

художнику) вырваться из плена тотальной идеологии современного визуального пространства, которое рассматривается как фальсификация, скопление визуальных клише. Сама трасса- 60 в фильме выступает образом маргинального, бессознательного и аллегорического, куда и предлагается отправиться художнику. Необходимости много, аллегорического видения, прочтения визуального пространства становится одним из главных условий творческого существования современного художника. «Поскольку город теперь рассматривается как тотальный маскарад, а вера в надежность социальных знаков оказывается чрезвычайно ослабленной, художник получает новую функцию – дешифровщика повальной социальной травести». [12, с. 22].

В философии постмодернизма современная визуальная культура рассматривается как активная среда, изобилующая образами, причем основной обьем здесь занимают образы «всегообщего», массового – рекламы, компьютерных изображений и т.д. Причем данные образы рассматриваются как активная, насильственная субстанция, доминирующая над человеком, автором, художником. Ч. Дженкс (применительно к архитектуре) говорит: «постмодернистские визуальные коды принимаются как элитарные, в том смысле, что они работают на подсознание». [7, с. 30]. Здесь подразумевается власть визуального, захватывающего зрителя. Сама современная визуальная культура предстает как порожденная идеологической структурой, астро-нная в нее и насыщенная различными идеологическими формулами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть – М., 2000.
2. Бодрийяр Ж. <http://www.nyu.edu/kinatenet/point0.html> по сост. на 15. 06. 03
3. Восстановление модернизма. Живопись 40-60-х гг. на Западе и в России. Якимович А. – М., 2001.
4. Гройс Б. Утопия и обмен. – М., 1993.
5. Делез Ж. «Живопись до живописи» // Мир дизайна, №3, 1998.
6. Джеймсон Ф. «Постмодернизм и общество потребления»// Логос, № 4, 2000.
7. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодерна – М., 1985
8. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб., 2000.
9. Постмодернизм: учебное пособие/ Э.А. Усовская. – Мн., 2006.
10. Современная западная философия: учебное пособие / Т.Г. Румянцева – Мн., 2000.
11. Фуко М. Надзирать и наказывать (рождение тюрьмы) – М., 1999.
12. Эпштейн М. Постмодернизм в России. Литература и теория. – М., 2000.
13. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. – М., 2000.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ КАК ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Е.Л. Краснова
(г. Минск, ВГУКИИ)

Процесс модернизации европейского общества начала XX века ознаменовался глобальными потрясениями социально-культурной жизни. Это стало толчком к развитию новых форм художественного восприятия, что способствовало утверждению качественно новых экспериментальных проектов, поиску оригинальных образных средств в мировой культуре и искусстве.

Художественную инсталляцию можно по-иному назвать «новорожденным» феноменом прошлого столетия, хотя окончательно она закрепилась лишь в 70-80-е годы XX столетия. Этот вид художественного творчества быстро и стремительно покорил умы многих художников Европы и Америки.

Отличительно то, что многие художники и искусствоведы видят истоки такой формы изобразительного творчества в традиции авангардного искусства начала XX века. Среди основоположников называют имена М. Дюшана, Дж. Чемберлена, К.Ольденбурга, Дж. Дайна и деятельность некоторых дадаистов и сюрреалистов, которые начали утверждать, что любая вещь, любой предмет может стать произведением искусства. В своих работах они стремились увидеть зрителя, поразить, шокировать окружающую публику. В качестве произведений искусства экспонировались части легковых автомобилей, смятая в случайные формы, старый хлам, вроде выцветших фотографий, обрывков газет и афиш, беспорядочно наклеенных на какие-то ящики, предметы обихода и другие подобного рода предметы, которые комбинировались в художественно – образные комплексы. [3, с. 278] Смятые машины Дж. Чемберлена, «Лопата» и разнообразные эксклюзивные интерьеры Дж. Дайна, «Фонтан», «Сушилка для бутылки» М. Дюшана и другие работы стали экспериментальным призывом к новому отображению реальности. Эту оригинальную идею с радостью восприняли многие не менее изобретательные последователи, которые начали активно внедрять в пространство инсталляции новейшие технические возможности видео и цифровой техники, компьютерные технологии. Это позволило инсталляции выйти из пространства экспозиционных залов на улицы, трансформируясь из статичной формы в динамичную видеоинсталляцию.

Само понятие происходит от английского «to instal», что означает устанавливать, размещать, мон-

тировать. Существуют самые разнообразные интерпретации этого понятия, но, тем не менее, не возможно найти единого однозначного ответа на вопрос о том, что же это за такое «незданное чудо».

