

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Адизес, И. Стили менеджмента – эффективные и неэффективные / И. Адизес. – М.: Альпина Бизнес Букс, 2009. – 200 с.
2. Шатько, О. И. Проект продвижения чтения среди автолюбителей и байкеров / О. Шатько // Компьютерная библиотека. – 2015. – № 3. – С. 65–67.
3. Байкерская жизнь – правила мото клубов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://zen.yandex.ru/>. – Дата доступа: 11.03.2020.
4. Колесникова, С. С. // Виды молодежной субкультуры в современной молодежной среде [Электронный ресурс] / С. С. Колесникова // Виды молодежной субкультуры в современной молодежной среде. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru>. – Дата доступа: 08.03.2020.
5. Стили управления в менеджменте: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kak-bog.ru>. – Дата доступа: 10.03.2020.

Карпович М. В., БГУКИ, студент 301а группы
очной формы обучения

Научный руководитель – Сухоцкая Т. Ф.,
кандидат культурологии, доцент

ДЕКОНСТРУКЦИЯ «КУРАТОРСТВА» В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Теоретическим основанием художественной культуры постмодернизма стала теория деконструкции. В специализированной эстетической литературе деконструкция характеризуется как тенденция в современной культуре, эстетике, направленной на «смещение» традиционных ценностей и истин [3].

Основным теоретиком деконструкции считается Ж. Деррида, чья теория выступает одним из основных источников постмодернистской эстетики. По мнению теоретика, если термин ассоциируется с разрушением,

то грамматическое, лингвистическое, риторическое значение деконструкции связаны с «машинностью» – сборкой-разборкой машины как целого для транспортировки в другое место [2]. Деструкция и деконструкция – понятия одного рода, означающие разрушение. Только если деструкция – это разрушение в широком смысле, то деконструкция – разрушение в философском и культурно-эстетическом смыслах этого слова.

Сущность деконструкции сводится к тому, что все явления бытия, в том числе и искусство, понимаются как текст. При этом любой текст создается на основе других уже созданных знаковых систем. В этой связи вся культура рассматривается как совокупность текстов, с одной стороны, берущих начало в ранее созданных графических системах, а с другой – генерирующих новые тексты [2]. Созданные таким образом тексты приобретают самостоятельный смысл, отличный от того, который имел в виду автор. В мировоззренческом смысле деконструкция представляет собой выражение кризиса духовных основ современного общества.

Кураторство как осознанная практика сложилась из совокупности художественных событий конца 1960-х – начала 1970-х годов. Ещё с начала XX века руководство ряда музеев положило начало новаторским показам с участием художников, дизайнеров и архитекторов, трансформировав пространство из хранилища искусства в место для экспозиций, демонстрировавших современное искусство. В конце 1960-х появились организаторы выставок современного искусства, которые действовали независимо от должности в учреждениях [5]. На смену господствующему понятию профессионального музейного куратора пришло представление о более независимой практике, что вписывалось в общее изменение в понимании производства и медиации искусства. До конца десятилетия подобная техника конструирования выставок имела исключительно локальный, национальный масштаб.

В 1974 году П. Бюргер в работе «Теория авангарда» утверждает, что исторический авангард начала XX века следует понимать как критику

искусства и литературы, которые рассматривались в качестве институтов буржуазного общества [1]. Представители данного направления выступали за переосмысление художественной культуры. В большей степени подвергался сомнению статус автора как центрального звена в данной конструкции. Эти взгляды позволили П. Бюргер охарактеризовать данный период «этапом самокритики».

В этот же период авторы стремились привносить различные способы вовлечения зрителя в игру. Через привнесение в искусство элементов повседневности активизировали роль зрителя как субъекта такие авторы, как Э. Лисицкий, М. Дюшан, С. Дали и П. Мондриан [4]. Художники, кураторы и дизайнеры призывали к увеличению физической интерактивности, побуждая зрителя перейти от пассивного созерцания предметов искусства к активному участию и непосредственному взаимодействию с работами. Акцентировалось внимание на проблеме престижа и социального статуса, которые трансформировали выставку в средство критического осмысления разобщенности искусства.

В большинстве случаев художественные произведения создавались специально для выставки, что привело к изменениям статуса работ и их показа. По мнению И. Кальдерони, «в результате появилось осознание того, насколько центральное место занимает презентация произведения искусства, а также представление о том, что существование произведения приурочено исключительно к конкретному месту и времени».

Художник Р. Барри отмечал: «Слово «искусство» становится все меньше существительным и все больше глаголом ... Речь идет не столько о самих объектах, сколько о том, какие возможности им присущи, какие идеи они в себе несут» [4]. Представленный термин в качестве глагола является одним из многих определений концептуального искусства, предполагающим, что трактовка не ограничивается материальным воплощением в виде произведения; напротив, оно включает в себя также производство идей об

искусстве, которые могут являться искусством сами по себе. Материальная практика стала неотделимой от практики дискурсивной.

