальных предметов и областью абстрактной мысли. В эстетическом всё чувственное и осязаемое, в тоже время осмысленное и выразительное» [5, с. 575]. Эта объёмная дефиниция, с нашей точки зрения, требует коррекции в плане необходимости внесения духовного субстрата в сложный «состав» эстетического. В постижении сущности эстетического следует учитывать и искания Е. Г. Яковлева, который, следуя сократовской традиции, в итоговой своей книге настаивает на понимании эстетического как совершенного в своём роде [6]. В этом плане коррекция может заключать опасение, как бы философская рефлексия (как часто случилось в эстетике) ни заслонила исходной конкретно-чувственной основы эстетического. Эту основу, с нашей точки зрения, составляет чувственно-выразительное, стремящееся к совершенству [7].

Однако, понимание эстетического смещается в связи с последними веяниями в постсовременной культуре. И эта основополагающая проблема достойна масштабной дискуссии, которая включала бы мнение профессиональных философов, эстетиков, искусствоведов, психологов восточнославянского пространства. Подобно знаменитой дискуссии между «природниками» и «общественниками» в 60-е годы XX века, которая сыграла креативную роль в развитии советской эстетики.

В виртуальном «музее эстетических идей» не менее важную экспозицию занимает проблема художественного. Причём она может быть представлена дихотомично: само понимание художественного (в связи с этим и понимание художественной ценности, и художественной оценки), проблема постижения источников и интенций художественного творчества.

В первую очередь следует констатировать, что, несмотря на значительные (порой отчаянные) усилия, советской эстетике так и не удалось решить проблему соотношения эстетического и художественного (Г.Н. Пospelов, 1965; А.И. Буров, 1975; М.С. Каган, 1981; Л.М. Столович, 1983). Более того, отечественные эстетики и в нулевых годах уже нового XXI века отрицают спецификацию художественного, считая его, по классическому стереотипу, просто выражением эстетического в ареале искусства. Так И.В. Малышев представляет искусство как поле отражения эстетического идеала, а взаимосвязь эстетического и художественного понимает как коммуникацию «эстетического идеала в действительности» с «созданием и коммуникацией художественного образа мира» [8, с. 86].

Верно определяя, что художественность произведения искусства связана, прежде всего, с его эстетическим качеством, В.В. Бычков, в то же время не избегает унификации эстетического и художественного: «Художественное (художественность) — это то же самое эстетическое только в ситуации, когда в качестве эстетического объекта фигурирует произведение искусства...» [4, с. 70]. Это, разумеется, не так. Искусство обладает многофункциональностью, которая не всегда исчерпывается эстетическим; оно несёт в себе и познавательное, и социальное, и нравственное (на чём особенно настаивал А.Н. Толстой) начала. Кроме того, оно строится на образной системе, которая не всегда напрямую отражает «эстетический идеал действительности» (по И.В. Малышеву). Поэтому закономерным является мнение наиболее прозорливых теоретиков искусства, которые, подобно известному болгарскому эстетике А. Натеву, уже в середине 60-х годов XX века утверждали, что даже объективная интерпретация эстетических отношений человека ещё не открывает художественной специфики и даже не ставит вопроса о художественном [9].

Автор этих строк предпринял попытку найти спецификацию художественного, определив художественную ценность как «синтез эстетического и не эстетического» (В.А. Салеев, 1986). Дальнейшая разработка этой проблематики привела к постулированию неоксeнологии, в которой наличествует равенство ценностного и оценочного подходов, и где, в частности, утверждается, что «аксeологическое поле художественного выстраивается (на основе полифункциональной структуры художественной ценности), в основном, на доминантной основе оценочно-го отношения» [10, с. 513].

Весьма острой проблемой остаётся и проблема художественного творчества. Требуется глубокое переосмысление доктрина мимесиса, входящая к древнегреческой эстетике (и поэтому остающаяся редким экспонатом в нашем воображаемом «музее эстетических идей»), особенно в связи с ленинской теорией отражения в искусстве (о которой написаны тысячи страниц в советскую эпоху). Основопологающей задачей здесь выступает установление границ и органичного взаимоотношения между отражением и созиданием в творческом процессе художника.

Конечно же, развитие эстетических идей предполагает и развитие современной эстетики как науки. Многие эстетические понятия и отдельные структуры эстетического знания нуждаются в коррекции и переосмыслении. Причём это касается не только узких, второстепенных проблем эстетики как науки, а напротив, — основопологающих. Например, к последним, несомненно, относятся проблемы предметной области эстетики, её категориальной системы. «Сегодня работа, посвящённая такой традиционной теме, как эстетические категории, — справедливо подчёркивает Т. В. Кузнецова, — может, пожалуй, даже быть воспринята как анахронизм. Поскольку разработка традиционной эстетической проблематики как бы застыла на точке 20–30-летней давности, не происходит и развития системы эстетического знания, его адаптации к современному полю культуры» [11, с. 145].

И в самом деле, проблема современной интерпретации и анализа категориальной системы эстетики сверхактуальна. Т. В. Кузнецова начинает анализ фундаментальной проблемы — эстетического отношения [11]. Но последнее, как известно, двухполюсно и включает в себя (на своих полюсах) объект эстетического процесса и его субъект. И если объективные (лучше говорить: объектные!) категории эстетики (прекрасное, трагическое, комическое, возвышенное, безобразное и т.д.) представлены во всех учебниках эстетики, то о введении её субъектных категорий даже нет речи. В качестве новейших примеров можно привести содержательные книги П. С. Гуревича и В. В. Бычкова (в первой раздел о категориях так и именуется «Эстетические категории», во второй — «Классические эстетические категории»). В них речь идёт об объектных категориях эстетики. Правда, авторы расширяют их число: П. С. Гуревич включают в традиционную сферу («Пре́красное», «Возвышенное, Безобразное») ещё и «Ритм», «Меру», «Игру» и «Истину» [2]; в перечне «классических эстетических категорий» по В. В. Бычкову, наряду с тем же известным набором во главе с «Пре́красным», наличествуют «Игра», «Ирония» и «Вкус» [4]. Включение в систему эстетических категорий вкуса делает честь российскому эстетике; и хотя в параграфе, посвящённом вкусу, речь идёт, в основном, о художественном вкусе, всё же одно из центральных категориальных состояний эстетического субъекта здесь, как говорится у философов, «схвачено».

Пытаясь продолжить эту идею, автор этих строк вводит в своём учебном пособии «Эстетика: краткий курс» метакатегориальное понятие — «субъектные категории эстетики» [14]. В систему субъектных категорий эстетики зачисляются: эстетическая потребность, эстетическое чувство (и его непосредственное практическое проявление — эстетическое восприятие), эстетический вкус, эстетический идеал, эстетическая оценка. Именно эти категории определяют уровень и эстетический потенциал субъекта эстетического отношения — другую (наряду с эстетическим объектом) важнейшую сторону целостного эстетического процесса.

Остро и актуально стоит вопрос и об определении эстетических категорий, характеризующих художественное отношение человека. Пока в отечественной эстетике мы не наблюдаем категорий, непосредственно связанных с ареалом художественного. Между тем, они существуют в практике художественного творчества и художественного восприятия. В первом приближении там видятся такие категориальные проявления художественного, как художественный образ, художественное творчество, художественный стиль, виды и жанры искусства, художественное восприятие, художественная ценность и художественная оценка.

И существует ещё одна актуальная проблема, достойная занять своё место в «музее эстетических идей». Она углубляет субъектное отношение к эстетическому, одновременно открывая пути к тонкому пониманию художественного. Речь идёт об эстетическом переживании, практически не исследуемом в отечественной эстетике. Если проблеме эстетического восприятия в советской эстетике ещё и были посвящены отдельные немногочисленные работы, то проблеме эстетического переживания существенно не повезло. Между тем проблематикой эстетического переживания занимались целые национальные школы. Например, польская эстетика ещё в довоенный период и спустя четверть века после войны уделяла пристальное внимание эстетическому переживанию. Это, в первую очередь, касается выдающихся польских эстетиков Р. Ингардена и В. Татаркевича [14, 15].

В. Татаркевич включает эстетическое переживание в структуру одного из четырёх оснований существования искусства — оно, в силу своих возможностей вызывать восхищение или потрясение, выступает своеобразным индикатором произведения искусства. Р. Ингарден рассматривает процесс эстетического переживания последовательно и системно, разделяя его на несколько фаз, начиная от вступительной эмоции и заканчивая качественным эстетическим созерцанием [14].

Теодор В. Адорно, полагая, что основу оценки произведения искусства составляет «целостный глубокий опыт», утверждал, что эстетическое переживание выступает в качестве «одного из моментов такого опыта», хотя и предупреждал, что «опыт искусства, как опыт его истины или неистины представляет собой нечто большее, чем субъек-

тивное переживание — он является прорывом объективности в субъективном сознании» [16, с. 18].

Так или иначе, проблема эстетического переживания и связанная с ней проблема художественного восприятия остаются актуальными вопросами, на которые необходимо отвечать современной отечественной эстетике.

Оглядывая в целом виртуальный «музей эстетических идей», можно заметить, что в нём наличествует ещё много проблемных «лакун», взыскивающих к анализу и осмыслению. Одни из них имеют многовековую историю, иные (как, скажем, в реалиях постмодернизма) — ультрасовременны. Современная эстетическая теория, на наш взгляд, не должна уклоняться от решения как глобальных, так и частных проблем, которые непрерывно ставит перед нею насыщенная эстетическим действительность и видоизменяющееся на наших глазах искусство. Только такой подход может дать новые импульсы развития уникальной гуманитарной науке — эстетике.

Литература:

1. Современный словарь-справочник по искусству / науч. ред. и сост. А. А. Мелик-Пашаев — М.: Олимп: «Издательство АСТ», 1999.— 813 с.
2. Хухлындина, Л. М. Культурное наследие в туризме: учеб.-практ. пособие / Л. М. Хухлындина, Л. М. Гайдукевич— Минск: БГЭУ, 2011.— 295 с.
3. Malraux, A. Le musée imaginaire / A. Malraux.— Paris, 1965.— 228 p.
4. Бычков, В. В. Эстетика. Краткий курс / В. В. Бычков— М.: Проект, 2003.— 384 с.
5. Лосев, А. Ф. Эстетика / А. Ф. Лосев // Философская энциклопедия. т. 5.— М.: Советская энциклопедия, 1970.— 740 с.
6. Яковлев, Е. Г. Эстетическое как совершенное / Е. Г. Яковлев — М.: Брандес, 1995.— 406 с.
7. Салеев, В. А. Сущность эстетического / В. А. Салеев // Эстетика: прошлое, настоящее и будущее. Материалы I Овсянниковской Международной эстетической конференции (ОМЭК I).— М.: МГУ, 2007,— 340 с.
8. Малышев, И. В. Диалектика эстетического / И. В. Малышев — М.: Пробел-2000, 2006.— 304 с.
9. Натев, А. Искусство и общество / А. Натев — М.: Искусство, 1966.— 320 с.
10. Салеев, В. А. Неоаксиология как философская доктрина / В. А. Салеев // Национальная философия в глобальном мире. Материалы Первого белорусского философского конгресса. Доклады — Мн.: Право и экономика, 2018.— 766 с.
11. Кузнецова, Т. В. Переосмысливая основные эстетические категории / Т. В. Кузнецова // Методы, понятия и коммуникации в современном эстетическом дискурсе. Сборник научных докладов. Материалы III Овсянниковской Международной эстетической конференции (ОМЭК III).— М., МГУ, 2008.— 636 с.
12. Гуревич, П. С. Эстетика: учебное пособие / П. С. Гуревич — М.: Кнорус, 2011.— 456 с.
13. Салеев, В. А. Эстетика: краткий курс / В. А. Салеев — Мн.: Тетрасистемс, 2012.— 160 с.
14. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден — М.: Издательство иностранной литературы, 1962.— 572 с.
15. Tatarakiewicz, Wl. Dzieje szosciu proces.— Warszawa, PWN, 1983.— 354 s.
16. Адорно, В. Т. Эстетическая теория / Теодор В. А. / Пер. с нем. А. В. Дранова — М.: Республика, 2001.— 527 с.

*Статья поступила
в редакцию 15.07.2019*

М. Г. Борозна

Всебелорусские художественные выставки 1925, 1927 и 1929 годов

Рецензент Е. Я. Кенигсберг, кандидат искусствоведения, доцент, начальник отдела международных связей Белорусской государственной академии искусств

Резюме: Публикация посвящена всебелорусским художественным выставкам 1925, 1927 и 1929-х годов, которые сыграли важнейшую роль в формировании прогрессивных тенденций развития в изобразительном искусстве Беларуси в первой половине XX века. Авторы идеи проведения Всебелорусских выставок рассматриваются как новаторы своего времени по решению комплекса задач выявления закономерностей и стратегии творческого развития культуры Беларуси. Можно назвать эти экспозиции самой масштабной попыткой формирования белорусского художественного стиля. Достижения художников, представивших свои работы на трёх первых выставках 1925, 1927 и 1929-х годов и сегодня остаются актуальными для теоретического осмысления и искусствоведческого обобщения опыта изобразительного искусства Беларуси XX века.

Summary: The publication is aimed at the All-Belarusian art exhibitions of 1925, 1927 and 1929, which played an important role in the formation of progressive trends in the fine arts of Belarus in the first half of the twentieth century. The authors of the idea of holding All-Belarusian exhibitions are considered as innovators of their time to solve a complex of problems of revealing regularities and strategy of creative development of Belarusian culture. These exhibitions can be called the most large-scale attempt to form the Belarusian artistic style. The achievements of the artists who presented their works at the first three exhibitions in 1925, 1927 and 1929 and today remain relevant for theoretical reflection and art criticism generalization of the experience of fine art of Belarus of the twentieth century.

Введение. Первая системная попытка формирования единого художественного стиля в белорусском изобразительном искусстве совпала с белорусизацией — политикой БССР с 1924 по 1929 год. Направлялись усилия для формирования национального самосознания широких слоев населения, интеллигенции и управленческих работников. В этот период формировалась система образования с белорусским языком обучения, шло становление современной белорусской литературы, развитие получили гуманитарная наука, национальный театр, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, музыка, кинематограф, архитектура. В 1923 году было принято постановление Пленума ЦБ КП (б) Б, которое содержало комплекс практических мер по осуществлению национальной политики

республики: хозяйственное возрождение, территориальное самоопределение, расширение сферы применения белорусского языка, развитие национальной культуры и повышение культурного уровня населения.

Основная часть. Три первые Всебелорусские художественные выставки 1925, 1927 и 1929-х годов, совпали в хронологических рамках с проводимой политикой белорусизации. Эти выставки сыграли важнейшую роль в формировании прогрессивных тенденций развития в изобразительном искусстве Беларуси.

В предыстории этих важнейших событий творческой жизни следует обратить внимание на тот факт что правительство СССР было вынуждено считаться со сложными политическими обстоятельствами становления республиканской формы белорусской государственности, незавершенным процессом национально-территориального устройства, передачей Западной Беларуси в состав Польши по окончании советско-польской войны.

Практика белорусизации для интеллигенции стала попыткой продолжить национальное возрождение, начавшееся в первое десятилетие XX века. Назвать белорусизацию «временной терпимостью советской власти к развитию национальной культуры» [11, с. 291] было бы половиной правды. Советская власть являлась инициатором развития культурно-политических процессов, направляла на это значительные финансовые и организационные ресурсы. Проводилась кампания по ликвидации неграмотности населения, осуществлялся перевод школ на белорусский язык обучения, организовывалась научно-исследовательская работа в гуманитарной сфере.

Именно в годы белорусизации открылись Государственный музей и центральный архив, были созданы Институт белорусской культуры (Инбелкульт), Академия наук, Белорусский государственный университет, создавалась целостная система высшего образования. Были амнистированы отдельные деятели национального движения, которые не принимали активного участия в борьбе против советской власти.

В большей мере, в художественно-эстетическом понимании, синтетический характер взаимодействия неформальных и официальных методов можно назвать самой масштабной попыткой формирования белорусского художественного стиля в первой половине XX века. Можно говорить о многоуровневой попытке решения задач по поиску системных закономерностей и стратегий творческого развития культуры Беларуси. Поиск художественного стиля опирался на желание лидеров общенационального процесса придать развитию черты новаторства, созвучного духу времени. Действительно, короткий период белорусизации, опирающийся на организационные механизмы и научное сопровождение, продемонстрировал эффективность и высокие темпы развития.

В 20-е годы здесь была создана сеть художественных учреждений, были заложены основы системы художественного образования, просвещения и эстетического воспитания. Государство оказывало поддержку творческим организациям и отдельным представителям художественной интеллигенции [9, с. 16].

После отъезда из Витебска В. Ермолаевой, М. Шагала. К. Малевича, Эль Лисицкого столица БССР Минск (Менск) становится крупнейшим художественным центром Беларуси, пытающимся объединить представителей разных творческих методов.

Особую роль в организации всех трех выставок сыграл выдающийся ученый Н. Н. Щекотихин. Принципы подготовки выставок предусматривали открытые подходы, отрицавшие консервативные критерии отбора участников и экспонатов. Это было созвучно сегодняшним принципам подготовки художественных выставок и выставочных проектов.

Важную роль в проведении художественных выставок сыграл Инбелкульт, как организация, обеспечивавшая научное сопровождение экспозиций. Объединение художественных сил — одно из генеральных направлений работы художественной секции Инбелкульта. Секция активно работала над подготовкой 1-й Всебелорусской художественной выставки. По отчету выставочной комиссии на выставку было представлено до тысячи экспонатов.

Кардинальную роль на начальном этапе формирования современной национальной художественной школы сыграла организация в помещении Университета (это здание сохранилось в Минске по ул. Кирова, 21) 1-й Всебелорусской художественной выставки, на которой были представлены традиционные и авангардные течения искусства. Демонстрировалось более 1000 произведений. В помещении Белорусского государственного музея (Дом искусств) экспонировались образцы древнего искусства: крест Евфросинии Полоцкой, копии фресок полоцких храмов, книжные издания и др. Открытие экспозиции состоялось осенью 1925 года. Н. Щекотихин высказался о выставке следующим образом: «Как первый достаточно резкий водораздел, с которого начинает-



А. Тьчина.

Обложка каталога 1-й Всебелорусской художественной выставки, 1925

A. Tychina. Cover of the catalogue of the 1st All-Belarusian Art Exhibition, 1925.



А. Тьчина.

Обложка каталога 2-й Всебелорусской художественной выставки, 1927

A. Tychina. Cover of the catalogue of the 2nd All-Belarusian Art Exhibition, 1927.



А. Грубэ.
Глова рабочаго, 1924.
Гіпс. Местонаходжение
неизвестно
A. Grubbe. The head of
a worker, 1924. Gypsum.
Location unknown.



А. Ахоло-Вало.
Автопортрет, 1924.
Бумага, пастель, карандаш.
24 × 19 см. Городской
художественный музей
Хельсинки
A. Aholo-Valo. Self-portrait,
1924. Paper, pastel, pencil.
24 × 19 cm. Helsinki City
Art Museum

ся новый этап недавней истории новосовременного белорусского искусства, нужно отметить 1925 год и первую Всебелорусскую художественную выставку, которая состоялась в Минске» [12, с. 10]. Первая Всебелорусская выставка выявила в республике значительное число художественных сил. Она создала вокруг изобразительного искусства и связанным с ним вопросам определенную общественную атмосферу [12, с. 49].

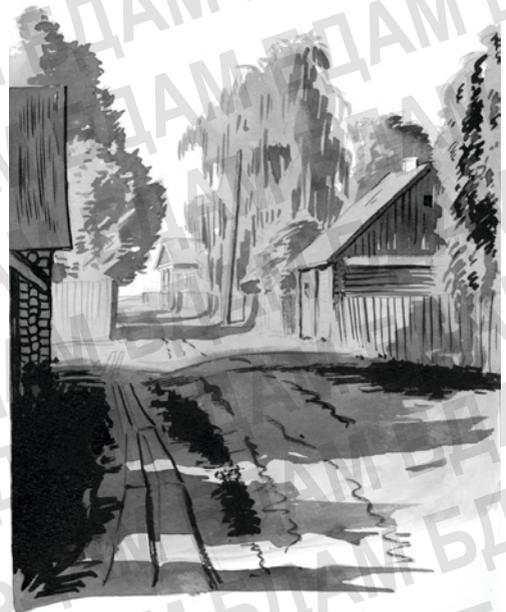
Как отмечал директор Белорусского государственного музея В. У. Ластовский: «Молодое белорусское искусство начинает мужать и кристаллизоваться» [12, с. 7]. Следует отметить, что госзаказ на создание произведений изобразительного искусства в БССР, ставший в 1930-е годы основным механизмом утверждения метода соцреализма, появится только в 1927 году. Этот факт подчеркивает особую значимость материалов 1-й Всебелорусской художественной выставки 1925 года для искусствоведческих исследований. Выставку следует рассматривать как экспозиционный комплекс, сформированный относительно независимо от идеологического контроля. Революционная тематика на самом деле на выставке не была доминирующей, что позволило официальной художественной критике последующих десятилетий считать «главным недостатком выставки аполитичность большинства выставленных произведений» [4].

Состав участников стал отражением процессов в социальной и творческой атмосфере эпохи. Были представлены художники не только городов БССР, но и соседних России и Литвы, отразившие и широкую географию творческой практики, и различие идейных и творческих взглядов. Выставлялись работы сторонников футуристических экспериментов, сецессии, традиций академического мастерства. Авторы являлись профессиональными художниками, выпускниками и студентами разных учебных заведений, а также лицами, получившими художественные навыки в кружках, студиях. Публикации в периодической печати о выставке послужили формированию художественной критики. Несколько позже материалы 1-й и 2-й выставок легли в основу издания Н. Н. Щекотихина, В. У. Ластовского «Сучаснае беларускае мастацтва» (1929) — первого опыта искусствоведческой систематизации текущей творческой практики на национальном уровне.

Масштабная роль этой выставки в становлении современной национальной художественной школы в отечественном искусствоведении еще не обозначена в полной мере. Советское искусствоведение и художественная критика, после свертывания белорусизации, весьма отрицательно относилась к итогам 1-й Всебелорусской художественной выставки. Формировалось мнение о выставке как некоем посредственном мероприятии, на котором преимущественно экспонировались любительские работы. Лишь немногие искусствоведы, такие как Л. Д. Наливайка, В. Ф. Шматов придавали первым трем Всебелорусским выставкам значительное внимание.

Для наглядности приведем некоторые примеры официальных трактовок вклада всебелорусских художественных выставок 1920-х годов. Так, начальник управления по делам искусств при СМ БССР П. В. Люторович в 1959 году писал: «Тематика представленных на выставках (1925 и 1927) произведений еще слабо отражала жизнь республики, уровень многих работ был низким, актуальные темы трактовались поверхностно и схематично. Вместе с тем эти выставки содействовали выявлению художников, повышению их творческого мастерства. Выставки также дали возможность подвести некоторые итоги борьбы за преодоление формализма и натурализма и становление метода социалистического реализма» [5, с. 88]. Исствоведы П. Н. Герасимович и П. П. Никифоров писали: «Выставка по своему составу была очень пестрой. На ней выступали художники самой различной творческой направленности, различного уровня профессиональной подготовленности, вплоть до начинающих художников и самоучек» [3, с. 13].

А. Астапович. Улица в деревне,
1920. Бумага, тушь. 26,5 × 20,5 см.
Национальный художественный
музей Республики Беларусь
A. Astarovich. A street in the village,
1920. Paper, ink. 26.5 × 20.5 cm.
National Art Museum of the Republic
of Belarus



Московский искусствовед М. А. Орлова в своем исследовании «Искусство Советской Белоруссии» отмечает: «В 1925 году состоялась 1 Всебелорусская художественная выставка. На этой выставке приняли участие художники Минска, Витебска, Гомеля, Могилева. Выставок со столь большим числом участников и работ, присланных из всех крупнейших белорусских городов, не знала дореволюционная Белоруссия. На выставке 1925 года был также небольшой отдел прикладного искусства и отдел древностей; это свидетельствовало о том, что в республике начиналась работа по изучению национального художественного наследия» [7, с. 62]. Это были единственные нейтрального характера строки М. А. Орловой о Всебелорусской выставке. «Уступкой таким чуждым взглядам и влия-



М. Филиппович.
Иллюстрация к народной сказке «Поляшук и чёрт», 1924. Бумага, акварель. 24,5 × 33,5 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь
M. Filippovich. Illustration for the folk tale "Poleshuk and Devil", 1924. Paper, watercolor. 24.5 × 33.5 cm. National Art Museum of the Republic of Belarus

ниям было поощрение частью критики «настроенчества» и эстетства, а также произвольно-субъективной, формалистической трактовки мотивов национальной старины, народного белорусского быта, попытки привить творчеству белорусских художников черты, которые бы сблизили его с современным буржуазным искусством, и стереть все, что напоминало об исторических связях белорусского и русского народов, об их общей революционной борьбе». [7, с. 66] Хотя выставка имела, по выражению самого организатора экспозиции Н. Н. Щекотихина, «краеведческий уклон», она не стала самоограниченным событием. Официальная критика интернациональный критерий выбора участников сознательно не замечала. Искусствовед М. А. Орлова не заметила, что в экспозиции значительным составом участвовали учащиеся ВХУТЕМАСа (17 участников), были представлены художники из Москвы, Ленинграда, Одессы, Свердловска.

Среди организаторов и участников выставки были лица, которые после свертывания белорусизации подверглись репрессиям. Это прежде всего сам вдохновитель выставки Н. Н. Щекотихин. В 1930 выдающийся ученый был арестован, выслан в Белебей в Башкирии. В 1937 году его опять арестовали.

стовыяают. Умер Н. Н. Щекотихин в тюрьме. Реабилитирован в 1956 году. Стали репрессированными в 1930-х годах и портретируемые художника-ми. С этим также связано негативное отношение к выставке со стороны критики последующих десятилетий, ее замалчивание.

Вступительную статью к выставке написали члены оргкомитета Я. Дыла, Н. Щекотихин и А. Костелянский. Обложку каталога в стилистике народного орнамента и со шрифтами, интерпретирующими шрифтовой набор Ф. Скарыны, оформил А. Тычина. Автором части декоративных заставок был витебский педагог Белорусского художественного техникума М. Энде.

М. Филиппович.

Весенний праздник, 1925.

Холст, масло.

96 × 174 см.

*Национальный
художественный музей
Республики Беларусь*

*M. Filippovich. Spring
Festival, 1925. Canvas, oil.*

*96 × 174 cm. National Art
Museum of the Republic
of Belarus*



Знакомство с содержанием каталога 1-й Выставки показывает исключительную роль выставки в художественной жизни Беларуси всего XX века. В экспозиции 1-й Всебелорусской выставки были представлены работы, которые заняли достойное место в истории белорусского изобразительного искусства, стали хрестоматийными примерами.

Среди участников Л. Альперович, М. Аксельрод, А. Астапович, А. Вало, А. Бразер, А. Быховский, Я. Гаврис, Я. Драздович, Я. Кругер, Ю. Пэн, М. Станюта, М. Слепян, М. Филиппович, С. Юдовин и др. Отдельно представлены Белорусский художественный техникум (Витебск) с работами совсем юных студентов З. Азгура, Р. Семашкевича, В. Дежица, П. Масленикова, Н. Гусева, Е. Красовского и др. Представлен раздел работ кружка красноармейцев кавалерийского полка (Минск).

В коллекции НХМ РБ находятся 50 произведений-экспонатов Первой Всебелорусской художественной выставки. Наследие составляют «На Купалье» М. Филипповича, где отражен архаичный белорусский народный праздник, ритуал, который имеет доисторическое начало. «Портрет дочери» Михаила Станюты изображает молодую актрису, фигура и настроение которой передают ощущение пробуждения, больших надежд. В знаменитом пейзаже В. Кудревича «Утро весны» использованы

традиции импрессионизма, которые ранее не получили в белорусской живописи своей творческой апробации. Портрет Ю. Пэна кисти А. Бразера — яркое свидетельство интереса автора к личности своего современника, витебского художника-учителя. Сам мастер экспонировался портретом ученика Иосифа Туржанского «С балкона» и станковой картиной «Комсомолец-сапожник».

Автор сюжетной композиции «За чтением» Лев Альперович, ученик Ильи Репина и сторонник принципов искусства передвижников, приобрел известность как певец жизни и быта минчан. Полотно «На берегу моря» теперь выглядит романтическим пейзажем, который украшает фигура молодой женщины. Экспонировались рисунки «Портрет юноши», «Групповой портрет», «Портрет неизвестной». Гавриила Виера вдохновил образ «Молодого художника», что склонился над рисунком. А. Тычина посвятил свои произведения, состоящие из графических форм и образов, Гомельскому парку. П. Гутковский зафиксировал один из красивейших моментов природы — цветную грозу — в акварельном листе «Гумно». А. Бразер демонстрировал портрет под названием «Голова мальчика» в технике чернил. В. Волкова захватило зрелище окрестностей Велижа с Западной Двиной на переднем плане. Песняром пейзажа разных времен года представлен А. Остапович («Утро», «Зимний день», «Старое кладбище», «Улица в деревне»). Десять изображений из альбома о событиях первой империалистической войны предложил художник Геннадий Змудинский. Его произведение «Калеки перехожие» в технике акварели — своеобразная иллюстрация жизни белорусского народа на дорогах войны. Серию графических образов белорусских крестьян с предметами труда и быта (серпом, граблями, кувшином, рожком, народными инструментами) демонстрировали учащиеся Витебского художественного техникума. Коллекцию дополняют эскизы разработок ткачества и вышивки. Учительница мастерской изображения М. Лебедева выставила экслибрисы, один из которых посвящался подруге Макаровой [6].

