

культуры, следует отметить, что в истории культур и цивилизаций существуют периоды, когда феномен посредничества (медиа) становится системообразующим компонентом картины мира. Художественная культура и мир искусства становятся актуальной областью проявления многообразия форм посредничества и рефлексии эстетического проекта современности о своих основаниях. Современное искусство, представленное в классических музейных формах, музейных пространствах нового формата, являет проект концепции «новых медиа», в основе которой опыт «инового использования» средств и технологий передачи информации; своеобразного «обнуления» знаково-символического поля объекта для открытия его эстетического потенциала. Музейное пространство становится полигоном работы художественных медиа, одновременно решающим несколько задач. Так, ведется важная работа со зрителем в контексте конкретного проекта и работа внутри музейного «мира», его эстетики, этики и геометрии, направленная на преодоление стереотипов восприятия и формирования стратегий и тактик со-бытия в музее. Ярким примером работы медиатехнологий внутри музейного пространства становится видео-арт. Концепция видео-арта активно начинает развиваться в середине 1980-х гг., заявляя себя в качестве материального и виртуального носителя идей и смыслов эпохи; видеокамера и видеопроектор обращаются к вопросу этики взгляда как независимой системы координат, которой придерживается художник и принимает / не принимает зритель.

Работа поддержана грантом РФФИ № 15-04-00400а

Antonina Nikonova

Saint Petersburg State University, Russia

MEDIA AND AESTHETIC PROJECT OF CONTEMPORANEITY AT THE MUSEUM

Understanding media as objects and technologies which provide transfer of experience in culture and other spaces of material world leads us to the idea of special periods in culture — transitive time. Our present time is the best example of transitivity. Nowadays the large number of media are generated in mediaspace, which has its own semiotics and lines of extention. This developed matrix of media gives us the chance to transform the traditional exhibition forms in museums, because it changes radically the aesthetic project of museum.

Manifestation of cultural and semantic diversity in contemporary museum representation is not possible without media technologies. The core of media technology is the concept of new media as a way of re-understanding media. The contemporary art and museum spaces represent us the world of new media through video-art and different types of installations. The main goal of media technologies in contemporary museum is to present a special place for art in multicultural and global-thinking world, thus revealing the features of museum in the changing world and for the new modes of perception.

The project is supported by Russian Foundation for Humanities, grant № 15-04-00400а

Московская Светлана Витальевна

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Россия

Школа Сидлина и школа «Храмовая стена»: Преемственность философско-эстетических и художественных традиций

Художественные направления, называемые сегодня школой Сидлина и школой «Храмовая Стена», представляют собой единую эволюционную линию развития изобразительного искусства XX — начала XXI вв., восходящую в своем истоке к художнику Осипу Абрамовичу

Сидлину (1909–1972). О. Сидлин — своеобразный педагог-философ, который сумел привить своим ученикам не только сумму приемов ремесла, но живопись как пластическую философию бытия. В Академии художеств Сидлин учился у таких мастеров русского классического авангарда, как А. Савинов, К. Петров-Водкин, А. Осмеркин, К. Малевич, в результате создал свою собственную художественную школу, в какой-то мере свой стиль. С 1935 г. Сидлин — педагог изостудий ДК им. Капранова и ДК им. Ильича в Ленинграде. Довоенный период школы Сидлина назван «В духе Старых мастеров». С 1949 г. — начало второго «Темного периода». С 1960 до 1967 г. — третий период — «В духе клеевой живописи». Цвета становятся светлее, контрастнее. На смену напряженности, мощи, суровости пришли сдержанность и умиротворенность. В работах учеников появились отголоски утонченной изысканности настенной росписи, невесомости ее поистине неземных по красоте колеров, бархатисто-матовая мягкость благородных, почти пастельных тонов. Затем наступает четвертый период — «Под фреску», продолжавшийся до смерти Сидлина в 1972 г.

Суть школы Сидлина наиболее точно отражают его слова: «Раньше была монументальная живопись, но затем буржуазия, мещанство способствовали возникновению станковой живописи. Станковая живопись — это уже есть вырождение живописи. Живопись — это стена». После смерти учителя его ученик Ю. Нашивочников объединил молодых художников, сформировавших новую школу, названную им школой «Храмовая Стена». Художники школы «Храмовая Стена» выводят живопись из сплава станковой картины с монументальной, возвращая к монументальности, усмотрев в этом главную тенденцию школы Сидлина. Художественно-эстетические принципы произведений школы «Храмовая Стена» восходят к традициям византийского и древнерусского монументального настенного искусства, выявляя тем самым подлинное сопряжение современного и вечного.

