

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Ван С. Формирование концепции Публичного искусства в Европе конца XIX – начала XX века и её влияние на мировое развитие культурно-градостроительных практик // Культура и искусство. 2025. № 3. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.3.73728 EDN: XJGKEF URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=73728](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73728)

## **Формирование концепции Публичного искусства в Европе конца XIX – начала XX века и её влияние на мировое развитие культурно-градостроительных практик**

**Ван Сюйгуан**

кандидат искусствоведения

аспирант, кафедра промышленного дизайна; Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова

125362, Россия, г. Москва, ул. Лодочная, 9к1, кв. 44

✉ [357899917@qq.com](mailto:357899917@qq.com)



[Статья из рубрики "Социология культуры, социокультура"](#)

**DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.3.73728

**EDN:**

XJGKEF

**Дата направления статьи в редакцию:**

17-03-2025

**Аннотация:** Темой настоящего исследования является публичное искусство в Европе на рубеже XIX–XX веков. Работа представляет собой критическое переосмысление устоявшегося взгляда, согласно которому публичное искусство рассматривается исключительно как продукт американского теоретического дискурса. Автор детально анализирует процессы формирования концептуальных оснований европейского публичного искусства, а также специфику их практического воплощения в общественных пространствах. Полученные результаты свидетельствуют о том, что период с конца XIX века до начала Первой мировой войны стал ключевым этапом становления публичного искусства как института — этапом, характеризующимся развитием художественных практик, оформлением организационных структур и установлением международных связей. Именно в этот период была заложена концептуальная основа публичного искусства, ориентированная на определение, защиту и распространение «общественных интересов в искусстве». При этом характерной чертой типичных практик

служили акцент на социальной эстетической ответственности и учёт локального контекста. Впоследствии различные интерпретации понятия «общественный интерес» со стороны политических элит, художественных институций, социальных акторов и широкой общественности привели к значительной диверсификации как практик публичного искусства, так и самого понимания общественности. В статье, на основе комплексного анализа теоретических и эмпирических материалов, исследуется происхождение термина «паблик-арт», а также представляется исторический обзор его международного распространения, развития соответствующих художественных форм и сопряжённых с ними социальных практик. Результаты проведенного исследования показывают: анализ исторических документов, относящихся к моменту возникновения термина "паблик-арт", выявил, что паблик-арт в Европе конца XIX – начала XX веков оказал руководящее влияние на практику паблик-арта по всему миру и на международные отношения, и даже есть основания полагать, что концепция "паблик-арт" как широко принятого понятия зародилась именно в тот период. Новизна исследования заключается в том, что ранее ученые, изучая тему "паблик-арта", часто опирались на американские теории или на концепции паблик-арта времен новой политики Рузвельта, упуская из виду влияние Европы на развитие "паблик-арта". Автор предлагает и подчеркивает важность вклада Европы в развитие, практику и влияние концепции "паблик-арт".

**Ключевые слова:**

Европейский паблик-арт, Концепция общественного искусства, Общественная польза искусства, Общественность, Локальность, Искусство регенерации, Броерман Евгений, Массовое искусство, Государственная политика, Влияние паблик-арта

Публичное искусство представляет собой совокупность художественных произведений, созданных специально для открытых городских пространств и ориентированных на взаимодействие с широкой публикой, урбанистической средой и социальным контекстом. Следует подчеркнуть, что понятие «публичное искусство», используемое в настоящем исследовании в качестве базового термина, охватывает исторически сложившиеся художественные практики, ориентированные на общественное восприятие и выполнение общественно значимых функций. Эти практики формируют теоретическую основу для возникновения современной американской концепции «паблик-арт». Последний термин, получивший широкое распространение в современной академической среде, преимущественно ассоциируется с определённой типологией искусства, сформировавшейся в США в результате реализации политики Нового курса Рузвельта и дальнейшего распространения американской школы искусствознания в Европе в послевоенный период.

Прежде всего, академическое осмысление публичного искусства на протяжении длительного времени базировалось преимущественно на теоретических и практических подходах, сформированных в США. Особое внимание уделялось его роли и значению в период после реализации Нового курса Рузвельта, а также этапам дальнейшего развития и институционализации.

Р. Сальвик в работе «Политика в области паблик-арта — сравнительное исследование» акцентирует внимание на трансатлантическом влиянии американской модели публичного искусства. В частности, автор отмечает, что в Великобритании наблюдается «сильное американское влияние на проекты паблик-арта», которые во многом заимствуют практики, сформировавшиеся в США — включая финансирование через художественные

институции, интеграцию с программами городской регенерации и другие структурные элементы. Эти данные подчёркивают преобладание американских теоретических и практических рамок даже в рамках европейских инициатив в области публичного искусства<sup>[1]</sup>. Шер Краузе Найт (Cher Krause Knight) в свою очередь предложила фундаментальные теоретические подходы к переосмыслению сущности публичного искусства. Примечательно, что она определяет «паблик-арта» не через его пространственную принадлежность или локализацию, а как качество коммуникативного взаимодействия с публикой. По её мнению, в своей наиболее публичной форме искусство способствует расширению возможностей общественного участия и допускает множественные, открытые интерпретации, тем самым формируя подлинно диалогическое художественное пространство<sup>[2]</sup>.

