

№ 3 2007 год

педагогика искусства

Медкова Е.С.,

искусствовед, сотрудник лаборатории музыки
Института художественного образования РАО

Реалии ситуации современного искусства и задачи преподавания МХК в профильной школе

Необходимость в обновлении методической базы преподавания мировой художественной культуры на основе современных теоретических знаний в области методологии искусствознания и истории искусства, весьма насущна в силу кардинального изменения самого предмета изучения. Реалии современного искусства свидетельствуют о том, что уже начало XX века обозначило не столько «границы в смене картин мира, а некий глобальный разрыв с предшествующими тенденциями искусства». Глобальность его состоит в том, что предметом пересмотра стал базисный принцип традиционного искусства, который заключался в обязательности соотношения образности искусства с образностью действительности, с предметностью и событийностью окружающего реального мира, который мыслился порождающим лоном художественного творчества. Согласно образному выражению Е. Андреевой, современное «искусство усомнилось в ценности видимого невооружённым глазом, усомнилось в возможности познавать мир в образах». «Естественная» картина мира, которую каждый человек может видеть из окна, полностью утратила какую-либо ценность в качестве источника творчества для художников XX века. Она перестала быть хранилищем истины или хотя бы отправной точкой поисков художественного откровения. Растеряв свой авторитет, объективная видимая картина мира стала скорее препятствием на пути проникновения в тайны неуловимых смыслов бытия, сходных с неопределимостью самой жизни. Основной причиной разрушения старой картины мира явился парадокс «рационального недоверия к рациональному». Кризис веры в рациональное устройство мира наступил благодаря невероятным достижениям человеческого разума, который настолько расширил горизонты познания, что сам не вынес сопредельных бездн непознанного. Теория относительности, расщепление ядра, открытие неевклидовых геометрий, достижения психоанализа, интерес к сфере бессознательного в психике и деятельности человека, осознание иррациональности социальных процессов – всё это привело к возникновению нового ощущения непостижимой сложности жизни в условиях тотальной относительности пространственно-временного и социально-психологического континуума. В представлениях современного человека о мире резко возросла доля нерациональных факторов как основы функционирования бытия. Невозможность их изучения посредством рационального анализа повысила роль интуитивных форм постижения. Изобретенная К. Малевичем формула «интуиция разума» верно отразила парадоксальность сложившейся ситуации. Его же «Чёрный квадрат», в котором, по определению Е. Андреевой, «ясность и неясность слиты как две интерферирующие волны, чьё соединение порождает отнюдь не твёрдое отношение взгляда к видимому, но невозможность понимания видимого каким-то одним способом», стал своеобразным символом новых конвенциональных отношений художника и зрителя.

Для художественной культуры большое значение имело то, что с точки зрения тотальной относительности был пересмотрен такой, на первый взгляд, частный вопрос, как вопрос о