Svetlana Moskovskaya

Saint Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, Russia

SCHOOL OF SIDLIN AND TEMPLE WALL SCHOOL: CONTINUITY OF PHILOSOPHICAL, AESTHETIC AND ARTISTIC TRADITIONS

Two artistic movements that are called today School of Sidlin and Temple Wall School represent a consistent line in the development of visual art in the 20th century — beginning of the 21st century. Its origin is the oeuvre of Osip Abramovich Sidlin (1909–1972). Sidlin was a remarkable pedagogue and philosopher who not only taught his students the craftsmanship but also introduced to them painting as plastic art and philosophy of existence. When he was a student of the Academy of Arts Osip Sidlin visited classes of the leading masters of Russian avant-garde: A. Savinov, K. Petrov-Vodkin, A. Osmerkin and K. Malevich. Following this experience Sidlin created his own art school and to a certain degree his own style. Since 1935 Sidlin taught at the graphic studios in the Kapranov House of Culture and at the Ilyich (Lenin) House of Culture in Leningrad. The pre-war period of the School of Sidlin was called “Inspiration from the Old Masters”. 1949 marks the second phase, called “The Dark Period”. The third period lasted from 1960 to 1967, called “Inspiration by Distemper Art”. It is defined by contrasting bright colours. Severity, force and tension were replaced by restraint and tranquility. The works of Sidlin’s students reflect the finesse of wall painting, make apparent the weightless and unearthly beautiful colors and the velvet softness of noble and almost pastel shades. Then comes the time of the fourth period, “A la Fresco”, that lasted up to Sidlin’s death in 1972.

The essence of the School of Sidlin is most precisely set forth in his own words, “Back in the old days there was the wall painting but then bourgeoisie and lower middle class promoted the easel painting. The latter is in fact degradation of art. (The real) Painting is a wall (painting).” After master’s death his student Y. Nashivochnikov brought together the young artists and they set up a new school called Temple Wall School. These artists turn away from the compromise of easel and monumental painting and go back to the monumental painting, considering this the main trend of the

School of Sidlin. Artistic and aesthetic principles of the works of School stem from the traditions of Byzantine and ancient Russian wall painting, thus revealing the actual merging of contemporary and eternal.

Jiri Tourek

Charles University in Prague, Czech Republic

BEGINNINGS OF CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ'S PHENOMENOLOGICAL THEORY OF ARCHITECTURE

Phenomenology in architecture — and in theory of architecture in particular — is a result of reaction to late modernism after WWII and fatal crisis of the modernism. Christian Norberg-Schulz, one of world leading theoretician of his days (but today his theories seem to be mostly abandoned), proposes in his theories new basis for modern architecture. At the beginning it was structuralism and semiotics in his first book, “Intentions in Architecture”, but very soon he shifted his interest to phenomenology (and Heidegger) and started building his phenomenological theory. His first book on the theme was “Existence, space and architecture”, and he went on developing phenomenology in architecture for his whole life.

My first aim is — working from the point of view of a theoretician of architecture much informed by philosophy — to show the basis of his theory and problems that can be seen in it. My entry will derive predominantly from the book “Existence, space and architecture”, but taking into consideration his whole theoretical work. I would like to focus on the role of modernity (or lack of its role) in Norberg-Schulz's theory. That is paradoxical, since his aim was to provide new basis for modern architecture, but that basis was constructed on hypothetical pre-modern experience of architecture. The key question to debate is if modernity was a break from tradition (as modernists believed) or a form of continuity (as proposed by Norberg-Schulz) and if it's possible to base contemporary architecture on the same basis as before modern time. Norberg-Schulz's attitude towards modernity shows limits of his theory and makes him a problematic source of ongoing phenomenological project in architecture. As his theory influences new architecture even today it is important to understand it well, so I would like to interpret him as part of historical turn and thus as a prototype of our situation today.

Иржи Турек

Карлов университет в Праге, Чехия

Начала феноменологической теории архитектуры Кристиана Норберг-Шульца

Феноменология в архитектуре — и особенно в теории архитектуры — результат реакции на поздний модернизм после Второй мировой войны и фатальный кризис модернизма. Кристиан Норберг-Шульц, один из ведущих теоретиков своего времени (сейчас его теории, казалось бы, в основном забыты) опирался в своих работах на новые основания понимания современной архитектуры. Вначале это были структурализм и семиотика, как в его первой книге «Намерения в архитектуре», но очень скоро его интересы сместились в сторону феноменологии (и Хайдеггера) и он начал выстраивать собственную феноменологическую теорию. Его первой книгой в этом ключе стала «Экзистенция, пространство и архитектура», и с тех пор он всю жизнь занимался феноменологией архитектуры.

Нашей первой задачей — с позиций теоретика архитектуры, знакомого с философией, — будет показать основания его теории и проблемы, которые в ней содержатся. Наш доклад будет опираться в основном на книгу «Экзистенция, пространство и архитектура», но мы будем также принимать во внимание весь корпус его теоретических работ. Я бы хотел сфокусироваться на влиянии нового времени (или отсутствии этого влияния) в теории Норберг-Шульца.