Чжу Кэчэн в статье «Историческое происхождение и публичное проявление паблик-арт» подчёркивает, что большинство современных исследователей связывают возникновение современного публичного искусства с Соединёнными Штатами, что отражает преобладающее американоцентричное повествование<sup>[3]</sup>. Однако автор отмечает, что интеллектуальные истоки публичного искусства могут быть прослежены в европейской мысли эпохи Просвещения. Формирование европейской публичной сферы и концепций публичности в XVIII веке заложило концептуальную основу для будущего развития публичного искусства. Иными словами, хотя именно США возглавили процесс институционализации публичного искусства после 1960-х годов, Европа предоставила ключевые ранние идеи — такие как открытый гражданский диалог и мемориальная культура как форма коллективной идентичности, — которые предвосхитили формирование современных моделей публичного искусства. Вклад европейских стран в становление и раннее теоретическое оформление концепции публичного искусства представляет собой фундаментальный этап, который невозможно игнорировать в контексте изучения его исторического развития. Тем не менее европейская теория и практика публичного искусства оказали существенное влияние на формирование градостроительных стратегий, развитие городской скульптуры, а также на институциональные модели функционирования Публичного искусства как формы культурной политики.

Возникновение концепции публичного искусства в Европе связано с деятельностью бельгийского художника и общественного деятеля Эжена Брермана (Eugène Broerman), который в 1892 году предложил идею «искусства регенерации» (*L'Art Régénérateur*) в надежде на то, что искусство преобразит традиционный городской облик и образ жизни<sup>[4, с.29]</sup>. В 1893 году, после основания Бельгийской ассоциации публичного искусства, Брерман, являясь одним из её инициаторов, впервые использовал в обращении к правительству термин «публичное искусство» (*L'art Public*), определяя его как «применение произведений искусства в уличных и общественных пространствах»<sup>[5]</sup>. Его подход к публичному искусству основывался на идее, что искусство должно выходить за пределы музеев и галерей, становясь неотъемлемой частью городской среды. Он считал, что такое искусство способствует формированию культурной идентичности и укреплению общественных связей. Брерман также отмечал, что публичное искусство играет образовательную роль, повышая уровень эстетической грамотности населения и стимулируя интерес к культурному наследию. Таким образом, теоретические взгляды Эжена Брермана на публичное искусство заключались в его стремлении сделать искусство доступным и значимым для общества, интегрируя его в общественные пространства и повседневную жизнь людей.

В 1896 году в Брюсселе был основан Международный институт публичного искусства (*Institut International d'Art Public*), ставший одной из первых официальных организаций в Европе, занимающихся публичным искусством. Организация функционировала на основе платной членской системы, стремясь привлечь к участию правительства разных стран и создать в этих странах комитеты по публичному искусству. Руководящие посты в институте часто занимали государственные служащие.

В 1898 году Международный институт публичного искусства организовал первую Международную конференцию по публичному искусству (*Congrès International d'Art Public*), на которую были приглашены ответственные лица профильных департаментов стран-участниц, а также видные деятели в области искусства и образования. Термин «публичное искусство» стал официально использоваться в международных коммуникациях.

До начала Первой мировой войны было проведено четыре международных конгресса по публичному искусству, а Международный институт публичного искусства (*Institut International d'Art Public*) опубликовал материалы этих конгрессов, посвящённые вопросам культурной и городской эстетики, сохранения наследия и образования.

С 1907 по 1912 год институт издавал французский журнал *L'art Public*, в котором подводились итоги проделанной работы и формулировались цели публичного искусства как определение, защита и распространение «общественных интересов искусства». Публичное искусство рассматривалось как совокупность методов и действий, направленных на достижение этих целей.

Первоначально практики публичного искусства охватывали использование художественных произведений на улицах и в общественной сфере, но затем были расширены и включали художественное образование в семьях и обществе; профессиональное художественное образование; преподавание искусства в профессиональных и промышленных школах; просветительскую деятельность в музеях и на выставках; развитие городского дизайна, архитектуры, охрану исторических мест и природных пейзажей; театральное искусство, представления и фестивали; законодательство о защите публичного искусства; а также документацию и распространение соответствующих материалов [\[6, с.5\]](#).

Эти практики публичного искусства в основном были сосредоточены в сферах образования и формирования городского/сельского пространства, подчёркивая значение искусства для развития человека.

Несмотря на то что издание *L'art Public* и международные конгрессы по публичному искусству были прерваны в связи с Первой мировой войной, и не все предложенные инициативы были реализованы на практике, формулирование целей «общественных интересов искусства» ознаменовало становление концепции Публичного искусства. Эта система взглядов продолжала оказывать влияние на последующие размышления и действия в области публичного искусства.

В 1917 году Французский свободный колледж социальных наук (*Le Collège Libre des Sciences Sociales*) открыл Академию Публичного искусства с целью продвижения высшего образования в данной области, сочетая его с технической подготовкой в сфере городского планирования, что позволило Публичному искусству выполнять функцию средства восстановления городской среды после войны [\[7\]](#).

### **Типичные практики публичного искусства в Европе в конце XIX века**

В конце XIX века Европа переживала столкновение концепций масс и элит, традиций и модерна, локального и глобального, внутреннего и внешнего. Инициаторы, руководствуясь ценностями «справедливости, красоты и мира» [\[8\]](#), развили многогранную интерпретацию «общественных интересов искусства».

В сфере образования общественные интересы искусства понимались как социальная эстетическая ответственность, направленная на достижение справедливости и красоты. Это выражалось, в частности, в защите социальной справедливости в отношении ландшафта, продвижении традиционных эстетических принципов в практическом применении, а также в обеспечении широкого доступа к искусству для создания социального благополучия — с целью «украшать души людей, чтобы даже простые люди могли стать духовной аристократией» [\[9, с.74\]](#).