человеческом зрении как проводнике чувственного познания мира. Исследования в области физиологии зрения показали, что соотношение между восприятием и объектом неоднозначны. Осознание общественной мыслью этого несоответствия началось с интерпретации в пользу относительности результатов визуального изучения феномена бинокулярности, который давал два различных изображения на сетчатке правого и левого глаза. В конце века мы уже имеем примеры полного замещения реальности телевизионной картинкой или оптической иллюзией виртуальной действительности. Зрение и видение как его функция оказываются дискредитированы как идеальный посредник между исходным стимулом восприятия и результатом созерцания. Для искусства модернизма это стало определяющим. Дж. Крэри в фундаментальном исследовании о формах видения XIX – XX веков «Техники наблюдателя» по этому поводу пишет: «Тело обладает внутренней способностью, можно даже сказать, трансцендентальным свойством представлять искажённо.<...> Зрение было переосмыслено как способность попадать под воздействие ощущений, не имеющих определённой связи с референтом, таким образом, под угрозой оказалась любая когерентная система значений. <...> Вопрос теперь состоял не в том, что действительно, а в том, что новые формы реальности можно сфабриковать и артикулировать на этом основании новую правду о возможностях человека. <...> Тело, которое в старом представлении о видении было нейтральным или незримым понятием, теперь обрело плотность ...Туманность или плотская тяжесть наблюдателя (зрителя) стали неожиданно застать поле зрения... Именно это продолжающееся осмысление как недостоверной способности тела оказалось условием возможности ... модернистского художественного эксперимента». Понятие «видение» в качестве соединительного проводника между действительностью и произведением искусства в силу кардинального изменения первого члена этой системы заменяется на понятие «представление». Тот же К. Малевич в своих супрематических полотнах демонстрировал не своё «видение», а своё «представление» о метафизике мира. Его «Чёрный квадрат» – это художественная реальность не увиденного, а символ помысленного космического пространства. Характерно, что немногим позже появления абстрактной геометрии Малевича, в 1922 г. Вёльфлин в своём комментарии к фундаментальному труду «Основные понятия истории искусства» заменяет слово «видение» на слово «представление». В истории искусства воспроизведение некой совокупности «представлений» в художественных образах явление не новое. Достаточно вспомнить древнеегипетский канон, в соответствии с которым верно увиденные фрагменты реальности компоновались согласно представлениям древних египтян о соответствующем вечности виде человека, который приобщается к ней. То же можно сказать об иконописном каноне и т.д. Главное отличие ситуации искусства XX века от искусства предшествующего состоит в том, что актуальное искусство современности находится вне контекста представлений, равно известных всем в обществе. Для искусства древних эпох общеизвестным контекстным гипертекстом была мифология, для европейского средневековья – книга книг – Библия и т. д. Уже в XIX веке процесс распада единого для всех гипертекста заходит довольно далеко. Каждое из направлений европейского искусства, будь то классицизм, романтизм или реализм, опирается на куда как более ограниченный круг значимых именно для этого направления литературных и художественных источников. Стилевая и жанровая сетка, продержавшаяся до конца XIX века, в какой-то мере ещё служила общепринятым ориентиром презентации художественного произведения и установления коммуникативного контакта со зрителем. Далее процесс идёт в сторону как всё большего дробления гипертекстовых контекстов, вплоть до создания индивидуальных мифологий и миров, так и по пути разрушения устоявшейся и функционировавшей около трёх столетий жанрово-стилистической иерархии. На первое место выходит проблема репрезентации, осмысленная как чисто художественная проблема. Это уже не соотносённость с мифологическим, религиозным или иным нарративом, не

принадлежность к какому-либо стилистическому направлению и т. д., а «сам способ существования образа в некоем представлении, отличающимся условностью и зависящим каждый раз от новых установлений», т. е. тотальное моделирование как самих форм выразительности, так и условий их существования. Это особенно важно для художников модернизма с их демиургическими притязаниями создавать с нуля (вспомним название выставки на которой впервые был явлен миру «Чёрный квадрат» – «Последняя футуристическая выставка: ноль – десять (0,10)») или из «Ничто» свои художественные миры. И не менее важно для представителей постмодернизма, которые заняты бесконечным комментарием образности творцов модернизма (знаменитый «Фонтан» М. Дюшана варьируется на протяжении столетия в самых парадоксальных материалах – от сдувшейся резины до литого золота). М. Вартофски в своём исследовании «Модели: Репрезентация и научное понимание», обобщая опыт репрезентации искусства XX века, пишет: «Репрезентация предстаёт как специфически человеческий способ познания. <...> Репрезентация – это конвенционально принятое установление тождества, которое кажется «правильной» или «подлинной» репрезентацией в силу принятия нами некоего «вокабулярия форм» (насколько я помню, это выражение принадлежит Гомбриху). <...> Репрезентация в целом есть функция визуального понимания, которым обладает субъект, причём она зависит ... от его практических познаний. <...> Мы можем одновременно иметь альтернативные, радикально отличные друг от друга каноны репрезентации» .

К этому надо добавить, что репрезентация художественного произведения выходит за рамки самого артефакта искусства в область словесных авторских комментариев и целенаправленной организации специфической выставочной среды. Появление того же «Чёрного квадрата» сопровождалось письменной программой – манифестом. Значимым для «чёрной иконы» (А. Бенуа) Малевича была и сама сакрализованная экспозиция, уподобленная часовне, что тоже со временем обросло авторскими комментариями, а также получило развитие в контексте экспозиций последующих выставок вплоть до похорон художника, организованных по правилам сакрально-художественного перформанса. По мнению В. Турчина, «Искусство XX века – самое литературное (точнее, программно-вербальное) из всех когда-либо существовавших. ...Каждое появляющееся наименование «изма» или течения было связано с текстами. Тексты вокруг произведения обрамляют практику столь обильно, что, собственно, их полное издание и является во многом самой историей искусства. ...Более того, без подобных комментариев само это искусство может остаться непонятым или, напротив, слишком однозначным» .

