

4. Грицанов, А. А. Постмодернизм : Энциклопедия / А. А. Грицанов, М. А. Можейко. - Минск : Интерпрессервис; 2001; 2006. - 1040 с.
5. Делез, Ж. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с франц. и послесп. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672 с.
6. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия / И. П. Ильин. – М. : Intrada, 1998. – 255 с.
7. Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. – 384 с.
8. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 252 с.
9. Козловски, П. Культура постмодерна / П. Козловски. – М. : Республика, 1997. – 240 с.
10. Лиотар, Ж. Ф. Состояние постмодерна = La condition postmoderne / Ж. Ф. Лиотар; Шмако Н. А. (пер.) с фр. - СПб. : Алетейя, 1998. - 160 с.
11. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
12. Можейко, М. А. Становление теории нелинейных динамик в современной культуре: сравнительный анализ синергетической и постмодернистской парадигмы / М. А. Можейко. – Минск : БГЭУ, 1999. – 297 с.
13. Эко, У. Заметки на полях «Имени Розы» / У. Эко // «Иностранная литература». – 1988. – № 10. – С. 88–104.

СОВРЕМЕННОЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И СРЕДА В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА

Захарина Юлия Юрьевна,

доктор искусствоведения, доцент

УО «Белорусский государственный педагогический
университет имени Максима Танка» (Республика Беларусь)

Аннотация. Статья посвящена анализу динамики трансформации современной урбанизированной среды посредством новых форм репрезентации монументального искусства. Рассматриваются разные виды взаимодействия монументальных художественных объектов со средой: динамичное преобразование среды, «вхождение» в открытое пространство из монолитной формы, растворение в световоздушной среде.

Ключевые слова: монументальное искусство; современная скульптура; арт-объект; урбанизированная среда.

Урбанизированные пространства уже более столетия выступают площадкой творческих экспериментов зодчих, художников, дизайнеров. Монументальные формы – неординарные, замысловатые, экстравагантные – постепенно трансформируют окружающую среду, внося в нее новые художественно-образные качества. Она становится завлекающей, мобильной, порой провокационной. Она меняет и свои репрезентационные свойства (от констатации к иносказанию), и формы взаимодействия с иными объектами искусства (от диалога к интерактивной коммуникации).

Создавая новое, художники и дизайнеры зачастую обращаются отнюдь не к гармонизации материальных форм, а к деструкции пространства. В художественном языке используются

приемы недосказанности. Монументальная скульптура и арт-объекты не имеют однозначности в интерпретации содержательного и формального аспектов образа. Они являются порождением фантазии автора, причем спонтанной, сиюминутной. Художественные образы, смоделированные как броский, экстраординарный дизайнерский объект, отличаются стихийностью форм, визуальной композиционной незавершенностью. Они вступают в «состязание» с теми материальными художественными объектами, которые выдержаны в традициях сложившегося столетиями понимания «высокого» искусства.

Инакомыслие творца сегодняшнего мира вступает уже не в тактичный диалог со средой, а заявляет о себе громко и открыто. Художник убеждает зрителя в единственно верном толковании новой реальности. Ее формируют динамичные образы, словно кадры хроникальной киноплёнки, реалистично отражающие картины бытия или же, наоборот, статичные фигуры, побуждающие воображение человека продуцировать мифы виртуального мироздания.

Городская скульптура, какой прежде мы привыкли ее лицезреть, уже не только дополняет открытые пространства, акцентируя величие творческой идеи мастера. Ваяния современных художников вовсе не отражают героики своей эпохи. Посредством обогащения лексики скульптурной пластики произведения монументалистов становятся более открытыми к диалогу со средой. Они выступают ее органической частью. Скульптура словно вырастает из плоских граней, очерчивающих пространство, «врывается» в среду, получая роль активного «участника» городской жизни.

