

№3 2009 год

теория и методика профессионального образования

Телышева Наталья Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории музыки и музыкального образования Московского городского педагогического университета, Москва
e-mail: telyshevan@mgpu.ru

Интерпретационная культура учителя искусства.

Культура интерпретации – неотъемлемая часть информационной культуры педагога. Последняя трактуется современными исследователями как способность учителя своевременно находить, получать, адекватно воспринимать и продуктивно использовать новую информацию в учебном процессе. При этом, как правило, акцент делается на использовании различных технических и программных средств в реальной педагогической практике. Однако понятие информационной культуры педагога представляется нам гораздо шире, чем его трактуют исследователи данной области.

Специфика *современного уровня* информационной культуры педагога заключается, на наш взгляд, в том, что значительно изменилась сама функция учителя в образовательном процессе. Пока господствовал тип «гуманитарной» культуры с ее традиционными институтами: библиотеками, филармониями, университетами, кинотеатрами и книжными магазинами, ведущей функцией учителя была трансляционная. Он был если не источником информации, то источником путей её получения. Сегодня же эта функция отошла на второй, или даже третий план, поскольку человек может самостоятельно черпать сведения из множества разнообразных источников. И одним из наиболее распространённых и доступных путей поиска является Интернет – безбрежный океан самой разноплановой, противоречивой, иногда недостоверной и не всегда безукоризненной с точки зрения эстетической ценности информации. А поскольку любая информация, переданная тем или иным способом, всегда носит оттенок личностного, *интерпретаторского*, авторского субъективного видения излагаемого, то и толкований одного и того же явления – множество. Проблема ориентации в огромном информационном потоке определяет новую функцию учителя – научить своих подопечных разбираться в её *интерпретациях*.

Таким образом, интерпретационная культура учителя является важной составляющей его профессиональной компетентности, поскольку основана на работе с информацией в любом её проявлении, включая, в том числе способность к образовательной и просветительской деятельности в области медиа.

Проблема интерпретационной культуры касается учителя любого образовательного звена и любой специальности. Однако особенно остро она стоит перед преподавателями, чей профиль работы связан с образовательной областью искусства. Это обусловлено тем, что на наших глазах рождается принципиально новый этап в истории мировой художественной культуры, к анализу и оценкам которого не готовы пока ни деятели искусства, ни ученые. Ведь невозможно определить истинную ценность явлений культуры, участниками которой являемся мы сами. И учитель искусства оказался сегодня в особой ситуации. Он *вынужден*, в отличие от критиков и

искусствоведов, не откладывая на десятилетия (или даже века) давать оценку явлениям художественной культуры, которая окружает его самого и учеников здесь и сейчас.

Заметим, что явления, происходящие сегодня в художественной культуре, характеризуются многоликостью, разноплановостью и контрастностью творческих исканий, смелыми экспериментами и преобразованиями привычных видов и форм творческих проявлений. Уже достаточно уверенно на художественной арене чувствуют себя такие необычные в содержательном плане направления, как кинетическое и концептуальное искусство, оп-арт и поп-арт, развиваются новые своеобразные формы – боди-арт, видео-арт, энвайронмент и др. Стремительно изменяясь, искусство сегодня тяготеет к интегрированным и обиходным формам (звуковая скульптура, объект, звуковая видеоинсталляция, реалити-шоу, компьютерная анимация, и т. д.).

Различные визуальные формы игровой деятельности, «работая» на массовость и зрелищность (хеппенинг, перформанс), а также «саморазрушающиеся произведения» «невозможного искусства» (художественного направления, под которым понимается пространственное моделирование естественных, природных сред), выводят человека из залов и художественных галерей на городские площади и улицы, стирая различие между художником и зрителем, музеем и повседневной жизнью.

Время создания шедевров вытесняется временем интерпретаций, пересказов, римейков (от англ. «remake» – переделывать) и «анмейков» («unmaking» - неделание). В современной культуре среди так называемых «продуктов творческого процесса» явно доминирует исправленный, переделанный или восстановленный вариант художественного произведения со всеми своими разновидностями, в числе которых, например, сиквел (от англ. «sequel» – следствие, продолжение), приквел, а также иные «вариации на заданную тему».

Вот здесь и становится очевидной одна из основных проблем, стоящих сегодня перед каждым учителем искусства: научиться самому и научить других «читать» медиатекст. При этом медиатекстом может быть: газетная статья, телепередача, видеоклип, фильм, параграф учебника и т. д.). Таким образом, медиатекст – это сообщение, содержащее информацию и изложенное в любом виде и жанре средств массовой коммуникации. Последние, в свою очередь, представлены техническими средствами создания, записи, копирования, тиражирования, хранения, распространения, восприятия информации и обмена ею между субъектом (автором медиатекста) и объектом (массовой аудиторией).

Из вышесказанного следует, что не всякий медиатекст есть произведение искусства. Собственно, 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.