Задача искусства XX века весьма усложняется, так как предполагает отражение бытия в его незримых формах. «Фовизм устремился к пониманию живописного бытия знака, пытаясь обрести эквивалент выражения для идеи прекрасного, но недолговечного бытия, кубизм занялся его конструкцией, боясь хаоса непознанного, футуризм искал таинственное в банальном, впервые заглянув в лицо технике, а ранняя абстрактная живопись мучилась в поисках чистого бытия непознанного. Экспрессионизм блуждал в лабиринтах напуганной души. ...Неуловимость символа требовала активизации интеллектуальных и интуитивных сил художника. Символизм всех этих концепций исходил из теософской программы творчества. ...Вера в тайные силы, руководящие Вселенной, в психическую энергию людей, в их возможности перемещения в пространстве и времени вела к попытке создания общепланетарной религии. Именно этим определялась иконография нового искусства рубежа веков, идея синтеза искусств-ва, слияния искусства и жизни ради преобразования действительности» . Незримость форм бытия, осененная почти религиозным почтением, не отменяла достоверности и реальности их бытия. Однако воплощение реальности невидимого не могло опираться на традиционную концепцию картины как окна или зеркала, обрамлённого рамой иллюзорного мира. Отринув условность иллюзии реальности, художники авангарда обратились к реальности самих художественных средств искусства как таковых,

освобождая их в меру своих возможностей от всех тех условностей, которыми они обросли за время господства станковизма. Та же картина в живописи была осмыслена как реальная материальная вещь, активнодвигающаяся в реальную среду. Знаком вещности картины стала обнажённая фактура холста. Предельно были активизированы все внутренние ресурсы искусства, «освобождённые от рабства действительности» (согласно терминологии Малевича). Чистая форма, чистая стихия живописности, сопряжённые с универсальной абстракцией знака обрели своеобразную самодостаточность в абстрактной живописи. В архитектуре появилась концепция «универсального» пространства тотальной слитности среды и формы. Скульптура сошла с постаментов. Театр устремился к уличной толпе. Смыслы в произведении искусства стали возникать на основе языка самого искусства непосредственно из тона, интонации, тембра, света, цвета, линии, ритма, фактуры, соотношения объёмов, контрастов самих по себе, рисунка и биомеханики движения и т. д. Авторская позиция подверглась максимальной маскировке в сторону предельной объективации – художник перестаёт высказывать своё эмоциональное или оценочно-этическое отношение к изображаемому, а просто предъявляет его зрителю без каких либо оценочных подсказок. Искусству был предоставлен статус самой реальности, обладающей открытостью и бесконечностью смысловых перспектив.

Параллельно с абстрагированием от образности материального мира и придания статуса реальности средствам искусства шел процесс вторжения на территорию искусства реальности вещного мира. Феномен товарного фетишизма, открытый К. Марксом, привёл первоначально к статусному уравниванию произведений искусства с индустриальными товарами как на рынке произведений искусства, так и в выставочном пространстве (примеры – Салон, Всемирные выставки). Доведение до абсолюта принципов реализма с его культом безусловной достоверности вызывало к жизни уже в XIX веке такой феномен, как панорамы, диорамы, музей восковых фигур мадам Тюссо и т. п., которые, по существу, создали овеществлённые симулякры-аттракционы, позволяющие зрителю войти внутрь картины и виртуально пережить изображаемое историческое или иное событие. От восковых фигур до велосипеда и писсуара М. Дюшана дистанция не так и велика. По верному замечанию Е. Андреевой, «Вещи <...> входят в начале XX века в арсенал художественных средств: они провоцируют художников к отказу от подражания природе и к работе с готовыми формами». В конце эволюционной перспективы на этом пути находятся такие формы современного искусства, как инсталляция, перформанс, хепенинг и ленд-арт.

В результате, на первый взгляд противоположные тенденции – отрицание действительности в иллюзорных образах и превращение реальных предметов в средство искусства – сходятся в одном, в тотальном процессе «опредмечивания» символического. Искусство модернизма XX века во многом сходно с таким явлением, как фетишизм, но в отличие от его древних форм, предполагающих тождество образа явления и самого явления, в своей новой ипостаси утверждает тождественность реальности и произведения искусства в их конвенциональности и символической условности, репродуцирует скорее удвоение образа в симулятивных формах действительности. Постмодернизм же, обращённый в прошлое, склонный к повтору и цитированию образности и стилистики как самого модернизма, так и всех без исключения предшествующих эпох, уводит процесс мультипликации в бесконечность, сходную с перспективой отражения зеркал друг в друге. В результате, так или иначе, реализуется стратегия размывания границ между реальными и виртуальными мирами. Весь модернизм был проникнут идеями жизнестроительства, унаследованными им ещё от модерна. Здесь можно вспомнить опыт Баухауса, эксперимент К. Малевича по переустройству жизни по законам искусства в Витебске, идеи Татлина, практику конструктивизма и т.д. В дальнейшем провалившийся во многом из-за утопичности эксперимент модернизма в иных формах был реализован и тоталитарными, и

