

научив их писать непосредственно с натуры» [2, с. 12]. Позднее художник продолжил свою реформаторскую деятельность на посту декана Художественного факультета Пекинского университета. В 1934 году он посетил Советский Союз (Москва, Ленинград), где организовал обширную выставку китайского искусства, прошедшую с большим успехом.

Огромна его роль в фундаментальной перестройке художественной педагогики, методики преподавания специальных дисциплин, в борьбе за отказ от мертвого копирования образцов прошлого, за введение в учебный курс обязательного рисования с натуры, изучение западноевропейской техники и технологии масляной живописи. До последних дней своей жизни он много работал творчески. Как художника Сюй Бэйхуна отличает оригинальный стиль, не нарушающий, однако, поэтики различных жанров, в которых работал художник и своеобразие которых он тонко понимал [1, с. 208].

Его ключевое значение и роль в развитии художественной культуры в Китайской Народной Республике заключались и в том, что Сюй Бэйхун воспитал целую плеяду художников Китая, сыгравших большую роль в формировании нового реалистического искусства. Синтез традиционной китайской и западноевропейской живописи стал возможным благодаря непрерывным усилиям и поискам многих художников. Этот процесс не только открыл новые пути для китайской традиционной живописи, но и создал предпосылки для слияния восточных и западных традиций [3, с. 15].

Список цитированных источников

1. Пострелова, Т.А. Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. / Т.А. Пострелова. М.: Наука, 1987. – 264 с.
2. Виноградова Н.А. Сюй Бэйхун./ Н.Виноградова.– М.: Изобразительное искусство, 1980. – 64с. Ил.
3. Не Ци. Традиционная живопись Китая в контексте развития национального и европейского искусства XX – начала XXI века : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. Искусствоведения / Не Ци. – Минск: БГУКИ, 2014. – 23 с.

К ВОПРОСУ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ «СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО»

Е.О. Голобова,
Витебский государственный технологический университет,
Республика Беларусь

Современное искусство является значительным, содержательно насыщенным блоком национальной художественной культуры Беларуси, однако, как культурный феномен сравнительно недавно стало объектом научных исследований, посвященных анализу разномастных тенденций искусства последних десятилетий, поскольку главные фигуранты художе-

ственной сцены – художники – всегда идут на опережение теоретического осмысления, предлагая новые беспримерные формы своих опытов.

В белорусской искусствоведческой литературе по заявленной теме встречаются труды предельно общего характера, где художники диапазона «современное искусство» обозначены фрагментарно, являясь лишь частью объемного потока практик современного, как правило, изобразительного традиционного искусства, а не как самостоятельный, уже укоренившийся и обособленный феномен. Кроме всего, термин зачастую употребляется для обозначения расположения в пределах временной шкалы истории искусств.

Цель статьи – регламентация понятия «современное искусство».

Если говорить о понятии «современное искусство» для западного или американского общества, то вопросы были сняты еще в 60-70-е годы XX века благодаря трудам теоретиков искусства.

Текстологический анализ выявил, что впервые термин «современное» (contemporary) по отношению к искусству употребила Розалинда Краусс – крупнейший американский аналитик современного искусства в гарвардской диссертации, изданной в 1969-м в контексте работ Дэвида Смита – представителя абстрактного экспрессионизма, известного массивными геометрическими скульптурами из стали.

В 50–60-е годы возникает симптоматика течений и направлений, предлагающих новый визуальный язык, большой диапазон технических средств и тематик, наделенных впечатляющим авторитетом – абстрактный экспрессионизм, глашатаями которого стали преимущественно американские художники во главе с неистовым Джексоном Поллоком и Марком Ротко, поп-арт, лэнд-арт, минимализм, концептуальное искусство.

Происходит значительное расширение территории искусства, экспансия за первоначальные пределы и создание его новых форм, а также происходит размытие границ между искусством и внехудожественной деятельностью.

Происходит в последствии то, что знаменитый критик, журналист, арт-критик, куратор Люси Липпард назвала «дематериализацией объекта» искусства.