В области пространственного проектирования общественные интересы искусства интерпретировались как необходимость охраны местных особенностей (*sauvegarde des sites*), с акцентом на «избежание создания стилей, чуждых местной географии» [\[10, с.26\]](#).

Типичные практики публичного искусства в этот период служили ориентиром для практической деятельности, главным образом воплощая принципы социальной эстетической ответственности и акцент на местную специфику.

## **1. Практики публичного искусства как проявление социальной эстетической ответственности**

### **1.1 Сознание арт-санитарии и управление городскими и сельскими пейзажами**

В ранней Европе критика Публичного искусства фокусировалась на трансформации городских и природных пейзажей, которые подвергались воздействию «посредственных, грубых символов» и «злоупотребления эстетикой» под влиянием «экономически мотивированного и слепого» натиска коммерческого капитала. Подчёркивалась важность арт-санитарии как средства борьбы с капитализмом и индустриализацией, разрушающими городскую цивилизацию, а также необходимость осознания буржуазией своей ответственности за поддержание цивилизованной среды.

Понятие «арт-санитария» возникло из стремления государственной политики обеспечить качество жизни в условиях урбанизации и к концу XIX века стало синонимом управления городскими и сельскими пейзажами. В этот период местные комитеты по Публичному искусству обратили внимание на то, как коммерческая реклама портит визуальный ландшафт, и начали взаимодействовать с государственными структурами, достигнув консенсуса по вопросам культурной эстетики, туризма и городского влияния, исходя из долгосрочной пользы арт-санитарии. В результате были разработаны соответствующие меры охраны, регулирования и санкций, которые стали внедряться через систему образования в общество.

Швейцарский комитет по Публичному искусству в сотрудничестве с историческим обществом и комиссией по охране пейзажей создал Лигу красоты (*Ligue pour la Beauté*), целью которой стало «сохранение характерных черт городов и деревень, а также защита разрушенных живописных ландшафтов и исторических памятников» [\[11, с.25\]](#).

Однако на практике регулирование пейзажей вскоре переросло в конфликт с государством: несмотря на то что первоначальной задачей Лиги красоты было побуждение властей к созданию политики противодействия разрушению пейзажей

коммерческой рекламой и ограничению действий, нарушающих арт-санитарию, государство стало использовать методы налогообложения и штрафов преимущественно как инструмент фискального давления. Это привело к подмене общественно значимой цели системой «платного допуска по лицензии», вызвав новую волну критики со стороны Лиги красоты.

Таким образом, усилия по защите и переосмыслению городских и сельских пейзажей отразили основные положения публичного искусства о «общественных интересах» и способствовали формированию его критического духа, направленного против разрушительных тенденций современной реальности.

### **1.2 Традиционные эстетические принципы служат реальному применению среди масс**

Под влиянием движения искусств и ремесел, основанного Уильямом Моррисом (William Morris) и его дизайнерской мастерской [\[12, с.32\]](#), ранние европейские сторонники публичного искусства, с одной стороны, критиковали банальность и отсутствие оригинальности в массовой культуре, подчёркивая необходимость возвращения к традиционной эстетике с целью нормализации эстетических стандартов; с другой стороны — выражали недовольство традиционными формами искусства, упрекая их в оторванности от социальной реальности и отсутствия прикладной значимости.

Сторонники Публичного искусства продвигали интеграцию традиционных эстетических принципов с реальной жизнью, стремясь внедрить искусство в повседневную практику — через архитектуру, предметный дизайн и производство, направляя массовую эстетику. Их целью было не угождение вкусам широкой публики, а рациональное удовлетворение художественных потребностей общества, акцентируя эстетическую ценность и функциональность.

Профессор Луи Клоке (Louis Cloquet), декан факультета гражданского строительства Университета Гента, а также художник и общественный деятель, принимал участие в проекте «Дома рабочих» в Бельгии, где стремился внедрить элементы готического стиля в архитектуру повседневной среды. Он активно развивал социальные инициативы и образовательные программы, направленные на возрождение традиционного искусства, выступая за формирование цивилизованной среды через «простое, но священное искусство», отвергая избыточный декоративизм [\[13\]](#). Руководство публичного искусства в области массовой эстетики представляло собой своеобразную элитарную фильтрацию между традиционным искусством и массовой культурой: устраняя банальные элементы массовой продукции и изолированные от общества аспекты традиционного искусства, они стремились рафинировать художественный опыт и адаптировать его к реальному применению. Это позволило формировать эстетические нормы, признанные элитой, и внедрять их в архитектуру, уличную среду и промышленный дизайн.

### **1.3 Предоставление возможностей массам соприкоснуться с искусством через общественные пространства и гражданское образование**

Во второй половине XIX века европейские городские власти стремились создать повседневное жизненное пространство, обладающее эстетическим вкусом, поощряя массы через опыт элитарной жизни воспринимать принятые эстетические нормы и добродетели.

В конце XIX века в Париже, в рамках развития оборонительной инфраструктуры и парковой системы, были приоритетно выделены территории под бульвары, городские

парки и открытые пространства. Принятые градостроительные методы и пространственные эстетические принципы послужили моделью для других европейских городов.