Представлены многочисленные работы Ю. Пэна, среди которых его автопортрет 1885 года, «Комсомолец-сапожник» (1925), «Женщина с вьюалью» (1907), «Последняя суббота», «Портной» и др. Из представленной на выставке сорока одной работы Ю. Пэна значительная часть сегодня находится в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь. Среди этих работ «Старуха с книжкой» («Старуха», 1920-е годы), «Магид» (1925), «Стекольщик» (1925), «Комсомолец-сапожник» (1925) и др. Среди работ художника на выставке экспонировались также «Старый белорус», «Беларус».

Проникновение М. Филипповича в мир белорусских сказок и легенд обусловило необычный, особенный строй его полотен и графических работ на фольклорные мотивы с опорой на этнографические материалы. Опираясь на передовые достижения современного искусства, а также

А. Тычына. Мостик.

Из серии «Садовая архитектура»,
1921. Бумага, тушь. 8,2 × 14,1 см.

Национальный художественный
музей Республики Беларусь

A. Tychina. The Bridge. From the series
“Garden architecture”, 1921.

Paper, ink. 8.2 × 14.1 cm. National
Art Museum of the Republic of Belarus



А. Тычына.

Из серии «На водопроводно-
электрической станции», 1925.
Бумага, акварель, тушь. 19 × 18 см.

Национальный художественный
музей Республики Беларусь

A. Tychina. From the series
“On the water-electric station”, 1925.

Paper, watercolor, ink. 19 × 18 cm.
National Art Museum of the Republic
of Belarus



Ю. Пэн. Комсомолец-сапожник,
1925. Холст, масло. 99 × 78 см.

Национальный художественный
музей Республики Беларусь

Y. Pen. Komsomol cobbler, 1925.

Canvas, oil. 99 × 78 cm. National Art
Museum of the Republic of Belarus



на традиции белорусского народного творчества, М. Филиппович уже в ранних работах искал отличительную форму художественного выявления. М. Филиппович именно на этой выставке взял на себя миссию манифестации нового этапа развития белорусского искусства, впервые показал свои программные произведения «На Купалье» (1921), «Весенний праздник» (1925). Художника не интересуют моделировка деталей, для него важно прежде всего решение колористических проблем в живописи.

На выставке А. Быховский, о котором Л. Выготский выпустил в Москве книгу, представил графическую работу «Набат» (1920), ставшую основой легендарного плаката художника «Красный набат» (1920). Скульптор А. Грубэ выставил «Голову лирника». В. Дворокровский — оформление переплета поэмы Я. Коласа «Сымон-музыка». Это оформление становилось неоднократно в поле научного интереса исследователей белорусской книжной графики.

Представлялись работы уже ушедших из жизни авторов, но присутствие произведений этих авторов было важным для организаторов. Так экспонировались три работы Каруся Каганца (К. Кастраницага), три года учившегося в Москве на скульптора, родственника известного французского поэта Г. Аполлинера.

Отдел «Театр» был представлен эскизом декораций к спектаклю «Каваль Ваявода» Е. Миновича. Также экспонировались работы О. Марикса, К. Тихонова, Л. Кроля. Нет ничего удивительного в том, что Е. Минович выступит как автор эскиза к оформлению тетральной постановки. Знаменитый режиссер с 1902 по 1895 год учился в Рисовальном училище при Российской императорской академии художеств в Санкт-Петербурге. Неожиданным выступает факт участия в выставке Ф. Олехновича — драматурга, писателя, актера, одного из создателей белорусского театра. Ф. Олехнович, представлявший вместе с Я. Дроздовичем художественные силы Вильни, показал зрителю графическую работу «Портрет писателя Леопольда Родзевича».

В отделе «Прикладное искусство» были представлены ткацкие орнаменты, вытинанки, рушники и др.

Выставка вызвала широкий резонанс. На страницах печати было опубликовано более двадцати статей, которые очень положительно определяли историческую роль первой Всебелорусской выставки в дальнейшем формировании изобразительного искусства Беларуси. Именно с этого времени белорусское искусство становилось в единые ряды с искусством других европейских народов [8].

2-я Всебелорусская художественная выставка состоялась в Минске в 1927 году. Экспозиция по тематической структуре во многом сохранила преемственность с 1-й Всебелорусской художественной выставкой.

Отделы выставки аналогичные 1-й Всебелорусской художественной выставке: 1) живопись, графика, скульптура 2) театр 3) народное искусство. В отделе театра представлены эскизы и макеты постановок и фотографии макетов. Выставка была укомплектована из произведений художников, учебных работ учащихся Белорусского художественного техникума в Витебске и экспонатов по народному искусству Белорусского государственного музея в Минске. Участвовал 61 автор, экспонировано 377 произведений. Участники выставки: М. Айзенштат, М. Аксельрод, А. Астапович, И. Ахремчик, А. Бразер, А. Бульчев, А. Вало, Г. Виер, В. Волков, И. Гаврис, И. Гембицкий, А. Голубкина, В. Голубок, М. Горшман, А. Грубе, В. Двораковский, Н. Дучиц, Л. Зевин, В. Зорин, Р. Идельсон, А. Кастелянский, С. Ковровский, С. Кремер, И. Кротов, Я. Кругер, В. Кудревич, И. Курьян, Н. Малец, Матрунин, Е. Минин, С. Орлов, А. Осмеркин, Г. Пархоменко, Ф. Пархоменко, Е. Перников, Г. Пинус, Ю. Пэн, И. Рабинович, Ф. Рябкина, Е. Розенгольц, Н. Русецкий, В. Руцай, П. Скалабан, А. Соловейчик, А. Сонкин, Сорокин, М. Станюта, Я. Тайц, Н. Тарасиков, Темкин, К. Тихонов, А. Тычина, М. Филиппович, Г. Филипповский, В. Хлебовский, В. Хрусталева, Чайков, М. Энде, Г. Эпштейн, С. Юдовин, Г. Якулов.

Члены оргкомитета выставки отмечали: «1-я Всебелорусская выставка изобразительного искусства, состоявшаяся в Минске осенью 1925, поставив себе задачи обнаружения и итоге всех художественных сил этнографической Беларуси, а также объединения большинства этих сил для активного участия в строительстве нашей художественной культуры, бесспорно достигла этих обеих целей и была первым шагом в деле периодической демонстрации наших достижений в данной области перед широкими рабочими массами» [1, с. 2].

На 2-й Всебелорусской художественной выставке особенно выделялся раздел графики: были показаны экслибрисы Е. Минина, А. Тычины. Следует отметить композицию А. Астаповича «Поле». Всего автор показал двенадцать графических листов.



А. Бразер. Портрет художника Ю.М.Пэна. Витебск, 1921. Холст, масло. Национальный художественный музей Республики Беларусь
A. Brazer. Portrait of the artist Y.M. Pen. Vitebsk, 1921. Canvas, oil. National Art Museum of the Republic of Belarus



В. Кудревич. Утро весны, 1924. Холст. Масло. 101 × 79,5 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь
V. Kudrevich. The morning of spring, 1924. Canvas. Oil. 101 × 79.5 cm. National Art Museum of the Republic of Belarus

В 1929 году в Минске состоялась 3-я Всебелорусская художественная выставка, где общество «Прамень» было представлено работами Александри Ахола-Вало, Оскара Марикса, Владимира Бохана, Федора Выходцева, Теодора Гальмаджеяна, Павла Гутковского, Ивана Розанова и др. Всего на выставке участниками общества экспонировалось 137 работ, среди которых авторству Ахола принадлежали 33 [2, с. 12]. Н. Щекотихин отмечал большие перспективы этого содружества художников [2, с. 14].

Третья Всебелорусская выставка (1929) оставила о себе память пятью следующими произведениями: пейзажи Н. Дучица «На углу Ленинской и Интернациональной улиц», А. Астаповича — «Деревня», «Дворик», «С дровами», А. Тычины — «Возле минской Ратуши» (из серии «Минск»). С выставки 1930 года (август-сентябрь) была приобретена пастель Я. Кругера «Косарь». В общее число графики нужно добавить иллюстрации М. Филипповича белорусских народных сказок, входивших в списки экспонатов для «Белорусского уголка» международной выставки в Париже (1926), а также графические листы малой формы — экслибрисы Е. Минина, А. Тычины, Г. Змудинского, С. Юдовина. Белорусский книжный знак принимал участие в выставках в России (Москва, Ленинград, 1927), Украине (1927), Америке (Лос-Анджелес, 1927, 1929, Нью-Йорк, 1928), Германии (Лейпциг, 1927) [8].

С конца 1920-х годов одновременно с усилением командно-административной системы, централизации государственного управления и культурного развития заканчивается белорусизация. Радикальный поворот государственной политики в сфере художественной культуры явился частью общих изменений в национально-культурной политике. В августе 1932 года И. Сталин заявляет о серьёзном неблагополучии в украинских партийных организациях и о засилье в них скрытых националистов и иностранных агентов. Политику украинизации начинают организованно свёртывать. В БССР процесс белорусизации завершился еще раньше, чем в соседней Украине.

Ревизия сложившейся концепции культурного строительства, установление гегемонии социалистического реализма проходили при помощи жестких административных методов и сопровождались чистками, разоблачительными кампаниями.

По высказыванию кандидата исторических наук Н. М. Пурышевой: «Борьба с инакомыслием в художественной сфере приобрела политический характер и вылилась в репрессии против части национальной художественной интеллигенции. Произошла смена методов руководства сферой художественной культуры. Доминировать стали административно-распорядительные и принудительные меры» [9, с. 19]. В относительно благоприятных условиях искусство развивалось фактически менее десятилетия.

Заклученне. Следует прызнаць, што в 1920-е годы БССР дасягнула ўспехов в развіцці адукацыі, навуцы, літаратуры і мастацтва. Працэс беларусізацыі спрыяў расквіццю просвіты і культуры, он расмаатрываецца як частка феномена нацыянальнай мастацкай школы в адукацыі і архітэктурі Беларусі пачатку ХХ стагоддзя. Аднак звышзвестам адукацыі мастацтва, ярка засяіваішым на плошчадках 1, 2 і 3-й Усебеларускіх мастацкіх выставак месца на афіцыйнаму небосхоне мастацкай культуры сацыялістычнага рэалізму в 1930-е годы ўже не аказалася. Там не менш, дасягненні мастакоў, прадставіішх іхныя працы на усебеларускіх мастацкіх выставаках 1925, 1927 і 1929 гадоў, і сёння астаюцца актуальнымі для тэарэтычнага асэнсавання і мастацтвазнаўчага абагульнення.

Літаратура:

1. 2-я Ўсебеларуская мастацкая выстаўка ў Менску. С. Шамардзіна, М. Шчэкаціхін, А. Грубэ, А. Касталянскі, М. Філіповіч.— Мн., 1927.
2. Денісов, А. Міфы і факты з жыцця «беларускага фіна». О мінскаму перыяду творчасці і дзейнасці мастака Аляксандра Ахола-Вало. / А. Денісов // Беларуская думка.— 2018.— № 7.— С. 86–94.
3. Адукацыя і мастацтва Беларускай ССР / П. Н. Герасімовіч, П. П. Нікіфаров.— Москва: Саветскі мастак, 1957.— 128 с.
4. Капяр, М. С. Выяўленчае мастацтва Саветскай Беларусі / М. С. Капяр // Мастацтва Саветскай Беларусі. Зб. арт.— Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1955.— 472 с.
5. Люторовіч, П. В. Мастацтва Беларускай ССР / П. В. Люторовіч.— Мінск: Госдастатнае выдавецтва БССР, 1959.— 139 с.
6. Налівайка, Л. Д. 85-літні Першай Усебеларускай выстаўкі 1925 года [Электронны рэсурс] / Л. Д. Налівайка // Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь: афіцыйны сайт.— Рэжым дасяпу: <https://www.artmuseum.by/ru/vyst/virt/85-letie-pervoj-vsebelorusskoj-vyistavki-1925-goda.html>.— Дата дасяпу: 06.05.2019.
7. Орлова, М. А. Мастацтва Саветскай Беларусі; ачеркі: Жывопісь, скульптура, графіка / М. А. Орлова.— Москва: Іздательство Академіі мастацтваў СССР, 1960.— 324 с.
8. По матэрыялах запісак Л. Д. Налівайкі.
9. Пурышава, Н. М. Госдастатнае мастацтва в сфера мастацкай культуры в 20-е годы (на матэрыялах Беларусі): аўтарэферат дысертацыі на соісканне адукацыйнага ступені кандыдата історыі: 07.00.02 / Н. М. Пурышава; БГУ.— Мінск, 1999.— 24 с.
10. Шматаў, В. Ф. Беларуская графіка 1917–1941 гг. / В. Ф. Шматаў.— Мінск: Навука і тэхніка, 1975.— 120 с.
11. Шунейка, Е. Ф. Мастацтва і ідеалогія в Беларусі: вгляд з Мінска 1918–1998 гг. / Е. Ф. Шунейка // Modern Art in Belarus.— Amsterdam, 2000.— Р. 297.
12. Шчэкаціхін, М. Сучаснае беларускае мастацтва / В. Ластоўскі, М. Шчэкаціхін // Сучаснае беларускае мастацтва. Праваднік па адзеле сучаснага беларускага малярства і разьбярства.— Мінск: Беларускі дзяржаўны музей, 1929.— 58 с.

*Статья поступила в редакцию
13.08.2019*

Е. Я. Кенигсберг

Кураторские стратегии интерпретации наследия Харальда Зееманна: выставки «Харальд Зееманн. Музей obsессий» и «Харальд Зееманн. Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы»

Рецензент М. Г. Борозна, кандидат искусствоведения, доцент, ректор Белорусской государственной академии искусств.

Резюме: Харальд Зееманн (1933–2005) — один из самых знаменитых кураторов современности, основатель профессии свободного куратора. Его методы работы, способы взаимодействия с художниками, формы подачи выставок существенно изменили само понятие кураторской деятельности; он осознавал важность и необходимость создания кураторского художественного высказывания, отличающегося от традиционного музейного производства. Две взаимосвязанные выставки «Харальд Зееманн. Музей obsессий» и «Харальд Зееманн. Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы», созданные кураторами Гленн Филлис и Филипп Кайзер в сотрудничестве с Дорис Чон и Пьетро Риголо, стали опытом интерпретации обширного архива Харальда Зееманна, приобретенного и систематизированного Getty Research Institute. Анализ выставок позволил выявить стратегию кураторов по представлению аналитической, концептуальной, философской, исследовательской, проектно-художественной, коммуникационной деятельности Х. Зееманна как важнейшей части истории кураторства современного искусства.

Ключевые слова: Харальд Зееманн, куратор, выставка, современное искусство, архив

Summary: Harald Szeemann (1933–2005) is one of the most famous curators of our time, the inventor of the profession of an independent curator. His methods of work, ways of the interaction with artists, forms of the presentation of exhibitions significantly changed the concept of curatorial activities; he realized the importance and the need to create a curatorial artistic statement different from the traditional museum production. The two interrelated exhibitions «Harald Szeemann. Museum of Obsessions» and «Harald Szeemann. Grandfather: A Pioneer like us» created by the curators Glenn Phillips and Philipp Kaiser in collaboration with Doris Chon and Pietro Rigolo became an experience of interpreting Harald

Szeemann's extensive archive acquired and systematized by the Getty Research Institute. The analysis of the exhibitions brought to light the strategy of the curators on the presentation of analytical, conceptual, philosophical, research, project and artistic, communication activities of Harald Szeemann as the most important part of the history of contemporary art curating.

Keywords: Harald Szeemann, curator, exhibition, contemporary art, archive

Харальд Зеemann широко известен как первый независимый куратор, как первооткрыватель этой профессии. Кураторские стратегии, впервые использованные им при создании ряда выставок, например, введение в контекст исторического материала, экспонирование в неприспособленных помещениях, отказ от главенствующей роли произведений искусства, стали широко применяться последующими поколениями кураторов.

Х. Зеemann был сторонником нехронологического показа в трансформируемых выставочных пространствах, где работы, соответствующие этим пространствам, могли воздействовать на посетителей наилучшим образом. Особый подход к размещению экспонатов начался в 1960-е годы с появлением перформативного искусства, лэнд-арта, паблик-арта, но только Х. Зеemann сделал его обязательным.

Х. Зеemann стал первым куратором — автором выставки, осознающим важность и необходимость создания кураторского художественного высказывания, отличающегося от традиционного музейного производства. Он реализовал ряд экспериментальных проектов, которые изменили понимание работы куратора. Благодаря ему «выставки стали восприниматься как нечто незаконченное, находящееся в процессе становления, и изменяли их художники-участники (некоторые представленные работы меняются со временем, некоторые — благодаря участию зрителя, так что вся выставка находится в постоянном движении), и само развитие кураторской концепции, того, что куратор хотел нам передать» [2, с. 134].

С 1986 года Х. Зеemann работал в швейцарской деревне Маджиа, где в здании бывшей часовой фабрики, так называемой Fabbrica Rosa, располагались его офис, библиотека и архив. Х. Зеemann был страстным коллекционером, в течение многих лет выстраивавший собрание по собственной внутренней логике. Его коллекция, включающая книги и плакаты, брошюры и документацию, фотографии и каталоги, рукописные и печатные материалы и многое другое, фактически является системным хранилищем истории современного искусства XX века, дающим возможность познакомиться с творчеством художников и кураторов, с выставками и проектами, с институциональной и независимой деятельностью самого Х. Зеemannа.

После смерти Х. Зееманна в 2005 году его вдова Ингеборг Люшер испробовала все возможное, чтобы сохранить архив в Швейцарии, Германии или Австрии [9]. Однако место для столь объемного собрания, занимавшего 2700 квадратных метров, нашлось только в США, в Getty Research Institute. По словам директора Getty Research Institute Томаса В. Гетгенса «архив Зееманна имеет неисчислимую ценность, потому что он позволяет нам совершить путешествие по его образу мыслей, его встречам, контактам, корреспонденции, дружбе и профессиональной деятельности с сотнями художников, известных и неизвестных, определивших историю искусств XX века» [6, p. viii].

Выкупив архив Х. Зееманна, Getty Research Institute задумался над тем, как сохранить и исследовать это выдающееся собрание, как сделать его доступным. В течение четырех лет около тридцати сотрудников разбирали, обрабатывали и систематизировали материалы [9]. «Кураторские архивы должны рассматриваться не только как ресурсы для целенаправленных исследований, но и как системы или операционные структуры, где изложены кураторские видения», — утверждает куратор и искусствовед М. Алессандрини [3, p.5]

Х. Зееманн хранил не только то, что относилось к его выдающейся кураторской карьере, но и то, что касалось разработки идей проектов, включая коллекцию редких изданий XIX века, многолетнюю переписку с художниками, огромное количество публикаций, видеокассеты, произведения искусства, объекты и многие иные артефакты. С каждым новым проектом коллекция расширялась, став со временем, по определению куратора Глена Филиппса, «самой большой из когда-либо собранной архивной и исследовательской коллекции современного и актуального искусства» [6, p.1].

После каталогизации архива, занявшей в общей сложности семь лет, и длительных обсуждений в Getty Research Institute появилась идея создания выставки, посвященной куратору Харальду Зееманну, и сопровождающей выставку объемной научной публикации.

Кураторами выставки выступили Гленн Филиппс и Филипп Кайзер в сотрудничестве с Дорис Чон и Пьетро Риголо. Им необходимо было решить сложную задачу: создать выставку о создателе выставок. Огромнейшее наследие Х. Зееманна и облегчало, и усложняло задачу. Архив был для Х. Зееманна, работавшего с временными медиа, способом организации знаний. П. Риголо считает, что благодаря архиву можно понять Х. Зееманна как куратора и как личность, изучить его методы работы, его obsessions, его ценности и интересы [3, p.101]. Г. Филиппс, Ф. Кайзер, Д. Чон и П. Риголо, опираясь на хронологический подход, представили современную кураторскую лабораторию — созданную Х. Зееманном «концептуальную арену, которая дала ему пространство для собственной утопии: постоянно меняющийся Музей obsessions» [6, p. 354].

Выставка истории кураторства современного искусства. Выставка «Харальд Зеemann. Музей obsессий» состоит из трех частей. Первая часть, «Авангарды», охватывает 1960-е и начало 1970-х гг. Это документация проектов и выставок, созданных Х. Зеemannом в Кунстхалле Берна в качестве самого молодого директора этой институции: «Ex Voto» (1964); «Белое на белом» (1966); «Science Fiction» (1967); «12 Environments: 50 лет Кунстхалле Берна» (1968); «Когда отношения становятся формой» (полное название «Живи в своей голове: Когда отношения становятся формой: работы — концепции — процессы — ситуации — информации») (1969); фрагменты переписки, среди которых отсканированное письмо Х. Зеemannа от 10 мая 1969 года с просьбой об увольнении с поста директора Кунстхалле Берна; зарисовки и записи Х. Зеemannа; документация проекта «Хэппенинг и Флюксус» в Кёльнском Кунстфрейне в 1970–1971 годах.

В 1970 году Х. Зеemann стал генеральным директором documenta 5 (1972) в Касселе. В подразделе, посвященном documenta 5, можно увидеть пригласительные телеграммы Мао Цзедуну, королеве Англии и Ричарду Никсону, датированные 20 сентября 1972 года, письма, полученные Х. Зеemannом от Ричарда Серры, Эда Рушей, Люси Липпард; а также фотографии произведений, перформансов, акций художников, созданных в рамках documenta 5.

Художник Джильберто Зорио, вспоминая выставки «Когда отношения становятся формой» и documenta 5, говорит о том, что «это было время позитивных встреч, которые были для меня очень важны, потому что я познакомился с людьми, которые заставили меня перешагнуть рамки и мыслить глобально. И выставки, которые тогда были сделаны, являются доказательством того, что это были действительно величественные моменты» [6, p. 32].

Кристо сотрудничал Х. Зеemannом на протяжении всей жизни куратора. В честь 50-летия Кунстхалле Берна он осуществил проект «Упаковка Кунстхалле Берна» (1968), вызвавший много споров и полярные — от восторга до полного неприятия — мнения зрителей.

Кристо и Жан-Клод были участниками documenta 5. Выставка проходила в то время, когда в Колорадо шел проект Кристо и Жан-Клод «Valley-Curtain». Художники приняли решение не делать специальный художественный объект для documenta 5. Вместо этого они открыли своеобразное мини-бюро путешествий, в котором находилась девушка, информировавшая посетителей о ходе проекта, и продававшая билеты на посещение «Valley-Curtain» в Колорадо. Можно было позвонить по прямой телефонной линии в Колорадо и зарезервировать время визита. В те времена такой подход был не только абсолютно новаторским, но и рискованным, ведь зрителю фактически не предлагалось ничего из того, что он рассчитывал

получить, придя на выставку. Х. Зееманн, согласившись на такой художественный проект, вновь стал первооткрывателем, предвосхитившим нынешнее время абсолютной доступности визуальной информации в любой точке мира в любое время.

Куратор и художественный критик Клаус Хоннеф, член кураторской группы documenta 5, вспоминает о выставке «Когда отношения становятся формой», как об «опыте пробуждения» [6, p. 37]. Поколение молодых людей, к которому принадлежал К. Хоннеф, стремилось «полностью трансформировать отношения в искусстве» [6, p.37], и именно поэтому выставка «Когда отношения становятся формой», показавшая то, что ранее было немыслимо, стала значимым событием. Говоря о личности Х. Зееманна, К. Хоннеф называет его «живой легендой», поскольку в Германии конца 1960-х — начала 1970-х годов кураторов еще не было, и считает, что «его окружал миф человека, который провидческим образом открывал следы будущего в искусстве, и который стал заметным благодаря такой деятельности» [6, p.38].

Х. Зееманн, зная К. Хоннефа как автора одной из первых книг о концептуальном искусстве, предложил ему две возможности сотрудничества на documenta 5: либо стать независимым куратором отдела процессуального искусства — из этого позже вырос раздел «Индивидуальные мифологии»; либо совместно с Конрадом Фишером работать над отделом концептуального искусства. К. Хоннеф решил в пользу концептуального искусства и совместной работы с Конрадом Фишером, в результате чего был создан раздел «Идея + идея / свет». Это был смелый шаг со стороны Х. Зееманна, поскольку, как говорит сам К. Хоннеф, «для documenta мы были любителями. У нас всех была другая работа» [6, p.39]. documenta 5 была первой выставкой, где художественный руководитель-куратор пригласил к участию других кураторов.

Обстоятельства, сложившиеся после documenta 5, лишь впоследствии принесли Х. Зееманну ореол мученика и героя. Каролин Кристов-Бакраджиев, исследовав этот сложный период жизни куратора, считает художника-самоучку Арманда Шультесса ключевой фигурой к пониманию Х. Зееманна: «как Зееманн, Шультесс был провидцем, интеллектуалом и большим архивариусом; но он был и его противоположностью, отшельником, который вел одинокую и скромную жизнь в лесу» [6, p.201]. Знакомство с А. Шультессом открыло Х. Зееманну новые возможности работы вдали от привычной среды обитания. Он нашел убежище в швейцарском Тессине, где продолжил работу над начатой в Касселе идеей собрать весь мир в одном месте.

А. Шультесс, в 1952–1972 годах удалившийся от общества и живший отшельником вблизи Монте Верита, создавал авторские книги, куда он записывал свои мысли и опыты. Срезы деревьев и крышки консервных банок

он заполнял химическими формулами, историческими датами, понятными только ему высказываниями. Тысячи таких объектов он разместил в каштановом лесу, окружавшем его дом, и создал из них «Энциклопедию знаний». Х. Зеemann и Ингеборг Люшер спасли часть объектов и многократно выставляли их в разных проектных контекстах. Воссозданная в экспозиции часть «Энциклопедии знаний» стала точкой притяжения зрителей, попыткой разъяснить тайны визионера.

«Утопии и визионеры» — второй раздел, помимо встречи с А. Шултессом, охватывает выставочную трилогию, созданную Х. Зеemannом в 1975–1983 годах — «Целибатные машины», «Монте Верита», «В сторону тотального произведения искусства». «Целибатные машины» представили сферу изолированного производства, в которой вынужден работать художник; «Монте Верита» показала различные интересы художников и те позиции, которыми они противопоставляют себя обществу; «В сторону тотального произведения искусства» стала своеобразным посвящением идее синтеза жизни и всех художественных форм в Gesamtkunstwerk, в тотальном произведении искусства.

Визуальная часть раздела включает штампы «Агентства духовного гастарбайтерства» и Музея obsessions, бланки Агентства, информационные листовки и открытки из коллекции патафизических материалов Х. Зеemannа, фотографии экспозиции «Целибатных машин», переписку, съемку, книги и документацию общины Монте Верита и выставки о ней, эскизы и фотографии экспозиции выставки «В сторону тотального произведения искусства» и др.

Трилогия, посвященная альтернативным движениям, мистическим мировоззрениям и утопической идеологии, стала, по мнению Пьетро Риголо, «интеллектуально наиболее требовательным и сложным проектом его (Зеemannа) многолетней карьеры» [6, p.129].

Третья часть, «Географии», рассказывает о поездках Х. Зеemannа и о его поздних выставках, в частности, о выставках большеформатных скульптур «Следы, скульптуры и монументы их точного путешествия» (1985–1986), «De Sculptura» (1986), «Быть Скульптурой» (1986–1987), «Вневременный» (1988). «Дискурсивная констелляция», по мнению Ф. Кайзера, является отражением современного критического восприятия каждой из этих четырех выставок [6, p. 10].

Визуальный материал раздела охватывает широкую сферу интересов Х. Зеemannа. Это география в прямом смысле слова, как поездка на Кубу по приглашению правительства этой страны в 1967 году, как переписка на немецком, английском, французском языках (печатные, рукописные и письма электронной почты) разных лет с бразильским арт-критиком Марио Педроза, с Мариной Абрамович, с Габором Атталай, Андой Роттен-

берг и др.; и съемка поездки Х. Зееманна на Вторую биеннале в Кванджу, Южная Корея, и фрагменты экспозиции 48-й и 49-й Венецианской биеннале 1999 и 2001 годов, и плакат Х. Зееманна ко Второй биеннале в Тиране, Албания, в 2003 году. Здесь и коллекции бирок чемоданов, с которыми Зееманн путешествовал с конца 1960-х до 2004 года, и фотографии его паспортов — британского, выданного в 1952 году, и швейцарского, полученного в 1968 году. В разделе есть география, которую условно можно считать созданной на месте, как выставки «Воображаемая Швейцария» или «Австрия в венке из роз», или Швейцарский павильон на ЭКСПО'92 в испанской Севилье.

В экспозицию включены архивные документы, произведения искусства, фильмы. Следует отметить, что Харальд Зееманн, в частности, настаивал на понимании экспериментального фильма как художественной формы и использовал его для расширения формата выставки. Начиная с первой созданной им крупной групповой выставки и до представления Х. Зееманном кинетического искусства, Science-Fiction, энвайронмента, фильм постепенно стал функционировать как идеальный конкретный или абстрактный инструмент для интеграции новых форм искусства и модернизации культурных институций.

Страстный коллекционер Х. Зееманн определял свой «Музей obsessий» как лабораторию и хранилище для экспериментального создания выставок, включающие духовные и материальные указатели. «Мифический музей раскрывает основы его кураторской методики и ключевую проблематику его деятельности в качестве независимого создателя выставок», — считает искусствовед Д. Чон [6, р. 89].

Характеризуя роль куратора, Х. Зееманн подчеркивал, что «куратор обязан быть гибким. Иногда он — прислуга, иногда — помощник, иногда куратор подсказывает художнику, как лучше представить произведение; если выставка групповая, то он — координатор, если тематическая — избратель. Но самое важное в кураторской работе — заниматься ей с любовью и энтузиазмом, с небольшой долей obsessии» [1, с. 112].