Так, бронзовые «Дикие мустанги», мчащиеся по городской площади Ирвинга (штат Техас, США), поднимают сотни брызг воды (Мустанги Лас Колинаса в г. Ирвинг, Техас, США, скульп. Р. Глен, 1984). Стуча копытами по водной поверхности фонтана, они проносятся галопом по мощеной площади, вызывая недоумение массового зрителя. Он затрудняется разграничить мнимые образы от реальных. Он вовлекается в процесс поиска ответа на вопрос: «Мираж ли это, иллюзорная проекция видеоролика или же действительность?».

Образ «Человека, проходящего сквозь стену», созданный в бронзе Ж. Маре (Париж, 1989), порождает эффект постепенного «вхождения» монументальной формы в открытое пространство. Также неожиданно уходят под землю и появляются из тротуарной отмоски монументальные изваяния людей скульптурной группы «Переход 1977–2005» (Вроцлав, Польша, скульп. Е. Калина, 2005). Они словно уносят зрителя в драматическое прошлое Польши, вынуждая его стать соучастником уже канувшей в лета накаленной политической ситуации страны.

Но не только монументальные формы трансформируют современную среду в сторону подвижности, мобильности, активности. Новые приемы моделирования образов, причем независимо от материала, дают возможность зрителю видеть мир сквозь форму. Пластические образы получают не реалистичную трактовку, а лишь дают подсказку, служат намеком на воссоздаваемый в воображении объект. Здесь имеют место средства выразительности не монументального искусства, а станкового. В одних случаях монументальный образ очерчивает контурная линия, в других применяется «пунктирная» манера, в третьих мастер использует прием «провала» формы, ее «невывисанности».

Так, три сплоченные фигуры людей, легко ступающих по глади реки (Молекулярный человек, Берлин, скульп. Дж. Борофски, 1999), подходят на композицию пуантилиста,

выписывающего объект аккуратными отрывистыми точками-мазками. Но, в отличие от живописной работы пуантилиста, скульптор Джонатан Борофски оперирует в качестве главного средства художественной выразительности не цветом, а светом. «Точки», из которых конструируется монументальная форма, в действительности являют собой отверстия, позволяющие свету проникать сквозь материю.

Еще большие возможности для проницаемости света через монументальную форму дает проработка силуэта с акцентированием выразительной силы контурной линии. С помощью металлической «проволоки» мастера создают светопрозрачные образы, которые в разное время суток и в разные поры года меняют свои характеристики (например, памятник поэту Михая Эминеску в г. Онешти, Румыния, скульп. Э. Григорску, 2000; Проволочные феи в Окамуре, Великобритания, скульп. Р.Уайт, 2010-е).

Совершенно беспрепятственное проникновение световоздушных потоков сквозь монументальный образ демонстрирует серия скульптур Б. Каталано «Странник». Марсельская статуя «Большой Ван Гог» (скульптура из серии «Странники (Путешественники)», Марсель, 2013), например, представляет будто бы наполовину стертый с лица земли образ путешественника. Это чужестранец, пришедший в наш мир из далекого прошлого. Лишенная половины тела и одной руки, фигура человека в таком виде не препятствует обзору окружающего ландшафта.

Отдельную группу монументальных творений современных мастеров представляют арт-объекты. В большинстве своем они имеют нарочито демонстрационный характер. Художники стремятся выразить новый уровень интерпретации искусства, в котором синтезируются на первый взгляд несовместимые с эстетической точки зрения конструкции, материалы, колористические приемы и технологические новшества. Причем, дизайнеры выставляют напоказ именно конструктивную сущность объекта, которая мыслится как главная художественная особенность произведения, способная наделять среду характеристиками, выражающими «дух эпохи».

В композиции «Дом знаний» Ж. Пленса (2008) мастер показывает гиганта мысли в образе сидящего человека. Его фигура соткана из изящных «нитей» латинского алфавита, издали напоминая паутинную конструкцию. Чтобы показать отвлеченный образ человека как такового, а не отдельного реально существующего или вымышленного героя времени, автор лишает его лица. Он подчеркивает не материальность формы, а ее оболочку – то есть духовное содержание человеческой сущности.