В процессе создания городских пространств как художественных объектов скульпторы, художники и архитекторы транслировали культурную идентичность города, оказывая тонкое влияние на повседневную жизнь населения. Бельгийский скульптор Константин Менье ввёл образ трудящегося человека в городскую монументальную скульптуру [\[14, с.103\]](#), отражая дух города через фигуры представителей народа. Одновременно государственные органы совместно с церковью, художественными организациями и другими структурами издавали публикации и брошюры о публичном искусстве, преодолевая барьеры в распространении пространственного искусства. Это способствовало расширению возможностей для широкой публики ознакомиться с объектами и инициативами городского художественного пространства. Кроме того, развитие художественного гражданского образования предоставляло массам возможность непосредственно участвовать в создании искусства. На третьем Международном конгрессе по Публичному искусству было выдвинуто предложение о внедрении уроков искусства в школьное образование — как на уровне начального, так и среднего звена. Предлагалось включение таких дисциплин, как изобразительное искусство, музыка, танец, актёрское мастерство и др. Государство, инициируя строительство общественных и открытых театров, поддерживало развитие коллективных сюжетных постановок и художественных фестивалей, стремясь привлечь массы к участию в сценических действиях с целью воспитания будущих художников. Таким образом, образование в области публичного искусства усиливало инициативность масс в размышлениях об искусстве, превращая их из пассивных зрителей в активных участников художественного процесса.

## **2. Развитие и влияние концепции Публичное искусство в ранней Европе**

Хотя термин «Паблик-арт» стал общепринятым в Европе и Соединенных Штатах после середины XX века, концепции и практики «монументального искусства», «муниципального искусства» и «искусства в общественном пространстве» в европейском контексте в конце XIX века постепенно сформировали базовую структуру публичного искусства. Эти ранние практики распространились по всему миру через различные каналы в Европе, такие как колонизация, выставки и системы художественного образования, и стали важным источником для стран по всему миру для создания собственных концепций «публичного искусства».

### **2.1 Определение общественного блага элитами и порожденные этим идеологии и практики**

Международный институт Публичного искусства (*Institut International d'Art Public*) продолжал традиции европейских элитарных организаций, привлекая лидеров государств и городских администраций в руководящие органы комитетов по Публичному искусству посредством системы членства. Такая модель способствовала институциональной поддержке инициатив и мероприятий в данной сфере. В рамках этой организационной структуры элитные круги обладали существенным влиянием на формирование дискурса. Хотя цели, выдвигаемые городскими управлениями — такие как «создание международной сцены для укрепления идентичности, повышения репутации и международного влияния города», — могли быть представлены как ориентированные на «общественное благо», на практике Публичное искусство зачастую становилось инструментом выражения интересов элиты. Особенно это проявлялось в тех случаях,



когда под «общественным благом» подразумевались ценности и нормы, определяемые элитой и навязываемые массам в качестве «надлежащего состояния». В таком контексте Публичное искусство не столько отражало потребности общества, сколько формировало ожидания относительно мышления и поведения граждан.

После Первой мировой войны Академия Публичного искусства при Французском институте социальных наук акцентировала внимание на социальной эстетической ответственности Публичного искусства, основной целью которой стало пробуждение чувства ответственности перед обществом у представителей всех социальных слоёв. Эта концепция получила название «социальное искусство» [\[15\]](#).

Почти одновременно в Чикаго понятие Публичного искусства было интегрировано в городское движение за эстетизацию городской среды. В рамках этого движения художественные произведения размещались в общественных пространствах, организовывались массовые художественные мероприятия, направленные на внедрение городского порядка и добродетелей в коллективное сознание. Эти усилия способствовали укреплению чувства причастности и гражданской миссии горожан по отношению к своему городу и сообществу, и были определены как «гражданское искусство».

Таким образом, практика Публичного искусства породила две ключевые парадигмы:

- **Искусство как инструмент управления** — использование эстетики и ландшафтного оформления в целях формирования эстетических норм и вкусов у различных социальных групп;
- **Искусство как средство трансляции смыслов** — использование городских художественных объектов, общественных мероприятий и художественного образования для передачи политических или иных идеологических посылов, апеллируя к интересу аудитории к самому искусству.

Обе парадигмы оказали длительное и устойчивое влияние на развитие публичного искусства в мировом масштабе.

## **2.2 Практики публичного искусства в городском пространстве как отражение политических представлений об общественном благе**

Ранние европейские практики публичного искусства охватывали такие сферы, как формирование городского пространства, управление городской средой и художественное образование. Однако из-за широкого спектра направлений и разнообразия реализуемых мероприятий снижалась концептуальная чёткость самого понятия Публичного искусства. После Первой мировой войны, в условиях острой необходимости реконструкции городов, публичное искусство временно приобрело статус профессионально-технического инструмента в сфере градостроительства и архитектурного проектирования. При этом оно акцентировало внимание не только на системных и научных аспектах планирования, но и на художественной выразительности и гуманитарном содержании создаваемой городской среды. Впоследствии цели «общественного блага в искусстве» были переориентированы на развитие городской пространственной эстетики. Крупные города Италии, Германии и Великобритании начали разрабатывать государственные политики, подтверждающие легитимность, необходимость и процедурные механизмы внедрения Публичного искусства в городскую среду, включая меры финансовой поддержки. Для конкретизации форм художественной практики использовались такие термины, как *art*, *art-in-architecture*, *art in city space*. Со временем именно поддерживаемые на политическом уровне скульптурные объекты,



настенные росписи (муралы) и архитектурные декоративные элементы стали наиболее узнаваемыми и устойчивыми формами Публичного искусства. В 1948 году в лондонском парке Бассетт состоялась скульптурная выставка, организованная представителями Национального комитета совместно с художником Генри Муром. Центральной темой мероприятия стало обсуждение взаимосвязи скульптуры с окружающей пространственной средой. С этого момента Публичное искусство и его взаимодействие с пространством стали предметом искусствоведческого анализа и критики. В период Китайской Республики идеи Публичного искусства уже находили отражение в градостроительных планах крупных городов, таких как Пекин и Шанхай. Эти идеи были предложены ведущими китайскими планировщиками, в том числе Чжу Циканом и Дун Даёу, что свидетельствует о раннем влиянии европейского публичного искусства на формирование городской среды Китая. В конце 1970-х годов китайские скульпторы начали целенаправленно изучать опыт европейских городов. Вдохновившись увиденным, они выдвинули концепцию «городской скульптуры», ставшую предтечей китайского варианта Публичного искусства. В этом контексте особое внимание уделялось таким признакам «общественности», как открытость и доступность общественного пространства, интерпретируемость художественных образов, а также общность ассоциаций между произведениями искусства и коллективным восприятием, что в совокупности и формировало дух Публичного искусства.