Выставка «Харальд Зееманн: Музей obsessий» не только погружает зрителей в прошлое, ставшее новейшей историей кураторства, но и является свидетельством неустанного поиска, творческого осмысления и экспериментального воплощения идей крупнейшего куратора современности.

Экспозиция была представлена публике в Getty Research Institute, Лос-Анджелес, США (февраль — май 2018), в Кунстхалле Берна, Швейцария (июнь — сентябрь 2018), в Кунстхалле Дюссельдорфа, Германия (октябрь 2018 — январь 2019), в Кастолло ди Риволи — Музее современного искусства, Риволи вблизи Турина, Италия (февраль — май 2019), в Швей-

царском институте современного искусства, Нью-Йорк, США (июнь — август 2019) [7].

Воссоздание кураторского этюда. В архиве Х. Зееманна, наряду с картографией исследовательской и проектно-художественной кураторской деятельности, хранились предметы, связанные с профессией парикмахера, — воспоминания о дедушке Зееманна, знаменитом выходце из Венгрии, работавшем в Вене, Париже, Лондоне, и осевшем в 1904 году в Берне. «Я знал, — пишет Г. Филлипс, — что в 1974 году в своей квартире Зееманн создал выставку о своем дедушке, — такие истории кураторы охотно обсуждают между собой, — но я видел только несколько фотографий и едва ли знал подробности этого проекта» [6, р. 11]. После обнаружения в архиве не только предметов парикмахерского искусства, но и обширной фотодокументации выставки «Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы», сделанной Бальтазаром Буркхардом, и отдельных частей экспозиции, в том числе мебели, Г. Филлипс стал одержим мыслью её воссоздания: «выставка, имеющая статус почти культовой, является для многих поколений кураторов чем-то вроде несбыточной мечты, символом кураторства в чистом виде: создание выставки как акт творчества, кураторство ради кураторства» [6, р. 333].

Безработный на тот момент и не имеющий заказа на выставки, Х. Зееманн работал в своей бывшей квартире с объектами из личной, полученной по наследству от деда, коллекции, придавая им новые смыслы с помощью собственных кураторских идей. В центре внимания его кураторского эксперимента находилось не искусство, но история его семьи, представленная настолько динамично, насколько это позволяли условные выставочные пространства квартиры.

Структурирующим элементом необычной выставки стали мемуары Этьенна Зееманна, эмоционально наполнявшие и интерпретирующие экспонаты, часть из которых, ввиду поврежденного состояния, была размещена в местах, лишь фрагментарно доступных взгляду зрителя. Х. Зееманну постоянно приходилось приспосабливать свою концепцию к реальному положению вещей.

Выставка состояла из трех частей. Первая часть, посвященная семье и профессиональной жизни деда, располагалась в холле, коридорах и ванной; вторая охватывала такую приватную сферу семьи, как спальня и мебель, и размещалась в гостиной; третья, рассказывавшая о вкладе деда в индустрию красоты, нашла свое место в кабинете. Г. Филлипс приводит высказывание Х. Зееманна по поводу этой выставки: «Хотя дискуссии о художественном контексте сегодня весьма увлекательны и утомительны, ни одна из официальных институций не допустит такую выставку, как «Дедушка». Чтобы научиться завивать локоны, дедушка оставил свою работу в Вене, и месяцами тренировался в своей комнате.

С посвященной ему выставкой, экспонирующей не в публичной институции, а в моей бывшей квартире, которая таким образом стала галереей, я тоже тренировался: упражнение включает в себя поиск точки, в которой структурированное воспоминание является самодостаточным и харизматичным» [6, pp. 341–342].

Выставка «Харальд Зееманн. Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы», представляет собой точную копию бернской квартиры Х. Зееманна с экспозицией, воссозданной по фотосъемке 1974 года. Артефакты включают 1100 предметов: документальный материал об Этьенне Зееманне — его фотографии и мемуары, его работу — швейцарский крест, созданный из волос клиентов в честь получения швейцарского гражданства в 1919 году; фотографию 1906 года с изображением фасада парикмахерского салона для дам и господ Этьенна Зееманна в Берне; фотографию витрины с изобретенным Э. Зееманном автоматическим аппаратом для долговременной завивки волос и сам аппарат, рекламу салона и многое другое.

В современной экспозиции сохранены и оригинальные предметы обстановки, например, парикмахерский комод бабушки, Леонтины Зееманн, секретер, стеклянная витрина с фарфоровыми куклами, серебряными фигурками, чучелом чихуахуа — в семье Этьенна и Леонтины Зееманн были две собаки этой породы; парикмахерские болванки, раскрашенные вручную, парикмахерские инструменты и т.д. Отдельно следует упомянуть фотографию модели в созданном Э. Зееманном парике стиля «Бель эпок» XVIII века, включая укрепленную на нем по моде того времени модель французского парусного фрегата ручной работы. Эта фотография стала связующей нитью повествования — ведь если профессия парикмахера зрима, подтверждением чему являются и инструменты, и парики, и прически, то профессия куратора стала зримой только относительно недавно благодаря Х. Зееманну.

Выставка «Харальд Зееманн. Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы» экспонировалась в Институте современного искусства [4], Лос-Анджелес, США (февраль — апрель 2018), в Берне, Швейцария (июнь — сентябрь 2018) [5], в Кунстхалле Дюссельдорфа, Германия (октябрь 2018 — январь 2019) [8], в Кастолло ди Риволи — Музее современного искусства, Риволи вблизи Турина, Италия (февраль — май 2019), в Швейцарском институте современного искусства, Нью-Йорк, США (июнь — август 2019) [7]. За исключением Берна, где выставка экспонировалась в историческом помещении бывшей квартиры Х. Зееманна в доме на Герехтигкейтсгассе 74, для которого она и создавалась в 1974 году, во всех остальных местах показа экспозиция размещалась в специально воссозданном полноразмерном макете квартиры.

В интервью по поводу открытия экспозиции в Дюссельдорфе Г. Филиппс говорил о том, что выставка, посвященная памяти дедушки, заменившего куратору отца, стала для Х. Зееманна «кураторским этодом, упражнением на инсценировку объектов повседневности, на то, как через объект можно одновременно реализовать обширную трансцендентную идею и рассказать о специфической биографии» [10].

Кураторская концепция, придуманная Х. Зееманном для выставки «Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы», обозначила иной тип экспозиции и положила начало новому вектору развития кураторской проектно-художественной деятельности. Харальд Зееманн создавал экспериментальные проекты, подрывавшие устои того времени. Его методы работы, способы взаимодействия с художниками, формы подачи выставок существенно изменили само понятие кураторской деятельности. По словам Х. У. Обриста, «эклектичность и широта охвата, свойственные выставкам Зееманна, свидетельствуют о неисчерпаемости его исследовательской энергии и энциклопедическом знании не только современного искусства, но и всех тех социальных и исторических событий, которые сформировали наш постпросвещенческий мир» [1, с. 89].

Выставка «Харальд Зееманн. Музей obsessions» настолько же неординарна и необычна, насколько неординарен и необычен был сам Х. Зееманн — вдохновенный собиратель, создатель собственного музея идей. Нередко считается, что коллекционирование — это своего рода болезненная зависимость. Х. Зееманн сумел сделать свою зависимость продуктивной, достойной исследования и введения в научный оборот. Благодаря этому были созданы две взаимосвязанные кураторские выставки о кураторской работе — «Харальд Зееманн. Музей obsessions» и «Харальд Зееманн. Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы».

Анализ выставок позволил выявить стратегию кураторов, заключающуюся в представлении аналитической, концептуальной, философской, исследовательской, коммуникационной деятельности Х. Зееманна как важнейшей части истории кураторства современного искусства. Воссоздание процессов философского, жизненного, концептуального, исследовательского и проектного мышления выдающегося куратора современности дало возможность раскрыть причинно-следственные связи современного искусства и кураторской проектно-художественной деятельности, представить кураторскую деятельность как часть процесса познания.

Литература:

1. Обрист, Х. У. Краткая история кураторства / Х. У. Обрист. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 256 с.

2. Смит, Т. Осмысляя современное кураторство / Т. Смит.— Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.— 272 с.
3. Curatorial Archives in Curatorial Practices / М. Alessandrini [et al.]; ed.: М. Alessandrini.— Istanbul: SALT, 2018—141 pp.
4. Grandfather: A Pioneer Like Us / Institute of Contemporary Art [Electronic resource] — Mode of access: <https://www.theicala.org/en/exhibitions/9-harald-szeemann-br-grandfather-a-pioneer-like-us> — Date of access: 06.04.2018.
5. Harald Szeemann. Grossvater: Ein Pionier wie wir / Kunsthalle Bern [Electronic resource] — Mode of access: <https://kunsthalle-bern.ch/ausstellungen/2018/grossvater-ein-pionier-wie-wir/> — Date of access: 15.07.2018.
6. Harald Szeemann: Museum der Obsessionen / B. von Bismark [et al.]; ed.: G. Philipps, P. Kaiser.— Zürich: Scheidegger & Spiess Verlag, 2018.— 416 S.
7. Harald Szeemann: Museum of Obsessions / Getty Research Institute [Electronic resource] — Mode of access: http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/szeemann/index.html — Date of access: 08.06.2018.
8. Harald Szeemann: Museum der Obsessionen / Kunsthalle Düsseldorf [Electronic resource] — Mode of access: <http://www.kunsthalle-duesseldorf.de/index.php?id=427> — Date of access: 04.10.2018.
9. Meister, H. Düsseldorf: Ein Einsiedler führt zum Museum der Obsessionen / H. Meister // Westdeutsche Zeitung [Electronic resource] — Mode of access: https://www.wz.de/nrw/duesseldorf/kultur/ausstellung-zu-szeemann-in-duesseldorfer-kunsthalle_aid-33685965 — Date of access: 25.10.2018.
10. Meister, H. Harald Szeemanns geniale Schau galt dem Opa / H. Meister // Westdeutsche Zeitung [Electronic resource] — Mode of access: https://www.wz.de/nrw/duesseldorf/kultur/duesseldorf-geniale-schau-von-szeemann-in-kunsthalle_aid-33949731 — Date of access: 21.10.2018.

*Статья поступила в редакцию
26.09.2019*

В. П. Кляуззе

История становления современной эргономики

Рецензент Я. Ю. Ленсу, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории и истории дизайна Белорусской государственной академии искусств

Резюме: *Статья посвящена исследованию истории возникновения эргономики и ее роли в современном дизайне. Усложнение взаимодействия человека и средств труда неизбежно выходит на такой уровень развития цивилизации, когда их рациональное объединение не может быть осуществлено на эмпирической основе, требует применения данных науки, формирования комплексных программных дисциплин. В этом состоит историческая роль эргономики.*

Ключевые слова: *эргономика, дизайн, исследования, производство, общество, труд, человек.*

Summary: *The article is devoted to the study of the history of ergonomics and its role in modern design. The complication of the interaction of man and the means of labor inevitably reaches such a level of development of civilization, when their rational unification cannot be carried out on an empirical basis, requires the use of scientific data, the formation of complex program disciplines. This is the historical role of ergonomics.*

Keywords: *ergonomics, design, research, trade, society, work, man.*

Введение. Учет человеческих факторов является неотъемлемой частью процессов управления социотехническими системами, который может быть реализован в процессе дизайнерского проектирования путем соответствующего преобразования предметно-пространственной среды. Эргономическое обеспечение дизайнерского проектирования ведет к повышению эффективности техники и качества труда, экономии затрат физической и нервно-психической энергии работающего человека, благодаря максимально допустимому в имеющихся условиях согласованию технической части системы с возможностями и особенностями человека. При этом в значительной степени повышаются потребительские качества дизайнерских разработок.

Эргономика как раз явилась одной из наук, появление которой характерно для ускоряющегося процесса интеграции современного научного знания. Она возникла на базе различных отраслей наук, предметом исследования которых является человек как субъект труда.

Основная часть. Уже с начала XIX в. в разных странах ученые проводили исследования трудовой деятельности человека. В 1857 г. польский ученый-естествоиспытатель В. Ястшембовский опубликовал работу «Очерки по эргономии, или науке о труде, основанной на закономерностях науки о природе». В Польше и сейчас используется термин «эргонмия».

В 1882 г. французский физиолог Э. Ж. Маре (1830–1904) впервые при помощи высокоскоростной съемки (12 кадров в секунду) смог зафиксировать разные фазы движения человека при выполнении трудовых операций. Это позволило изучать движения человека в виде траекторий и последовательности этапов.

Дальнейшее изучение трудовой деятельности связывают с именем американского инженера Ф. У. Тейлора (1856–1915) и относят к периоду образования крупного капиталистического машинного производства. Будучи руководителем сталелитейной компании США, Тейлор однажды увидел, как рабочие грузят уголь, и пришел к выводу, что они работают нерационально. Он поставил эксперимент с целью выявления приемлемого количества железной руды или угля, при котором человек будет меньше уставать. Был установлен оптимальный вес — 21 фунт (1 фунт = 0,453 кг.), т.е., 9,5 кг. Далее он проводил экспериментальные исследования труда, хронометрируя движения рабочих и на других рабочих местах. Система Тейлора очень точно описывала время действия рабочих (по секундам) и их движения (по миллиметрам). В экспериментах рабочий рассматривался в качестве одного из элементов технологической системы производства, поэтому Ф. У. Тейлор обосновал необходимость разделения трудовых функций, работающих на элементарные операции и стандартные движения и полагал, что в будущем произойдет максимальная подгонка человека к машине. Недовольные работники инициировали судебный процесс, и ряд достижений ученого запретили к практическому использованию, назвав их бесчеловечными.

Тем не менее, на основании этих работ принципиально новую форму организации производства — конвейер — предложил американский промышленник, изобретатель Г. Форд (1863–1947). В 1888–1899 гг. он работал в «Электрической компании Эдисона» — сначала инженером-механиком, а потом главным инженером. До этого времени автомобиль являлся предметом роскоши, и Форд решил сделать его доступным по цене всем слоям общества. В 1903 г. он основал автомобилестроительную компанию «Ford Motor Company». В 1913 г. Г. Форд внедрил конвейерный метод сборки автомобилей. Трудовые функции на его заводах предельно упростились, повысилась (в 1,5 раза) производительность труда и, соответственно, зарплата. В 1921 г. на его предприятиях выпуск легковых автомобилей превысил 1 млн. в год.

Принудительный ритм, задаваемый конвейером, держал человека в постоянном напряжении, лишая индивидуально-личностных качеств, превращая его в унифицированную деталь, придаток машины, которую в любой момент можно легко заменить. Это привело к массовой деградации работающих.

Мотивация к труду всегда играла важную роль в рациональной его организации. Например, на одном из заводов Г. Форд платил бригаде работников деньги за то, что они отдыхали. Эта сервисная бригада отвечала за бесперебойную работу конвейера на производстве, поскольку каждая его остановка вела к большим убыткам. Ремонтникам начислялась зарплата только в то время, когда они сидели в подсобной комнате отдыха. А в тот момент, когда зажигалась красная лампа, сигнализирующая о поломке на линии сборки, счетчик начисления денег останавливался. Как следствие, бригада всегда стремилась сделать ремонт в кратчайшие сроки, чтобы быстрее вернуться в комнату отдыха и увидеть, как возобновляется начисление оплаты. А еще они, конечно, старались выполнить ремонт качественно, чтобы им не приходилось снова покидать комнату по сигналу о неисправности.

Предельно механистический подход Ф. У. Тейлора к изучению трудовой деятельности человека вполне согласовывается с основными положениями бихевиоризма, сформировавшимся приблизительно в это же время, философской основой которого выступило такое направление западной философии, как прагматизм. Действие, основанное не на знании, а на вере в то, что оно приведет к цели, — основная идея философской доктрины родоначальника прагматизма — американского философа Ч. С. Пирса (1839–1914). В центре этого учения находится так называемый принцип прагматизма, определяющий значимость знания его практическими последствиями. Интеллектуальная деятельность рассматривается как направленная не на понятийное воспроизведение объективной действительности, а на удовлетворение потребности в успешном действии, в проектировании наиболее эффективных реакций на внешние воздействия.

Соответственно, бихевиоризм отождествляет сознание и поведение, основной единицей которого считается связь стимула и реакции. Механическое сочетание элементарных реакций на воздействия внешней среды — суть деятельности (поведения) человека. Обучение, согласно основоположнику бихевиоризма, американскому психологу Дж. Б. Уотсону (1878–1958), происходит путем «обусловливания»: мышечная реакция в результате повторных сочетаний связывается с определенным стимулом, который в дальнейшем начинает ее вызывать. Т.е., все познание сводится к образованию у организмов (включая и человека) условных реакций. С 1921 г. Уотсон активно работал в рекламном бизнесе, применяя принципы бихевиоризма: полагалось, что с помощью необходимого стимула мож-

но вызвать у потенциального потребителя желательную реакцию, только следует найти такой стимул.

В конце XIX и начале XX вв. в Германии, Англии, США организуются специализированные гигиенические и физиологические лаборатории, кафедры и институты, в которых происходит изучение влияния на организм человека трудовых процессов и производственной среды. Трудовая деятельность изучается конкретными науками с целью достижения наивысшей производительности труда. Как первый фактор эффективности труда исследуется степень развитости у человека потребности в труде. Делаются попытки изучения путей и средств превращения труда из внешней объективной необходимости во внутреннюю потребность каждого человека.

Первые работы по определению профессиональной пригодности выполнил накануне Первой мировой войны немецко-американский психолог Г. Мюнстерберг (1863–1916). В 1892 г. он организовал в Гарвардском университете США психологическую лабораторию. Предлагал использовать при уголовных расследованиях гипноз, психологическое тестирование с целью определения невиновности; для производственной сферы предложил термин «психотехника». Психотехника — это отрасль психологии, предметом которой явилось приложение психологии к решению практических вопросов, в основном связанных с трудовой деятельностью человека. Основными задачами психотехники на первом этапе ее развития признавались осуществление профессионального отбора и профессиональной ориентации. Мюнстерберг разработал системы тестов для профессионального отбора телефонистов, вагоновожатых, морских штурманов. Методика включала оценку их сенсомоторных реакций, стабильности и осторожности. В результате применения этой методики при профотборе в одной из трамвайных компаний количество несчастных случаев резко снизилось.

Первая мировая война и связанное с ней развитие техники выявила проблему быстро развивающегося утомления и перенапряжения рабочих, занятых в военной промышленности. Наиболее профессионально подготовленные работники были мобилизованы в действующую армию. На производство пришли новые неподготовленные кадры, что вызвало резкое увеличение количества производственных травм. В 1915 г. в Англии создается Комитет по изучению здоровья рабочих, занятых в военной промышленности, который после войны был преобразован в Совет по изучению здоровья промышленных рабочих. В США в 1921 г. создается специальная компания «Psychology Co», которая занималась разработкой новых методов управления, в большей степени учитывающих человеческий фактор.

Идеи Ф. У. Тейлора, практическая реализация их Г. Фордом и другими, в России оживленно обсуждались еще до Революции. Теоретические исследования в физиологии и психологии труда связывают с работами И. М. Сеченова (1829–1905), идеи которого явились предпосылками ис-



Рис. 1. М. Горький во время визита в ЦИТ, 1928 г. Справа — А. К. Гастев
 Fig. 1. M. Gorky during a visit to the CIT, 1928 yr. Right — A. K. Gastev

следований человека в труде, проводимых В. М. Бехтеревым (1857–1927) в Психоневрологическом институте, основанным им в 1908 г. в Санкт-Петербурге. Бехтерев опирался на учение о сочетательных (условных) рефлексах (психорефлексология или рефлексология), критиковал психоанализ З. Фрейда, но высоко оценивал достижения Ф. У. Тейлора.

В 1918 г. по инициативе В. М. Бехтерева был создан Институт по изучению мозга и психической деятельности. Основная направленность работ института заключалась во всестороннем изучении человеческой личности, условий ее развития, комплексном подходе к изучению трудовой деятельности. В 1918 г. в составе института был организован специальный отдел профессиональной психологии, который возглавил В. Н. Мясищев (1892–1966). Развивая идеи Бехтерева о комплексном изучении трудовой деятельности, он считал целесообразным синтезировать человеческие знания о труде и предложил создать особую научную дисциплину — эргологию, а также подготовил проект создания Эргологического института. В 1920 г. проект нового института был одобрен Петроградским советом профессиональных союзов, но не был осуществлен.

В 1921 г. А. К. Гастевым (1882–1941) в Москве был создан Центральный институт труда (далее — ЦИТ) (см. рисунки 1–3). Впоследствии на его основе в СССР была создана система научно-исследовательских институтов труда (НИИ труда). В исследованиях активно, но скрытно, использовались идеи Ф. У. Тейлора. Связано это было с тем, что В. И. Ленин был категорически против тейлоризма, считая его буржуазным обоснованием системы выжимания пота, и только после личной встречи поддержал Гастева. Вместо буржуазного понятия менеджмента ЦИТ продвигал идею научной организации труда (далее — НОТ).

ЦИТ поддерживал развитие авангардного театра: в институте действовала студия С. Б. Никритина, искавшего способы перенести биомеханические упражнения в духе Мейерхольда прямо на производство. Физический труд трактовался как художественное действие, своеобразный танец.

ЦИТ был осуществленной модернистской мечтой — проектом, в котором художники объединяли силы с политиками и учеными в процессе изобретением новых форм жизни. К концу 1930-х гг. деятельность ЦИТ больше сконцентрировалась на организационных формах труда. Институт закрыли в 1940 г.

И. Н. Шпильрейном (1891–1937) на базе ЦИТ в 1922 г. была создана первая психотехническая лаборатория. В 1923 г. он организует такую же лабораторию при Народном комиссариате труда СССР. По ее образцу стали создаваться лаборатории в других союзных республиках. В 1927 г. Шпильрейн организовал и возглавил Всероссийское общество психотехники и прикладной психофизиологии. Занимался проблемами психологии труда и социальной психологии. Активно продвигал идеи НОТ в СССР.

А. А. Богданов (Малиновский) (1873–1928) — врач, ученый — родился в г. Соколка (Сокулка) Гродненской губернии. С 1896 г. являлся активным участником социал-демократического движения России, в 1903 г. примкнул к большевикам. На III, IV и V съездах РСДРП избирался в ЦК. Основная философская работа «Эмпириомонизм» (1904–1906) подверглась разгромной критике В. И. Ленина (поддержанный Богдановым тезис Э. Маха и Р. Авенариуса: «внешний мир — не независимо от нас существующая реальность, а только социально-организованный опыт наших ощущений» [2, с. 12], послужил толчком к написанию Лениным одного из своих главных философских произведений «Материализм и эмпириокритицизм»).

Главным научным трудом А. А. Богданова стала «Тектология. Всеобщая организационная наука» (1913–1922), в которой впервые были рассмотрены вопросы управления человеком большими системами. Тектология стала предтечей общей теории систем (Л. фон Бергаланфи), кибернетики (Н. Винер). Математику Богданов считал основной ветвью всеобщей организационной науки. В тектологии ученым были сформулированы основные положения, на базе которых эргономика впоследствии сформировалась как новая отрасль знания. Прежде всего, это принцип обратной связи между системой и средой, принцип нередуцируемости качеств системы к сумме свойств составляющих ее элементов, положение о том, что в познании систем плодотворно проведение аналогий между различными и даже далекими друг от друга областями знания.

Именно А. А. Богданов устроил встречу В. И. Ленина и А. К. Гастева, после которой последний развернул основные исследования в рамках ЦИТ. С 1926 г. Богданов является директором Института борьбы за жизнеспособность (Институт переливания крови). Он проповедовал одну из модных в то время теорий о продлении жизни путем переливания крови от молодых людей пожилым. Аналогичные опыты, например, ставил муж скульптора В. И. Мухиной врач, ученый А. А. Замков, бывший



Рис. 3. Собрание
сотрудников
ЦИТ, 1929 г.
Fig. 3. CIT staff
meeting, 1929 yr.

в начале 1930-х гг. директором Государственного института урогравиданотерапии. Он делал инъекции, изобретенным им гравиданом (экстракт мочевины беременных женщин), с целью омоложения и оздоровления. Богданов погиб, ставя на себе рискованный эксперимент по переливанию крови: он обменялся кровью со студентом Колдомасовым, который болел туберкулезом и малярией. Последний выжил, а Богданов умер, отказавшись от врачебной помощи в интересах чистоты эксперимента.

В 1920–1930-е гг. в СССР была создана широкая сеть психофизиологических лабораторий непосредственно на фабриках и заводах, где тесно сотрудничали психологи, физиологи, гигиенисты труда, инженерно-технический персонал предприятий, специалисты по организации и охране труда. Решение практических задач явилось той реальной основой, на которой укреплялись взаимосвязь и взаимодействие наук о труде.

В Белорусской советской социалистической республике (далее — БССР) также организуются научно-исследовательские психологические центры. Один из первых психологических кабинетов был создан в 1920 г. в Гомеле в педагогическом техникуме Л. С. Выготским (1896–1934). Он выступал против рефлексологии, противопоставляя свои идеи бихевиоризму. Занимался психологией искусства. В 1924 г. перешел на работу в Московский институт психологии.

Членами созданной в 1924 г. Ассоциации НОТ при Инбекульте стали профессора Белорусского государственного университета М. Я. Кроль, А. Ленц, С. М. Василейский, которые в своих прикладных исследованиях широко использовали разработки психотехнического направления мировой управленческой мысли.

Если М. Я. Кроль выявил влияние утомляемости и перерывов на производительность труда рабочих [2], то А. Ленц связал психотехнику с необходимостью профессионального отбора. В этой связи им были сформулированы задачи психотехники, состоящие в изучении трудовой обстановки

как системы раздражителей (на основе учения И. П. Павлова о рефлексах). Он разработал специальные физиологические и психологические тесты по ряду специальностей, которые затем были апробированы на ряде белорусских предприятий при отборе работников некоторых профессий [3].

Определенный вклад в развитие психотехнического направления внесла созданная в июне 1925 г. в Минске при Наркомате труда БССР Центральная психотехническая лаборатория под руководством С. М. Василейского (1888–1961). Основными направлениями ее работы стали теоретические и практические вопросы профориентации и профотбора. Лаборатория разработала методику по исследованию организации работы телефонисток и шоферов, учитывая расход времени на конкретные операции, подвижность, реакцию, координацию. Василейский показал отсутствие на предприятиях БССР каких-либо критериев в подборе кадров, поэтому важную роль отвел психотехнике, определил перечень основных телесных и психических свойств, необходимых для соответствующих профессий [4]. Эта лаборатория, открыв курсы психотехники, проводила практические консультации по выбору ряда профессий согласно разработанным психопрограммам.

Исследованиям оптимальных условий деятельности человека во взаимодействии с военной техникой был дан мощный толчок в годы Второй мировой войны. Новые виды техники требовали от людей не столько мышечной силы, сколько использования возможностей восприятия, оперативного мышления. В связи с этим возникли проблемы, связанные с деятельностью человека, его возможностями и ограничениями; появилась необходимость организации психофизиологического отбора операторов. Эти проблемы нельзя было разрешить на уровне здравого смысла и инженерных принципов моторно-временного анализа экономии движений. Потребовались междисциплинарные исследования человека во взаимодействии с военной техникой.

После Второй мировой войны инженерно-психологические лаборатории в США получили статус правительственных агентств, ассоциированных с сухопутными войсками, флотом и военно-воздушными силами. В рамках единых служб были объединены психологи, физиологи, антропологи, социологи. В частности, в 1945 г. П. Фиттс организовал такую лабораторию в Военно-воздушных силах США. Примерно в это же время Ф. Тейлор организовал инженерно-психологическую лабораторию в Военно-морских силах США. Национальный исследовательский совет по авиационной медицине и Корнеллский университет начали проводить инженерно-психологические исследования, связанные с проектированием кабин пилотов самолетов.

В Великобритании в 1949 г. группа английских учёных положила начало организации Эргономического исследовательского общества. Ини-

циаторы создания общества были убеждены в том, что объединение ученых смежных научных дисциплин для совместной работы по решению общих проблем, позволит добиться лучших результатов, которые, в принципе, не могут быть получены в рамках какой-либо одной из этих дисциплин. Тогда же был принят термин «эргономика» («от древнегреческого «ergon (ἔργον)» — работа и «nomos (νόμος)» — закон»). К 1990-м гг. эргономика достигла такой стадии развития, когда её методики широко стали использоваться различными специалистами [5].

Существующий параллельно с эргономикой термин «техника человеческих факторов» возник в результате буквального перевода американского выражения «Human factors engineering» и означает область знания и новую профессию [6]. Первый симпозиум по проблемам новой науки в США был проведен в 1953 г. В 1957 г. образовано Общество человеческих факторов («Human Factors society»). С 1950 г. появляются образовательные программы по человеческим факторам для университетов (их стали использовать Иллинойский университет, университет Тафтса и Мичиганский университет). А уже к 1970 г. подготовку кадров в области человеческих факторов осуществляли 43 университета. С 1958 г. выходит журнал «Human factors».

В 1961 г. создана Международная эргономическая ассоциация, куда вошли представители более чем 30 стран. Официальным органом ассоциации стал журнал «Applied Ergonomics», который издавался в Англии.

Проблема роли и места человека в техногенном мире, специфика взаимодействия человека и создаваемой им техники все в большей степени актуализируется. Решение многих задач зависит от согласования свойств современных технических систем с физическими и психическими возможностями, эстетическими вкусами и другими социальными качествами человека, обеспечивая взаимную адаптацию человека и создаваемого им мира, как предметного, так и информационного.

Взаимосвязанными с эргономикой являются такие научные дисциплины, как психология, биология, медицина, экология, экономика, научная организация труда, охрана труда, техническая эстетика, кибернетика и др.