демократическими режимами, средствами искусства творившими миф нового социального устройства. Постмодернизм как в специфически художественных формах, так и в формах массового искусства, к которым относятся мыльные сериалы, реалити-шоу и т.п. придаёт этому процессу тотальность. Искусство активно вторгается в городскую жизнь, при этом не в том привычном нам виде монументальных форм архитектуры, а в виде провокатора и катализатора игровой виртуальной ситуации (разнообразные акции типа установки изображений коров, медведей с последующей росписью в национальном духе, пре-ображения архитектурных сооружений с помощью временных материалов, мгновенно возникающие из виртуальности Интернета акции флэш-моб и т. д.). Сила воздействия искусства и его виртуальных миров в современной действительности такова, что она оказывает влияние на самоидентификацию людей в плане определения собственной национальности. По данным переписи населения 2002 года, в России проживают эльфы, хоббиты и иные волшебные персонажи знаменитой трилогии Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец». Сама жизненная среда в не меньшей мере, чем художественное произведение становится формой существования искусства (средовая архитектура, дизайн, рок-концерт как массовое переживание, в котором эстетический смысл раскрывается не только через само произведение, но и через среду, поведение, общение, актуализацию в воспринимающем сознании внеположенных смыслов). В конкретной повседневности обнаруживаются огромные резервы самовыражения каждого на простом языке простых вещей. По мнению социологов культуры, «повседневная жизнь и её инвентарь всё больше берут на себя функцию эмоционального общественного самовыражения, которая так долго была монополией идеологии, слова, высокого искусства». Так, например, в области эстетики костюма преодолевается противоположность бытового и официального (соединение вечернего костюма и кроссовок). Костюм становится выражением индивидуальности человека или его настроения (отсюда множественность стилей в современной моде, которая стремится удовлетворить широкий спектр вкусов), его пристрастий и хобби (показательно, с этой точки зрения, появление толкинистов на концерте в ГКД в костюме эльфов). В самой жизни преодолевается изолированность быта (повседневности) и бытия (высоких форм человеческого самовыражения), отпадает психологическая потребность в делении сфер жизни на открытую и закрытую (обратите внимание на тенденцию слияния в современной квартире пространства кухни, которая всегда принадлежала внутрисемейной жизни, и парадной приёмной, на распространение моды на квартиры-студии с единым обозримым пространством, которая пришла из мира художественной среды и т. д.). Повседневность и искусство, высокое искусство и массовая культура начинают говорить на одном языке культурных кодов, образов и метафор и символов. Само общение с искусством перемещается из специализированных учреждений (музеев) в сферу повседневной жизни (TV, радио, домашняя звуко- и видеотехника, репродукции), что, в свою очередь, провоцирует рост массовых и непрофессиональных форм искусства (наиболее свежим примером является возведение в ранг искусства фотографии, сделанной с помощью мобильного телефона). И, наоборот, бытовые вещи вторгаются в священную зону высокого искусства, в музей. Наиболее скандальным примером в этом отношении может считаться акция М. Дюшана, поместившего в музей писсуар и назвавшего его фонтаном, а наиболее прибыльным и коммерциализированным – искусство Э. Уорхола, который сделал бытовую стандартную серийную вещь (бутылку «Кока-колы», банку томатного супа «Кемпбелл» и др.) предметом высокого искусства, а саму серийность – формой существования искусства. Позиция зрителя, с одной стороны, предельно активизируется. Так, например, посетитель выставки соучаствует в бытии инсталляции, а участник перформанса сам становится и зрителем и экспонатом, композиция и концовка ряда авторских произведений зависит от выбора зрителя (интерактивный театр, сериалы), читателя (традиционная литература типа романа Карпентера

«Модель для сборки» и массовая литература, которая создаётся в интерактивном режиме Интернета) и исполнителя (алеаторика в музыке). С другой стороны, в связи с тем, что в искусстве XX века на первый план выдвигаются коммуникативные и суггестивные функции искусства, нацеленные «навязывать (передавать) одним людям посредством искусства идеи и чувства другим людям» при том, что «эстетическая оценка, некогда господствовавшая, во многих случаях не срабатывает, да и вообще эстетика как взгляд извне отменяется» потребитель искусства находится под постоянной угрозой манипуляции его сознанием.