### **2.3 Сотрудничество и соперничество, вызванное согласованием общественных интересов многими участниками**

В тот период европейские организации публичного искусства совместно с государственными структурами разрабатывали политику ландшафтного управления, что может рассматриваться как форма согласованного взаимодействия между представителями власти и другими заинтересованными сторонами — церковью, образовательными учреждениями и художественными объединениями. В практику публичного искусства были вовлечены представители градостроительных структур, финансисты и художники, а понятие «общественного блага в искусстве» перестало однозначно определяться исключительно государственными структурами. По мере развития процессов городской реновации и обновления согласование интересов различных участников становится всё более сложным: местные управленцы ориентированы на формирование позитивного имиджа и укрепление локального влияния, операторы — на экономическую эффективность и инвестиционную привлекательность, художники — на творческую самореализацию и художественное высказывание, а городская публика — на эстетическое восприятие пространства и эмоциональное воодушевление от искусства. Все эти аспекты существенно влияют на реализацию концепции «общественного блага в искусстве» в рамках конкретных практик. Формы Публичного искусства вновь становятся более разнообразными: в городском пространстве возникают многочисленные новые формы, что в определённой степени отражает идеалы раннего европейского публичного искусства. В последние годы развитие публичного искусства в Китае также строится на принципах согласования интересов множества участников, особенно в контексте трансформации городской среды, сопровождающейся появлением новых пространств и акторов. Среди них — представители органов управления, художественные институции, жители городских сообществ, профильные социальные группы, коммерческие компании, университеты, а также другие некоммерческие и коммерческие организации. Эти субъекты активно вовлечены в организацию и реализацию проектов публичного искусства, способствуя укреплению его социальных функций в таких сферах, как формирование городского имиджа, развитие сообществ, гражданская идентификация и осмысление актуальных

социальных проблем. При этом художественно-пространственная эстетика в ряде случаев оказывается на вторичном плане или даже игнорируется. Кроме того, реализация проектов публичного искусства в рамках городского обновления подвержена влиянию промышленных и экономических факторов. В ряде случаев это вызывает сомнения относительно соответствия таких инициатив общественным интересам, поскольку заинтересованные стороны стремятся получить доступ к всё более ценным общественным пространствам и ресурсам. В этой связи обсуждение понятия «общественность» всё чаще сопряжено с необходимостью защиты общественных интересов и обеспечения «справедливости» в условиях конкуренции между множеством акторов. Оно также побуждает к углублённому изучению таких феноменов, как рыночное потребление, гентрификация и социальная справедливость [\[16, с.23\]](#).

#### **2.4 Участие общественности, стимулированное выбором и поиском общественных интересов массами**

Публичное искусство в общественном пространстве изначально ориентировалось на установление коммуникации со зрителем, в том числе с неподготовленной аудиторией [\[17, с.71\]](#). Несмотря на то что отдельные ранние европейские произведения Публичного искусства выражали восхищение образом народных масс, доминирующим отношением к массовой культуре в рамках раннего европейского Публичного искусства оставались критика и стремление к контролю. Массы воспринимались преимущественно как единый коллектив, а не как совокупность индивидуумов — как объекты, которых следует обучать, контролировать и направлять. Их эстетические предпочтения нередко оценивались как банальные, а их субъективное восприятие и участие в художественном творчестве либо игнорировались, либо осознанно исключались из процесса. Можно утверждать, что вклад раннего европейского публичного искусства заключался прежде всего в том, чтобы вывести искусство за рамки создания и обслуживания интересов ограниченного круга лиц. Однако в тот исторический период взаимоотношения между массами и так называемым «общественным благом» в значительной степени интерпретировались сквозь призму элитных представлений и ценностей. С ростом политической субъектности, экономического потенциала, инновационной активности и социокультурного влияния широких масс границы между элитой и обществом постепенно начали размываться. В этих условиях сами массы приобрели способность участвовать в формировании и определении понятий «общественных интересов». Художники стали стремиться к компромиссной интерпретации черт и запросов массовой культуры, постепенно интегрируя её элементы в смысловую конструкцию собственных художественных произведений. Одновременно с этим сами массы начали активно осваивать новые формы участия в определении общественных интересов и расширении их содержания. Инициаторы и операторы проектов Публичного искусства начали активно стимулировать участие широкой публики в разработке концепций, интерпретации и критическом осмыслении произведений. Массы вовлекались в анализ художественных образов и тематических структур, в попытку раскрытия их глубинного символического значения, в поиск лично значимых ассоциаций, а также в соотнесение идеи «общественного блага в искусстве» с собственным духовным и эстетическим опытом. Дискуссии о «общественности» в контексте участия широкой публики рассматривают такие категории, как «доступность пространства» и «справедливость интересов», в качестве ключевых предпосылок. Это позволяет понять, каким образом искусство влияет на различные социальные группы, а также как оно направляет духовную активность и ассоциативное мышление людей. В этом контексте просветительская деятельность Международного института Публичного искусства в сфере образования сыграла важную роль, оказывая влияние на формирование ценностных ориентиров и стимулируя