В процессе становления научной дисциплины сформировались основные концепции, школы и направления современной эргономики. Концепция инженерно-психологического проектирования смыкалась с психологией. Инженерная психология рассматривается как отрасль психологии, исследующая процессы и средства информационного взаимодействия между человеком и «машиной» [7]. В 1959 г. Б. Ф. Ломов (1927–1989) создал первую в СССР лабораторию инженерной психологии, а в 1972 г. возглавил Институт психологии; с 1976 г. Ломов — член-корреспондент Академии наук. Вместе с Ломовым эргономическими исследованиями за-

нимался В. Ф. Венда. Серьезные исследования в рамках данного направления проводились также в Московском государственном университете (А. А. Пископелем, Г. П. Щедровицким) [8].

В 1970-х гг. в СССР исследованиями, посвященными формированию производственной среды в соответствии с требованиями эргономики и технической эстетики, занимались В. П. Зинченко, В. М. Мунипов и др. Мунипов (1931–2012) создал первый в стране отдел эргономики в рамках деятельности Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (г. Москва) и 10-ти филиалов в союзных республиках СССР. Специалистами института эргономика рассматривалась как часть дизайна.

Значительную роль в становлении эргономического знания сыграли исследования тенденций развития дизайна и эргономики в контексте формирования проектной культуры (О. И. Генисаретский), методологии эргономического проектирования (Б. Г. Юдин), методов эргономического обеспечения проектирования (Г. М. Заракowski). В работах этих авторов закладывались представления о месте эргономики среди других наук, ее социальной значимости, роли в создании новой техники; а учет человеческого фактора предлагалось проводить не только на этапах разработки, но и эксплуатации изделий.

Отрасли дизайна и эргономики не всегда сосуществовали вместе. Эргономическое обеспечение отдельно от дизайна и сейчас осуществляется во многих технически насыщенных отраслях — вычислительной технике и программировании, в авиации и космонавтике, в кораблестроении и др. После Великой отечественной войны в СССР в оборонных отраслях промышленности эргономическое обеспечение проводилось отдельными специалистами, которые подчинялись главным конструкторам изделий. Такая ситуация в оборонных отраслях продолжалась до 1970–1980-х гг. В этот период был создан межотраслевой координационный совет по эргономике, объединивший основных специалистов данных отраслей. Совет координировал основные научно-исследовательские и опытно-конструкторские работы в этом направлении, проводил большую организационную работу. В 1980-х гг. его возглавлял И. С. Силаев, министр авиационной промышленности СССР, ставший в 1991 г. премьер-министром первого российского правительства.

Трансформация теоретических взглядов отечественных специалистов происходила по пути математизации, создания теории эргатических систем. Основатель направления «Эффективность, качество и надежность систем «человек-техника»» — А. И. Губинский (1931–1990). Вместе с В. Г. Евграфовым он разработал принципы теории описания и оценки дискретных алгоритмов функционирования и комплексной оценки надежности человеко-машинных систем различного назначения. Губинский

в 1982 г. в Ленинградском электротехническом институте впервые в СССР начал подготовку кадров по направлению «Эргономика в автоматизированных системах». В институте был создан первый Ученый Совет по присуждению ученых степеней по специальности «Эргономика». Губинский в 1989 г. создал Советскую эргономическую ассоциацию.

Последователем этого направления в Республике Беларусь является член-корреспондент Национальной академии наук Беларуси Г. Г. Маньшин, долгое время проработавший в Институте технической кибернетики Академии наук Беларуси.

С середины 1980-х гг. за рубежом и в СССР употребляется понятие «эргодизайн» для обозначения сферы деятельности, возникшей на стыке эргономики и дизайна. Развитие этого направления исследований связано с системным подходом, что было вызвано усложнением проектируемых объектов, их встраиванием в общую социально-культурную среду (последнее нашло выражение в разработке дизайн-программ). Подход во многом был связан с принципиальным отказом от художественно-интуитивных методов в пользу системотехники и кибернетики. В сфере системного дизайна и, соответственно, системного учета человеческого фактора в дизайне активно заявили о себе Дж. К. Джонс, У. Т. Синглатон, Й. Йама, У. Вудсон и Д. Коновер.

В настоящее время в промышленно развитых странах эргономические исследования ведутся в самых различных областях человеческой деятельности, причем, темпы, масштабы, направления развития эргономики и освоение ее результатов на практике позволяют говорить о том, что данная наука сегодня стала неотъемлемой частью культуры современного общества. В качестве примера можно привести тематику конгресса 1991 г. Международной эргономической ассоциации: проблема принятия решений в больших системах и проектирование лучших интерфейсов для пользователя; исследование проблем утомления и обеспечения комфорта в работе; анализ человеческих суждений и понимания; исследование этических проблем; разработка методов правильной оценки информации человеком; проектирование машин, оборудования и среды на основе изучения поведения человека; разработка эргономических методов для решения задач в сфере страхования, банковского дела, здравоохранения, образования и т. д.

Человек, стремясь достигнуть значимую для него цель (в материальном, нравственном и социальном планах), вынужден подчинять ей характер и содержание своего труда, который заключается в расходовании рабочей силы в физиологическом смысле. При этом, замена ручного труда механизированным, а в дальнейшем и автоматизированным трудом, снижая физическую тяжесть труда, не устраняет, а в некоторых случаях даже увеличивает его психологическую напряженность [9]. Эргономическое

обеспечение стало осуществляться в современных отраслях, например, IT-сфере, где появилось даже дублирующее понятие — «юзабилити».

Заключение. Большую часть жизнедеятельности человека занимает труд. Он поглощает его энергию, интеллектуальные и духовные силы, дает адекватную информацию о месте человека в природе и обществе, определяет меру и качество получаемых духовных и материальных благ.

Несогласованность параметров оборудования с психофизиологическими характеристиками человека, необходимость работать в условиях дефицита времени и недостатка информации, незнание и игнорирование разработчиками новой техники, уровня интеллектуального и нравственного развития потенциальных пользователей привели к значительному отставанию роста производительности труда от роста мощности применяемой техники.

Соответственно, задачи, которые ставит перед собой эргономика на современном этапе развития общества, следующие:

- 1) разработка принципов организации человеко-ориентированного производства;
- 2) творческое проектирование социотехнических систем;
- 3) формирование гармонически развитой личности.

Литература:

1. Гулин, И. Поэтика труда. О выставке «Гастев. Как надо работать» [Электронный ресурс] / И. Гулин // Коммерсантъ.— Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/4081615>.— Дата доступа: 13.09.2019 г.
2. Березкина, Л. В. Эргономика: учеб. пособие / Л. В. Березкина, В. П. Кляуззе.— Минск: Выш. шк., 2013.— 431 с.: ил.
3. Кріль, М. Да пастаноўкі пытання аб медалодзіі навучэння змаральнасці // Зб. Асац. навук. арг. працы. Мн., 1926. С. 11–17.
4. Ленц, А. Псіхатэхніка і ўмоўныя рэфлексы // Зб. Асац. навук. арг. працы.— Мн., 1926. С. 18–23.
5. Васілейскі, С. Житейскі і навучны профотбор // Зб. Асац. навук. арг. працы.— Мн., 1926. С. 61–62.
6. Вудсон, У., Коновер, Д. Справочник по инженерной психологии для инженеров и художников-конструкторов / У. Вудсон, Д. Коновер / Пер. с англ. А. М. Пашутина; Под ред. В. Ф. Венда.— М.: Мир, 1968.— 518 с., ил.
7. Салвенди, Г. Человеческий фактор: в 6 т. / под общ. ред. Г. Салвенди; пер. с англ. под общ. ред. В. П. Зинченко, В. М. Мунипова. — М.: Мир, 1991–1993.— 6 т.
8. Леонова А. Б. Структурно-интегративный подход к анализу функциональных состояний человека // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. 2007. № 1. С. 87–103.
9. Зинченко, Т. П. Когнитивная и прикладная психология / Т. П. Зинченко.— М.: Издательство НПО «МОДЭК», 2000.— 608 с.
10. Ergonomic checkpoints: Practical and easy-to-implement solutions for improving safety, health and working conditions. Prepared by the International Labour Office in collaboration with the International Ergonomics Association.— Geneva: International Labour Office, 2010.— 301 с.

*Статья поступила в редакцию
17.09.2019*

И. Н. Бородина

Особенности методологии и методики искусствоведческого анализа фильмов о деятелях искусства

Рецензент В. И. Жук, доктор искусствоведения, профессор, директор филиала «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы», заведующий отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Резюме. В статье описываются особенности методологии исследования фильмов, репрезентирующих на экране другие виды искусства, анализируются подходы к изучению взаимодействия кинематографа с разными видами искусства, рассматриваются взгляды на синтез искусств теоретиков и практиков кино. На основании этого в статье представлена методика искусствоведческого анализа фильмов, репрезентирующих произведения изобразительного искусства, музыки, театра, кино, литературы, т.е. других видов искусства на экране.

Ключевые слова: фильмы о деятелях искусства, неигровое кино, методика искусствоведческого анализа, синтез искусств.

Summary. The article describes the features of the methodology for the study of films representing other types of art on the screen, analyzes approaches to the study of the interaction of cinema with different types of art, examines the views on the synthesis of the art of film theorists and practitioners. Based on this, the article presents the methodology of art history analysis of films representing works of fine art, music, theater, cinema, literature, i.e. other types of art on screen.

Keywords: films about artists, non-fiction films, methods of art history analysis, synthesis of arts.

Введение. Являясь произведением синтетического искусства, фильм состоит не из отдельных звуковых и визуальных элементов, а представляет собой сложную единую систему, образованную в результате звукового и визуального взаимодействия.

Неигровые фильмы о деятелях искусства для формирования целостного и объективного исследования, на взгляд автора статьи, необходимо изучать, опираясь как на общенаучные методы и методологию, так и на узкие методики, направленные на анализ отдельных аспектов неигрового кинематографа.

Основная часть. В рамках общей философии и методологии науки целесообразно использовать историко-сравнительный метод, который направлен на выявление тенденций и закономерностей в фильмах на разных

этапах кинематографа, а также аксиологический метод для определения художественной ценности фильма, созданной благодаря определенному режиссерскому решению.

При анализе неигрового кино целесообразно использовать подходы, которые применимы для кинематографа в целом, но с учетом специфики изучаемых фильмов:

- структурный подход, то есть изучение отдельных компонентов фильма;
- феноменологический подход, который предполагает выявление в кинематографе присущих только ему феноменальных свойств;
- исторический, рассматривающий фильмы с учетом анализа того контекста, в котором они актуализируются.

Для неигровых фильмов о деятелях искусства характерно, что экранный герой одновременно выступает и как личность с особенностями характера, уникальностью жизненной судьбы, и как творец, создающий произведения искусства с их неповторимостью и своеобразием. В каждом отдельном случае режиссер решает, на чем акцентировать внимание. Общей чертой фильмов о деятелях искусства является то, что творчество героя в них может выступать как объект и как художественное средство. В этой связи, на взгляд автора статьи, целесообразным является также анализ, каким образом творчество героя может влиять на художественную форму фильма. Причем, под творчеством в большинстве случаев понимаются произведения искусства, созданные героем фильма, за исключением тех случаев, в которых оговаривается, что творчество подразумевается как сам процесс создания произведений.

Несмотря на схожесть общих вопросов, касающихся исследования неигровых фильмов о деятелях искусства, существуют различия в частных аспектах анализа, связанные с особенностями каждого вида. Так, музыка является временным видом искусства и раскрывается в звуковом ряде фильма. Изобразительные виды искусства являются пространственными и репрезентируются на экране с помощью визуального ряда фильма. Театральное искусство и кинематограф являются пространственно-временными и предстают на экране как в визуальном, так и звуковом ряде фильма. Литература, являясь временным искусством и создавая художественный образ посредством зафиксированного в письменной форме слова, может реализовываться в фильме как на уровне драматургии, так и в качестве закадрового текста.

При выработке методики исследования автор статьи опирался на основные постулаты известных теоретиков и практиков кино. В работах С. Эйзенштейна подробно рассматривается взаимодействие отдельных компонентов фильма с его целостной структурой, при этом компоненты

тесно связаны с другими видами искусства (звукоряд — с музыкой, цвет — с изобразительным искусством). В работе «Вертикальный монтаж» автор раскрыл возможность определения «ключа к соизмеримости между куском музыки и куском изображения». С. Эйзенштейн ставил вопрос о поиске такой соизмеримости, которая позволяла бы сочетать «по вертикали», то есть в одновременности, «каждую фразу пробегающей музыки с каждой фразой параллельно пробегающих пластических кусков изображения — кадров», и при этом сохраняя условия сочетания «по горизонтали», то есть в последовательности каждого фрагмента изображения между собой и каждой предыдущей музыкальной фразой с последующей [1, с. 235]. Анализируя внешнюю и внутреннюю синхронность изображения и музыки, С. Эйзенштейн выделил движение в качестве связующего звена, назвав его «общим языком синхронности» [1, с. 199].

Опираясь на исследования С. Эйзенштейна, можно сопоставить ритм звукоряда с ритмической схемой видеомонтажа, определить движение фильма. Для этого необходимо исследовать пластические средства выражения, которые способны вторить не только движению ритма, но и движению мелодии либо контрапунктировать ей. С. Эйзенштейн отмечал, что звуки звукоряда вырисовываются определенной линией, которая объединяет их своим движением, при этом тональная разница тоже определяет движение. В изображении колебательному движению звуков «вторит» тот элемент, который тоже связан с движением-колебанием, то есть тот элемент, который характеризуется «таким же обозначением тона: в изображении это — цвет». Исследования аналогий цветовых и звуковых сочетаний достаточно противоречивы и находятся до сих пор на уровне гипотез. Поэтому автор статьи согласен с точкой зрения С. Эйзенштейна, что создатель произведения не подчиняется имманентным законам абсолютных «значений» и соотношений цветов и звуков, а сам «предписывает цветозвуковым средствам» служить тем целям, эмоциям, которым он находит нужным [1, с. 199, 212].

Другой теоретик и режиссер Р. Клер в работе «Размышления о киноискусстве» касается многих аспектов кино. Автор переосмысливает свой творческий опыт, размышляет о процессе развития всего киноискусства. Затрагивая понятие поэзии, Р. Клер акцентирует внимание на ритме, благодаря которому «кино может почерпнуть в самом себе новые силы» [2, с. 86]. Рассматривая становление кино, автор сопоставляет его с другими видами искусства, в частности, сопоставляет игру актера театра с игрой киноактера перед киноаппаратом, отмечая искусственно созданную удаленность киноактера от зрителей и близкое расстояние технических средств к киноактеру; отмечает также время репетиций и исполнения роли, разницу технических приемов, высказываясь против использования в кино театральных приемов. Рассматривая синтез искусств, Р. Клер касался также некоторых аспектов экранизации. Он считал, что режиссеры обраща-

ют внимание прежде всего на передачу сюжета романа на экране и мало на стилистику автора, передать которую намного сложнее. «Все сюжеты романов могут быть сюжетом фильмов, но стиль автора не так легко пересадить на почву экрана» [2; с. 201]. Сопоставляя кино с романом, Р. Клер отмечает, что в романе «можно не только описать жест, но и выразить тайную мысль», в кино это также возможно, например, с помощью закадрового текста [2, с. 157]. По мнению Р. Клера, и роман, и фильм может свободно оперировать временем и пространством, перенося читателя или зрителя из одной части света в другую, при этом продолжительность времени, отображаемого в произведении, может не совпадать с продолжительностью передачи этого события в книге или на экране.

Для анализа репрезентации творчества героя в фильмах о деятелях искусства целесообразным является исследование цветозвукового параллелизма, но лишь с той целью, чтобы определить, как взаимодействие цвета и звука отражается на раскрытии образа документального героя фильма в соответствии с художественным замыслом режиссера. Как точно заметил С. Эйзенштейн, «каждая разновидность синхронности внутри общего органического целого есть не более как воплощение основного образа через свою специфически очерченную область» [2, с. 197, 199].

В. Познин в работе «Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты» [3] обращается к примерам из живописи. В картинах Караваджо, считает исследователь, светотень доведена художником до «предельной выразительности» благодаря виртуозному использованию «игры контрастов» [3, с. 51]. Сопоставляя световое решение картин с использованием освещения в кинематографе, В. Познин анализирует совершенствование операторского мастерства от первых экспериментов, скованных техническими сложностями, до освещения в манере Рембрандта и световых эффектов, подчеркивающих художественную идею фильма. Следовательно, в неигровых фильмах о деятелях искусства одним из способов выразительной репрезентации творчества героя может являться особое световое решение. Исследователь допускает и изменение цветовой тональности для выражения замысла автора не только в игровом кино, «если это изменение художественно оправдано» [3, с. 57]. В качестве следующего выразительного средства экранных искусств В. Познин рассматривает цвет, выделяя его характеристики (тон, насыщенность, светлота), анализируя принятую символику синего, зеленого, желтого и фиолетового цветов, рассматривая цветное решение конкретных фильмов, обращаясь к теоретическим работам («Вертикальный монтаж» С. Эйзенштейна, «Символика цвета в античности и Средние века» Ф. Портала, «Чему учат иконы?» М. Волошина, «Закат Европы» О. Шпенглера и др.). Исследователь приходит к выводу, что цветность, создаваемая на экране, многомерна и, следовательно, цвет, как и свет, на экране можно анализировать, «лишь исходя из конкретного контекста» [3, с. 89].

Третье выразительное средство экранного произведения — звук — В. Познин рассматривает также неотделимо от контекста. Важное значение автор придает категории времени: экранное искусство является временным, а звук, так как имеет определенную длительность, связан с категорией времени. В. Познин наделяет звук, как цвет и свет, информационным и эмоциональным значением и обращает внимание на то, что словом можно не только передать смысл, но и создать особый музыкальный образ.

Польский музыковед З. Лисса в работе «Эстетика киномузыки» исследует роль музыки в создании кинофильма. Главным аспектом книги является анализ взаимодействия зрительного ряда и фонограммы. Автор изучает проблемы движения в кинофильме, отображения времени и пространства; исследует и психологические основы взаимодействия музыки и кино, систематизируя, таким образом, «онтологические основы объединения звуковой и визуальной сфер в кинофильме» [4, с. 494]. Важным аспектом анализа звукозрительного взаимодействия является определение функциональных связей музыки и кадра и их систематизация. Исходя из функций звукового ряда в кино, З. Лисса отводит музыке важную роль в общей структуре фильма. В целом З. Лисса создает основы для создания методики анализа фильмов, репрезентирующих на экране музыкальные произведения.

Опираясь на работы исследователей, рассматривающих разные компоненты фильма в их обособленности и в целостности, можно сформировать определенную методику искусствоведческого анализа фильмов о деятелях искусства. Соответственно, фильмы о деятелях разных видов искусства требуют отдельных подходов к анализу.

Исходя из этого, можно выделить следующие этапы исследования:

1. Анализ средств, использованных для воплощения творчества героя на экране.
2. Выявление особенностей, которые обретает кинематограф благодаря репрезентации на экране другого вида искусства. Поскольку при искусствоведческом анализе важно определить, чем обогащает другое искусство язык кинематографа, этот этап направлен на анализ конкретных экранных художественных решений, детерминированных творчеством героя фильма.
3. Выявление специфики, которую обретает другое искусство вследствие его репрезентации на экране.

Автором статьи была разработана методика для исследования всех фильмов о деятелях искусства, но с учетом специфики фильмов о деятелях отдельных видов искусств. Методика включает в себя анализ следующих аспектов: определение объекта и основной концепции фильма; анализ

визуального и звукового рядов: выявление особенностей раскрытия объекта фильма на уровне видеоряда и звукооряда; определение особенностей раскрытия объекта фильма на уровне композиции, (для неигрового кино в большей степени — анализ структурной композиции, в меньшей — сюжетной композиции); информационная сторона: определение информационной насыщенности фильма.

При анализе фильмов необходимо учитывать возможную поливариантность объекта (им может являться как само творчество героя, так и процесс создания определенного произведения либо частная жизнь документального киногероя или какой-то определенный жизненный этап). Необходимо установить объектную доминанту, то есть ту часть объекта, которая непосредственно влияет на формирование средств выразительности фильма. Определение объекта фильма дает возможность структурировать его содержательную сторону, в то время как исследование художественных средств дает представление о форме воплощения режиссерского замысла. Особенностью исследования неигрового кино является необходимость рассмотрения драматургии фильмов через призму документального отображения фактов. Поэтому важным аспектом анализа выступает выявление тех особенностей звукоизобразительного взаимодействия, которые присущи именно неигровому виду кинематографа.

Эта методика исследования имеет некоторую специфику, связанную с особенностями репрезентации каждого вида искусства. Так, при анализе неигровых фильмов о музыкантах можно рассмотреть звукоряд как определенную художественную целостность, затем сопоставить аудиоряд и видеоряд и установить драматургические взаимосвязи между ними.

Первоначальное исследование звукового ряда как целостной независимой системы позволяет выявить фундаментальность либо поверхностность всех составляющих звукооряда, в том числе музыки, которая прямо или косвенно может являться выражением творчества документального героя фильма. Данный анализ также направлен на выявление интонационных особенностей аудиоряда, его темпо-ритмических характеристик, которые играют важную роль для систематизированного сопоставления звукового и изобразительного рядов фильма и определения его драматургических особенностей.

При анализе неигровых фильмов о деятелях изобразительных видов искусства, опираясь на общую методику, следует дополнительно выявить как цвето-световые особенности работ деятеля изобразительного искусства (героя фильма) влияют на стилистику видеоряда, композицию фильма. Необходимо учитывать, что зритель может впервые знакомиться с творчеством деятеля искусства именно в фильме, следовательно, он не будет обладать сформировавшимся мнением о творчестве героя, и поэтому произведения, представленные в фильме, составят в таком случае для зрителя

весь материал. Поэтому главным структурным элементом фильма выступают именно те произведения героя, которые показаны в фильме, даже если они являются лишь небольшой частью его творчества.

При анализе неигровых фильмов о деятелях театра и кино целесообразно дополнительно обратить внимание на способы представления на экране произведений театрального и киноискусства, на степень их экранного преобразования.

При исследовании фильмов о писателях и поэтах, придерживаясь общей методики, целесообразно обратить внимание на те компоненты фильма (видеоряд, звуковой ряд, закадровый текст), в которых творчество героя (поэзия, проза) присутствуют в наибольшей степени, и проанализировать эти компоненты с точки зрения четырех аспектов методики.

Таким образом, при исследовании неигровых фильмов о художниках, о музыкантах, о деятелях театра и кино, о писателях и поэтах, опираясь на описанную методику, но с учетом специфики репрезентируемого искусства, можно провести достаточно глубокий искусствоведческий анализ, позволяющий в полной мере выявить особенности фильмов о деятелях искусства.

Литература:

1. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения: в 6-ти томах / С. М. Эйзенштейн. — М.: Искусство, 1964. — Т. 2. — 77 с.
2. Клер, Р. Размышления о киноискусстве: заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 гг. / пер. с франц. Р. Клер. — Москва: Искусство, 1958. — 230 с.
3. Познин, В. Ф. Выразительные средства жанровых искусств: эстетический и технологический аспекты: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 / В. Ф. Познин. — СПб., 2009. — 336 с.
4. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. — М.: Музыка, 1970. — 494 с.

*Статья поступила в редакцию
18.09.2019*

И. Б. Вышинская

Развитие профессиональной школы живописи Беларуси в 1950–1970-х гг.

Рецензент Е. С. Бохан, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по учебной работе Белорусской государственной академии искусств

Резюме: *Статья посвящена особенностям становления высшего профессионального национального художественного образования в контексте организации учебной деятельности в Белорусском государственном театрально-художественном институте во второй половине XX в. В статье автор также рассматривает тематику и образно-стилевые особенности творческих учебных работ.*

Ключевые слова: *профессиональное национальное художественное образование, тематика и образно-стилевые особенности творческих учебных работ, школа живописи Беларуси, социалистический реализм, «суровый стиль».*

Summary: *The article focuses on the special characteristics of the establishment of higher professional national artistic education in context of organizing educational activity in Belarusian Theatre and Arts Institute in the second half of the 20th century. The author examines the subject matter and metaphorical and stylistic features of the students' paintings within the article.*

Keywords: *professional national artistic education, the subject matter and metaphorical and stylistic features of the students' paintings, school of painting in Belarus, socialist realism, «severe style».*

Введение. Анализ литературы по проблеме развития и становления профессионального художественного образования в Беларуси свидетельствует о том, что в системе современного искусствоведческого знания данная тема представлена достаточно ограниченно. К различным аспектам развития белорусского художественного образования в своих исследованиях обращались многие белорусские искусствоведы: М. Г. Борозна, Л. Н. Дробов, В. И. Жук, Б. А. Крепак, В. П. Прокопцова, Е. Ф. Шунейко и др. Наиболее часто процесс формирования системы высшего образования рассматривался в общем контексте развития всего белорусского искусства, а также в виде констатации факта открытия Белорусского государственного театрально-художественного института или как место учебы уже состоявшихся художников.

Цель статьи — выявить характерные особенности становления высшего профессионального художественного образования в Беларуси в период 1950–1970-х гг.

Основная часть. Важнейшим событием для развития живописи в Беларуси стало открытие в 1953 г. художественного факультета при Белорусском театральном институте в Минске, после чего институт был реорганизован в Белорусский государственный театрально-художественный институт (далее — БГТХИ) (в 1991 г. присвоено название «Белорусская академия искусств», а в 2001 г. — Белорусская государственная академия искусств (далее БГАИ)). В своей монографии, посвященной белорусской живописи 1920–1970-х гг., нынешний ректор БГАИ, кандидат искусствоведения М. Г. Борозна отмечает: «Художественная культура стала обеспечиваться профессиональными художниками с высшим образованием, подготовленными на месте. Кадровый состав преподавателей факультета отражал широкую географию (выпускники художественных вузов Вильнюса, Ленинграда, Москвы, Праги, Львова и др.), что позволило новой художественной школе избежать односторонности в методологии становления» [1, с. 81].

Период 1950–1960 гг. в истории развития белорусской школы живописи — достаточно сложный и неоднозначный; охватывает ту часть времени, когда Беларусь входила в качестве Белорусской советской социалистической республики (далее — БССР) в Союз Советских Социалистических Республик (далее — СССР) и многие события происходили в соответствии с идеологически и политически заданными установками по всем республикам СССР. По мнению белорусских историков, «тяжелое восстановление и развитие в послевоенное время хозяйства, науки, культуры, «холодная война» между противоположными системами, партийно-государственная политика ограниченности советского общества от внешнего мира обусловили незначительность общественно-политических, экономических, культурных связей республики с зарубежными странами» [6, с. 350]. Данные социально-культурные и политические условия не могли не отразиться на творчестве белорусских художников, которые были лимитированы в выборе сюжетов, форм, художественных средств в процессе создания произведений.

После смерти И. В. Сталина начался некоторый поворот к демократизации в деятельности государственных органов в отношении к современному искусству. Этот период в истории белорусской живописи очень важен, так как именно в данное время происходило становление своеобразной национальной живописной школы, которая, как отмечает кандидат искусствоведения Б. А. Лазуко, «по своим достижениям была одной из самых значимых в Советском Союзе» [4, т. 2, с. 268]. После непродолжительной политической «оттепели» в начале 1960-х гг. влияние государственных

структур на творческий процесс опять усиливается. На встречах 17 декабря 1962 г. и 7–8 марта 1963 г. Н. С. Хрущева с творческой интеллигенцией был высказан ряд критических замечаний в адрес молодых творцов. На официальном уровне «критиковались произведения, в которых наметились новые реалистические подходы к осмыслению и показу общественных процессов» [5, с. 430].

Несмотря на социально-политическую обстановку, с начала 1960-х гг. начинается обновление белорусского искусства, что напрямую связано с приходом в него таких молодых художников, как М. А. Савицкий, Л. Д. Щемелев, И. Н. Стасевич, М. В. Данциг, В. А. Громыко, В. И. Стельмашонок и др., большинство из которых работали в БГТХИ или были его выпускниками.

Становление системы обучения художников в БГТХИ проходило достаточно сложно. На первоначальном этапе особенно остро стоял вопрос первоначального уровня подготовки будущих студентов-живописцев. На одном из заседаний кафедры И. О. Ахремчик отмечал, «что низкий уровень подготовки 1-го курса сказывается на всем учебном процессе..., что не дали в училище, восстанавливается на первом курсе» [7, л. 63]. В связи с этим проводились мероприятия (например, участие в работе экзаменационных комиссий), связанные с отбором лучших учеников республиканских художественных школ и учащихся Минского художественного училища с целью их последующего поступления на художественный факультет БГТХИ.

С 1953 по 1962 гг. 46 молодых художников стали выпускниками кафедры живописи. У некоторых уже в рамках дипломных работ прослеживался мощный творческий потенциал. Именно в этот период БГТХИ становится платформой для зарождения молодой профессиональной школы живописцев Беларуси. Многие из выпускников того периода впоследствии стали яркими представителями национального художественного искусства: В. А. Громыко (народный художник Беларуси), Л. Д. Щемелев (народный художник Беларуси), И. П. Рей (заслуженный деятель искусств Беларуси), Б. В. Аракчеев (заслуженный деятель искусств Республики Беларусь), В. С. Протасеня (заслуженный деятель искусств Республики Беларусь), Г. Г. Поплавский (народный художник Беларуси) и др.