Кроме того, всякий медиатекст познаётся через знаковые соотношения, он символичен по своей природе. И в зависимости от степени прямолинейности, прозрачности, конкретности означаемого медиатекст приобретает свою принадлежность к сфере художественного. Скажем, сообщение из разряда эфирных «Новостей» имеет прямолинейный смысл: означаемое (в данном случае событие, доносимое до аудитории) содержит информацию явную, открытую; здесь работает простая система знаков, и чтобы понять смысл сообщения, достаточно владеть разговорным языком. То есть, здесь присутствует только языковой код.

Однако, художественный текст тем и отличается от простого сообщения, что в нём «есть какая-то загадка». Эта загадка обусловлена наличием подтекста, точнее, *над* текста, уводящим собеседника настолько глубоко (или поднимающим его настолько высоко), насколько он сам может себе это позволить. Поэтому общение с «загадкой» всегда субъективно и каждый раз ново.

В этом и заключается «игра» художественно текста. Причем, слово «игра» здесь нужно понимать во всей его многозначности. С одной стороны, «играет» само произведение – оно свободно в своём прочтении (как говорят о свободной юбке, «играющей» на талии, или незакреплённом шурупе дверной ручки, позволяющей ей «играть» в разные стороны). С другой стороны, играет и тот, кому этот художественный текст адресован (зритель, читатель, слушатель). Причем он ведёт двойную игру: играет в произведение точно так, как играют в какую-нибудь игру, «входя» в неё, становясь одним из героев и включаясь в процесс внутреннего художественного подражания, активной идентификации. Ещё он играет и сам художественный текст, в том смысле, что «доделывает», «доводит», «додумывает», даёт ему продолжение, вступает в авторство (соавторство).

Заметим, что термин «игра» имеет непосредственное отношение и к музыке. История развития системы музыкальной коммуникации напрямую связана с эволюцией общественного музицирования. Деятельность музыкантов *аудиального периода* (от времени возникновения первичных неразвитых форм музыкального искусства до усовершенствования в XI в. первых систем фиксации музыкальных звуков — нотной записи), особенно в ранней его стадии, соединяла в себе функции композитора, исполнителя и слушателя.

Главным достижением *аудио-нотационного периода* (названного так нами условно), самого фундаментального в истории музыкальной культуры, включающего основные вехи мирового искусства в целом от эпохи средневековья до романтического периода включительно, с точки зрения развития системы музыкальной коммуникации стало то, что восприятие постепенно отделилось от сочинительства и исполнительства. В итоге сформировалась публика как самостоятельный компонент музыкальной культуры.

Третий, *медиаальный этап*, с рождением и развитием новой акустической эпохи внёс в систему музыкальной коммуникации свои коррективы. Великие технические открытия дали создателям музыкальных инструментов, композиторам, исполнителям, слушателям совершенно новые художественные средства и возможности. В творческих лабораториях рождается, формируется, новая звуковая палитра, которой ещё предстоит быть освоенной музыкантами и слушателями. Этот процесс продолжается и сегодня. И особенность его заключается в том, что слушатель перестаёт быть просто слушателем-созерцателем. У него появилась возможность быть соавтором партитуры.

Художественный текст (не только музыкальный, а любой художественный текст) как раз и можно сравнить с подобной партитурой нового типа: он требует активного собеседника, а не простого созерцателя. Современное искусство ставит своим условием, чтобы художественное произведение создавалось совместно с аудиторией. В том, что многие сегодня испытывают откровенную скуку, глядя на экран, сцену, картину, композицию и т.д., возможно, повинна привычка сводить произведение искусства к предмету потребления. Человек начинает скучать, когда не способен сам производить, играть художественный текст, разбирать и собирать его как кубики или мозаику, давать ему шанс на продолжение в другом виде, жанре, образе, т.е. давать ему право на продолжение жизни в ином измерении.

Итак, художественный текст предполагает игру с воспринимающим его человеком, поскольку весь пронизан аллюзиями, цитатами, взаимосцеплениями, переносами, отсылками, отзвуками, – в нем функционирует сложнейшая система кодов. Уточним, что слово «код» понимается в данном случае не в строгом значении термина, имеющего отношение к науке. Под кодами, согласно Р.Барту, подразумеваются «поля ассоциаций», 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. Это, так сказать, «прямые» переносы. Но ассоциативные комбинации могут быть самыми непредсказуемыми: «перекрёстными» (от услышанного – к увиденному, от прочитанного – к услышанному) и «круговыми» (цепь аллюзий); «точечными» (отдельные вспышки ассоциаций) и «локальными» (всё произведение адресует к давно пережитому и, казалось бы, «забытому» эмоциональному потрясению) и т. д.

Медиатекст в искусстве, таким образом, можно обозначить как объёмное многомерное пространство, в котором через «подключение» к другим медиатекстам, другим знакам и кодам, осуществляется процесс создания полифоничного означаемого (или означаемых), заключающего в себе художественно-эстетический эффект.