активный поиск «общественного блага в искусстве» со стороны самих масс. Под влиянием художественного творчества и образовательных инициатив в сфере эстетического воспитания уровень эстетической грамотности широкой публики значительно повысился. В процессе восприятия искусства зрители стали более ясно осознавать его потенциал к пробуждению глубоких размышлений и формированию критического мышления. Можно утверждать, что обсуждение общественно значимых тем, основанных на элементах массовой культуры, способствовало расширению общественной сферы искусства. Самостоятельный выбор и поиск общественных интересов со стороны масс стали важным фактором реализации концепции «общественного блага в искусстве» на духовно-культурном уровне — что, в свою очередь, составляет одно из ключевых значений общественного участия в публичном искусстве.

### **Заключение**

Анализ исторических источников, относящихся к периоду становления самого термина «Публичное искусство», позволяет утверждать, что практика Публичного искусства в Европе конца XIX — начала XX века имела направляющее воздействие на его развитие и международные связи по всему миру. Более того, существует основание полагать, что именно в этот период была заложена концептуальная основа признания Публичного искусства в качестве самостоятельного и универсального культурного понятия. Широкое международное распространение этих идей способствовало институционализации и закреплению концепции Публичного искусства в глобальном культурно-градостроительном дискурсе. До настоящего времени оценка границ и ценности Публичного искусства по-прежнему ориентируется на общее понимание целей «общественного интереса в искусстве». Однако само понятие «общественный интерес в искусстве» в различных социально-культурных и политических контекстах трактуется по-разному, что способствует как содержательной диверсификации, так и динамическому развитию практик публичного искусства. Следует отметить, что широко обсуждаемое сегодня понятие «общественности» изначально не занимало центрального места в ранней концепции Публичного искусства, а представляло собой результат теоретического обобщения и аналитической фильтрации устойчивых признаков художественной практики. При этом содержание самого Публичного искусства продолжает находиться в процессе непрерывного развития и трансформации, отражая изменения в общественных отношениях, эстетических установках и институциональных моделях. Сегодня в процессе развития как городских, так и сельских территорий наблюдается рост числа политик, инициатив, пространств и организаций, обозначаемых понятием «Паблик-арт». Изучение истоков и фундаментальных целей данной концепции в историческом контексте способствует формированию непрерывной и системной картины знаний о Публичном искусстве, становясь ключом к его глубокому осмыслению. Историко-теоретический анализ позволяет не только точнее интерпретировать накопленный опыт и ценностные ориентиры Публичного искусства, но и способствует более осознанному и соответствующему применению этого понятия в современных условиях. Это, в свою очередь, поддерживает процессы локализации практик Публичного искусства и способствует формированию устойчивых механизмов их реализации в различных социально-культурных контекстах.

Подводя итог, можно сказать, что хотя в конце XIX и начале XX века в Европе еще не был сформирован единый и зрелый термин «Паблик-арт», практика публичного искусства в этот период, сосредоточенная на монументальных скульптурах, благоустройстве городов, муниципальном искусстве, государственном образовании и т. д., оказала

длительное влияние на мир на многих уровнях, включая язык, институты, идеи, города и художественные парадигмы. Он заложил прочную основу для профессионализации, институционализации, социализации и эстетизации мирового публичного искусства, а также открыл историческое пространство для разнообразного развития современного публичного искусства в глобальном контексте.

