



культурология образования

Тельшева Наталья Николаевна,
*кандидат педагогических наук,
доцент Московского городского
педагогического университета*
teln@rambler.ru

Информация на уроке искусства: читаем художественный медиатекст

Объектом непосредственного внимания учителя искусства является художественный медиатекст, который не только входит в содержание урока, но представляет собой реально функционирующий феномен современной художественной культуры. Мы наблюдаем его повсюду, он обновляется, преобразовывается, углубляется, что вызывает определенные трудности в его чтении и интерпретации. Необходимо, однако, уточнить, что же считать художественным медиатекстом, каковы его качественные отличия от прочих текстов, и что включает в себе понятие художественности вообще.

Начнем с последнего, с тем, чтобы соблюсти логику рассуждений и исключить вопросы, касающиеся определения понятия «художественный медиатекст».

Ключевое понятие художественности – *образ*. Образ – характеристика обобщающая, позволяющая через видение художника раскрыть характерное в индивидуальном. Это попытка передать внутреннее через внешнее. Однако следует принимать тот факт, что, образность бывает не только художественная, но и иллюстративная, фактографическая, где образ служит иллюстрацией отвлеченных понятий и отражением индивидуальных явлений. Поэтому произведение образное, кажущееся на первый взгляд художественным, может и не принадлежать к явлениям искусства. Это бывает тогда, когда автор исходит при создании произведения в основном из абстрактных построений своей мысли (моралистической, религиозной, политической), а создаваемые им образы выступают в значительной мере как иллюстрации к заранее намеченной отвлеченной авторской идее, что лишает их живой характерности, отличающей произведения искусства.

Д.А.Леонтьев называет продукт подобной деятельности квазиискусством [2], отмечая, что в нем индивидуальность автора проявляется преимущественно в успешности воплощения банального содержания в художественную форму, наиболее эффективно играющую на эмоциях зрителей и читателей. Он вводит для разделения искусства от квазиискусства критерий «для эмоций – для личности», который хорошо согласуется с выделением двух классов эмоциональных процессов в восприятии искусства – рефлексии и реакции.

Реакция осуществляется в основном на уровне простых телесных (физиологических) проявлений реципиента, связанных с эмоциональными переживаниями, не затрагивающими основ его мировоззрения и исчезающими, не оставляя следа. Здесь, как правило, срабатывают просто эстетические свойства формы произведения (например, сентиментальный роман, строящийся по жестко стереотипным формам).

Рефлексивный же тип восприятия, напротив, связан со сложными процессами когнитивной переработки, интерпретации и оценивания, присущими эстетически развитым реципиентам.

Говоря о художественности, образности, мы имеем в виду как раз рефлексивный способ восприятия, являющийся, на наш взгляд, основополагающим признаком художественной и нехудожественной коммуникации (в нашем случае – художественного медиатекста).

Он определяет:

- отсутствие/наличие эстетической функции;
- установку на однозначность / неоднозначность восприятия;
- установку на отражение реальной / нереальной действительности

(художественные тексты представляют не модель действительности, а сознательно конструируемые возможные модели действительности).

Определив понятие художественности и обозначив качественные характеристики художественного текста, рассмотрим художественный медиатекст как действительно функционирующий феномен современной художественной культуры, имеющий непосредственное отношение к ее артефактам, и сам таковым являющимся. Напомним, что *художественным артефактом* называют искусственно созданный объект, имеющий знаковое или символическое содержание, эстетическая функция которого, присущая многим явлениям культуры, становится доминирующей и интегрирует остальные.

Согласно вышесказанному, дадим определение художественному медиатексту.

Художественный медиатекст – это аудиовизуальная структурированная последовательность, обладающая признаками художественного артефакта и вступающая в контакт с реципиентом через технические средства массовой коммуникации.

Из определения следует, что не всякий медиатекст является художественным. На это он и не претендует. Однако, любой из них (либо его составная часть) прямо или косвенно соприкасается с художественной культурой, будь то содержательный аспект, языковой, исторический, технологический или иной другой. Эта характеристика относится ко всем медиатекстам.