В период становления кафедры живописи для педагогов актуальным оставался как вопрос метода преподавания, освоения основ академической школы, так и приобретения нового опыта, творческой индивидуальности, неповторимости. Совмещение традиций и новаций особенно остро воспринималось в условиях социалистического реализма, который господствовал в тот период, и, безусловно, нашел отражение в манере исполнения дипломных проектов студентов-станковистов. Соцреализм провозглашал следующие принципы творчества: в области формы — ориентация

Рис. 1. Е.С. Кулик,
дипломная работа,
«Комсомольский
субботник», 1963,
рук. В.К. Цвирко
Fig. 1. E.S. Kulik,
Diploma work, «Komsomol
subbotnik», 1963, Diploma
Supervisor is V.K. Zvirko



на классику, а в области содержания — соответствие социально-политическим и идеологическим установкам того времени. Предпочтение методу социалистического реализма нашло отражение и в учебно-методических установках для студентов. Так в одном из постановлений Совета БГТХИ 1966 г. было указано, что в обязательном порядке необходимо «включить в семестровые, особенно курсовые задания по композиции, темы, отражающие историко-революционную и военную героику, современность, героику труда, спорт, отдых и т.п.» [8, л. 4]. Для картин выпускников указанного выше периода было характерно соблюдение классической композиционной организации и живописной техники исполнения.

Как показывает анализ студенческих работ того периода, выбор большинства художественных образов в работах студентов был обусловлен социокультурным историческим контекстом, а также их собственным жизненным опытом. Многие выпускники-живописцы 1950–1960-х гг. были непосредственными участниками или свидетелями Великой Отечественной войны, трудились на восстановлении Беларуси после трагических событий, поэтому данные темы были им близки и понятны.

При создании дипломных проектов все чаще стал использоваться термин «сюжетно-тематическая картина», который, по мнению В. И. Жука, был создан для определения совершенно особого по своим идейно-художественным качествам искусства: «Сюжетно-тематическая картина, в отличие от традиционных жанров с их камерностью и невозможностью отразить «пафос времени», должна была обладать монументальностью, масштабностью замысла и идейности... поэтому был создан такой своеобразный художественный продукт социалистической эпохи, как сюжетно-тематическая картина, занявшая господствующее место среди всех жанров на выставках» [3, с. 34]

Анализ 46 дипломных проектов 1953–1962 гг. показал, что 12 работ были посвящены теме Великой Отечественной войны и Октябрьской революции («Этапы большого пути» Б.В. Аракчеева, «Дорогами мстителя» В.А. Громыко и др.); 8 — эпизодам мирной жизни, изменениям, ко-

торые произошли в деревне, сельским будням («Свадьба» Л. Д. Щемелева, «Утро в колхозе» В. С. Ярмоленко и др.); 18 — трудовым будням и достижениям на производстве, новостройкам, восстановлению страны после ВОВ («Солигорские шахтопроходчики» Л. Н. Оседовского, «Солигорские шахтеры» Т. Ф. Криворучко, «Рабочие» Ф. Э. Доманского и др.).

Безусловно, все произведения, созданные студентами, имеют свои неповторимые, индивидуальные черты. Каждый молодой художник по-своему изображает мир и окружающую его действительность. Но, несмотря на уникальность, в данных работах можно выделить некие общие характерные особенности. Композиции студентов 1950–1960-х гг., в том числе и постановочные, отличаются ярко читаемым контуром, линейным характером изображений, цветовой насыщенностью, наличием ярких цветowych пятен: например, учебные постановки А. И. Калюжного (1954), А. Ф. Семилетова (1957), И. Т. Тихонова (1958), Ф. М. Барановского (1958) и др. Сюжетно-тематические курсовые и дипломные работы, посвященные трудовым будням страны, ее героическому прошлому также отличаются интенсивностью цвета, теплым колоритом, в них чувствуется молодость, поэтичность, внутренняя динамика: композиции М. Я. Лисовского «В кузнице» (1957), П. Н. Артемова «Портрет сварщика» (1962) и др. Одновременно наблюдаются и определенные проблемы: в несбалансированном построении композиции, в некотором упрощенном подходе к изображению персонажей и др. В данном контексте показателен дипломный проект Е. С. Кулика «Комсомольский субботник» (1963, рук. В. К. Цвирко), сюжетом для которого послужили послереволюционные события, связанные с построением «нового мира». Как и большинство дипломных работ того времени, картина выполнена в горизонтальном формате, по диагонали четко прослеживается основная композиционная линия, которую составляют фигуры работающих комсомольцев, что также подчеркивает перспективу и глубину композиционной схемы. Но основной упор в произведении сделан на цвет. Преобладание красного колорита придает особую символичность (в данной работе как ассоциация с революцией, молодостью), жизнеутверждающий характер, значимость изображаемому событию. В то же время несмотря на конкретность сюжета, четкость форм и силуэтов, лица комсомольцев прописаны нечетко, в большей степени несут смысловой нагрузки.

В середине 1960-х — начале 1970-х гг. в живописи стали проявляться тенденции в изменении подходов к изображению социалистической реальности. На смену помпезным, идеологически «причесанным» произведениям приходят картины о настоящей тяжелой повседневности, где главные герои — это простые люди с их мужественной и суровой красотой внутреннего мира.

Многие художники того времени в своих работах пришли к тому, что отражение присходящих процессов в обществе, жизнь современников,

Рис. 2. В.Ф. Сумарев,
дипломная работа,
«Плотогоны», 1965,
рук. В.К. Цвирко
Fig. 2. V.F. Sumarev,
Diploma work,
«Plotogony», 1965,
Diploma Supervisor is
V.K. Zvirko



нельзя осуществить в прежних формах образного мышления и теми средствами выражения, которым отдавали предпочтение в предыдущие десятилетия. Поэтому, как отмечает М. Г. Борозна, «в системе образного мышления на рубеже десятилетий особое место заняло перенесение приемов монументальной живописи в живопись станковую. Стали распространяться такие понятия, как «монументализм», «монументальный стиль», которые имели прямую связь с понятием «суровый стиль» — понятием более широким, включающим в себя определенную, энергично декларируемую нравственную установку: говорить только правду о жизни, как бы она ни была сурова и трудна...» [1, с. 98]. Несмотря на общие тенденции, «суровый стиль» у разных художников Беларуси «звучал» по-разному, получая свою оригинальную окраску. В данном «стиле» создавали свои работы как преподаватели, так и студенты-живописцы. В качестве примера, можно привести колоритные и живописные полотна Н. М. Воронова («Железобетон — новостройкам», 1960; «Шахтостроители Беларуси», 1961), полные индустриальной экспрессии картины М. В. Данцига («Я знаю город будет... Солигорск», 1960; «Вечерняя смена», 1961), героико-драматические работы М. А. Савицкого («Партизаны», 1963) и П. С. Крохолова («Тракториста убили», 1965–1967), монументальные и лаконичные произведения Н. Г. Залозного («Победа», 1968; «Солдатки», 1969) и др. — все они несли мощную жизнеутверждающую энергию с помощью новых живописно-пластических средств.

Работы, близкие манере «сурового стиля», можно найти в творчестве большинства молодых белорусских живописцев тех лет, что большей частью обусловлено поисками своего уникального живописного почерка, желанием передать динамичный ритм эпохи, стремлением показать нового героя.

Если проанализировать ряд работ студентов БГТХИ середины 1960-х — начала 1970-х гг., то можно выделить следующие тенденции: направленность молодых художников на глубокое понимание сущности человека, стремление в своих произведениях без излишней идеализа-

ции выразить гражданский пафос, мужественное утверждение моральной силы и красоты современников. В качестве яркого примера влияния «сурового стиля» на творчество студентов, можно отметить дипломные работы В.Ф. Сумарева «Плотогоны» (1965, рук. В.К. Цвирко) и Л.Н. Оседовского «Солигорские шахтопроходчики» (1961, рук. также В.К. Цвирко). На обеих картинах главные герои изображены крупным планом, практически в натуральную величину, и занимают почти всю плоскость полотен. Персонажей этих работ объединяет целеустремленность и одновременно драматизм во взгляде, решимость в облике, внутренняя мощь и красота. Сдержанная сила, внутренняя энергетика, уверенность героев подчеркивается и манерой написания: широким мазком, нарочито огрубленными формами и линиями, отсутствием мелких деталей. Авторы в своих работах пытаются показать не просто факт конкретной жизни, но стремятся к обобщению, философскому осмыслению судеб простых людей, необходимости тяжелого труда. В то же время в обеих картинах прослеживается некоторое нивелирование индивидуальности главных героев, что приводит к некой типажности, обобщенности образов. Рассматривая указанные выше работы, в большей степени можно говорить не о передаче конкретной личности плотогона или шахтера, а о создании некоего обобщенного образа рабочего.

Необходимо отметить, что влияние «сурового стиля» на творческие работы студентов БГТХИ было очевидно на протяжении всего десятилетия 1960–1970 гг., но сводить их только к этой тенденции было бы неверно. Будучи тесно связанными с «суровым стилем», молодые художники пытались обогатить его, делая акцент на психологическом состоянии героев, находя новые стилистические и живописно-колористические подходы для своих работ.

Достаточно ярко «суровый стиль» с его эпичностью и образным монументализмом нашел свое отражение в картинах на военную тематику, в которых прослеживается интерес художников к переосмыслению трагического прошлого. Художники стремились показать не просто факт исторического события, но тяготели к обобщению, философскому осмыслению, психологическому прочтению тех или иных событий (в качестве примера — работа Г.К. Качановского «Защитники крепости», 1967).

Постепенно, к началу 1970-х гг., стали все ярче проявляться тенденции преобразований в художественной среде и практике обучения живописцев. Но данный процесс был долгий и неравномерный. Культурная жизнь Беларуси в это время строилась в тяжелой и сложной обстановке. Политика русификации проникла во все сферы культурной жизни. Приоритет русского языка и культуры привел к национальному нигилизму, который охватил все пласты белорусского народа, в том числе и интеллигенцию. С одной стороны, данные социокультурные условия негативно

сказывались на творчестве молодых художников, в том числе и студентов БГХТИ (во многих работах, выполненных в рамках социалистического реализма, чувствовалось формальное отношение к теме, образы стали неинтересные, безжизненные и неяркие). С другой, непродожительная политическая «оттепель» позволила художникам разорвать изолированность от европейского художественного сообщества и проникнуть новым стилистическим тенденциям в советское искусство. Выпускниками 1970-х гг., в чьем творчестве отразились новые изобразительные тенденции, стали такие в будущем известные художники, как А. А. Марочкин, В. А. Товстик, Ф. И. Янушкевич, В. А. Бархатков и др. Уже в их дипломных работах прослеживается слияние традиционной живописи и академизма с повышенной декоративностью, а также символичность и многоплановость художественных образов, переосмысление народных традиций, разнообразие образно-пластических решений.

В 1970-е гг. декоративная тенденция становится одним из главных направлений развития советской станковой живописи. Основой этого процесса стало увлечение наивным искусством, примитивизмом, народным творчеством. Особое внимание живописцев к формам и образам белорусского народного творчества определило отличительные стилистические черты работ белорусских художников в этот период. Также по мнению белорусских искусствоведов, «для молодых художников привычным становится смелая ломка жанровой определенности, неожиданные ракурсы,



Рис. 3. Л.Н. Оседовский, дипломная работа, «Солигорские шахтотроходчики», 1961, рук. В.К. Цвирко

Fig. 3. L.N. Osedovskiy, Diploma work, «Soligorsk miners», 1961, Diploma Supervisor is V.K. Zvirko

сопоставление разных масштабных соотношений и пространственных планов в рамках одной картины. Сосуществование различных направлений и тенденций — от фольклорных и декоративных мотивов, близких к стилистике народного творчества, к сложным, многоплановым, метафоричным композициям, от непосредственного живописного отражения природного и предметного мира до его философского обобщения — вот тот диапазон, что характерен для живописи этого периода» [2, с. 7].

Демократические сдвиги в обществе вызвали заметные изменения художественного языка. В белорусском искусстве появляются работы в жанрах, ранее не свойственных в социалистическом обществе, меняются формы художественного выражения, картины наполняются сложными символами и ассоциациями.

Заключение. Таким образом, можно сказать, что период 1950–1970 гг. был сложным в контексте социально-экономических, общественно-политических преобразований не только для изобразительного искусства, но и в целом для Беларуси. Именно в это время произошло становление и формирование профессиональной школы живописи Беларуси, которая вобрала в себя лучшее от каждой художественной тенденции указанного периода.

Также в этот период были подготовлены собственные педагогические кадры, которые составили основу профессорско-преподавательского состава учебных заведений Беларуси в сфере художественного образования в последующие десятилетия. Выпускники БГТХИ: Ф. М. Барановский, В. А. Громыко, П. В. Свентоховский, А. А. Марочкин, Г. К. Качановский, В. А. Товстик и др. стали основными носителями и представителями новых тенденций, которые появились в искусстве Беларуси в следующем десятилетии.

Литература:

1. Борозна, М. Г. Белорусская живопись 1920–1970-х годов / М. Г. Борозна. — Минск: Белорусская государственная академия искусств, 2006. — 191 с.
2. Гісторыя беларускага мастацтва: У 6-ці т. Т. 6: 1960 — сярэдзіна 1980-х гг. / Рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) і інш.; Рэд. тома: В. І. Жук — Мінск: Навука і тэхніка, 1994. — 375 с.: іл.
3. Жук, В. И. Живопись Беларуси на рубеже веков. Потери и обретения / В. И. Жук. — Минск: Беларус. навука, 2013. — 159 с.
4. Лазука, Б. А. Гісторыя Беларускага мастацтва. У 2 Т. / Б. А. Лазука. — Мінск: Беларусь, 2007. — 351 с.
5. Лыч, Л. Гісторыя культуры Беларусі / Л. Лыч, У. Навіцкі. — Мінск: Современная школа, 2008. — 512 с.
6. Нарысы гісторыі Беларусі: У 2 ч. Ч 2 / М. П. Касцюк, І. М. Ігнаценка, У. І. Вышыньскі і інш. — Мінск: Беларусь, 1995. — 560 с.
7. Национальный архив Республики Беларусь, ф. 1279, оп.1, д. 163
8. Национальный архив Республики Беларусь, ф. 1279, оп.1, д. 185.

Статья поступила в редакцию
15.10.2019

Б. С. Костич

История создания проекта комплекса зданий Белорусской государственной академии искусств

Рецензент Я. Ю. Ленсу, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории и истории дизайна Белорусской государственной академии искусств

Резюме: Статья посвящена истории проектирования корпуса, а затем комплекса зданий Белорусской государственной академии искусств в 90-х годах XX века, также раскрываются причины, не позволившие реализовать эти планы. Указываются имена инициатора и кураторов проекта, архитекторов института БЕЛГОСПРОЕКТ. Автор рассказывает о составе основных функциональных составляющих учебного корпуса ДПИ, а затем и всего комплекса зданий академии, а также этапов проектирования и причин нереализации проекта. В заключении высказываются пожелания по дальнейшему развитию корпуса № 2 Белорусской государственной академии искусств.

Ключевые слова: БЕЛГОСПРОЕКТ, театрально-художественный институт, комплекс зданий Белорусской академии искусств, ландшафт, корпус № 2.

Summary: The article is devoted to the history of designing the building, and then the complex of buildings of the Belarusian State Academy of Arts in the 90-s. of the XX century, also revealed the reasons that did not allow to realize these plans. The names of the initiator and curators of the project, architects of the BELGOSPROEKT Institute are mentioned. The author talks about the composition of the main functional components of the academic building of the Arts and crafts, and after that the whole complex of buildings of the Academy, as well as the design stages and the reasons for the failure of the project. In conclusion, wishes are expressed for the further development of the Belarusian State Academy of Arts building No. 2.

Keywords: BELGOSPROEKT, theater and art institute, a complex of buildings of the Belarusian Academy of Arts, landscape, building number 2.

В едение. В 1986 г. в проектный институт «БЕЛГОСПРОЕКТ» поступил заказ на проектирование учебного корпуса театрально-художественного института. Разработку проекта поручили возглавляемой Б. С. Костичем архитектурной мастерской. В задании на проектирование указывалось, что требуется запроектировать учебный корпус для факультета

дизайна и декоративно-прикладного искусства. Проектирование началось с разработки нескольких вариантов. Позже возникли более грандиозные идеи по созданию целого комплекса академии искусств без театральной составляющей, однако им не суждено было осуществиться.

Основная часть. В XX веке Белорусский государственный театрально-художественный институт имел рейтинг элитного вуза. Учиться в его стенах считалось огромной заслугой, удачей, счастьем и почетом. Те, кто смог поступить в это высшее учебное заведение, очень этим гордились. Руководством ВУЗа было решено, что требуется дальнейшее развитие образования в сфере дизайна, и вследствие этого было принято решение о строительстве нового корпуса для факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства. Новое здание должно было быть связано с уже существовавшим вторым корпусом института и являться его продолжением.

В то время заведующим кафедрой интерьера и оборудования факультета дизайна и ДПИ был известный архитектор С. Б. Ботковский. Он всячески помогал проектировщикам вникнуть в требования и особенности учебного процесса, даже пытался внедрить в жизнь наивные студенческие «проекты», разработанные обучающимися на кафедре. Однако, выполненные непрофессионально, без учета действовавших нормативных требований, эти предложения не получили никакой практической реализации.

Как сказано теоретиком и практиком архитектуры А. В. Иконниковым: «Органическое сочетание старой и новой застройки обязывает к определенной степени гибкости не только всего ансамбля, но и его ритмических систем и их пластики» [3, с. 182]. Такой подход лег в основу поиска архитектурного решения. Кроме того, учитывались специфические требования, предъявляемые к учебному процессу. Обеспечивались необходимые



Рис. 1. Учебный корпус факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства. Вариант № 1.
Fig. 1. The educational building of the faculty of design and arts and crafts. Option 1.

Рис. 2. Учебный корпус факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства. Вариант № 2.
Fig. 2. Educational building of the faculty of design and decorative arts. Option 2



условия для осуществления деятельности всех специализаций, размещаемых в проектируемом здании. Авторским коллективом было предложено два варианта проекта здания. В каждом из них учитывались особенности сложившейся застройки территории (см. рис. 1, 2)

Предпочтение было отдано варианту № 1.

В выбранном архитектурно-планировочном решении было предусмотрено все необходимое для успешного и полноценного проведения учебного процесса, включая освещение — естественное и искусственное, — ориентацию помещений по сторонам света, обеспечение учебных мастерских водой, ямами для глины и т.д., а также всеми видами необходимого инженерного обеспечения. Проект был согласован с преподавателями и руководством института.

Возможно, все и получилось бы тогда, и корпус был бы отстроен. Однако у руководства театрально-художественного института возникла грандиозная идея создания комплекса зданий Белорусской академии искусств без театральной составляющей.

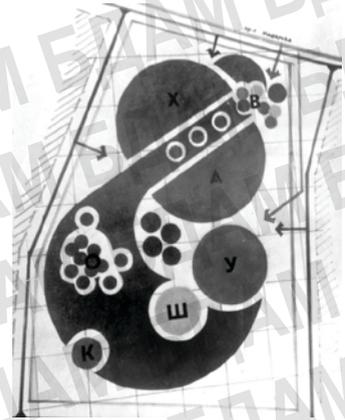


Рис. 3. Графическая схема
Fig. 3. Graphics scheme



Рис. 4.
Макет схемы
функционального
зонирования
комплекса
Fig. 4. Layout of the
functional zoning
scheme of the
complex.

Ректором театрально-художественного института в 90-е годы XX века был В. П. Шарангович. Можно с уверенностью сказать, что идея строительства нового комплекса зданий Белорусской академии искусств,— полностью его инициатива, а начало ее реализации осуществилось благодаря его весьма весомому авторитету, незаурядным организаторским способностям и возможностям. Весьма значительное участие принял в реализации этого замысла и проректор Л. Е. Дягиев (из команды, курировавшей этот грандиозный и весьма амбициозный проект, в Академии на сегодняшний день трудится только инженер Г. А. Крупинич).

На право проектирования комплекса академии был проведен конкурс. Участвовали три коллектива. Обсуждение представленных идей проходило на расширенном городском градостроительном совете. Победил коллектив, которому и была поручена дальнейшая разработка проектного

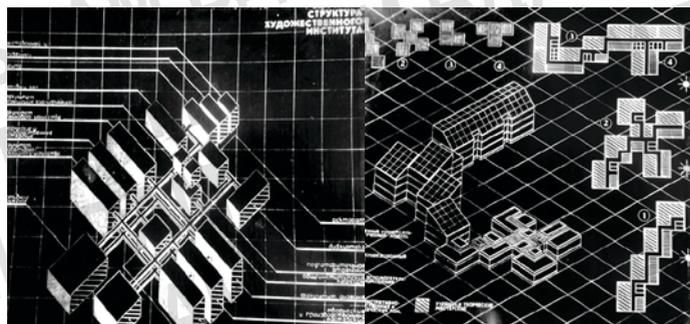


Рис. 5. Объемно-пространственная схема построения комплекса
Fig. 5. Volumetric-spatial scheme of complex construction

Рис. 6. Объемно-пространственная схема построения комплекса
Fig. 6. Volumetric-spatial scheme of complex construction

решения в составе Б. С. Костича (руководитель), архитекторов М. Г. Казака, Ю. С. Ананича и Л. А. Иванова.

Для строительства комплекса был выделен всхолмленный участок площадью 36 гектаров в районе заказника Лебяжий по пр. Машерова (теперь — проспект Победителей). На сегодняшний день на этой территории возведен жилой район.

Согласно заданию на проектирование, академический городок должен был состоять из комплексов зданий художественной академии (на 1400 студентов), архитектурного института (на 1470 студентов), художественной школы-интерната (на 440 учащихся), общежитий квартирного типа для студентов; а также включать гостиницу, спортивный комплекс со стадионом, столовую, парк для проведения выставок и пленэров и гаражи.

Началась напряженная работа. Были проанализированы все характеристики и особенности рельефа местности, транспортная и пешеходная ситуации, особенности естественного освещения.

Как сказал Г. Экбо в книге Д. Саймондса: «... в любом ландшафте мы разыскиваем два качества: одно — выражение природной специфики ландшафта, другое — развитие максимума возможностей для приспособления его к потребностям человека» [5, с. 44].

Характер ландшафта активно повлиял на принятие планировочного и объемно-пространственного решения всего комплекса будущей Академии. Авторами было выполнено огромное количество вариантов, отраженных в графических эскизах и рабочих объемных макетах (см. рис. 3–10)

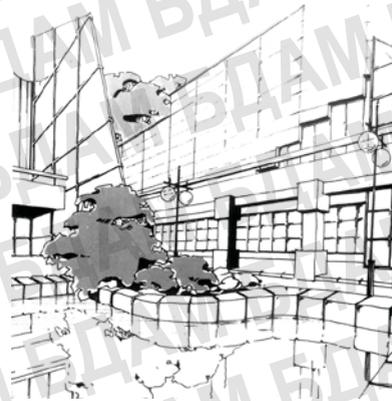
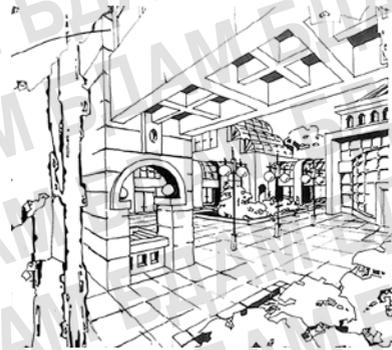
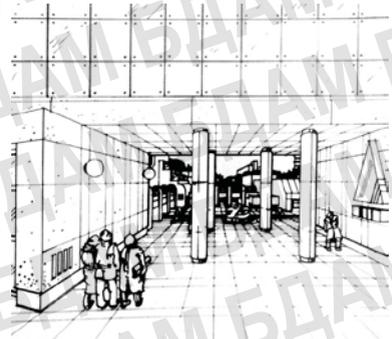


Рис. 7–9. Эскизы фрагмента застройки комплекса
Fig. 7–9. Sketches of a fragment of building of a complex



Рис. 10. Эскиз
фрагмента
застройки
комплекса
Fig. 10. Sketch
of a fragment
of building of
a complex

Результаты проделанной аналитической работы позволили предложить следующее решение: от центрального ядра, расположенного на самых высоких отметках рельефа, лучами, струясь по склонам, расходятся строения, в которых расположены различные функциональные группы Академии (см. рис. 11).

Учитывая масштаб застройки и сроки её реализации, предполагалось разбить строительство на три очереди (три пусковых комплекса). Подобный подход полностью согласовывался с высказыванием Б. Дзеви, опубликованном в книге Д. Саймондса: «Охватить пространство, познать, как его видеть, — вот где ключ к правильному пониманию здания» [5, с.72]. Вместе с тем каждый из пусковых комплексов после завершения его строительства мог функционировать, в полной мере обеспечивая все требуемые функции и условия безопасной эксплуатации. Кроме того, каждый из комплексов имел достаточно законченный вид и не производил впечатление незавершенного строения.

Наиболее детально был разработан проект комплекса зданий художественной академии. В состав функциональных групп Академии входили: высотный главный корпус, библиотека, актовый зал, выставочно-музейный центр, учебные аудитории, классы и мастерские факультетов станкового и декоративно-прикладного искусства, дизайна, архитектурной реставрации, производственные и творческие мастерские (см. рис. 12–14).



*Рис. 11.
Градостроительный
макет
академического
комплекса*

*Fig. 11. Architectural
model of an academic
complex*

Центральным ядром комплекса была площадь с часовой башней посередине. На четырех углах площади размещались разновысокие башни, от которых расходились группы зданий различного функционального назначения. В этих башнях располагались вертикальные коммуникации: лестницы, пассажирские и грузовые лифты, пандусы. Между собой башни связывались крытыми переходами, обеспечивающими возможность перемещения обучающихся, преподавателей и персонала внутри стен Академии, не выходя наружу. Для перемещения крупногабаритных объектов, как в одной плоскости, так и между этажами, были предусмотрены прямые и спиральные пандусы; кроме того, был запроектирован парк электрокаров.

Под центральной площадью, вокруг которой развивался весь комплекс, предусматривался паркинг для легкового транспорта сотрудников, студентов и посетителей, а также загрузочные для осуществления обеспечения материалами и оборудованием Академии.

Все здания предполагалось оборудовать необходимыми видами инженерного обеспечения, такими как водопровод, канализация, приточная и вытяжная вентиляция, кондиционирование, электричество, автоматизация, телефонизация, компьютерные сети и т.д. В наружной и внутренней отделке зданий предлагалось использовать современные высококачественные, технологичные и долговечные материалы.



Рис. 12. Объемный, демонстрационный макет академического комплекса
Fig. 12. A volumetric, demonstration model of an academic complex

Строительство было решено начать с центра, постепенно развиваясь к периферии, заботясь о том, чтобы, «... найти такие конкретные приемы композиции, которые позволят на основе современных конструкций создать решения, по своей масштабности и планировке сближающиеся с окружением» [3, с. 182].

На территории комплекса должны были разместиться входная площадь, декоративный водоем с фонтаном, благоустроенные проходы, аллеи, дорожки, площадки, зоны отдыха, плоскостные спортивные сооружения, автостоянки. В планах вся территория озеленялась с использованием приемов ландшафтного дизайна и оборудовалась малыми архитектурными формами.

Готовый архитектурный проект был рассмотрен во всех необходимых инстанциях, согласован и одобрен как руководством театрально-художественного института (заказчиком), так и городскими властями. В прессе неоднократно появлялась информация о предстоящем строительстве «городка для талантов», центра эстетического образования всесоюзного значения, не имеющего аналогов на территории СССР. Государством из бюджета были выделены необходимые материальные средства, и началась разработка строительной проектной документации для реального осу-

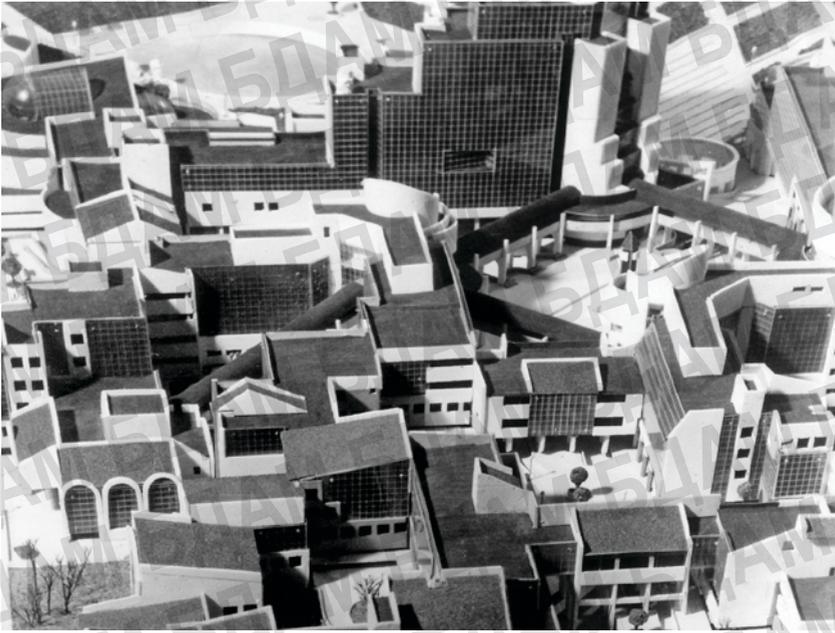


Рис. 13. Объемный, демонстрационный макет академического комплекса
 Fig. 13. A volumetric, demonstration model of an academic complex

ществления задуманного. В проектно-институте «БЕЛГОСПРОЕКТ» были разработаны рабочие чертежи всех архитектурных и инженерных разделов проектной документации, необходимой для строительства главного корпуса и связанных с ним различных функциональных групп помещений. Можно было начинать строительство комплекса.