## Библиография

1. Salvic R. Public Art Policies – A Comparative Study // Proceedings of the 6th International Conference on Cultural Policy Research. Istanbul, 2010. P. 39-42.
2. Knight C. K. Public Art: Theory, Practice and Populism. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2008. 240 p.
3. Zhu K. The Historical Origin and Public Manifestation of Public Art // Pakistan Social Sciences Review. 2023. Vol. 7, No. 3. P. 61-71.
4. Neves, P. S. Urban or Public Art? // Urban Art: Creating the Urban with Art. 2016. 29 p.
5. Notteboom, B. L'Art public: beelden van stad en natuur rond het fin de siècle // Tussen beleving en verbeelding: de stad in de negentiende-eeuwse literatuur. Leuven: Leuven University Press, 2013. C. 141-155.
6. Broerman, E. L'Art public // L'Art public: revue de l'Institut international d'art public. Bruxelles: L'Institut, 1907. Vol. 1. 5 p.
7. Bruant, C. L'école D'art Public du Collège Libre des Sciences Sociales: une Formation à L'urbanisme Comme? // Sociologie Appliquée, Le Télémaque. 2008. Vol. 33, No. 1. C. 83-106.
8. Institut International D'Art Public. L'Institut D'Art Public et son Organe: Historique // L'Art Public: revue de l'Institut international d'art public. Bruxelles: L'Institut, 1908. Vol. 2. C. 3-4.
9. Pilo, M. Cours d'esthétique // L'Art public: revue de l'Institut international d'art public. Bruxelles: L'Institut, 1907. Vol. 1. 74 p.
10. Burnat-Provins, M. Ligue pour la Beaute (Conservation ale la Suisse pittoresque) // L'Art public: revue de l'Institut international d'art public. Bruxelles: L'Institut, 1908. Vol. 2. 26 p.
11. Burnat-Provins, M. Ligue pour la Beaute (Conservation ale la Suisse pittoresque) // L'Art public: revue de l'Institut international d'art public. Bruxelles: L'Institut, 1908. Vol. 2. 25 p.
12. Чжоу Чжи. Обзор британской дизайнерской этики второй половины XIX века // Декорирование. 2012. № 10. С. 32.
13. Cloquet, L. Traité d'architecture: Éléments de l'architecture, types d'édifices, esthétique, composition et pratique de l'architecture. Paris: Baudry, 1898.
14. Lemonnier, C. The life of Constantin Meunier and his monument to labor // L'Art Public: Review of the International Institute of Public Art. 1909. No. 7-8. 103 p.
15. IVe Congrès International de l'Art Public. Rapports Et Comptes Rendus. 1910. 7-8 p.
16. Bruant, C. L'école d'art public du Collège libre des sciences sociales: une formation à l'urbanisme comme? // Sociologie Appliquée, Le Télémaque. 2008. Vol. 33, No. 1. C. 83-106.
17. Deutsche, R. Evictions: Art and Spatial Politics. Cambridge, Massachusetts, 1996. 23 p.
18. Котломанов, А. О. Паблич-арт: страницы истории. "Общественная скульптура" в послевоенной Британии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2013. № 3. С. 71-79. – EDN QIUEAL.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемый текст «Концепция, типичная практика и влияние паблик-арта в Европе в конце XIX — начале XX вв.» является довольно объемным, но несколько сумбурным и не всегда адекватным теме рассмотрением феномена публичного/общественного искусства (d'art public). Путаница начинается уже с заголовка, автор здесь и далее на протяжении всего текста использует англицизм паблик-арт применительно к феномену европейской (бельгийской, французской, шведской и пр.) культуры начала XX века, в которых данный феномен назывался d'art public, упоминаемый многократно автором Международный институт паблик-арта и Международные конгрессы паблик-арта не содержали в своих названиях никаких англицизмов, и логично было бы использовать в тексте полный перевод названия т.е. Международный институт публичного/общественного искусства и т.д. Одного из основателей бельгийского d'art public Эжена Брермана автор настойчиво именует Эжен Блюман, при том что его работа значится в библиографическом списке. Задавшись задачей изучения т.н. паблик-арт, автор не дает определения этому феномену, ограниченная цитата «применение произведений искусства в уличных и общественных пространствах» не дает полного представления о сути явления. На протяжении всего текста работы возникают вызванные машинным переводом смысловые дефекты: «пейзажи, которые подвергались "медиокрным, грубым символам и злоупотреблению эстетикой», ранние европейские сторонники паблик-арта, ранняя Европа, искали вдохновение в сотнях лет рыбной жизни этого места, исследуя исторические документы, созданные в начале термина "паблик-арт" и т.д.. Встречаются фактические ошибки - Болгария получила независимость в 1878 г., а не в 1908 г., встраивание ее в дискурс колониального искусства выглядит довольно странно. В разделе 3 автор выходит за поставленные временные и географические рамки, приводя примеры из США, Китая, послевоенной Британии и т.д., раздел 3.3. большей частью посвящён современному Китаю. В заключении – а логичнее было бы поместить это в начало работы – автор указывает, что его целью было нарушить традиционный ( в западных исследованиях) отсчет паблик-арт от США времен нового курса Рузвельта. Эта безусловно достойная задача скомпрометирована механическим перенесением современной терминологии в Европу конца XIX века, невыдержанностью временных и географических рамок, довольно общим характером выводов по теме исследования. В работе не указана степень изученности темы, в библиографическом списке последняя по времени публикация датируется 2017 г., не указаны материал исследования, не охарактеризована методология. Восприятию работы мешает недостаточно качественный перевод на русский язык, в т.ч. присутствует неадаптированная к русской традиции терминология: новая политика Рузвельта вместо "Новый курс" Рузвельта и др.. Рекомендуется к доработке.

### **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор отразил в заголовке («Формирование концепции Публичного искусства в Европе конца XIX – начала XX века и её влияние на мировое развитие культурно-градостроительных практик»), является исторический дискурс концептуализации понятия публичного искусства (Public Art) в Европе конца XIX – начала XX в. Соответственно, в качестве объекта рассмотрен исторический процесс становления публичного искусства (Public Art) в Европе рубежа XIX–XX вв. Автор обосновано подвергает сомнению расхожее мнение о решающем влиянии на

становление публичного искусства (Public Art) в Европе экспансии культуры и искусства США, последовательно приводя доводы в пользу европейского происхождения термина "Public Art", художественных и социальных практик, наполнивших понятие содержанием. Рецензент обращает внимание, что при всех достоинствах работы, вводная часть статьи слабо методически обеспечена.

Во-первых, обосновывая актуальность выбранной темы для исследования, необходимо разъяснить основной тезис, что доминирующие теоретические представления о происхождении публичного искусства (Public Art) обусловлены заблуждением. Автор заявляет об основных причинах распространенного заблуждения («Прежде всего, академическое осмысление публичного искусства на протяжении длительного времени базировалось преимущественно на теоретических и практических подходах, сформированных в США»), но не дает ссылок на научную литературу, подтверждающую распространенность оспариваемой автором позиции.

Во-вторых, следует сразу же разъяснить читателю (т. е. четко определить) базовое понятие представленного исследования — «публичное искусство» ("Public Art") и уточнить его связь с конкретным искусствоведческим термином жанровой типологии «паблик-арт» ("public-art"); ведь на широкое распространение последнего и вытеснение им из академических дискуссий свидетельств о настоящих исторических истоках концепции публичного искусства (Public Art) действительно повлияли усиление культуры США после реализации Нового курса Рузвельта и экспансия не имеющего глубоких академических традиций американского искусствоведения на европейский континент по итогам Второй мировой войны.