Вместе с тем, существует ещё несколько качественных характеристик, отличающих художественный медиатекст от простого сообщения.

Всякий медиатекст по своей природе символичен, поскольку, как любая информация, он познаётся через знаковые соотношения [3]. И в зависимости от того, насколько прямолинейно, прозрачно, конкретно означаемое, медиатекст приобретает свою принадлежность к сфере художественного. Скажем, сообщение, доносимое до аудитории корреспондентом или телеведущим, содержит информацию явную, открытую; здесь работает простая система знаков, и чтобы понять смысл сообщения, достаточно владеть разговорным языком. То есть, в данном конкретном случае присутствует только языковой код.

Однако, художественный медиатекст (который, являясь, собственно, приемником художественного произведения, произведения искусства, изменивший форму общения с аудиторией благодаря техническим средствам) тем и отличается от простого сообщения, что заключает в себе незавершенность художественных образов, и как следствие - необходимость их достраивания воображением воспринимающего (эффект non-finito, по терминологии западной эстетики; этой проблеме посвящены исследования зарубежных и отечественных авторов (М.Фуко, В.Изер, А.Компаньон, Н. Пьеге-Гро, М.М. Бахтин, Д.С.Лихачев, М.С. Каган и др.)

Суть этого явления состоит в том, что художник ориентируется на способность воображения зрителя, читателя, слушателя «достроить» созданное им произведение, представив то, что в самом тексте не прописано, не изображено, не конкретизировано. А это значит, что художник не только сам свободен в своем пересоздающем мир творчестве, но и предполагает свободу творческой активности тех, кто вовлекается в со-переживание его творений.

Художественный медиатекст, таким образом, в отличие от простого медиатекста, находит не просто «адресата» передаваемой безличной информации, не её пассивного «реципиента», подобного всем другим «получателям» послания, а соучастника

творческого процесса, призванного преломить и обогатить своим сопереживанием и сотворчеством содержание воспринимаемого им медиатекста, вступить с ним в диалог или полилог. Это ещё один существенный художественный аспект медиатекста.

Требующий диалога с воспринимающим, художественный медиатекст обретает ещё одно важное качество – интерактивность. Говоря об интерактивности, уточним, что «интерактивность» обозначает обратимую связь между отправителем и получателем информации. Художественный медиатекст есть художественное «послание», где «отправляется» не законченное произведение, а некое предложение собеседнику вступить в активную работу. Таким образом, речь идёт не о создании законченного продукта, но ситуации, определяемой интерактивным процессом.

Каким же образом учитель может использовать названные качества медиатекста на своем уроке, чтобы не просто донести до учащихся его содержание, а «запустить» процесс самостоятельного «добраивания» смысла (или даже смыслов), помочь увидеть то, что в самом тексте не изображено явно и не достаточно конкретизировано? Ведь от умения видеть то, что стоит за «явным» изображаемым напрямую зависит интерпретация. Как научить их этому умению?

Думается, начинать нужно всё же с анализа того, что в тексте действительно наличествует и достаточно конкретизировано. Это не так просто сделать, как кажется на первый взгляд, поскольку даже явное видится не всегда и не каждым, а умение анализировать не приобретается само собой, этому тоже нужно учить.

Без анализа нет интерпретации. Анализ выступает как специфическое звено искусствоведческого (и любого другого) исследования, а интерпретация предполагает моменты избирательности, самовыражения и оценки (поскольку интерпретация – это перевод внешнего восприятия во внутренние планы, внутренние формы).

Несомненно, на наш взгляд, только одно, что анализ – необходимое условие научности интерпретации любого художественного произведения/явления. Постигание смысла обязательно должно быть доказательным. Анализ в этом случае – необходимое средство доказательства понимания смысла того, что ты увидел, услышал, прочитал.

Приведем конкретный пример возможной работы с художественным текстом. Остановим свой выбор на произведении изобразительного искусства (хотя это может быть и искусство экранное, звуковое, театральное).