Однако время шло. Наступили иные времена. К власти пришли новые лидеры государства. Существовавшие долгие годы принципы устройства всей жизни подверглись пересмотру. Грянул час перестройки. Финансирование прекратилось. Замечательная и масштабная идея создания комплекса, обеспечивающего все этапы обучения и воспитания талантливой молодежи, начиная с первых шагов и заканчивая академическим уровнем художественного образования, к глубочайшему сожалению, не реализовалась. Крайне досадно было всем, кто вложил в этот проект свою душу, надежды, знания, силы, время.

Заключение. Замечательные идеи по созданию единого центра художественного воспитания, включающего все ступени образования, начиная с начальной и заканчивая высшей, не воплотились в жизнь, цель оказалась неосуществленной прекрасной мечтой. Нет даже нового здания, которое изначально предполагалось пристроить к существующему крайне обвет-

шавшему на сегодняшний день второму корпусу Академии, в котором окна, стены и покрытие кровли не обеспечивают необходимой степени теплоизоляции. Мы считаем, что среда, в которой учатся будущие дизайнеры и творцы эстетического окружения, должна соответствовать современному уровню организации как экстерьеров, так и интерьеров.

Однако, стоит надеяться и верить, что в ближайшем будущем произойдут долгожданные, может и не такие масштабные, как строительство целого комплекса Академии, и даже корпуса ДПИ, но положительные перемены, такие, как капитальный ремонт с элементами реконструкции второго корпуса Академии и территории вокруг него, а также обновление и расширение материальной базы учебных аудиторий и мастерских факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства. И когда это осуществится, и произойдут все положительные перемены, можно будет сказать словами классика: «Приятно думать о том, что под этой крышей скрывается и вырывается целая бездна талантов, — как ананасы в апельсинах» [1, с. 123].

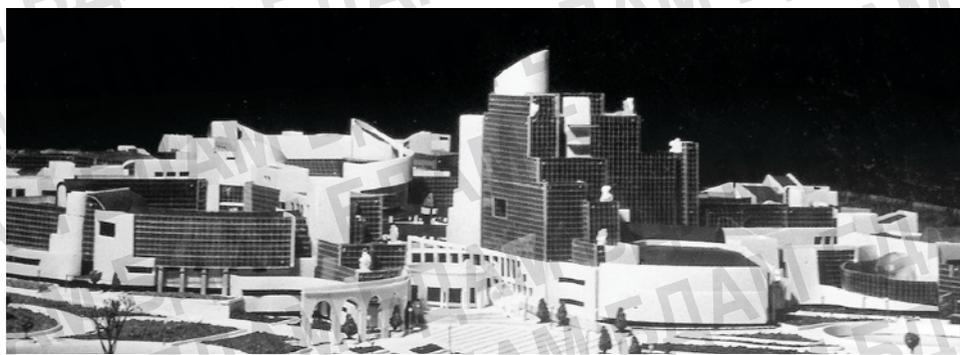


Рис. 14. Объемный, демонстрационный макет академического комплекса.

Fig. 14. A volumetric, demonstrational model of an academic complex

Литература:

1. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита. Книга вторая / Михаил Булгаков — Москва: Журнал «Москва» Политиздат, 1967.— 144 с.
2. Ёдике, Ю. История современной архитектуры. Синтез формы, функции и конструкции / Ю. Ёдике.— Москва: Издательство «Искусство», 1972.— 247 с.
3. Иконников, А. В. Архитектура города. Этические проблемы композиции / А. В. Иконников.— Москва: Издательство литературы по строительству, 1972.— 216 с.
4. Мерлен, П. Новые города. Районная планировка и градостроительство / П. Мерлен.— Москва: Издательство «Прогресс», 1975.— 254 с.
5. Саймондс, Д. О. Ландшафт и архитектура / Дж. О. Саймондс.— Москва: Издательство литературы по строительству, 1965.— 194 с.
6. Сычова А. В. Ландшафтный дизайн / А. В. Сычова, Н. П. Титова.— Минск: Издательство «Высшая школа», 1984.— 128 с.

*Статья поступила в редакцию
10.05.2019*

К. А. Слижикова

Современные направления в стилистике графических интерфейсов пользователя

Рецензент И. М. Коновалов, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой дизайна
ЧУО «Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Резюме: Статья посвящена исследованию современных направлений в стилистике графического интерфейса пользователя. Обозначаются причины и предпосылки, последовательность возникновения стилистических направлений в данной сфере дизайн-проектирования. Анализируется их применение в практике создания художественного образа графических интерфейсов. Выявлен ряд современных проблем, характерных для дизайн-проектирования объекта исследования.

Ключевые слова: дизайн, эргономика, интерфейс, технологии, культура, стилистика, эстетика

Summary: The article is devoted to the study of modern trends in the design of the graphical user interface. The causes and prerequisites, the sequence of occurrence of stylistic trends in this area of design are indicated. Their application in the practice of creating an artistic image of graphic interfaces is analyzed. A number of contemporary problems that are characteristic for the design of the object of study are identified.

Keywords: design, ergonomics, interface, technology, culture, style, aesthetics

Введение. Графический интерфейс пользователя (далее — ГИП) (англ. — «Graphical user interface», hereinafter — GUI) это средство коммуникации пользователя с электронным устройством, элементы которого (меню, кнопки, иконки, списки и другие) представлены на дисплее и выполнены в виде графических изображений. В этой системе пользователь располагает возможностью доступа ко всем видимым экранным объектам с помощью устройств ввода: клавиатуры, мыши, геймпада и других, — и осуществляет непосредственное манипулирование ими.

Для обозначения единичного знака в системе ГИП применяется англоязычный термин «icon» — иконка, то есть изображение, которое в системе ГИП выполняет функцию одного из базовых композиционных объектов для управления информацией в виртуальном пространстве, либо обозначает программное приложение, программный

продукт, файл, некоторое электронное устройство. В русскоязычных версиях руководств по проектированию интерфейсов встречается также термин «значок».

Чаще всего визуальное решение графического интерфейса базируется на так называемых «метафорах», среди которых наиболее используемые — «рабочий стол», «корзина», «блокнот», «папка» и др. «Метафоры» — это художественный прием ГИП, который базируется на сходстве виртуальных элементов с объектами реального мира. Установление параллелей между «метафорой» в пространстве ГИП и реальным объектом материальной среды обусловлено тем, что визуальные аналогии легко воспринимаются даже малоподготовленными пользователями компьютерных технологий.

Художественно-композиционное решение используемой графики «метафор» и иконок помогает сделать управление компьютером для пользователя более комфортным и доступным.

Необходимо отметить, что цифровая информационная эпоха унаследовала свойства преобразования материала и исходных данных от породивших ее машинных технологий. В результате мы можем наблюдать рождение новой, неприродной искусственной гармонии форм. Источниками инспирации, которые действуют в дизайн-проектировании графических интерфейсов пользователя, могут являться как природа, так и различные сферы человеческой деятельности. В результате можно наблюдать своеобразные отголоски мировоззренческих идей, осмысления явлений культуры и техники при проектировании художественного решения графического интерфейса.

В настоящее время наблюдается несколько направлений в художественных решениях графических интерфейсов, они предлагают дизайнерам различные варианты стилистики этих объектов — от реалистичной графики до лаконичных условных пиктограмм.

Цель статьи — обозначить современные стилистические направления графических интерфейсов пользователя. Проведенный анализ художественных особенностей направлений проектирования ГИП дает дизайнеру практическую возможность выбора наиболее оптимального творческого пути для решения поставленных задач.

Актуальность публикации обуславливается тем, что при работе с компьютером чрезвычайно значимыми для пользователя становятся дизайнерские характеристики визуальных элементов графического интерфейса, среди которых немаловажным является эстетический компонент электронной разработки. Эксперты отмечают, что если дизайнерское решение интерфейса является удачным в художественном плане, но функциональные возможности ограничены, то оно не может в должной мере удовлетворять

потребностям пользователя. Однако если созданный ГИП функционален и удобен в использовании, но ему не хватает грамотного изобразительного решения, то он также перестает быть человекоориентированным.

Научная новизна статьи заключается в попытке обозначить причины, предпосылки и последовательность возникновения стилистических направлений объекта исследования, а также актуализировать ряд современных проблем, характерных для дизайн-проектирования ГИП.

Специалисты по компьютерным технологиям Дж. Раскин [3], Дж. Тидвелл [4] очерчивают круг проблем, характерных для дизайн-проектирования графического интерфейса, среди которых и вопросы его эстетического переосмысления. Актуально мнение дизайнера А. Купера [1] о проектировании удобного человекоориентированного ГИП. Исследователь Д. Ю. Некрасов обозначает особенности, которые рождает в художественном языке виртуальной культуры использование элементов, очень визуально похожих на их аналоги в реальном мире [2].

Основная часть. Развитие художественного языка ГИП идет по пути упрощения псевдоматериальных изображений элементов управления, перехода к лаконичным формам, рожающим простые смысловые ассоциации, которые не требуют пояснений. Обозначается четкая тенденция к тому, чтобы интерфейс становился все более удобным для пользователя и легким для освоения [1].

В настоящее время в информационном пространстве существуют три четко обозначенных направления формообразования ГИП: во-первых, детальная проработка объекта в художественном плане с широким использованием различных изобразительных приемов; во-вторых, стандартизация визуального решения элементов ГИП путем внедрения визуальных шаблонов и инструкций по их использованию, — происходит своего рода гомогенизация художественного подхода; в-третьих, намеренный отказ от художественного оформления элементов ГИП, использование словесных обозначений и простейших геометрических форм.

На протяжении развития проектных разработок в области ГИП сформировался ряд стилей: гляцевый «карамельный» дизайн, «реалистичный» и его прямые противоположности — «плоский», а затем «материальный» дизайн. В настоящее время все эти стили сосуществуют, дополняя и взаимно обогащая друг друга.

Достаточно длительный период времени с 2000 по 2010 годы для графического пространства интерфейсов пользователя было характерно стилистическое направление под названием «Карамельный web “2.0”» (англ. — «Candy web “2.0”»). Для данной стилистики свойственны следующие приемы: яркие цветовые палитры, мягкая пластика элементов ГИП, элементы-наклейки на страницу. Также можно наблюдать такие

признаки, как: глянцевость, «стеклянность», «конфетность» в характере оформления иконок и иллюстраций. Активно используются градиенты, фоновые паттерны с диагональными рисунками, имитация эффекта отражения объектов [5].

Реалистичный дизайн (или «Реализм», англ. — «Realism»), обозначивший себя в 2010–2012 годах, имитирует физические предметы и текстуры. Для решения художественно-эстетических задач этого своего рода наивный натурализм использует графику, которая имитирует на экране объекты реального мира. Далеко не всегда приемы реалистичного дизайна имеют функциональное назначение, делая ставку прежде всего на повышенную декоративность решения элементов ГИП. Степень проработки композиции в таком направлении очень велика, а разнообразие пластических решений элементов интерфейса зачастую усложняет восприятие пользователем визуально перегруженного изображения экрана.

Вышеупомянутое направление одновременно развивалось с тенденцией скевоморфизма (англ. — «Skeuomorph») в дизайн-проектировании графического облика интерфейсов, что означает воспроизведение формы или характеристик объекта в других материалах или другим способом. Наглядной иллюстрацией тенденции скевоморфизма, например, в дизайне интерьера, может служить ткань с рисунком леопардовой шкуры или бумажные обои с изображением кирпичной кладки. Имитация «чужих» визуальных признаков приводит в какой-то мере к подмене понятий, искажению визуальной картинки. Скевоморфизм в дизайн-проектировании ГИП — это использование элементов, визуально очень схожих на их аналоги в реальном мире. Детально прорисованная объемная «корзина» или «кожаный» фон приложения-календаря в операционной системе iOS 2010 года от компании Apple — характерные примеры скевоморфизма. В целом, 3D-эффект создает иллюзию глубины интерфейса, что помогает пользователю выстроить визуальную иерархию и понять, какие элементы являются интерактивными. Например, выпуклые элементы выглядят так, будто на них можно нажать. Эта техника используется, чтобы обозначить на экране кнопку. А утопленные и полые элементы будто требуют, чтобы их заполнили. Эта техника применяется, чтобы выделить поля ввода или панель поиска. В цифровом дизайне скевоморфные элементы предназначены для того, чтобы человек мог быстрее понять функцию элементов, а также получить некоторые предварительные знания об объекте. Например, в ранних моделях электронного планшета Kindle Fire от Amazon операционная система на базе Android использовала скевоморфный дизайн для виртуального книжного шкафа с 3D-полками и древесными текстурами.

Стоит отметить, что в погоне за иллюзией — предметной имитацией — не всегда сохраняется информативность элементов ГИП. Зачастую отягощенные чрезмерной реалистичной многослойностью композиции

ГИП теряют свою первостепенную задачу, превращаясь в визуально перегруженную, пеструю, сложно воспринимаемую реципиентом виртуальную мозаику.

Можно заметить интересную аналогию между способом имитирования реальности в цифровых интерфейсах и приёмами гиперреалистов в живописи 1980–2000-х годов. Художники этого направления в своих работах в жанре фотореализма, до мельчайших деталей воспроизводя на холсте реальные объекты, практически отказывались от авторской интерпретации их изображения. Такой подход можно объяснить желанием запечатлеть момент жизни окружающего мира именно таким, каким он был во время написания работы. Авторское видение считалось излишним [2]. Так и скевоморфная стилистика позволяет создавать очень богатые, максимально приближенные к объектам реальности графические композиции интерфейсов, однако нередки случаи потери уникального авторского стиля проектировщика.

Однако, данное направление привнесло в художественный язык ГИП разнообразную, богатую по характеру и образу типографику, следование законам печатного дизайна в оформлении текста, законам формальной композиции; широкое использование изображений в качестве фона. Трёхмерные детали, приглушенные, естественные цветовые палитры, сверхреалистичность элементов — вот характерные черты скевоморфизма.

Постепенно благодаря дальнейшему развитию электронных технологий облегчился труд верстальщика и изменилось творческое видение проектировщиков ГИП. Окончательно обозначилось соответствующее направление графического дизайна и специализация в профессии — дизайн графического интерфейса пользователя (UI-дизайн).

В 2012 году операционная система от Microsoft представила обществу новое дизайнерское решение ГИП, радикально отличающееся от прошлого, — «Метро-дизайн» (англ. — «*Windows Metro*»/«*Microsoft Design Language*»/«*Modern UI*»). В отличие от прежних интерфейсов, которые использовали реалистичную детализированную графику, основной упор был сделан на лаконичное решение ГИП. Специально для этой цели была спроектирована группа минималистичных знаков на «кнопках» и типографика на основе гротескных шрифтов. Минимализм решений стилистики «Метро-дизайна» представляет собой некий итог процессов поиска формы, подобный тому, что был отмечен в предметно-материальном дизайне в период расцвета пластического языка художественных движений конструктивизма и функционализма. Действительно, мы наблюдаем здесь историческую параллель: похожий путь от вычурности, сложности форм, свойственных эпохе эклектики XIX века, к минимализму и лаконичности в свое время прошел промышленный дизайн. Придерживаясь простых, «чистых» форм разработчики нового стилистического направления смог-

ли сделать значимый шаг в системном освоении виртуального пространства интерфейса пользователя.

Характерными чертами «Windows Metro» стали условная уплощенность формы, плиточность, использование модульной сетки для построения композиции интерфейса, яркая броская цветовая палитра, анимированные элементы. Изменения преподносились как «по-настоящему цифровой дизайн». Творческий эксперимент имел, однако, ряд недостатков, а именно: в рамках основного меню операционной системы невозможно было увидеть общее функциональное поле, что было чревато потерей информативности некоторых групп элементов ГИП.

Также в 2012 году параллельно с «Windows Metro» развивался «плоский дизайн» (англ. — «Flat Design»). Стилистика данного образно-пластического решения уходит от воспроизведения внешнего вида объектов реального мира. Это направление вот уже несколько лет остается главной тенденцией в разработках интерактивной графики для пользователей электронных устройств. «Плоскость» часто противопоставляют 3D-эстетике, скевоморфизму и реалистичности элементов в проектировании ГИП. Настоящий «плоский» интерфейс предполагает полный отказ от использования любых элементов прошлых стилистических направлений.

Характерными визуальными особенностями «плоского дизайна» ГИП являются минимализм, двухмерность, акцент композиции на функциональных элементах интерфейса, стилизованная графика как способ выражения функции формы графического решения интерфейса; использование яркой цветовой палитры, фотографий крупного размера и интерактивных видео-заставок; выразительная типографика и ориентация на печатный дизайн. Таким образом, в отличие от скевоморфного, «плоский дизайн» рассматривается как способ более эффективно использовать возможности интерактивного пространства цифровых носителей. Переход дизайнеров ГИП в графический язык «плоского дизайна» позволил очистить проектируемые формы интерфейсов от излишней декоративности, помог переосмыслить связь формы и содержания, художественного замысла разработок.

Скевоморфизм и реализм долгое время были отличительными чертами художественного стиля компании Apple — вплоть до 2013 года компания сопротивлялась «плоскому» тренду. Тем не менее, постепенно объемные реалистичные фоны, лишённые функциональности, «метафоры» все реже использовались разработчиками. Нарочитая имитация деревянных книжных полок, металлических приборных панелей, кожаных кнопок и другие привычные образы остались в прошлом. В 2015 году Apple демонстрирует всю панель навигации на своем официальном сайте, в том числе логотип, созданный полностью в «плоском» решении, — в нем отсутствуют явные тени, текстуры или блики. Т.е., дизайнеры перестали

обращаться к ставшим на тот момент уже привычным и общепринятым в проектировании реалистичным и сквоморфным эффектам элементов ГИП. Размещенные на черной полосе в верхней части страницы названия разделов веб-ресурса — это единственные представленные тогда в разработке управляемые кнопки, на которые пользователь мог нажимать для выполнения той или иной операции. Для неподготовленного пользователя такое радикальное решение оказалось непривычным и трудным для восприятия. Главное возражение специалистов против «плоского дизайна» заключалось в том, что он в ряде случаев приносит удобство пользователям в жертву современной модной эстетике. Это объясняется тем, что за многие годы пользователи привыкли к традиционным кликабельным ссылкам, 3D-эффектам на кнопках и т.д. Обычно пользователи выделяют для себя в пространстве графического интерфейса следующие элементы: традиционные значки (например, типографика, выделенная голубым цветом или расположенная в рамке, а также ее подчеркивание, кнопки) и контекстные подсказки (например, текст, на который можно кликнуть, появляющийся дополнительно в пространстве страницы). С изменением художественного языка ГИП в сторону такого радикального «плоского» решения распознавание базовых его элементов стало нередко затруднительным.

Постепенно дизайнеры начали осознавать проблемы «плоского дизайна». На основе изученного опыта прошлых проектов специалисты создали более продуманную и сбалансированную версию этого стилистического направления. Разработчики считают, что теперь она стала «подлинно цифровой» и представляет уникальные возможности в виртуальной среде без ущерба для практичности. Новую версию иногда называют «полуплоским дизайном», «почти плоским дизайном» или «плоским дизайном 2.0». Пластический язык в основном остался прежним, но отныне стало возможным использование теней, световых эффектов и слоев для создания иллюзии глубины ГИП.

«Материальный дизайн» (англ. — *material design*, «*Google Material Design*») — это дизайн-язык и стиль компании Google, представленный впервые 25 июня 2014 года. Изначально внутри компании его называли кодовым именем «квантовая бумага» (англ. — *quantum paper*). Основная «метафора» «материального дизайна» — это иллюзия плоской бумаги, находящейся в трехмерном пространстве [6].

Разработчики решили, что в целях лучшего обслуживания широкого пространства интернациональных пользователей, элементы графического интерфейса должны вновь вернуться к «метафорам», имеющим аналог в реальном мире, которые были бы понятны и узнаваемы во многих культурах. Бумага весьма удачно подошла на эту роль. Тонкая, плоская, но расположенная в трехмерном пространстве и имеющая тени, возможность движения, но бумага «квантовая», не настоящая. Она подчиняется фи-

зическим законам, однако имеет и «волшебные» свойства. Это помогает показать пользователю принципы работы программного обеспечения, как происходит переход от одного состояния экрана к другому. Экраны — это листы бумаги, объекты на них — чернильная графика. В графические разработки вернулись тени, отбрасываемые, например, одним листом, расположенным над другим. Снова появилась приподнятая кнопка, но теперь она не создает иллюзию нажатия, а выглядит, как растекающийся чернила. Бумага, тем не менее, имеет и ряд нереалистичных свойств, например, у нее нет текстуры, а листы могут бесшовно соединяться и разделяться без равных краев или других следов внешнего воздействия.

Крупнейшие международные электронные разработчики все чаще создают и размещают на своих официальных сайтах руководства по использованию той или иной стилистики ГИП. Это позволяет сохранить единообразное оформление интерактивного электронного пространства, легкость использования наработок и адаптировать пользователей к изменениям системы ГИП в течение времени. «Материальный дизайн» компании «Google» также имеет официальное руководство по использованию стилистики. Оно грамотно структурировано и проиллюстрировано. Для каждого пункта подобраны наглядные примеры. Также здесь представлены рекомендуемые цветовые палитры, наборы элементов для мобильных (смартфонов) и настольных устройств, планшетов; архивы иконок в различных форматах и разрешениях [8].

Новый стиль предназначен для унификации графического языка многочисленных электронных продуктов компании Google и ГИП-приложений для операционной системы Android. Он вернул в практику использование тени и эффект глубины, широкое использование иконок со складками и «глубиной», анимированные эффекты, которые имитируют бумажные листы.

Анимационные эффекты движения «квантовой бумаги» по экранному пространству не просто оживляют ГИП, но и показывают наглядно процесс, происходящий на экране в результате выбранной опции, аналогичный тому, который мог бы происходить в реальности (например, «перелистывание» писем в электронной почте Gmail имитирует перекладывание различных бумажных листов на материальном рабочем столе; копирование файлов из одной папки в другую напоминает реальную сортировку документов, удаление файла из папки в корзину подобно действительному избавлению от бумажного мусора и отработанных материалов). Впервые в художественной концепции системы ГИП анимация выразительно поддерживает общую стилевую идею и активно участвует в обеспечении взаимодействия между базовыми композиционными элементами интерфейса. Примечательно, что почти в каждом разделе руководства по использованию «Материального дизайна» присутствуют

примеры с обоснованным использованием того или иного анимационного приема элементов ГИП. Например, представлено описание возможных анимированных эффектов (передвижение в рабочем пространстве элементов, использование перспективы, поворота иконок в двумерном и трехмерном «пространстве», масштабирование частей интерфейса и прочее). Анимация здесь используется для перехода на экране от одного элемента ГИП к другому. Такое решение предложено с целью обеспечить легкость восприятия и быструю адаптацию пользователя к системе с множеством данных на экране. Подвижные элементы интерфейса способны изменять свою форму, размер, цвет, насыщенность, положение на экране. Масштабирование системы значков интерфейса на экране при нажатии или касании приводит к появлению дополнительной информации (графический язык «материального дизайна» активно оперирует не только знаковой информацией, но и текстовой. Последнему способствует компактность и адаптивность разработок, которые освобождают пространство экрана для текстовых блоков).

Источником инспирации для нового художественного решения продукции компании IBM в 2014 году явилось многообразие человеческих языков. Новое направление «Язык дизайна IBM» (англ.— «*IBM Design Language*») призвано помочь дизайнерам и разработчикам продуктов «заговорить на одном языке» и между собой, и с пользователями. Это стилистическое направление, представленное в руководствах IBM, не дает рекомендаций по деталям композиции, расположению текстового материала, а задает своего рода общефилософский тон в дизайне ГИП. Имеется некоторое количество информации о золотом сечении и вариантах модульной сетки для макета, но нет четких шаблонов и ограничений, как в *Material Design*. Этим разработчики объясняют стремление дать свободу новым идеям дизайнеров. Но иногда конкретные рекомендации все же можно найти в руководстве по использованию стиля. Так, например, в разделе «Иконографика» присутствует рекомендация не скруглять уголки иконок (для более строгого «научного вида»).

В руководстве по использованию *Design Language IBM* в большей степени внимание уделено принципам оперирования системой, а также описанию возможностей анимированных изображений. В основе концепции движения заложены принципы анимации студии «Дисней». Также в руководстве кратко, но довольно емко рассказано, в чем секрет притягательности и стильности некоторых приемов [7].

Современный ретро-стиль, отметившийся в проектной культуре в период 1970–1990-х годов в проектировании логотипов, впоследствии проник постепенно и в другие продукты графического дизайна. В разработке современных интерфейсов мы также наблюдаем использование такого приема, как стилизация «под старину», когда изображенные объекты пред-

ставляют собой выразительные образы своей эпохи, иногда даже в ущерб функциональности («Ретро-стиль», англ.— «*Retro style*»).

Попытки возратить опыт прошлого, обращаясь к вещам из детства, юности потенциальных потребителей, пробы дизайнеров путем проектного творчества переосмыслить форму и функцию предметов из реального мира могут породить новые решения в подаче виртуального материала, создать новые стилистические направления или даже объединить существующие в более функциональные и человекоориентированные системы интерфейсов. И это явление, на наш взгляд, требует пристального внимания со стороны дизайнеров, так как таит в себе большой потенциал для рождения существенно новых объектов информационного мира.

Концепции «плоского» и «материального дизайна» за последние годы создали свою базу принципов стилеобразования с весьма основательной аргументацией визуальной экономности. В перспективе можно ожидать, что «материальный дизайн» продолжит создание элементов интерфейса с их максимальной реалистичностью. Это даст новые возможности создания передовых приемов в дизайне интерфейсов, которые сосредоточатся исключительно на опыте взаимодействия (англ. *user experience, UX design*) пользователя с ГИП через более тесную и человекоориентированную связь виртуального и реального пространства. Возможна дальнейшая игра с формой и в концепции «плоского дизайна» — переосмысление актива разработанных художественных приемов, акцентуация отдельных особенностей стиля (чрезмерно длинные тени, яркие цветовые схемы, сочетания простых по характеру шрифтов, «кнопки-призраки»). Возможно и дальнейшее упрощение, и обезличивание формы элементов путем использования базовых геометрических форм — круг, квадрат, треугольник.

В настоящее время заметно обратное явление — использование художественного языка виртуального пространства в реальной изобразительной практике — художники и дизайнеры применяют приемы «материального дизайна» при оформлении печатных изданий, в книжной иллюстрации и плакате. Печатная реклама также апеллирует к узнаваемому языку и образной системе, возникшей в виртуальном мире. Создаются анимированные проекты, презентации, — «материальный» и «плоский дизайн» проникают в офисную культуру. Безусловно, это результат значимости объекта исследования в современном культурном пространстве.

Вместе с тем на пути развития в рамках обозначенных принципов «материальный» и «плоский дизайн» в композиционно-художественном решении интерфейсов подстерегают некоторые трудности. Опора на подробные рекомендации по созданию проектов в рамках определенных стилистических направлений от доминирующих на мировом рынке корпораций, порой ограниченное время, отпускаемое на изготовление продукта, может приводить к шаблонным, типовым, однообразным решениям.

В связи с этим необходимо отметить, что в визуальном языке подавляющего большинства ГИП наблюдается и будет продолжать развиваться определенная стандартизация подходов. Так, например, большинство графических интерфейсов сайтов в настоящее время становятся похожими друг на друга по композиционному решению, использованию однотипных шрифтовых гарнитур, цветовой гамме, приемам отображения содержания.

Современный человек проводит много времени в виртуальном пространстве, используя такие интерфейсы как продукты Facebook и Gmail. Внедряя знакомые структуры интерактивной графики, дизайнер помогает пользователям быстро разобраться в новом продукте и завоевать их доверие. Направление по созданию интерфейсов с разными задачами, но со схожим стилистическим и композиционным решением получило название гомогенизации и стало еще одним из дополнительных инструментов в наборе дизайнера. Вместе с этим стоит учесть, что существует необходимость четкого представления типа пользователя продукта и, исходя из этого, разумности в добавлении новшеств в ГИП. Считаем, это основная цель, на которой необходимо сосредоточиться проектировщикам художественных концепций будущих ГИП.

Необходимо отметить, что в целом, новые решения в области формообразования ГИП во многом обусловлены динамикой технического прогресса, новыми культурными веяниями, однако эстетическое осмысление виртуальных информационных объектов зачастую задерживается [3,4]. Это формирует лояльное отношение к свободе в стилистических решениях ГИП и открывает для дизайнеров небывалое по возможности поле для экспериментов. Здесь важно упомянуть, что при отмене определенных правил стилеобразования, все же трудно игнорировать объективные закономерности создания гармоничной формы. Необязательность следования классических канонов в построении формы зачастую открывает дорогу в проектирование недостаточно подготовленным специалистам, которые не в должной мере владеют художественной грамотой. И тогда мы сталкиваемся с решениями формы, которые базируются сугубо на индивидуальном, не всегда высоком вкусе и уровне образования ее создателя. Качество любой формы зависит от степени присутствия в ней гармоничного и соразмерного, и здесь мы обращаемся к первичному критерию человекоориентированности современного ГИП.

Заключение. Подводя итоги, отметим следующее: многообразие направлений в современном проектом творчестве фиксирует параллельное существование различных художественных решений ГИП. Наиболее яркие и интересные привлекают внимание разработчиков электронных устройств, оказывают влияние на коллег, практикующих в сфере разработок графических интерфейсов. Активно используемые подходы постепенно становятся модными, иногда почти обязательными, интенсивно экс-

плагируются. Со временем, однако, они утрачивают свою актуальность, перестают соответствовать культуре и эстетике времени, освобождая место очередной пластической находке.