В целом, приведенная автором аргументы в достаточной мере подтверждают отстаиваемую позицию. Предмет исследования раскрыт на достаточном теоретическом уровне. И статья достойна публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования основана на обобщении теоретической литературы и опирается на историческую ретроспективу происхождения термина "Public Art" и распространения в мире связанных с ним художественных и социальных практик.

Актуальность выбранной для исследования темы, как выше указал рецензент, обозначена, но недостаточно раскрыта. Доработка методического сопровождения исследования во введении (актуальность проблемы, объект, предмет, цель и задачи исследования) существенно усилит качество запланированной публикации.

Научная новизна исследования, заключающаяся в уточнении первенства европейского социального дискурса в плане формирования направления публичного искусства и его мирового распространения, включая влияние на мировое развитие культурно-градостроительных практик, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автор выдержал научный, но есть и отдельные моменты, требующие корректуры: 1) оформление упомянутых годов, веков и ссылок на источники в тексте не соответствует редакционным требованиям (см. [https://nbpublish.com/camag/info\\_106.html](https://nbpublish.com/camag/info_106.html)); 2) необходима литературная корректура согласования терминов в подзаголовках (например, «Происхождение концепции публичное искусство», «Типичные практики публичное искусство в ранней Европе», «1. Практика публичное искусство, ориентированная на социальную эстетическую ответственность», «2.2 Практика Публичное искусство в пространственных аспектах, вызванная политическими ссылками на общественное благо» и др.); 3) в тексте статьи следует точнее использовать термины (например, «В ранней Европе критика Публичного искусства фокусировалась на...»: термин «ранняя Европа» вводит читателя в заблуждение).

Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов научного исследования за исключением слабого методического сопровождения: содержание

вводного раздела следует существенно теоретически усилить.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, хотя может быть несколько расширена за счет упоминания работ оппонентов.

Апелляцию к оппонентам автор напрасно минимализирует, избегая ссылок на их работы, хотя весьма аргументировано участвует в актуальной академической дискуссии.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой доработки с учетом замечаний рецензента может быть рекомендована к публикации.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Формирование концепции Публичного искусства в Европе конца XIX – начала XX века и её влияние на мировое развитие культурно-градостроительных практик», в которой проведено исследование предпосылок зарождения концепции «паблик арт» и ее типичных практик. Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что практика Публичного искусства в Европе конца XIX — начала XX века имела направляющее воздействие на его развитие и международные связи по всему миру. Автор полагает, что именно в этот период была заложена концептуальная основа признания публичного искусства в качестве самостоятельного и универсального культурного понятия. Широкое международное распространение этих идей способствовало институционализации и закреплению концепции публичного искусства в глобальном культурно-градостроительном дискурсе. Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения возможности интегрирования объектов искусства в современное урбанистическое пространство.

На основе анализа научной обоснованности изучаемой проблематики автор приходит к заключению, что несмотря на американоцентричный дискурс современных исследователей теории и практики паблик-арта именно европейская теория и практика публичного искусства оказали существенное влияние на формирование градостроительных стратегий, развитие городской скульптуры, а также на институциональные модели функционирования Публичного искусства как формы культурной политики. Детальное исследование вклада европейских стран в становление и раннее теоретическое оформление концепции публичного искусства и составляет научную новизну данного исследования.

Методологической основой исследования явился комплексный подход, включающий как общенаучные методы анализа и синтеза, так и анализ источников, историко-культурный и социокультурный анализ.

Цель данной статьи — изучить типичные европейские теории и практики публичного искусства конца XIX – начала XX века и их влияние на формирование открытых городских пространств.

В своем исследовании автор определяет «публичное искусство» как исторически сложившиеся художественные практики, ориентированные на общественное восприятие и выполнение общественно значимых функций и сформировавшие теоретическую основу для возникновения современной американской концепции «паблик-арт».

Для достижения цели автором проведен анализ исторических источников, относящихся к периоду становления самого термина «Публичное искусство». Как отмечает автор, практика публичного искусства в Европе конца XIX — начала XX века имела направляющее воздействие на его развитие и международные связи по всему миру.



Широкое международное распространение этих идей способствовало институционализации и закреплению концепции публичного искусства в глобальном культурно-градостроительном дискурсе.

Изучение истоков и фундаментальных целей данной концепции в историческом контексте позволило автору сформировать непрерывную системную картину знаний о публичном искусстве. Историко-теоретический анализ, проделанный автором, позволяет не только точнее интерпретировать накопленный опыт и ценностные ориентиры публичного искусства, но и способствует более осознанному и соответствующему применению этого понятия в современных условиях. Это, в свою очередь, поддерживает процессы локализации практик публичного искусства и способствует формированию устойчивых механизмов их реализации в различных социально-культурных контекстах.

С позиции автора, практика европейского публичного искусства конца XIX и начала XX века, сосредоточенная на монументальных скульптурах, благоустройстве городов, муниципальном искусстве, государственном образовании, оказала длительное влияние на мир на многих уровнях, включая язык, институты, идеи, города и художественные парадигмы. Она заложила прочную основу для профессионализации, институционализации, социализации и эстетизации мирового публичного искусства, а также открыла историческое пространство для разнообразного развития современного публичного искусства в глобальном контексте.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение предпосылок формирования практики интеграции арт-объектов в контекст общественного пространства представляет несомненный научный и практический культурологический и искусствоведческий интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 18 источников, в большинстве иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.