Для проведения текстового анализа мы будем использовать некоторую совокупность исследовательских приёмов. Сведем их к нескольким пунктам:

- В произвольном порядке выбираем элемент изображения – означающее, т. е. элемент художественного языка (мы можем «выхватить» взглядом любую деталь картины, порядок перечисления здесь безразличен, т.к. эти знаки нелинейны).

- Затем прослеживаем смыслы, возникающие в пределах каждого означающего, или «кода». Уточним, что слово «код» понимается в данном случае не в строгом значении научного термина. Под кодами подразумеваются «поля ассоциаций», вторичные смыслы, настраивающие определённым образом воспринимающего информацию, «перебрасывая мостики» от увиденного сейчас – к увиденному ещё ранее, от прочитанного только что – к прочитанному когда-то, от услышанного в данный момент - к уже слышанному.

- Анализ будет происходить по принципу постепенного продвижения: всё изображение будет просматриваться шаг за шагом (по фрагментам, слоям). Ход нашего анализа будет совпадать с обычным рассмотрением картины, но этот просмотр пойдет как бы в замедленной съёмке, с комментариями.

В приведенном примере мы не ориентируемся на какую-то конкретную аудиторию, возраст, социальный и художественный опыт. Мы просто показываем ход возможных размышлений.

Подчеркнём, что мы не ставим целью выявить некий конкретный смысл, заложенный в произведении, или перечислить все возможные. Напротив, в процессе анализа мы наверняка «упустим из виду» какие-то смыслы. Потеря смыслов есть в какой-то мере неотъемлемая часть чтения медиатекста (повод снова и снова к нему возвращаться): нам важно показать *отправные точки* смыслообразования, а не его окончательные результаты. Отметим, что основу медитекста, как и любого художественного произведения, составляет не его внутренняя, закрытая структура, поддающаяся исчерпывающему изучению, а его выход в другие коды, знаки, другие тексты. Как отмечал Ю. Лотман, любой текст существует в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности [3].

Юрий Сизоненко «Полуденный отдых» (2004 г., масло, холст)



1. Начнем с того, что первое сообщение – словесное, оно дано нам непосредственно – это авторское название картины – «Полуденный отдых». Код этого сообщения есть ни что иное, как код русского языка; чтобы декодировать подобное сообщение, требуется лишь умение читать (если мы ориентируемся на надпись на картине или музейную табличку), активизацию слуховых анализаторов (если воспринимаем название на слух) и знание русского языка.

2. Название вызывает желание дополнить фразу, знакомую музыкантам¹ со школьной скамьи: «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси (условно – код фавна)

3. Фавн – (от лат. *faveo* – *благоприятствующий*) добрый лесной бог, который живёт в чащах, уединенных пещерах или близ шумящих источников. Он предсказывает будущее, ловит птиц и преследует нимф. В образе фавна древние почитали доброго демона гор, лугов, полей, пещер, стад, ниспосылающего плодородие полям, животным и людям, вещего бога. При этом наряду с единым личным божеством, верили в существование многих однородных и одноименных с ним демонов, в которых были воплощены атрибуты самого фавна. Являясь человеку во сне, фавн нередко мучит его кошмаром. Особенно береглись фавнов женщины, к которым бог особенно благоволил.

Фавна, дочь (или жена) фавна, представляет собой женскую ипостась названного бога. Подобно ему, она была вещей богиней. В тоже время она принадлежала к числу богинь женского производительного начала и, как таковая, отождествлялась с Доброй богиней (*Bona dea*).

¹ Мы приводим свои личные поля ассоциаций, автор же статьи имеет непосредственное отношение к музыке.

4. Если отвлечься от языкового сообщения, то мы окажемся перед изображением как таковым. В этом изображении содержится целый ряд дискретных знаков (изолированных, отдельно стоящих). Итак, существо, являющееся центром картины, явно женского рода, о чем свидетельствуют накрашенные губы, кокетливая «шляпка», изящные изгибы форм, контуры которых обрисованы удивительно плавной, мягкой линией (код фавны).