Считаем, что необходимо находить баланс между жесткими требованиями производства электронных технологий, корпоративных систем предприятий, которые имеют тенденцию купировать творческую инициативу дизайнеров ГИП, и неизбежным стремлением к художественному эксперименту. Такой подход поможет сохранить по-настоящему удачные находки и в то же время обогатить палитру средств и возможностей создания новой формы, нового художественного образа.

Литература:

1. Купер, А. Алан Купер об интерфейсе. Основы проектирования взаимодействия / А. Купер, Р. Рейман, Д. Кронин.— СПб.: Символ-Плюс, 2009.— 688 с.
2. Некрасов, Д. Ю. Сквоморфизм в цифровых интерфейсах и художественных программах / Д. Ю. Некрасов // Альманах ГИТИС «Театр. Живопись. Кино. Музыка».— № 2.— 2015.— С. 185–202.
3. Раскин, Дж. Интерфейс. Новые направления в проектировании компьютерных систем / Дж. Раскин.— СПб.: Символ-Плюс, 2004.— 272 с.
4. Тидвелл, Дж. Разработка пользовательских интерфейсов / Дж. Тидвелл.— СПб.: Питер, 2008.— 416 с.
5. Destroy The Web 2.0 Look'@ Future of Web Design, New York [Электронный ресурс].— Режим доступа: <http://www.elliottjaystocks.com/blog/destroy-the-web-20-look-future-of-web-design-new-york/>.— Дата доступа: 14.04.18.
6. GoogleI/O 2014 — Materialdesignprinciples [Электронный ресурс].— Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=isYZXwaP3Q4>.— Дата доступа: 16.04.18.
7. IBM Design Language [Электронный ресурс].— Режим доступа: <https://www.ibm.com/design/language/>.— Дата доступа: 17.06.19.
8. Material Design [Электронный ресурс].— Режим доступа: <https://material.io/guidelines/material-design/introduction.html>.— Дата доступа: 17.06.19.

*Статья поступила в редакцию
24.09.2019*

Ю. С. Пешина

Историко-мифологические образы в произведениях цифрового изобразительного искусства

*Рецензент Е. Ф. Шунейко, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории
и теории искусств Белорусской государственной академии искусств*

Резюме: *Статья посвящена определению основных источников влияния на интерпретацию историко-мифологических образов в произведениях цифрового изобразительного искусства. Автором разрабатывается классификация историко-мифологических образов, рассматривается связь данных образов с понятиями «традиционная мифология», «неомифология», «виртуальная реальность» и др.*

Ключевые слова: *цифровое искусство, изобразительное искусство, мифология, неомифология, виртуальная реальность.*

Summary: *The article is devoted to determining the main sources of influence on the interpretation of historical and mythological images in works of digital art. The author develops a classification of historical and mythological images, considers the relationship of these images with the concepts of "traditional mythology", "neomythology", "virtual reality", etc.*

Keywords: *digital art, visual art, mythology, neomythology, virtual reality.*

Введение. Цифровые технологии сегодня присутствуют практически во всех сферах деятельности человека, в том числе и в сфере искусства. Цифровое изобразительное искусство — явление в изобразительном искусстве, включающее в себя произведения изобразительного искусства, созданные в электронном формате с помощью специальных цифровых устройств и соответствующего программного обеспечения. Оригиналы таких произведений находятся в цифровом пространстве, а любое их материальное воплощение является репродукцией. При создании цифровых художественных произведений художник может использовать цифровые технологии как вспомогательные, таким образом получая произведения искусства смешанного генезиса, однако также относящиеся к цифровому изобразительному искусству, поскольку место их бытования переносится из материальной среды в цифровую. Важный фундамент в изучении цифрового изобразительного искусства заложили такие исследователи как С. Ерохин, К. Пол, Д. Некрасов. Их научные работы посвящены обобщению истории цифровых технологий и цифрового искусства, попыткам

классификации цифрового искусства и определению его места в традиционной классификации видов искусств.

Мифология до сих пор является важным явлением для современного общества, сегодня вопросы мифологии рассматривают под новым углом и в контексте развития цифровых технологий. Среди исследователей отношения мифологии к современности нельзя не отметить Р. Барта, М. Элиаде, Е. Мелетинского, А. Топоркова, А. Чернышова, С. Бабиновича. Данные авторы заложили основу в изучении разных аспектов мифологии, способствовали развитию классификации современных мифов.

Основная часть. Актуальный образно-пластический язык цифрового изобразительного искусства позволяет по-новому интерпретировать устоявшиеся в искусстве и массовой культуре образы. Поскольку площадкой развития и распространения цифрового искусства в первую очередь является интернет-пространство — своеобразное средство глобализации, место, предполагающее активное взаимодействие между представителями разных культур, цифровое искусство впитывает в себя огромное количество исторических и мифологических образов. Современный уклад жизни предполагает не только существование мифологии как способа сохранения традиций в динамично изменяющейся действительности, но также развитие неомифологизмов, ремифологизации, новой интерпретации традиционных мифологических сюжетов, образов и символов, которые рождают новые мифы, соотносимые с современностью.

Прежде всего стоит рассмотреть специфику существования мифологии в условиях актуальной современности. Поскольку изначально мифология развивалась как основной способ целостного познания мира, в современном обществе она утратила многие из своих первоначальных функций. Тем не менее и сегодня мы наблюдаем появление новых мифов.

Для удобства разграничим понятия «традиционная мифология» — как мифология, созданная во времена зарождения мифологической формы сознания и «современная мифология», либо «неомифология» — культурные явления, зародившиеся уже в научно-ориентированном обществе, но имеющие мифологическую основу, в том числе продукты ремифологизации.

Несмотря на значительный научно-технический прогресс, человечество не утратило потребности в мифологизации окружающей действительности. Современная мифология в большинстве случаев базируется на традиционной, она лишь творчески заимствует многие уже существующие мотивы и сюжеты, однако в отличие от традиционной мифологии не имеет столь сильного религиозного характера. Помимо этого, современная мифология характеризуется стремлением к созданию новых мифологических миров и образов, существующих в контексте продуктов культурной

деятельности человека, научно-технических открытий и исторических событий.

Сравнительную характеристику традиционной и современной мифологии можно рассмотреть в таблице 1.

Таблица 1. Сравнительная характеристика традиционной и современной мифологии

Традиционная мифология	Современная мифология
Объект мифологизации	
реальные люди и события, историческое прошлое, сверхъестественные силы, природные явления.	реальные люди и события, историческое прошлое, реинтерпретации архаической мифологии, образы из литературы, образы из продуктов массовой культуры.
Причина возникновения мифологии	
изучение окружающего мира и места человека в нём; объяснение происхождения жизни, существования различных природных явлений; создание культов личности; стремление к передаче знаний и сохранению традиций; создание модели для социально значимых действий; ритуализация повседневности; обретение смысла жизни; ощущение непрерывности традиции между предками и потомками.	изучение окружающего мира и места человека в нём; объяснение происхождения жизни, существования различных природных явлений; создание культов личности; средство побега отреальности; рождение посредством «игры»; стремление к сохранению традиций; актуализация культурных традиций разных народов.
Способ распространения	
переход через устное повествование через литературные источники, эпос; распространение через искусство.	через средства массовой информации; через литературу; через искусство, через продукты массовой культуры.

Многие исследователи отмечают ремифологизацию и неомифологизацию как потребность современного человека в некоем средстве побега от реальности, как следствие травматических событий истории, активного и быстрого развития технологий. «Обращение к мифу происходит не только в поисках нового способа познания, но и в поисках чувства стабильности и безопасности в быстро меняющемся мире» [1]. Особенно это актуально в эпоху цифровых технологий, когда человек сталкивается с неограниченным доступом к информации и так называемым виртуальным пространством.

Современные технологии и доступная массовая культура предлагают человеку огромное множество способов бегства от реальности: компьютерные игры, интернет, виртуальная реальность, кино, телевидение. Можно сказать, что создание фантастических виртуальных миров, берущее за основу историческое прошлое (европейское средневековье), либо вдохновленные научно-техническим прогрессом и представлениями о будущем, в котором человечество сталкивается с проблемами выживания (покорение космоса, постапокалипсис) в действительности обуславливают развитие новой мифологии. Необходимость в побеге от реальности обусловила популярность компьютерных игр, где каждый человек вне зависимости от социального статуса и финансового состояния способен отыгрывать совершенно иную роль, ощутить собственную значимость внутри вымышленного мира.

Интересной в контексте данного исследования является магистерская диссертация В. С. Бабиновича «Конструирование мифологической реальности в вымышленных мирах и видеоиграх» [1]. Так, в своей научной работе В. С. Бабинович выделяет два типа мифологии: реальную и виртуальную. Под реальной мифологией исследователь подразумевает мифологию, направленную на объяснение и познание объективной реальности (или иначе — «изначальной» реальности), из которой человек попадает в реальность виртуальную (и так же возвращается в неё). Виртуальная реальность заменяет человеку изначальную в момент вхождения, и, таким образом, становится основной воспринимаемой реальностью до момента выхода. Таким образом, по мнению Бабиновича, виртуальная мифология — мифология, которая направлена на объяснение и концептирование виртуального мира, в котором пребывает человек. Этим виртуальным миром может быть любой продукт культурной деятельности: литература, компьютерная игра, комикс, фильм и др. Виртуальная мифология диктует правила и объясняет возможность существования вымышленного мира в заданном продукте, формирует сеттинг. Автор диссертации разграничивает такие понятия как виртуальный мир и виртуальная реальность. Так, виртуальный мир — это вымышленный мир, существующий как идея альтернативной реальности, построенной по подобию уже существующего мира, но дополненного какими-либо возможностями. Виртуальная реаль-

ность — это «то, что воспринимает сознание в момент обращения к виртуальному миру». Если виртуальный мир существует постоянно в виде идеи, виртуальная реальность существует лишь в момент вхождения в неё человека. Для виртуальной мифологии точно так же, как и для традиционной реальной характерно такое качество, как правдоподобие.

У А. Лосева мы можем найти высказывание «Миф начисто и всецело реален и объективен; и даже в нем никогда не может быть поставлено вопроса о том, реальны или нет соответствующие мифические явления» [5]. В виртуальной реальности происходящее также не подвергается сомнению, поскольку оно происходит в рамках определённых правил и законов, по которым это возможно.

Необходимо отметить прочную связь цифрового изобразительного искусства с виртуальным пространством. Цифровое искусство существует только в условиях цифрового пространства. Отличительной особенностью произведений цифрового искусства является их нематериальность. Произведение цифрового изобразительного искусства мы можем увидеть, только создав для этого определённые условия, имея аппаратуру, позволяющую создать вход в ту самую виртуальную реальность. Концепция виртуальной мифологии органично переплетается с концепцией цифрового искусства. Литература, компьютерные игры и кинематограф, продукты массовой культуры, что характерно, имеющие в своей основе фантастические или мифологические мотивы, стали основным источником инспирации для цифровых художников. Популярность мифологической тематики в произведениях цифрового изобразительного искусства обуславливается схожей виртуальной природой данных явлений, возможность вовлечения в иную реальность. Эта виртуальная природа цифрового искусства подталкивает человека к своеобразному побегу от реальности. Нематериальность, пребывание произведения в ином пространстве, возможность интерактивности, соучастия автора и зрителя порождает условия для современного мифотворчества. Это также можно выделить одной из причин, по которой основными сюжетами в произведениях цифрового изобразительного искусства стали историко-мифологические сюжеты.

Историко-мифологические образы — это отражение и художественное истолкование исторического явления или мифа, созданное с позиции определённого эстетического идеала путём изображения эстетически воздействующих объектов. Рассматривая историко-мифологические образы в произведениях цифрового изобразительного искусства, мы совершаем вход в определённую виртуальную реальность, и начинаем воспринимать законы и правила, характерные для конкретного вымышленного мира. Таким образом интерпретация того или иного образа анализируется в конкретном контексте. Историко-мифологические образы, интерпретируемые в произведениях цифрового изобразительного искусства, можно разделить

на классы со схожими характеристиками. В первую очередь необходимо разделить интерпретируемые образы на две крупные ветви — образы из традиционной мифологии и образы из неомифологии.

Рассмотрим образы из традиционной мифологии. Это мифы разных народов мира, сложившиеся исторически в рамках мифологического сознания и первых попытках познания человеком окружающего мира, объяснения происхождения жизни и природных явлений. Традиционная мифология имела в основе явный религиозный характер. Подобная мифология — сложная система, включающая в себя иерархически выстроенный пантеон богов, героев и мифических существ. Персонажи мифов тесно связаны между собой родственными связями или событиями. Наиболее популярные для интерпретации в произведениях цифрового изобразительного искусства мифологии — греческая, египетская, индийская, скандинавская, славянская.

В контексте традиционной мифологии можно рассматривать определённые мифологемы и группы мифов, объединённые по тем или иным образом. Так, можно выделить следующие группы: астральные мифы, мифы о животных и вымышленных существах, мифические персонажи.

Астральные мифы — группа традиционных мифов, связанных с небесными телами: звездами, созвездиями, планетами. Астральные мифы распространены во множестве разных культур. Наиболее популярные из них, как правило, базируются на таких небесных объектах как солнце, луна, двенадцати зодиакальных созвездиях, и представляют из себя стилизацию традиционно сложившихся в массовой культуре образов.

Мифы о животных и вымышленных существах — группа мифов, связанных с различными животными и вымышленными существами; в этой группе также можно выделить подгруппы «животные и живые вымышленные существа» и «нежить». Мифы, связанные с животными, являются одними из древнейших верований, сохранившихся у некоторых народов до настоящего времени, например, тотемизм — вера в кровное родство человека и животных. Широко известен миф о ликантропии — болезни или способности человека превращаться в волка-оборотня. В некоторых культурах оборотень предстаёт не только как волк. Например, в славянской культуре оборотень мог превращаться в медведя, в азиатских — в кошку или в змею. Вымышленные живые существа — отражённый в произведениях искусства, но не существующий и не существовавший в действительности живой или одушевлённый объект, биологический вид, представитель несуществующей цивилизации и др. Сюда мы можем отнести химер, различных мутантов, вымышленные разумные расы, растения и др. Отдельно от них можно выделить мифы о нежити — группы мифов, связанных с ожившими существами. Ожившие существа могут быть как материальными (вампиры, гули, зомби, мумии, личи, скелеты и др.) так

и бестелесными (призраки, банши, блуждающие огоньки и др.). Базируются подобные мифы на верованиях в загробную жизнь, существование души, существование некромантии. Мифы о вымышленных существах встречаются в мифологиях разных народов, многие из них пересекаются и отличаются лишь названиями существ.

Мифические персонажи — группа мифов об известных богах, героях и других персонажах, имеющих собственное имя, отражённые в эпосе, лирических и драматургических памятниках литературы как сложные сюжетные сцены. Данные мифы представляют из себя образы каких-либо сражений, взаимоотношений между богами и смертными, чудесные подвиги простых людей и полубогов, отражение иерархии древних государств. Данную группу можно было бы разделить на подгруппы, включающие в себя разные регионы, однако это делать нецелесообразно, поскольку существует огромное количество локальных мифов среди разных народов мира. Наиболее частыми сюжетами являются образы из греческой, скандинавской, китайской, индийской, египетской и других культур.

Рассмотрим вторую ветвь интерпретируемых историко-мифологических образов — неомифологию. Вновь обратимся к таблице 1 «Сравнительная характеристика традиционной и современной мифологии». Так, для неомифологии характерна реинтерпретация образов архаической мифологии, использование образов из литературы (в частности фантастической), а также использование образов из продуктов массовой культуры (например, популярных компьютерных игр). Среди неомифологических образов мы можем выделить такие группы как научные мифы, литературная мифология, историзмы.

Научные мифы — группа мифов, базирующаяся на науке и имеющая характерную для науки рационализированную форму. Научные мифы являются частью культуры как разновидность человеческого познания. Большая часть научных мифов связана с космосом, что вызвано активными исследованиями человеком космического пространства. Основные сюжеты: колонизация планет (чаще всего Марс или Венера, реже — вымышленная планета в соседней галактике, схожая по составу атмосферы с Землёй и подходящая для проживания), полёты на космических кораблях, города будущего, человек будущего как киберсущество и др. Обращается научный миф и к прошлому. Героем научных мифов становится учёный, например, исследователь или покоритель космоса. Точно так же он проходит стадии, которые проходит герой традиционного мифа — отвергает свою обычную жизнь, социум, и отправляется в путешествие. Космонавт отвергает свою обычную жизнь и погружается в холодное пространство космоса, оторванный от цивилизации, преследующий высшую цель. Попытка визуализации научных мифов исходя из имеющейся научной картины мира. Художники черпают вдохновение

из вероятных теорий. Одним из часто используемых научно-мифологических образов является чёрная дыра — космический объект с огромным притяжением. Концепция чёрной дыры, основанная на различных научных теориях в области физики, породила большое количество вопросов: «Как выглядит чёрная дыра?», «Что произойдёт с человеком, если он попадёт внутрь чёрной дыры?», и др. Размышления над этими вопросами породили современные мифы о чёрных дырах, так в научной фантастике существует теория о том, что, попав в чёрную дыру, можно переместиться в параллельный мир. Подобные размышления послужили основой для создания произведений литературы, фильмов, сериалов, компьютерных игр. Многие цифровые художники также вдохновились данной темой. После того, как 10 апреля 2019 г. впервые был показан реальный снимок чёрной дыры, возник новый интерес к данному явлению. Так, например, в честь данного события художник В. Садовский разместил в своём профиле на artstation.com работу «Messier 87 Black hole» и подписал её фразой «April 10, 2019 — First ever picture of a black hole».

Литературная мифология — современная, «искусственно» созданная мифология, разработанная в рамках литературного произведения. Основная часть литературной мифологии базируется на произведениях с разными видами фантастических допущений, в произведениях фэнтези, научной фантастики, их смесей и ответвлений. Ярким примером литературной мифологии служит творчество Г. Лавкрафта и его так называемые «Мифы Ктулху», произведения Дж. Толкиена.

Мифы из литературной мифологии соответствуют определённому заданному канону, вписываются в конкретный литературный вымышленный мир — сеттинг. Сеттинг задаёт основные правила, которым подчинена мифология: пантеон богов и вымышленных существ, взаимоотношения между существами. Основой для литературных мифов, как правило, служит реальная мифология, исторические и культурные мотивы, творчески переработанные автором и сложенные в новую систему, части которой взаимосвязаны между собой. Несмотря на то, что литературная мифология является искусственной, она обладает теми же признаками, что и традиционная: направлена на объяснение происхождения жизни (в условиях сеттинга), существования природных и мистических явлений; создание различных культов личности. Помимо этого, подобная мифология служит средством побега от реальности, элементом игры, носящим развлекательный характер.

Историзмы — интерпретируемые образы, имеющие в своей основе реальные исторические события. Тем не менее в произведениях цифрового изобразительного искусства художники зачастую изображают подобные события изменяя некоторые элементы, помещая сцену в вымышленное пространство с некоторыми допущениями, часто фантасти-

ческого характера. Так теряется историческая достоверность, но при этом создаётся более символический образ. Наиболее часто используемыми для интерпретации образами являются образы на военную тематику, а также социально-политические мифы — образы, имеющие мифологическую природу, связанные не с религией и традиционными верованиями, а с различными явлениями в современном обществе. Социально-политический миф интерпретируется как культурный феномен и форма общественного сознания, как способ восприятия, описания и объяснения событий, при акценте на их идеологической и символической основе современных обществ. Например, различные мифы о теориях заговора, о существующем в далёком прошлом «золотом веке» развития человеческой культуры, о политических деятелях в роле «культурного героя», как, например, образы Ленина и Сталина в коммунистической идеологии.

Многие художники при интерпретации известных мифологических или исторических сцен руководствуются текстовыми источниками с описаниями характеристик того или иного изображаемого явления, вдохновляются произведениями традиционного искусства на ту же тему для создания достоверного образа. Формально-стилистические особенности произведений разнятся в зависимости от собственного стиля автора, выбранной им художественной техники, характера интерпретируемого образа. Однако можно выделить общие черты, характерные для произведений цифрового изобразительного искусства в целом. Особая взаимосвязь кинематографа, компьютерных игр и произведений цифрового изобразительного искусства обусловили и другие характерные формально-стилистические особенности. Цифровые художники тяготеют к изображению динамичных, наполненных напряжением сцен, напоминающих по композиции стоп-кадры из фильма, используют нетипичные для станковой живописи ракурсы.

Многие художники при интерпретации известных мифологических или исторических сцен руководствуются текстовыми источниками с описаниями характеристик того или иного изображаемого явления, вдохновляются произведениями традиционного искусства на ту же тему для создания достоверного образа. Среди таких авторов можно выделить цифровых художников К. Максимова, Т. Мисевичуса, Р. Маркса.

Некоторые авторы также стремятся актуализировать и примерить мифологический образ на современные реалии. Персонажи историко-мифологических образов снабжаются современными атрибутами — электронными гаджетами, современной одеждой и аксессуарами, помещаются в декорации современной архитектуры. Здесь можно выделить таких художников, как Л. Станец, Д. Лебешева, Ю. Хилл, С. Касра, В. Садовски.

Заключение. На сегодняшний день автор исследования выделяет две стилистические ветви интерпретации историко-мифологических образов

в цифровом изобразительном искусстве. Первая направлена на достоверную имитацию техник традиционного искусства и подражание традиционной иконографии мифологических образов (). Вторая ветвь направлена на актуализацию мифологических образов и характеризуется активным использованием уникальных приёмов, характерных для цифрового изобразительного искусства: создание фотореалистичных изображений при помощи наложенных друг на друга слоёв фотографий с последующей коррекцией и дорисовкой, размытие первого плана и др.

Обобщая вышесказанное, автором были определены основные источники влияния на интерпретацию историко-мифологических образов в произведениях цифрового изобразительного искусства: массовая культура, наука, литература, произведения традиционного искусства. Для более глубокого понимания особенностей интерпретации историко-мифологических образов в произведениях цифрового изобразительного искусства были определены их связи с понятиями «традиционная мифология», «неомифология», «виртуальный мир», «виртуальная реальность», «виртуальная мифология».

Литература:

1. Бабинович, В. С. Конструирование мифологической реальности в вымышленных мирах и видеоиграх: маг. дисс. Философия: 47.04.01 / В. С. Бабинович. — Томск, 2017. — 73 с.
2. Барышников, П. Н. Мифология современности / П. Н. Барышников // Вестник Российского университета дружбы народов. — 2006. — № 1 — С. 182–189.
3. Ерохин, С. В. Цифровые направления в современном изобразительном искусстве / С. В. Ерохин // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Живопись. 2008. № 3. С. 76–84.
4. Ерохин, С. В. Эстетика цифрового изобразительного искусства / С. В. Ерохин. — СПб: Алетейя, 2010. — 431 с.
5. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. — М: Академический проспект, 2008. — 303 с.
6. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — 2-е изд. — М.: Наука, 1995. — 407 с.
7. Топорков А. Л. Мифы и мифология XX века: традиции и восприятие. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.ruthenia.ru/folklore/toporkov1.htm. Дата доступа: 27.09.2019
8. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. — 4-е изд. — М.: Академический проспект, 256 с.

*Статья поступила в редакцию
12.08.2019*

Г.А. Гонжуров

Формирование культурно-художественной традиции почтовой графики Беларуси в 1991–2019 гг.

Рецензент И. Н. Скворцова, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», ведущий научный сотрудник научного отдела методического и информационного обеспечения судебно-экспертной деятельности ГУ «Научно-практический центр Государственного комитета судебных экспертиз Республики Беларусь»

Резюме: В статье представлен анализ почтовой графики в контексте прикладной графики Беларуси (1991–2019). Обобщен значительный фактический материал об отечественных почтовых марках, художественных конвертах, специальных штемпелях и их авторах (белорусских художниках и дизайнерах). Разработана периодизация явления и определены художественные особенности создания образов произведений. Национальная почтовая графика репрезентирует образ белорусской идентичности в мировой художественной культуре и органично вписывается в нее. Выявлена устойчивая тенденция интеграции почтовой миниатюры в цифровое искусство современности. Результаты исследования расширяют проблемное поле искусствоведения и содействуют популяризации почтовой графики Беларуси.

Ключевые слова: почта, почтовая графика, искусствоведение, Республика Беларусь, дизайн, марка, конверт, графика, искусство.

Summary: The article presents the analysis of postal graphics in the context of applied graphics in Belarus (1991–2019). Significant factual material on domestic postage stamps, art envelopes, special stamps and their authors (Belarusian artists and designers) is summarized. The periodization of the phenomenon is developed and the artistic features of creating images of works are determined. National postal graphics represent the image of the Belarusian identity in the world art culture and organically fit into it. The steady tendency of integrating postal miniatures into the digital art of our time is revealed. The results of the study expand the problem field of art history and contribute to the popularization of postal graphics in Belarus.

Keywords: post, postal graphics, art history, Republic of Belarus, design, stamp, envelope, graphics, art.

Введение. Необходимость создания произведений прикладной графики Беларуси в целом и почтовой миниатюры в частности возникла после объявления нашей страной независимости. Соответствующий закон 1991 г. предусматривал переходный период, согласно которому использование названия «Белорусская Советская Социалистическая Республика» и ее сокращенных вариантов на официальных бланках, печатях, штампах и т.д. допускалось только до 1993 г. [6]. Таким образом, в это время началась интенсивная разработка официальных бланков, печатей и т.д.

С 1991 по 2019 год выпущено более 4 тыс. произведений почтовой миниатюры (марки, художественные конверты, специальные штемпели). Доминирующее положение среди всего многообразия видов выпускаемых произведений занимает почтовая марка. Являясь одной из форм исторической летописи, сохранения и трансляции графической и текстовой информации, она в то же время выступает в качестве произведения искусства. В отечественной почтовой миниатюре органично сочетаются два начала — художественно-графическое и эстетическое, что обеспечивает ее признание на международных филателистических выставках и конкурсах.

Необходимо отметить, что в советский период вышел целый ряд работ, посвященных художественным традициям и техникам исполнения сюжетов почтовых миниатюр. Это исследования В. Бродского «Искусство почтовой марки» (1968), Е. Соркина «Рождение марки» (1975), И. Вакса «Нарисовал художник марку...» (1978), А. Котырева «Почтовая марка и художник» (1985) и др. Однако современная белорусская почтовая графика пока не получила концептуального осмысления, хотя за период с 1991 г. уже накоплен значительный пласт прикладной графики, включающий самобытные и знаковые работы. Источником иллюстративного ма-



Рис. 1.
Всадник
из гербовника
и на специальном
штемпеле.
Fig. 1. A horseman
from armorial
and on a special
stamp

териала в данном исследовании являются регулярно выпускаемые ежегодные каталоги РУП «Белпошта», обзоры новинок белорусских почтовых марок в научно-производственном журнале «Веснік сувязі», ряд интересных интервью по теме в общественно-политическом журнале «Беларусь. Belarus».

Основная часть. Фактически начало формирования художественно-культурной традиции почтовой графики в нашей стране положило изготовление специального штемпеля «Абвяшчэнне дзяржаўнага суверэнітэту Рэспублікі Беларусь», который представляет собой контурный рисунок государственного герба (1991–1995) с надписью сверху «Рэспубліка Беларусь» и декоративную ленту внизу с надписью «19.09.1991», «Мінск» [2, с. 160]. Этот специальный штемпель использовался на Главпочтамте столицы для гашения писем в день переименования БССР в Республику Беларусь — 19 сентября 1991 г. Оценивая пластичность рисунка всадника («Пагоня»), можно предположить, что художник взял за основу его образа изображение из рукописного гербовника Эразма Комнина (1575) (см. Рисунок 1), хотя на этот счет существуют и другие версии.

Основа, формирующая художественно-концептуальный образ события, к которому приурочен тот или иной выпуск в почтовой графике, представлена в виде трех связанных между собой концептуально и стилистически художественных единиц: почтовой марки, художественного конверта и спецштемпеля. О единстве их происхождения в 1981 г. писал М. Шпагин: «Отцом почтовой марки был почтовый штемпель, в свою очередь ведущий родословную от штемпеля для чеканки монет, чья биография начинается в совсем уж глубокой древности» [7, с. 13]. Каждая из художественных единиц подразделяется на различные подвиды и серии. Например, подви-

Рис. 2. Первый художественно-тематический комплекс (почтовая марка «Крыж Ефрасінні Полацкай. XII ст.» и конверт первого дня, погашенные специальным штемпелем).
Fig. 2. The first art and thematic complex (postage stamp “Kryž Jefrasinni Polackaj. 12th century” and the first day cover canceled by a special stamp).



Мінск-116
А/Я 154

220030 Мінск
Главпочтамт
До востребования

дов конвертов существует значительное количество: конверт первого дня, художественный конверт с оригинальной маркой, художественный конверт со стандартной маркой, специальный конверт и т.д. Каждый из них имеет свои особенности художественной выразительности.

Основополагающим для почтовой миниатюры является визуальный образ первой почтовой марки суверенной Беларуси — «Крыж Ефрасіні Полацкай. XII ст.», выпущенной 20 марта 1992 г. (художник — Г. Комлев) в комплексе с конвертом первого дня и спецштемпелем (см. Рисунок 2). Почтовая марка, являясь доминантой на конверте, все внимание фокусирует на себе, при этом ее органично дополняют рисунок на конверте и контурный оттиск спецштемпеля с элементами белорусского орнамента, что придает общей композиции завершенный и гармоничный вид. То же происходит и с последующими комплексными выпусками (марка — конверт — спецштемпель) на протяжении всего десятилетия, пока доминирует ручная графика художников.