Необычные инсталляции из ветвей деревьев создает дизайнер П. Догерти (2000–2010-е гг.). Из гибких древесных прутьев он вьет, как птица, свои шедевры, напоминающие гнезда. Пластичная форма выражается спецификой материала. А «Пляжные звери» Т. Янсена (2017) напоминают соломенных пауков. Но эти пауки динамичные. Они легко и непринужденно ступают «лапами» по песку, вращаются, бегут. Движимые ветром, эти изящные арт-колоссы гармонично вписываются в необъятные просторы морского побережья, провозглашая величие природы, отданной в руки умелого современного мастера.

Мастера современного монументального искусства, преображающие среду обитания человека, открывают все новые формы репрезентации идеи гармоничного единения природы с материальными объектами рукотворного характера. Вступая в диалог

с окружением, арт-объекты демонстрируют новый уровень взаимоотношений – безбарьерное коммуницирование. Уподобляясь природным формам, они сливаются со средой, растворяются в ней, становясь органической частью извечно существующего мира.

ПОНЯТИЕ СТАДИАЛЬНОСТИ В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ А. А. ДРУКТА

Сергиенко Раиса Ивановна,

доктор искусствоведения, профессор

УО «Белорусская государственная академия музыки» (Республика Беларусь)

Теоретическая концепция А. Друкта (1949–1990) составляет научную основу его докторской диссертации, работу над которой он начал в конце 1980-х гг. Работа не была завершена из-за трагического ухода исследователя из жизни¹. Однако он успел написать статью – «Развитие белорусской советской музыки: опыт стадийного описания» [3], изданную уже позже – в 1992 г., содержание которой и раскрывает его научные позиции и взгляды на актуальные вопросы развития национального музыкального искусства.

Одним из таких вопросов в белорусском музыковедении тех лет был вопрос истории развития национального музыкального искусства, в особенности искусства XX века, которое подходило к своему завершению – наступало последнее десятилетие, требующее своих обобщений и убедительных умозаключений и формулировок. Актуальность темы усилилась еще и потому, что на рубеже 1980–1990-х годов произошли огромные социальные изменения и потрясения, связанные с развалом страны – СССР и появлением независимых республик, в том числе и Республики Беларусь. Видимо этим обусловлено сохранение интереса к концепции А. Друкта в белорусском музыкознании, использование ее и в педагогической практике. Мною, в частности, концепция А. Друкта применялась в курсе «Теоретические проблемы музыки XX века», сейчас – в курсе «Теория современной композиции», ибо, затрагивая панорамные обзоры развития музыкального искусства XX века, нельзя не коснуться специфики и развития национального исторического процесса. Однако ответов здесь по-прежнему мало.

Обратившись к вопросам изучения развития национального музыкального искусства, в белорусском музыковедении А. Друкт мог обратиться в тот период только к одному известному в республике коллективному труду, созданному ещё в эпоху СССР, – «Гісторыі беларускай савецкай музыкі» [1]. Безусловно, это издание носит идеологизированный характер. Не ушел от идеологических установок и А. Друкт, несмотря на то, что период его работы над темой уже относится к периоду «позднего социализма» [4]. В силу этого автор и историю развития белорусской музыки вслед за сложившимися установками начинает с октябрьской революции, доводя ее до конца 1980-х годов – времени написания своего труда, т.е. весь советский период ее существования. Текст статьи пронизывают и другие принятые в то время идеологические и партийные установки. Безусловно, это уже ушло в прошлое и не соответствует времени. Но почему же концепция А. Друкта, несмотря на ее

¹В 2019 г. исполняется 70 лет со дня его рождения, в 2020 – 30 лет со дня смерти