5. Губы – не просто губы, а губки (бантиком), код любви.

6. В руках – верёвка, возможно для *ловли* (ловли кого? – птиц, но, может быть, учитывая женскую ипостась фавна, - мужчин). Код веревки подсказывает возможность не только ловли, но и опутывания, привязывания, тем более что один ее конец действительно привязан к ноге «существа». Или как вариант: намек на игру (ловля «на бантик»: верёвочка имеет бантик на конце или даже на двух концах, один из которых привязан к ноге). Само «существо» (назовём её условно Она) – непосредственно Верёвка. То есть перед нами – сами «путы», «соблазн», «заморочка». Это подчеркивается и яркой, привлекательной одеждой (веревка не однотонна, а имеет цветовую комбинацию), и позой вождления. Действительно, «Она» возлежит, подобно Данае или Венере Тициана, в спокойной, достойной богини, позе. Однако код веревки может указывать и на то, что «Она» каким-то образом «привязана» к этому конкретному месту, оно для нее небезразлично, что-то сюда ее манит, привлекает, волнует.

7. Полоска «воды»: берег, на котором «Она» лежит (близость водоема - код фавны).

8. Веревка по сути – нить. Из нее соткано все полотно картины - из массы мазков создается мягкий, коврово-бархатный эффект фактуры. С комфортом, теплом, мягкостью связан код отдыха. Отдых, в свою очередь, связан со свободой.

9. Код свободы, с одной стороны, составляет контраст с кодом веревки: ничто не мешает в окружении, нет более никаких изображений, объектов, чистое полотно, позволяющее расположиться «Ей» так, как пожелает. С другой – дополнение к коду верёвки - «свободная женщина», заигрывающая, кокетливо манящая.

10. Код ограничения: верёвка в руках повторяет контуры рамки картины и помещает, замыкает «Ее» (т. е. персонаж) в центре картины. Это внутренний мир, отграниченный от внешнего, грезы, уединение.

Можно продолжать текстовый анализ и дальше. Перечисленные знаки – лишь часть того, что здесь можно «прочитать». Их, несомненно, гораздо больше (так, верёвка способна символизировать, например, бесконечность, вариативность изображаемого, из неё «можно вить» что угодно и т.п.). Вместе с тем сама вариативность прочтения отнюдь

не произвольна. Она зависит от различных типов знания, проецируемых на изображение (знания, связанные с нашей повседневной практикой, национальной принадлежностью, культурным, эстетическим уровнем), и поддающихся классификации, типологизации: оказывается, что изображение может быть прочитано несколькими разными субъектами, и эти субъекты могут без труда сосуществовать в одном индивиду. Это значит, что один нюанс может «будить» разные фрагменты символической ткани (языка), соответствующие определённому типу практики конкретного человека. Это как раз и обуславливает различные способы прочтения одного и того же изображения: каждый из выделенных нами знаков соответствует определённому «подходу» к действительности (отдых, игра, любовь, раздумье и т. д.).

Если в одном индивиду существует множество типов практики и знания, то изображение есть некоторая конструкция, образованная знаками, извлекаемая из разных пластов наработанных человеком практик и приобретенных знаний (какова бы ни была их «глубина»).

Таким образом, приведённый пример текстового анализа показывает, что информация на уроке искусства перестаёт быть просто сообщением или описанием явления. Она требует иного уровня восприятия, базирующегося на активной внутренней эмоциональной и аналитической работе, что диктуется объективной реальностью – многоплановостью и противоречивостью искусства современного.

Литература

1. Бахтин М.М. Проблема текста // Собр. соч., том 6. М.: Наука 1996.
2. Леонтьев Д.А. Введение в психологию искусства. М.: Изд-во Московского ун-та, 1998. 111 с.
3. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам XIV. Тарту, 1981. Вып. 567. С. 3–19.
4. Новые аудиовизуальные технологии / Отв. ред. К.Э.Разлогов. М.: Едоториал УРСС, 2005. 488 с.