Если национальная валюта Беларуси в период своего существования характеризуется множественностью художественных концепций, то в тематическом и жанровом разнообразии почтовых марок с самых первых выпусков прослеживается скрупулёзная разработка всех сфер деятельности нашей страны. Художественное оформление почтовых марок сбалансировано и стилистически однородно, что проявляется в построении колористической модели произведений. Палитра цветов меняется с течением времени. Это дает новые возможности в комбинировании серий и открывает зрителю новые образы. Очевидно, что художники почтовых произведений работают сообща, формируя общую графическую концепцию отечественной почтовой миниатюры.

В становлении культурно-художественной традиции почтовой графики Беларуси можно выделить следующие этапы, характеризующие особенности этого процесса:

1. Разработка национальных художественно-графических констант (1991–2000). В это время происходит формирование и определение основных направлений почтовой графики Беларуси. Оформление произведений характеризуется ручной графической точностью и эстетической выразительностью. С первых лет просматривается профессионально сформированная художественная концепция выпусков на годы вперед, особое внимание уделяется направлениям «Архітэктур» (художники Л. Зайцев, М. Белов, В. Стащенко и др.) и «Флора і фаўна» (художники А. Исаков, А. Федин, Д. Беркхар и др.).

2. Развитие художественной традиции в условиях доминирования технологии компьютерной графики (2001–2010). Характеризуется уменьшением степени использования ручного труда художников, что

сказалось на глубине проработки художественных образов почтовых миниатюр. В то же время продолжается оттачивание графического языка в IV и V стандартных выпусках, где художник с помощью тончайшего контурного рисунка передает этнографические и архитектурные мотивы. Остается выразительным направление «Флора і фаўна», но появляются и новые яркие решения, например, серия «Птушкі» (художники А. Митянин, В. Микита, О. Сузько и др.) и репродукции произведений изобразительного искусства, хранящиеся в коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь (художники О. Гайко, М. Коновалов, И. Бубен и др.).

3. Концептуализация национального стиля почтовой графики (2011–2019). Характеризуется продолжением и развитием обозначенных ранее тематик и серий. Художественное оформление произведений почтовой миниатюры достигает своего апогея. Изображения сочетают в себе точность научной иллюстрации и высокую технику исполнения, как в лучших образцах белорусской книжной графики. Наиболее выразительными в данный период можно назвать почтовые марки с религиозной тематикой (иконопись, произведения декоративно-прикладного искусства, храмовая архитектура и др.). В этой области значительный вклад художников И. Лукина, Е. Медведя, А. Блинцова и др. Живописностью конвертов и почтовых блоков отличаются совместные выпуски и юбилеи установления дипломатических отношений Республики Беларусь с другими странами (художники/дизайнеры М. Витковская, Т. Кузнецова, Е. Бедоник и др.).

Говоря о методике повышения художественной ценности произведений почтовой миниатюры, начальник ИЦ «Марка» И. Шипилова указывает: «Сделан уклон на “удобные” размеры марочных листов, предусмотрено наличие купонов и художественно оформленных полей и т.д.» [3, с. 11]. Эти нововведения находят отклик у посетителей международных выставок и конкурсов почтовой графики по всему миру — белорусская почтовая миниатюра регулярно отмечается призами и наградами, демонстрирует самобытный стиль и тематическое разнообразие [1; 4, с. 43].

Начиная с февраля 2019 г. в оформлении почтовых марок впервые внедряются современные технологии (AR), тем самым происходит их интеграция в художественно-цифровую культуру современности, что способствует просвещению, повышению вовлеченности, интереса и спроса на произведения почтовой графики Беларуси.

Стоит отметить, что в период концептуализации национального стиля (2011–2019) наблюдаются крайне консервативные тенденции. Современные приемы и тренды мировой прикладной графики не всегда находят отклик в работе дизайнеров ИЦ «Марка». Наряду с дополненной реальностью мы наблюдаем шаблонные, а порой и устаревшие приемы в компьютерной графике. Художественное оформление некоторых почто-

вых миниатюр не соответствует духу времени, в котором оно применяется. Отсутствуют смелые графические решения, используются устоявшиеся практики. Происходит отставание от современных методов и практик преподнесения художественных образов. Возможно, это связано с тем, что создание почтовых марок является неконкурентной средой, так как ИЦ «Марка» РУП «Белпошта» обладает монополией на создание и выпуск почтовой графики. Следовательно, внутри организации нет гонки за новаторством и применением свежих стилей и техник в работах белорусских художников и дизайнеров.

Если в создании марок наблюдается неоспоримое мастерство авторов-исполнителей, то в художественном оформлении конвертов последнего десятилетия присутствует несколько творческих промахов. Это касается такого вида заливки в компьютерной графике, как градиент. Так как поверхность конверта белая и лишена всякого декора, художник-оформитель стремится написать свой рисунок в минималистичную среду. Но вместо желаемого эффекта имеет место противоположный результат. Визуальный образ конверта с «плавающим растворением» изображения на нем смотрится непрофессионально, «дешево» и отсылает опытного зрителя в эпоху начала 2000-х гг., когда художники только делали первые шаги в освоении программы Adobe Photoshop и пробовали в своем творчестве все эффекты. В качестве контрмер можно использовать один из нескольких приемов: аккуратную, но четкую рамку вокруг рисунка толщиной 1–2 пикселя; вырезанный по контуру объект с сохранением его художественной образности и последующее композиционно обусловленное расположение на белом поле конверта; использование не более двух-трех цветов в рисунке, чтобы избежать рассыпания визуального образа, подчеркнуть его графичность и целостность.

В рассматриваемый период (1991–2019) в создании белорусских почтовых марок приняли участие 102 художника и дизайнера. В большинстве своем это белорусские мастера, а в совместных с разными странами выпусках над созданием почтовой графики трудились и приглашенные художники из Литвы, России, Франции и др. Среди отечественных мастеров стоит выделить трёх художников, которые внесли наиболее значительный вклад в почтовую графику Беларуси как по количеству выполненных работ (почтовых марок, художественных конвертов, специальных штемпелей), так и по продолжительности сотрудничества с ИЦ «Марка» РУП «Белпошта». Это Н. Рыжий (1995–2016), А. Митянин (2003–2019) и И. Лукин (2003–2015). Процентное соотношение их работ к общему количеству почтовых марок других художников можно представить в виде круговой диаграммы (см. Рисунок 3).

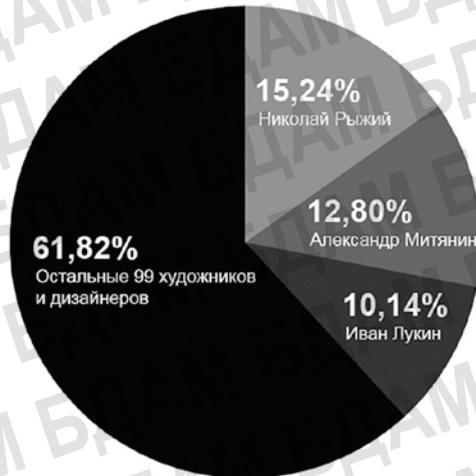
Начиная с 2010 г. получает развитие практика разделения авторов-создателей почтовой миниатюры на художника и дизайнера, которые ра-

ботаюць у паре над адным арыгінал-макетам. Такой падход пазітыўна сказываецца на мастацка-культурнай кашце прадукцыі, так як кожны з аўтараў канцэнтруецца на той частцы работы, у якой ён максімальна кампетэнт. Для мастака Такім чынам з'яўляецца ручны рысунак (акварэль, графіка, адтиск і др.), для дызайнера — камп'ютэрная графіка, тыпаграфіка і др.

Мастацкае фарміраванне і гістарычная дастовэрнасць прадукцыі паштовай графікі ўтвэрдаюцца Мастацкім саветам, створаным пры Міністэрстве сувязі і інфарматызацыі Рэспублікі Беларусь.

Поиск новых мастацкіх сэнсаў і культурных канцэптаў у паштовай мініяцюры прыводзіць у 2019 г. да знакавага падзеі — у прадукцыі паштовай графікі ўводзіцца тэхналогія дапаўненай рэальнасці (AR-тэхналогія). Абаюдаючы ярка выражанай інтэрактыўнай функцыяй, дапаўненная рэальнасць абогащае і развівае плоскастнаю абраз, пазваляе прырашчываць новыя культурныя сэнсы. Само паняцце аб'ёма ў паштовай мініяцюры не нова, ёно ўпамінаецца ў 1981 г. ў рабоце М. Шпагіна «Творцы паштовай маркі», у якой апісваюцца рэльефныя і стэрааскапічныя спосабы абразаванняў на марках. Па становішчу на ліпеня 2019 г. выйшло два прадукцыі паштовай графікі з прымяненнем AR-тэхналогіі — малы ліст «II Еўрапейскія гульні 2019 года» (мастак — М. Віткоўская [8]) і паштовы блок «75 гадоў вызваленню Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў» (мастак — Е. Бедонік) [5]. Можна канстатіраваць, што марочнае мастацтва Беларусі прыбрало новы вектар развіцця, а традыцыйная прыкладная графіка зашагнула ў сферу дыфірмовага мастацтва.

Рис. 3. Процентное соотношение работ художников и дизайнеров в почтовой графике Беларуси (1992–2019).
Fig. 3. The percentage of works of artists and designers in the postal graphics of Belarus (1992–2019).



Заключение. На протяжении истории развития почтовой графики Беларуси (1991–2019) ее произведения находились преимущественно в сфере тематического коллекционирования. Вместе с тем, высокие эстетические качества, ряд уникальных свойств почтовой миниатюры, происходящих из особого синтеза художественности и функциональности, сочетание возможностей разных видов творчества (графики, живописи, декоративно-прикладного искусства, типографики, полиграфического мастерства и др.) позволяют рассматривать эти произведения с позиции искусствоведения. Они являются уникальным объектом исследования, занимая достойное место в системе искусств. Можно утверждать, что сегодня почтовая графика Беларуси сформировалась как комплексное явление и приобрела индивидуальный художественный стиль. Искусство белорусской почтовой миниатюры развивается неравномерно, что проявляется в некотором отставании исполнения единичных произведений от современных методов и практик. Непрерывающийся поиск новых художественных смыслов и культурных концептов привел к интеграции почтовой графики Беларуси в художественно-цифровую культуру современности.

Литература:

1. БЕЛТА — Новости Беларуси [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.belta.by/society/view/ekspozitsija-belpochty-udostoena-zolotoj-medali-na-vystavke-marok-v-kitae-354471-2019>. — Дата доступа: 10.07.2019
2. Каталог почтовых марок Республики Беларусь, 1992–2001 / Издатцентр «Марка»; сост.: И. В. Островская [и др.]; ред. Л. М. Курманова. — Минск.: Респ. об-ние «Белпочта», 2002. — 216 с.
3. Лебедик, Л. О марках, медалях, мастерстве... и не только / Л. Лебедик // Веснік сувязі. — 2013. — № 5. — С. 11–13.
4. Мінкова, Л. «Марка» трымае марку / Л. Мінкова // Беларусь. Belarus. — 2018. — № 2. — С. 42–43.
5. Национальный оператор почтовой связи Республики Беларусь. Белпочта [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://belpost.by/stamps/information-page/2019-info/14-2019-04-03>. — Дата доступа: 24.07.2019.
6. О названии Белорусской Советской Социалистической Республики и внесении изменений в Декларацию Верховного Совета Белорусской Советской Социалистической Республики о государственном суверенитете Белорусской Советской Социалистической Республики и Конституцию (Основной Закон) Белорусской ССР: Закон Респ. Беларусь, 19 сен. 1991 г., № 1085-XII // Ведамасці Вярх. Савета Рэсп. Беларусь. — 1991. — № 30. — Ст. 490.
7. Творцы почтовой марки: [сборник]. — М.: Знание, 1981. — 47 с. — (Нар. ун-т. Твоя профессия; № 4).
8. II Европейские игры 2019 Минск, Беларусь [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://minsk2019.by/ru/news/721>. — Дата доступа: 24.07.2019.

Тао Ди

Художественные стратегии в инсталляционных практиках современных китайских авторов

Рецензент М. А. Карпенкова, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой истории и теории искусств Белорусской государственной академии искусств

Резюме: В статье рассматриваются художественные стратегии в современном китайском искусстве инсталляции и типичные подходы к анализу их генезиса. Автор определяет позицию современных исследователей китайского искусства в отношении рассматриваемых стратегий и приходит к выводу о том, что наличие сформировавшихся стратегий, независимо от их базисных предпосылок, является свидетельством «зрелости» китайского искусства инсталляции.

Ключевые слова: инсталляция, современное китайское искусство, художественная стратегия, политическое искусство, традиционное искусство Китая.

Summary: The article looks into artistic strategies in modern Chinese installation art and typical approaches to the analysis of their genesis. The author determines the position of contemporary researchers of Chinese art in relation to the above-mentioned strategies and concludes that the existence of well-established strategies, regardless of their basic preconditions, demonstrates the «maturity» of Chinese installation art.

Keywords: installation, contemporary Chinese art, art strategy, political art, traditional Chinese art.

Введение. Современное китайское искусство получило широкое признание на международной арене. Проекты художников Цай Гоцяна, Ай Вэйвэя, Хуан Руи, Гу Венда, Сюй Бинга и многих других китайских авторов привлекают внимание широкой зрительской аудитории во всем мире. Феномен современного китайского искусства — это следствие того, что художникам удалось разработать свои индивидуальные стратегии в результате творческих поисков как в поле мирового искусства, так и в традициях китайской культуры. Опора на актуальные социальные факторы придает значение их авторским высказываниям [1, 3].

Основная часть. Первоначально европейские и американские художественные практики, формировавшиеся на протяжении XIX–XX веков, переносились в китайское искусство и как методы работы с материалом, и как простейшая форма актуализации. Вследствие скорости освоения за-

падных техник и подходов исторически сложившие традиции китайского искусства игнорировались и исчезали из творчества художников. Попытки перенять авангардные формы XX века (художественные практики Ж. Брака, М. Дюшана, Э. Уорхола) повлекли за собой осуждение как со стороны европейских, так и китайских критиков. В 1990-е годы в западной литературе появился термин «китайскость», «китайское искусство», связанный как раз с такими подражательными произведениями [1]. Для китайских художников встал вопрос о выработке собственного художественного языка в рамках новых практик.

С другой стороны, осведомленность о китайском современном искусстве на Западе сильно отличается от того, что представляет собой современное китайское искусство непосредственно в Китае. По словам Бритты Эриксон, канадской исследовательницы современного Китая, «... то, что отмечалось на Западе как китайское «современное искусство», не было представлено вообще в национальных и провинциальных музеях Китая и не преподавалось в художественных программах школ и колледжей. Единственным местом, где я нашла «современное искусство», были частные галереи, принадлежащие иностранцам, и некоторые мастерские художников, расположенные в отдаленных промышленных районах в Пекине и Шанхае» [4]. Необычное расхождение между маргинальностью современного китайского искусства в своей стране и признанием его ценности на Западе заставляет современных искусствоведов ставить вопрос о том, что именно делает китайское современное искусство настолько значительным в Европе и на мировой сцене современного искусства [3].

Для проведения анализа ситуации можно опираться на работы французского социолога Пьера Бурдьё. Его теория социальных полей служит руководством для понимания того, каким образом художники могут интегрироваться в художественное поле, как их деятельность может признаваться и легитимироваться, как её значение развивается и меняется в области мирового искусства, как это значение формируется «in different struggles between social fields» (в различной борьбе между социальными полями) [5]. Художественные и социальные поля «создают условия веры и подтверждают ценность искусства через выставки, специальные публикации, продажи на рынке» [5]. Благодаря этой деятельности социальное поле признает и легализует художников, оценивая их сингулярность и оригинальность.

Как пример можно привести творчество Ван Ду, китайского художника, который жил и работал во Франции, начиная с 1990 года. Автор создаёт крупномасштабные скульптуры и инсталляции из полиэфирной смолы, а его основной темой является распространение и влияние мультимедийных технологий на повседневную жизнь человека. К 2000 году он стал известным и успешным художником в Европе, после чего деюти-

ровал в Северной Америке. В 2005 году в Художественной галереи Ванкувера (Vancouver Art Gallery (VAG), г. Ванкувер, Канада) была представлена большая выставка его работ. Экспозиция состояла из трёх произведений, каждое из которых занимало отдельное помещение. Одно из них, «Летающий ковёр» (2004), представляет собой гигантский плюшевый ковер с репликой изображения обложки журнала «ТАЙМ» от 10 февраля 2003 года — фотографией взрыва космического челнока «Колумбия». Посетителям предлагалось взаимодействовать с произведением, исходя из утилитарной функции объекта. Они могли, сняв обувь, ходить или сидеть на ковре / изображении, что «сразу вызвало в памяти сказки о волшебных вещах, вместе с тревожным напоминанием о трагических последствиях принятия желаемого за действительное» [5].

Только одна работа на выставке — «Le Défilé» («Парад») — опиралась на китайскую тематику. В этой многокомпонентной инсталляции, созданной в 2000 году, Ван Ду объединил образы китайских солдат, демонстрантов, танки, истребители и пушки, агрессивно вздымающиеся вперед на длинном низком пьедестале. Ксерокопии страниц из китайских военных журналов — источник изображений для работы Ван Ду — были разбросаны по полу, а всё произведение дополняла официальная парадная музыка. Эта работа имела сходство с пропагандистским искусством, которое было повсеместно распространено в Китае в конце XX века, но без нарочитого героического пафоса и монументальности. В этой инсталляции фигуры людей и техники усечены, разрезаны пополам и установлены так, чтобы зритель смотрел на них сверху вниз. Помещённая в пространство художественной галереи, эта работа приобрела сатирический, почти клоунский вид, что позволяло предположить, что Ван Ду намеренно высмеивал нарочито яркий показ военной мощи Китая.

Если обратиться к дальнейшему творчеству этого художника, то можно заметить, что «Le Défilé» была первой и единственной работой с китайской тематикой у автора. Показательным является то, что именно «Le Défilé» была представлена в качестве определяющей, центральной работы для всех персональных выставок Ван Ду во Франции, Канаде и Соединённых Штатах. «Le Défilé» также стала визуальным образом для всей рекламной продукции данных мероприятий. Визуальный и смысловой акцент на «Le Défilé» продвигал Ван Ду как китайского, а не французского художника, и предполагал, что выставка затрагивает современные китайские культурные и политические проблемы. Это впечатление подкреплялось пресс-релизами, информацией на сайте и дидактическими панелями на выставке. Все они представляли Ван Ду в качестве китайского художника и отмечали его участие в протестах, связанных с инцидентом на площади Тяньаньмэнь в 1989 году, с его последующим арестом, освобождением и переездом во Францию. Актуализация творчества Ван Ду как творчества

именно китайского художника, особенно после десяти лет художественной карьеры в Европе, является не единичной.

Современные исследования китайского искусства показывают, что акцентирование на китайской специфике через призму политического диссидентства ни в коем случае не стало уникальным для Ван Ду. Подобные случаи актуализации и атрибуции работ китайских художников, включённых в западноевропейское поле современного искусства, были отмечены рядом исследователей [4, с. 15]. В эссе о западном восприятии китайского современного искусства историк искусства и куратор Бернхард Фибичер идентифицирует четыре общих темы, которые повторяются в текстах о китайском современном искусстве: «экзотический китайский художник», «бывший китайский — ныне мировой художник», «китайский художник как угроза» и «китайский художник как диссидент» [6]. Самая популярная из этих тем — «китайский художник как диссидент» — была применена к китайским художникам сразу после 1989 года и инцидента на площади Тяньаньмэнь [4]. Как отмечает Фибичер, именно последнюю тему «демократический Запад сразу же полюбил» [6], чем повлияла на популярность и формирование таких китайских стилей современного искусства, как political-pop и циничный реализм, которые «очень хорошо продавались за рубежом» [6]. Китайское «диссидентское искусство», как отмечает Бритта Эриксон, также оказало благоприятное влияние на средства массовой информации, поскольку оно «привлекло внимание, показывая человеческое лицо нации, слишком долго скрываемое тайной» [2]. Таким образом, как заключил в 1994 году куратор Хоу Ханру, «интерес к китайскому «авангардному искусству» не случаен. Это связано с неожиданно растущими интересами Запада в Китае в 1989 году на площади Тяньаньмэнь» [2].

Совокупность тем «противостояния и непризнания», «свободно-го художественного высказывания» представляет богатую конвергенцию ценностей, связанных с искусством, политикой и самобытностью. Именно это пересечение ценностей, найденное в «китайском художнике как диссиденте», акцентировало внимание на стратегиях, которые имеют значение для всего современного китайского искусства. Какую роль играет диссидентство, художественная и / или политическая роль в признании китайских художников? Какую роль играет противостояние в том, как современное искусство, китайское или иное, признается и ценится? Каково значение «художественной стратегии противопоставления» как художественного выражения?

Для этих вопросов важны два определения: термин «современное искусство» и «китайский». Современное искусство рассматривается в данном исследовании как направление искусства, которое является значительной частью мирового художественного поля. Это направление, которое

невероятно разнообразно, и может включать в себя живопись, скульптуру в самых разных материалах, инсталляции внутри и вне музея, видео и мультимедиа, тексты и перформансы. По мнению большинства искусствоведов и кураторов, современное искусство чаще всего противопоставляется модернистскому искусству, поскольку первое обычно подчеркивает концептуальные практики, а не эстетический формализм предмета искусства. Даже с этим признанным отличием от модернизма современное искусство также часто называют «авангардным» в том смысле, что оно считается самой «продвинутой» или новейшей формой искусства в данном месте или на определённой территории. Особенно важным для этого определения является признание того, что глобальное или международное поле современного искусства также является западным продуктом. Под этим подразумевается, что западные учреждения и кураторы в «ключевых культурных центрах», таких как Нью-Йорк, Берлин, Париж и т.п., продолжают управлять валидацией и оценкой этого художественного направления [1].

Современные произведения искусства могут быть созданы и признаны за пределами этих «центров», в таких местах как Китай, Канада и других. Но для того, чтобы быть признанными на самом престижном уровне международного поля, произведения и художники должны быть отмечены и представлены в этих «центрах». Современное искусство относится к искусству, которое часто экспонируется в таких главных художественных залах, как Музей Гуггенхайма и Музей современного искусства в Нью-Йорке, Тейт Модерн в Лондоне, Центр Жоржа Помпиду в Париже, и на важных международных биеннале, таких как Венецианская биеннале и Documenta. Современное искусство также является искусством, которое представлено на международных коммерческих художественных выставках-ярмарках, таких как Art Basel (в Европе, США и Гонконге) и FIAC (Foire Internationale d'Contemporain) в Париже [6].

У Вейшань, директор Национального исследовательского центра современного искусства, отметил: «Современное искусство стало значительным явлением в созидании современной китайской культуры. Министерство культуры учредило Национальный исследовательский центр современного искусства с целью предоставить современным художникам и теоретикам платформу, позволяющую современному искусству расти «решительно, актуально и плодотворно». И форум, посвященный практикам художественных инсталляций, является первым шагом к исследованию, к организации взаимопроникающих, междисциплинарных связей в современном искусстве и в работе глобальных китайских институций» [6].

Из вышеизложенного видно, что определённые стратегии у китайских художников, работающих с инсталляциями, сформировались, в первую очередь, для создания определённого художественного высказывания — реакции на изменения внутри страны, и только во вторую очередь на си-

туации и события за ее пределами. Таким образом, инсталляция превратилась из нестандартной формы искусства в общепринятую, зачастую даже обязательную форму современного китайского искусства, в частности, в рамках презентации на западных выставочных площадках.

Несмотря на увеличение объема исследований, проведенных китайскими искусствоведами и критиками, наблюдается небольшой рост числа публикаций, причем большинство из них сосредоточено на различиях между инновационным подходом, свойственными инсталляциями, и традиционными художественными стратегиями «искусств на плоскости» (т.е. живопись, керамика, каллиграфия). В таких исследованиях авторы редко затрагивают вопросы интеграции западного художественного подхода и традиционной китайской культуры в китайском инсталляционном искусстве [7].

Наиболее плодотворными можно считать исследования Биргит Хопфенер, современной исследовательницы китайского искусства, которая, опираясь на анализ смешения западной и традиционной китайской культур, обращает наше внимание на ряд авторов, объединяющих в своем творчестве элементы обеих культур.

Результаты исследований Биргит Хопфенер позволяют опровергнуть взгляд на китайское инсталляционное искусство как на запоздалое, некритическое и сугубо политическое. По её словам «современное инсталляционное искусство в Китае представляет собой транскультурное пространство, отражающее генеалогию развития китайского искусства» [6]. Чтобы объяснить данную научную позицию, она сравнивает стратегии современных китайских художников, работающих в жанре инсталляций, с европейскими и американскими концепциями инсталляционного искусства, подчеркивая в последних театральные / перформативные качества, с помощью которых художники эффективно ставят под сомнение объектно-центрированную, репрезентативную эстетику европейского и североамериканского искусства. Это, в свою очередь, помогает авторам критически переосмыслить понятия, связанные с искусством после 1945 года.

Всё вышесказанное позволяет утверждать, что китайское инсталляционное искусство, развивающееся с середины 1980-х годов, демонстрирует слияние творческих методов и художественных стратегий и концепций искусства. В данном случае имеется в виду опора как на традиционный китайский процессуальный / перформативный подход, так и на западный презентационный (экспозиционный / этапный) подход [4, 6].

Для выявления определённых художественных стратегий в инсталляционных практиках в современном искусстве Китая можно обратиться и к концепции «генеалогии» Мишеля Фуко. Эта концепция основана не на линейном понимании исторических событий, которые в конечном

итоге указывают на определенные «истoki» и выявляют явные «идентичности», а на дискурсивном подходе, который делает видимыми «нарушения и разрывы, пронизывающие исторические процессы». Таким образом, китайские художники, работающие в инсталляционных практиках, занимаются написанием «контр-истории». Инсталляционные практики в современном китайском искусстве, отрицая описательную функцию, дают возможность многократного переосмысления и конструирования смыслов современности и будущего как для частной ситуации автора, так и для глобальной ситуации всего мира [1, 2].

Искусство инсталляции относится к внешней форме, чьи уникальные художественные качества создаются динамикой отношений между зрителем и самим произведением в конкретном выставочном пространстве. Таким образом, можно говорить не только о создании «художественных наборов» из пространства и времени, в котором инсталляция и зритель сосуществуют, но и о ре-интерпретирующем эффекте, который она оказывает на само «место и время встречи со зрителем» [1, 6]. Таким образом, пространство, время и зритель вместе также включаются в содержание работы, являются неотъемлемой частью инсталляционного искусства.

Исходя из специфики развития инсталляции, именно данное направление является наиболее удобным средством для объединения разных эпох и традиций. С начала 1980-х годов реформы в Китае стали фундаментом для беспрецедентных изменений в политике, экономике, культуре и образе жизни. Многие художники почувствовали изменения и сфокусировали свои творческие поиски на этих захватывающих преобразованиях.

Под влиянием постмодернизма современное искусство эволюционировало от элитного языка модернизма до ориентации на все социальные уровни. Чтобы принести искусство обычным людям, художники пытались сломать эксклюзивный и консервативный образ художественных выставок, построенных за высокими стенами галерей или музеев. Они начали искать новые художественные практики и альтернативные формы презентации искусства. Этот поиск в то же время спровоцировал снижение роли материализма, воплощаемой официальными режимами искусства и коммерческой галерейной системой [2, 6].

2013 год стал значимым для искусства инсталляции в Китае, поскольку именно в этом году состоялось «Нулевое состояние-2013» — первая посвящённая инсталляции китайская биеннале, проведённая и организованная Музеем современного искусства Пекина, Пекинским художественным музеем Хэньюаньсян Сяншань и Художественным музеем Тяньцзиня (открыта 16 ноября 2013 года). Это была первая и крупнейшая выставка инсталляции в Китае, которая всесторонне представила общую картину текущего развития китайского инсталляционного искусства. Мероприятие создало площадку для интеграции выставочного и научного подходов

в формате форумов, организованных Национальным исследовательским центром современного искусства, Китайской академией скульптуры и Китайской национальной академией искусств, которые были проведены в Художественном центре Шэньцзи и в культурном хабе 798 Art District [7].

Заключение. Китайское современное искусство привлекает всё больше исследователей и кураторов как новое пространство для уникальных инсталляционных практик. На основе вышеизложенного можно говорить о том, что инсталляционные практики стали своеобразным индикатором «зрелости» современного китайского искусства, и возможно, началом будущих глобальных изменений в культуре и искусстве Китая.

Литература:

1. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Ван Фэй; Рос. акад. художеств. — Москва, 2008.
2. Aldrich, Larry. Cool Art: 1967 / Larry Aldrich. — New York; Aldrich: Museum of Contemporary Art, 1968.
3. Arscott, Caroline. On Installation / Caroline Arscott. — Oxford: Oxford University Press, 2002.
4. Bishop, Claire. Installation Art: A Critical History / Claire Bishop. — New York: Routledge, 2005.
5. Cohen, Joan. Painting the Chinese Dream: Chinese Art Thirty Years After the Revolution / Joan Cohen — Northampton, Mass.: Smith College Museum of Art, 1988.
6. Hopfener, Birgit. Installationskunst als Medium transkultureller (Kultur) technik: Vermittlung von kultureller Differenz am Beispiel chinesischer Installationskunst — [Electronic resource] — ACADEMIA.EDU — Mode of access: https://www.academia.edu/3550709/_Installationskunst_als_Medium_transkultureller_Kultur_technik_Vermittlung_von_kultureller_Differenz_am_Beispiel_chinesischer_Installationskunst_in_Wyss_Beat_Martin_Schulz_Techniken_des_Bildes_M%C3%BCnchen_2010 — data of access: 15.03.2019
7. Qiu Jin. The Culture of Power: The Lin Biao Incident in the Cultural Revolution / Qiu Jin. — Stanford: Stanford University Press, 1999.