Исследователь Н.В. Смолянская в статье «Вопрос репрезентации в ракурсе современного искусства» рассматривает емкую сводку вышеупомянутой трансформации объекта: «начиная с того момента, когда представленное вниманию зрителя произведение искусства не имеет больше никаких, видимых глазом, отличий от предмета, которое оно изображает, можно констатировать, что средства, которыми пользуется художник, больше ничем уже не ограничены. И поскольку уже невозможно отличить с помощью лишь визуальных средств анализа, к какому множеству отнести этот объект – к множеству объектов повседневной жизни или же, напротив, к множеству объектов искусства, то отныне сам статус произведения искусства находится на стадии перманентного определения и переопределения» [1, с. 75].

В 1964 году американский философ искусства, теоретик и арт-критик А. Данто написал статью «Мир искусства». Поводом для написания статьи стали (поп-арт) коробки «Брилло» Энди Уорхола, ставших отправной точкой всех его последующих размышлений об эстетике, первым из которых и стало эссе «Мир искусства» – текст ныне ставший хрестоматийным для критики искусства XX в. Именно тогда появляется одноименный термин «мир искусства», истолковывающий, что объекты получают статус произведений искусства, будучи включенными в художественный контекст и становясь дискуссионной темой. К «миру искусства» принадлежат непосредственно сами художники, галеристы, арт-критики, искусствоведы. Поэтому современное искусство начинается именно с этого момента, когда необходимо теоретическое обоснование произведения искусства [2], как пишет об этом Артур Данто.

Вот этот парадокс, где, с одной стороны, – круг специалистов, которые определяют будет это объект или нет в поле современного искусства, и, с другой стороны, художник, который выступает против этого круга, но которой тоже во многих случаях играет свою игру, потому что он безусловно ориентирован на этот круг.

Этот парадокс формирует именно такую парадигму, в которой действуют практики современного искусства. Поэтому современное искусство начинается именно с этого момента, когда необходимо теоретическое обоснование, как пишет об этом Данто.

В 2017 году благодаря инициативам российского Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс» книга Артура Данто была переведена на русский язык.

А. Данто соглашается с тезисом Гегеля о «конце искусства» декларируя, что история искусства – очередно сменявшие друг друга этапы от мимесиса до современного «конца истории искусства».

В свою очередь, философ, писатель Борис Буден высказывает мысль о том, что современное искусство – «конец некой истории искусства, некоего тщательно выстроенного нарратива» [3].

Однако «мир искусства» – это не только сообщество профессионалов и не только перечень произведений. Мир искусства «существует в виде апелляции к нему со стороны арт-сообщества, в которое входят и авторы, и реципиенты всех мастей, в котором циркулируют идеи и проблемы арт-мира» [4, с. 179].

В свою очередь С.Б. Никонова добавляет: «однако в целом современное искусство понимается Данто как акт скорее философский, чем художественный, и в этом смысле действительно находящийся на грани художественности, вскрывающий ее границы» [5, с. 182].

Вскоре теоретические исследования А. Данто катализировали появление «институциональной теории искусства», разработанной Д. Дики.

Определенный вклад в уточнение термина принадлежит автору фундаментальных исследований современной художественной культуры Борису Гройсу, который обозначает, что «сегодня термин «современное искусство» (contemporary art) не просто обозначает искусство, создаваемое в наше время. Скорее, сегодняшнее современное искусство демонстрирует способ, которым современность представляет свою сущность, – акт презентации настоящего».

Заключение. Нынешнее время характеризуется кардинальными изменениями в искусстве, которые мы сейчас называем практиками современного искусства, в-первую очередь, практиками, наделенными возможностями демонстрации самых неожиданных, самых противоречивых методов и способов воспроизведения.

Список литературы

1. Смолянская, Н.В. Вопрос репрезентации в ракурсе современного искусства / Н.В. Смолянская // Артикульт. – 2014. – № 16(4). – С. 75–87.
2. Данто, А. Мир искусства / А. Данто. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
3. Буден, Б. Искусство после конца общества [Электронный ресурс] / Б. Буден. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/buden/>. – Дата доступа: 23.11.2018.
4. Радеев, А.Е. Художественный треугольник и варианты его преодоления / А.Е. Радеев // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А.С. Пушкина. – 2011. – Т. 2, № 3. – С. 179–186.
5. Никонова, С.Б. Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства: философия искусства Артура Данто / С.Б. Никонова // Креативность в пространстве традиции и инновации Третий Российский культурологический конгресс с международным участием: тезисы докладов и сообщений. – Российский институт культурологи, 2010. – С. 182.