Благодаря тому, что художественный текст безмерно символичен, в нем изначально заложена множественность смысла. Однако эта множественность вызвана далеко не двусмысленностью элементов содержания самого медиатекста или тайным, «засекреченным» означаемым, требующим определённого поиска. Вызвана она, скорее, многоплановостью, вариативностью, контрапунктным проявлением означаемых, из которых он вырастает.

Об этой смысловой множественности учителю искусства следует хорошо помнить. Дело в том, что он часто стоит перед соблазном принять на себя функцию интерпретатора или критика, раскрывая смысл (или смыслы) художественного, в том числе музыкального, текста с целью выявления той истины, которая, по его мнению, в нём сокрыта. Однако, возможность определить *единственный* (!) или *все* смыслы конкретного медиатекста в искусстве – иллюзия, поскольку художественный текст уклончив, незамкнут в историческом и личностном аспектах. Он динамичен и меняется от воспринимающего к воспринимающему в процессе продолжения Жизни, движется, наполняясь сам новыми смыслами и оттенками.

Здесь необходимо заметить, что возникают иные условия для авторства: происходит переоформление художественного содержания, т. е. его перевода на:

- а) понятийно-логический язык (искусствоведение, а также основные жанры критики какого-либо вида искусства) либо лирико-публицистический язык (эссе);
- б) иной художественный язык (графика, театр, кино и другие искусства).

Эти авторские условия вовлекают каждого из нас в активное соиздание творческого продукта, что, в свою очередь, формирует особое восприятие. Это особое восприятие порождает особые интерпретации. Поэтому, разумеется, всегда могут возникнуть возражения: один увидел одно, другой – другое, а третий вообще ничего не увидел. Интерпретация – это и есть личное понимание произведения (видение художественного явления). И этот процесс всегда включает две стороны: *инвариантную и вариативную*.

Рассмотрим эти стороны подробнее.

Инвариант включает в себя : особенности авторской позиции, конкретно-историческое понимание, общий эмоциональный строй произведения, специфику и средства искусства.

Несмотря на то, что художественный медиатекст и предполагает свободу интерпретации читателем, зрителем, слушателем, эта свобода не может быть абсолютной - существуют границы, обусловленные замыслом художника. Это своеобразное авторское ограничение.

Поэтому, соглашаясь с правилом: «У каждого своя Снегурочка», воспринимающая аудитория (и каждый воспринимающий в отдельности) всё же не может приписать Снегурочке черты Бабы Яги. У каждого слушателя восприятие «Адажио» Альбини вызывает особые ассоциации и потому особым образом переживается, но этот разброс душевных состояний всё равно находится в пределах трагического чувства скорби. В данном случае абсолютную свободу интерпретации ограничивает общий эмоциональный строй произведения, а также специфика и средства музыкального (в данном случае) искусства.

Вариативность прочтения (в понятие «прочтения» мы, естественно, включаем не только процесс чтения и интерпретации литературного текста, но всю область аудио-визуального восприятия во всей его полноте: прочтение музыкального произведения, кинокартины, театральной постановки и т. д.) привязана к личностному контексту: обстоятельствам восприятия, психологическому типу воспринимающего, планке интеллекта и образованности, уровню духовного развития и «духовной перспективы».

Поэтому прочтение художественного медиатекста всегда субъективно и каждый раз ново даже для одного и того же человека. Ново, потому что мы по собственному опыту знаем, как давно известного поэта иногда вдруг открываешь, словно в первый раз. Это происходит тогда, когда в своем развитии наше сознание взбирается на новую ступень, с высоты которой мы неожиданно начинаем слышать нечто новое в его словах. Все с самого начала уже было заложено в его произведении, но оставалось некими потаенными символами, прочесть которые нам позволяет лишь «обновление духа времени». Как говорил Карл Густав Юнг, нужны другие, новые глаза, потому что старые могли видеть только то, что приучились видеть.

В свете вышесказанного, главным направлением в практике работы учителя искусства должно стать стремление научить своих подопечных улавливать те формы, коды, через которые идёт возникновение смыслов художественного текста, прослеживаются пути смыслообразования, переживается множественность его прочтения. Именно это позволяет понимать и принимать его содержательную вариативность, а, следовательно, воспитывать интерпретационную культуру. Ведь интерпретация в искусстве – это не наделение медиатекста каким-либо конкретным смыслом. Как раз осознание конкретного его прочтения как варианта множественности (как бы эта множественность не была воплощена), – это и есть интерпретация. Научить интерпретировать – значит научить вести индивидуальный диалог с любым художественным медиатекстом, принимать его «игру» и осознавать свою собственную систему представлений и ассоциативные поля как доказательство множественности его прочтения.

Именно это обстоятельство позволяет утверждать, что центральной проблемой для современного учителя искусства является умение грамотно «читать» и не менее грамотно интерпретировать медиатекст, что и определяет содержание его интерпретационной культуры.

Литература:

- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Костикова. М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994.

- Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству: Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 267 – 285.