Начиная с 1970-х годов искусствоведы Дж. Челант, Л. Липпард, С. Сигелауб и Х. Зеeman начали контекстуализировать современное искусство различных стран, впервые организовав международные групповые выставки с участием художников из США и Латинской Америки, континентальной Европы и Великобритании. в результате чего форма выставки стала рассматриваться как самостоятельный медиум [5]. С представленного события выставка четко отождествлялась с именем ее создателя, авторским стилем куратора-производителя и его способностью контекстуализировать ряд работ как единое целое. Критики формы групповой выставки начали описывать выставку как способ презентации субъективной линии повествования, возникающей в результате сопоставления произведений искусства. В курировании вновь наблюдалось включение существующих объектов или объединение уже готовых и созданных на заказ работ как часть общей выставочной композиции.

Изменения в курировании искусства заключались не только в обособленном применении новых методов распространения и показа, но также во влиянии, или даже определении средств презентации, что стало неотъемлемым компонентом самого произведения искусства. Таким образом, создание работ тесно переплеталось с их медиацией в контексте публичной выставки. Возник новый тип постформалистской эстетики, в которой искусство вместо традиционной эстетической формы обращалось к системным теориям, лингвистике, специфике места (site specificity) и влиянию искусства на окружающую среду [1].

Изменения в сущности понятия «медиатор» подразумевали активную роль куратора в коммуникационной цепочке: художник как отправитель, куратор как посредник, зритель как получатель [1]. Куратор, в первую очередь, отвечал за производство средств или выставочных форматов, придающих движение формам информации, произведениям искусства.

Искусство было реорганизовано в новую систему ценностей, в которой решения куратора и логическое обоснование рассматривались как форма самопрезентации, создавая тем самым мифотворческий статус организатора. Характерным отличием куратора от теоретика является возможность позиции отказа от академического дискурса, вплоть до любой текстуальности.

Начало 1990-х отмечено сдвигом парадигмы от употребления существительного «куратор», связанного с традиционной музейной функцией, к использованию глагола «курировать», что подразумевает практику конструирования нарративов через соотношения между произведениями [4]. Как пишет куратор А. Фаркухарсон, «в конечном итоге новые слова, особенно такие грамматически исковерканные, как глагол –«курировать», происходят от постоянной необходимости лингвистического сообщества определить предмет обсуждения» [5].

Таким образом, кураторы, осуществляющие отбор и показ, а также совместное производство и распространение искусства, а также воспринимаются через призму уникальности собственной практики. В публичных дискуссиях, на конференциях и в публикациях о кураторстве те, кто отвечает за наиболее статусные и престижные выставки, пытаются донести чувство «общности» и «взаимосвязанности», чтобы поместить свои индивидуальные позиции в более широкий дискурс и занять место в иерархии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Баскар, М. Принцип кураторства. Роль выбора в эпоху переизбытка / М. Баскар – М.: Ад Маргинем, 2017. – 360 с.
2. Беляева, А. М. Деконструкция как особая стратегия интерпретации / А. М. Беляева // Вестник Московского университета. – 2008. – № 1. – С. 61–70.

3. Деконструкция // Эстетика. Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – С. 71.
4. Мизиано, В. Пять лекций о кураторстве / В. Мизиано – М. : Ад Маргинем, 2015. – 231 с.
5. О'Нил, П. Культура кураторства и кураторство культуры / П. О'Нил – М.: Ад Маргинем, 2015. – 270 с.

Катуша А. А., БГУКИ, студент 408 группы
очной формы обучения

Научный руководитель – Гляков П. В.,
кандидат физико-математических наук, доцент

РОЛЬ МАРКЕТИНГА В ПРОДВИЖЕНИИ КИНОКАРТИНЫ

Маркетинг играет важную роль в продвижении фильма, но под воздействием высокой конкуренции маркетинг выступает как решающий фактор, который определяет успех картины на рынке. Важность маркетинга возросла до того, что зачастую он стал отодвигать качество фильма на второй план. Речь идет о маркетинговом штурме, который помогает окупить картину и получить за нее прибыль, а также побуждает зрителя к неоднократному просмотру фильма. Сегодня, именно маркетинг фильма стал играть решающую роль в формировании у публики мнения относительно предлагаемого кинопродукта, афиширования и обсуждения среди зрителя. Именно маркетинговая политика, применяемая в киноиндустрии, стала определять конкурентоспособность фильма на рынке, объем кассовых сборов и его окупаемость [1].

Основными средствами реализации является видеопрокат, показ кинопродукции в кинотеатрах и кинопродукция, записанная на дисках и предназначенная для домашнего просмотра. В наше время, фильмы, записанные для домашнего просмотра, давно потеряли свою популярность,