Одно из новейших энциклопедических изданий «Мировое искусство», характеризует это явление, как пространственную композицию, созданную художником из различных элементов. Это своеобразный «способ экспозиции художественных произведений, благодаря которому выставленные объекты активно распространяются в пространстве, «привязываясь» к нему, подобно некоей сленческой конструкции, занимая порой целые залы». Автор, создающий инсталляцию как бы ставит своей главной целью - «создание в определённом объеме особого художественного смыслового пространства, построенного на неординарном сочетании тривиальных вещей, выявляя в них новые смысловые значения и чувственные качества, скрытые от обыденного восприятия». [2, с. 58]

Представители белорусского искусствоведения видят художественную инсталляцию как порождение мира предметов, где вещь, освобождаясь от своего утилитаризма, приобретает символический характер. Например, А. Мелей говорит о том, что в принципе любой предмет можно превратить в художественное произведение. Возможно, в этом он и видит предназначение инсталляции, где главным является вычленение нематериальной формы предмета, надделение его эстетическим содержанием. Так, по автору, стул, имеющий утилитарное значение, в инсталляции приобретает символическое значение. Когда стул стоит на полу, он имеет утилитарное значение и человек пользуется им, как и любым другим предметом в своей повседневной деятельности. Но если, как утверждает художник, стул установить в выставочном зале, сделать к нему надпись, типа: «Сидоров. стул», то здесь он приобретает совершенно иной характер. Стул превращается в некую эстетическую форму, заключающей в себе задуманный автором образ. Теперь зритель воспринимает и видит в этом предмете новые характеристики, которые могут указывать на его принадлежность к определённой эпохе, времени бытования, характеризовать общественный уклад, и, в конце концов, представлять собой определенную художественно - эстетическую форму. Ну а если положить на этот стул кнопку, то ситуация в корне поменяется. Теперь на него нельзя сесть! Это уже не принадлежность к эпохе, здесь заключена интрига, образная кульминация, история. Здесь уже появляется принципиально новое содержание, новый образный элемент, который заставляет видеть прежний объект совершенно с другой стороны. Интересен тот факт, что художник даже не прислонился к стулу, никак не воздействовал на него, но в то же время это уже новое художественное произведение. Такие трансформации, своего рода игры с предметным миром А. Малей и называет инсталляцией. [4, с. 212]

Так один из родоначальников этого жанра, Илья Кабаков, определяет художественную инсталляцию, как некое «свещенное наполнение» нейтрального выставочного пространства. В своих инсталляциях Кабаков принимает во внимание чувственный опыт человека, заставляя его быть с одной стороны «жесткой», которая непосредственно на себе ощущает интенсивное давление атмосферы, создавая в его воображении образы и ассоциации, а с другой, зрителем, который обзрывает, оценивает работу со стороны. Этот процесс автор сравнивает с чтением книги, где зритель наполовину внутри книги, погружённый в её глубину, опережающий героя и следящий за развитием сюжетной линии, выстроенной автором. Но в то же время человек ясно осознаёт, что перед ним лишь только обыкновенная бумага с чёрными буквами. [1, с. 16] Находясь в двойной ситуации, зритель не только оценивает внешние формы, композиционное построение инсталляции, но и пропускает её через своё чувственно-эмоциональное восприятие, опережая автору, становится частью её содержания.

Размышляя о месте инсталляции среди других видов искусства, Кабаков утверждает, что это «такой же переломный и новый период в истории искусства», какими когда-то были икона, фреска и картина. Он с уверенностью заявляет, что инсталляция займёт своё место, постепенно заменив картину и включив её в себя. Это не направление в искусстве, не новый или модный стиль, которому вскоре суждено исчезнуть. Нет, это новый жанр, который ещё находится в самом начале своего развития, которому ещё только предстоит раскрыть и показать все свои скрытые возможности на широкой публике. [1, с. 20]

Постепенное расширение границ использования художественной инсталляции в выставочных залах, позволило ей переместиться в достаточно замкнутое и в какой-то мере даже консервативное пространство музеев. Сегодня такие примеры можно увидеть в некоторых европейских музеях. Тем не менее, следует отметить, что музейная инсталляция имеет принципиально отличное от художественной. Если в художественной инсталляции предмет как бы «вырывается» из привычного нашему глазу окружения и помещается в совершенно новую парадоксальную оболочку, то музейная инсталляция призвана создавать образно - тематический комплекс, в котором делается акцент на сохранении единой связи между экспонатами и художественной формой. Кроме того, инсталляция, созданная в залах музеев становится неотъемлемой частью самого музейного пространства, дополняет его, делает более живым и ярким для посетителей, вызывая в их воображении ассоциативные образы. Так, инсталляция, попавая в музейное пространство, получает совершенно новое значение, становится воплощением новых экспериментальных форм, затребоваанных изменчивыми запросами современного общества.