К этим проблемам надо добавить принципиальную установку современного искусства на априорно запрограммированную опосредованность его языка. Художники утратили не только вкус, но и саму способность к непосредственному выражению чувств и идей. Парадоксом постмодернистического искусства стала невозможность утверждать положительные ценности напрямую. Отрицается сама эстетическая природа искусства, на основе того, что искусство отражает жизнь, которая в принципе недостойна отражения. Клише предыдущей культурной традиции и массовой культуры превращают всё в фикцию, подделку, иллюзию, банальность или пошлость. К простой мысли, что в мире есть любовь, приходят через многоступенчатое и всестороннее отрицание самой этой мысли, используя массу цитат и их опровержение, иронические кавычки, все-разрушающую иронию. В результате сам язык современного искусства перенасыщен разнообразием художественных форм, цитат, их вариаций, интерпретаций и пародий на них, разнообразием сложных культурно-исторических и мультитипульных ассоциаций. Современное искусство пользуется голосами всех культур и эпох, которые скопились в запасниках воображаемого музея культуры, играет с образами и ценностями как временными, так и вневременными, проверяя их на истинность «предельных атомов человеческого бытия». Режим постоянного эксперимента с чужими и собственными текстами, игры с языком и формами, цитатами, пародийность, ирония и манипуляции смыслами – всё это свидетельствует о лабораторном, экспериментальном состоянии современной культуры, в которой идёт своеобразная переплавка смыслов и форм прошлых культур и инстинктивный поиск, на ощупь, путём проб и ошибок новых устойчивых художественных форм и качеств.

Новые формы бытия современной художественной культуры диктуют коррекцию форм и методов преподавания мировой художественной культуры. Задачи школы и преподавателя изменяются и значительно усложняются. Приоритетной становится задача научить учащихся ориентироваться в поистине безбрежном океане мировой культуры, в её крайне сложной проблематике, где традиционные ценности соседствуют с мучительным рождением новых идеалов, а прошлое причудливо переплетается с настоящим, с целью последующей адаптации в реалиях современной культуры и выработки собственного вектора развития и взаимодействия с ней. Для того, чтобы ориентироваться, а тем более вырабатывать и развивать навыки индивидуальной оценки явлений и процессов современной культуры, необходимо, с одной стороны, владеть весьма обширными знаниями в области фактологии (эпохи, стили, национальные школы, персоналии и т. д.), а, с другой, – иметь хотя бы элементарные теоретические знания в области закономерностей и логики развития культуры и искусства, механизмов её функционирования, сопряжения культуры высокой и повседневной, владеть минимальным, но эффективным инструментарием анализа как феноменов культуры и искусства, так и связей, возникающих между зрителем и арте-фактами искусства. Знакомство с искусствоведческой теорией и методологией оказывается весьма полезным и уместным.

В условиях отсутствия общепринятых ориентиров и многослойного целенаправленного моделирования художественного образа значительно возрастает роль квалифицированного комментария, который учитывает не только исходный материал конкретной художественной репрезентации автора, его многочисленные комментарии, но и достаточно сложный опыт

зрителя, в данном случае подростка, не осознающего в полной мере сам этот опыт. Так, например, преподаватель должен быть готов обсудить «Чёрный квадрат» не только в параметрах, заданных автором, но и в перспективе опыта восприятия через обыденное сознание, воспитанное на мифе сверхдостоверности фотографической реальности, через образы рекламы (как символ полной смысловой непроницаемости), символики Интернета («Чёрный квадрат» как прообраз дисплея компьютера), опыта общения с психологом (пятна Роршаха) и даже мультипликационной продукции. По существу речь идёт об умении учителя учитывать взаимодействие множества факторов разных моделей видения. Соответственно, учащимся тоже было бы полезно научиться осмысливать обусловленность и относительность собственного видения, в связи с чем они должны иметь представление о перспективе смены картин мировидения, об их исторической ограниченности и о возможности их параллельного существования, наложения или искажения соответствующими субкультурными вариантами. Ко времени изучения искусства XX века учащиеся уже должны иметь представление о мобильности картин мира и о некоторых основных вариантах, выработанных человечеством.

Тотальная конвенциональность как художественных образов, так и реальности, из которой исходит современное искусство, «опредмечивание» символического, единство высокой культуры и культуры повседневности на операциональном символическом уровне требует знакомства учащихся с принципами моделирования, структурного и символично-семантического анализа. Слияние реальности художественной и жизненной, использование суггестивных свойств искусства при снижении роли эстетических функций в целях манипулирования сознанием воспринимающей стороны диктует усиление остранных средств постижения образности искусства, таких, как структурный и формально-эстетический анализ в целях развития критических способностей учащихся.