Можно отметить, что определение роли и значения художественной инсталляции в современном ис-

кустве ещё плохо изучено и однозначно не определено. Зародившись в начале прошлого столетия, художественная инсталляция прошла свой путь развития и со временем превратилась в совершенно особую уникальную художественную форму, которая с успехом может использоваться в качестве своеобразного дополнения в современных музейных экспозициях. Тем не менее, это феноменальное явление культуры XX века будет, несомненно, иметь своё дальнейшее развитие в последующем столетии.

ЛИТЕРАТУРА

0. Кабаков И.И. Три инсталляции / И.И. Кабаков – М. – 2002. – 357с.: ил.
0. Мировое искусство (иллюстрированная энциклопедия: направления и течения от импрессионизма до наших дней) / сост. И.Г. Мосин. – СПб. 2006. – 192с. – ил.
0. Модернизм: анализ и критика основных направлений / сост. Н.В. Ванслов и Ю.Д. Колыванский. – М. – 1980. – 311с.: ил.
0. Энциклопедия русского авангарда / Т.В. Катович. – Мн.: Экономпресс, 2003. – 416 с.: ил.

БЕЛОРУССКО-ГЕРМАНСКИЕ ОТНОШЕНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ В 90-е гг. 20 – НАЧАЛЕ 21 ВЕКА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ).

О.А. Метез

(г. Гродно, ГрГУ им. Янки Купалы)

Культурные связи между Беларусью и Германией имеют давнюю историю. Торговые, культурные взаимоотношения между белорусскими и немецкими землями известны еще с эпохи Средневековья, а их расцвет наблюдается во второй половине 15 – первой половине 16 в. во время европейского Ренессанса и Реформации. В соответствии со статутом Великого княжества Литовского 1566 г. за границу могли выезжать вольные люди «любого положения». Поэтому с середины 16 до середины 17 в. около полутысячи студентов из дворянских семей Литвы и Беларуси изучали в разных университетах Европы античную культуру и римскую юриспруденцию, немецкую философию и реформаторские идеи, новые эстетические и этические концепции и переносили их на родную землю. Большинство из них обучалось в университетах Тюбингена, Виттенберга, Гейдельберга, Лейпцига, Кенигсберга [1]. Это было время наивысшего подъема нашей страны, пора величайшей ее независимости, экономического и культурного подъема.

В 20 в. процессы глобализации и интеграции определили взаимосвязанность и взаимозависимость современного мира. Необходимым условием развития культуры народа являются широкие международные связи. Ни одно даже самое могущественное в политическом и экономическом отношениях государство не в состоянии удовлетворить культурно-эстетические запросы и потребности своих граждан без обращения к мировому культурному наследию, духовному достоянию других стран и народов [2]. Как отмечает известный белорусский историк В. Снапковский, в политической практике и лексиконе до 80-х гг. 20 в. не существовало понятия «внешняя политика Беларуси» или «белорусская внешняя политика», хотя ее основы стали складываться в первые годы существования БНР и БССР, с 1918 до 1922 гг. до вхождения БССР в состав СССР и роспуска правительства БНР в соответствии с решением Берлинской конференции 1925 [3].

Первым документом национального масштаба, определявшим политический курс страны, стала Декларация о государственном суверенитете, принятая Верховным Советом БССР 27 июля 1990 г. Она закрепила неотъемлемое право белорусской нации на самоопределение и объявила полный суверенитет Белорусской ССР, важным элементом которого становилась «независимость республики во внешних сношениях». Декларация содержала ряд положений, касающихся внешней политики Беларуси: Беларусь признавалась «полноправным и независимым членом мирового сообщества», ее территория объявлялась неделимой и неприкосновенной, а также было заявлено о стремлении превратить Беларусь в безъядерную зону и нейтральное государство. Декларация заявляла, что БССР самостоятельно осуществляет свои права на добровольные союзы с другими государствами [4]. На этой основе в 1990-е гг. осуществлялась внешняя политика Республики Беларусь, строились отношения с другими странами. Важное место во внешнеполитической стратегии Республики Беларусь отводилось контактам со странами Западной Европы и, прежде всего Федеративной Республикой Германии.

В 1990-е годы сложились политические, правовые и организационные предпосылки для продуктивного развития белорусско-германских отношений, был накоплен опыт сотрудничества и взаимодействия в различных областях.

Важной политической предпосылкой для развития двусторонних отношений стало официальное признание Германией Беларуси (3 января 1992 г.). 13 марта 1992 г. в Минск прибыл с визитом заместитель федерального канцлера и министр иностранных дел Германии Г.-Д. Геншер. В ходе его переговоров с Председателем Верховного Совета С. Шухвичем и Председателем Совета Министров В.Кебичем было подписано соглашение о восстановлении дипломатических отношений, а также достигнута договоренность об открытии белорусского посольства в Бонне и германского – в Минске.