

**ПРОБЛЕМЫ ПОНИМАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ
THE PROBLEM OF UNDERSTANDING IN CONTEMPORARY ART****КРЫЛОВ СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ
KRYLOV SERGEY NIKOLAEVICH**

*аспирант кафедры искусствоведения и культурологии ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургской Государственной художественно-промышленной Академии им. А. Л. Штиглица»
post-graduate student (the Art history and culturology); artist of monumental and decorative art, Federal State Professional education Academy «St.-Petersburg Stieglitz State Academy of Art's and Design»; e-mail: kry@bk.ru*

Ключевые слова: постмодернизм, эстетика, культура, искусство, художник.

Key words: postmodernism, aesthetics, culture, art, artist.

Аннотация: В статье раскрываются основные факторы затрудняющие взаимопонимание художника и публики. Автор считает, что современное искусство является системой со своим зашифрованным языком, складывавшимся на протяжении последних полутора столетий. Начиная с середины XIX века постепенно происходит смена ценностей западного общества, отразившаяся в искусстве как уход от эстетического идеала в пользу концептуального. Автор считает, что публика, хорошо знакомая с современным искусством, также не всегда может всесторонне оценить ценность художественного произведения без специального пояснения со стороны автора, что несомненно является признаком возрастающего конфликта между обществом и культурой постмодернизма. Если ранее произведение вызывало эмоции путем эстетического воздействия, то современное искусство ищет оригинальные пути воздействия на публику.

Abstract: In the article the main factors that complicate the understanding between the painter and the public are disclosed. The author thinks that modern art is a system with its own cipher language that has been developing during the last 150 years. Since the beginning of the XIX century the change of values of the western society has been taking place, which is reflected in art as a move from aesthetics towards conceptual art. The author considers that the public well-acquainted with modern art not always can estimate the complete richness of a masterpiece without further explanation of the author, which, undoubtedly, is a sign of the growing conflict between the society and the culture of postmodernism. Earlier a work evoked emotions by aesthetic impact, the modern art is looking for original ways to influence the public.

Кто из нас ни разу не попал в ситуацию, когда на выставке невозможно было понять, в чем же значимость работы художника? Бесспорно, эта тема одна из наиболее важных в сфере культуры. По мнению Г.Гадамера, задача понимания искусства из индивидуальной потребности отдельного человека превратилась в главную задачу культуры.

Культура в целом выражает духовное состояния общества, тогда как искусство является реакцией на эмоциональный всплеск. Сколько существует искусствоведение, столько ведутся споры: считается ли любое новаторское явление в искусстве прогрессом или же постоянной деградацией культуры. В сфере гуманитарных наук нельзя игнорировать факт трудности, а порой и невозможности построения цельной логической системы. Лексика, которую используют в описании современного искусства, постепенно становится особым языком - непростым, часто отпугивающим своей сложностью. Тем не менее, «в науке об искусстве у теоретического подхода в действительности нет альтернатив, и не важно, идет ли речь о современном или классическом искусстве. Любая новая публикация по истории искусства имеет значение лишь в качестве аргумента в каком-либо теоретическом споре, как часть интеллектуальной истории»[1]. До середины XIX века среди художников мало кто делает попытки сформулировать свою систему,

способную обосновать оригинальность творческой деятельности.

Считается, что Э.Мане предпринял первые попытки самоидентификации искусства, первым среди живописцев начав поиск формальной сложности произведения. Своим желанием создать новые принципы в решении обыденных задач он косвенно предвосхищает практически всё авангардное творчество, в самых реакционных формах способное покинуть западную систему культуры, основанную на древнегреческом понимании эстетики и красоты.

В силу простоты решения в реалистической художественной практике вопрос теоретического обоснования произведения возникает редко, даже в сравнении с декоративным или церковным искусством. А.В.Макеенкова выводит сложность «языка произведения», как одну из проблем трудности понимания искусства. Безусловно, авторский язык может быть непонятен, тем не менее это никак не может зависеть от направленности произведения. На сложность восприятия скорее влияют формальные признаки, а именно: используемые художником средства, например, традиционно не характерные для искусства: новые технические возможности, полимедийность - то есть те качества, в которых формотворчество пытается обособиться и утвердиться. Понравилось нам произведение или нет, понять о чем оно, мы можем, а вот каким образом оно выполнено - не всегда.

Развитие культуры современного глобалистического общества невозможно рассматривать вне контекста идеологий, созданных правящими слоями. Самобытные художники - неважно, что они создают - будут расцениваться как радикально настроенные. Рассмотрим яркий пример: «консервативные политики и искусствоведы в США в период холодной войны атакуют абстрактное искусство как «коммунистическое»»[2], спустя же 20 лет Л.Рейнгардт доказывает, что именно реалистическое искусство на западе - это искусство протеста, а не абстрактное, которое в то время уже становится символом капиталистической культуры. Ещё К.Маркс отмечает тот факт, что, совершая покупку, мы приобретаем не просто вещи, а предметы, наполненные идеологией. Управляя массовой идеологией, можно намеренно манипулировать чувствами социальных групп. В западной цивилизации люди привыкли получать от произведения искусства в первую очередь наслаждение: визуальное, эстетическое, моральное и интеллектуальное. На протяжении последнего столетия мы наблюдаем постепенный уход от деления на виды искусства, сложившегося тысячелетиями; происходит слияние визуального статического искусства с поэзией, музыкой, танцем, с видео и, наконец, с «точными» науками как в формальном, так и в идеологическом плане. Публика, культурно подготовленная к созерцанию нового

искусства, получает от художника некую головоломку, направленную на активную работу фантазии, эрудиции, интуиции и интеллекта, получая в этом наибольшее удовольствие. Восхищение, вызванное чисто визуальными и эстетическими качествами произведения, отходит на второй план, так как публике представлено всего лишь воплощение идеи художника. Актуальное искусство призывает зрителя временно отстраниться от социальных масс, увидеть нечто большее; посредством критики популярной культуры происходит критика идеологии и самого искусства.

Техническая воспроизводимость искусства несомненно изменила отношение общества к художнику, с изобретением репродуцируемости картины, для привлечения интереса зрителя живописцу необходимо вкладывать в произведение то, что не сможет передать фотография, например, максимальную эмоциональную составляющую, новые технические средства, одновременное воздействие на разные органы чувств. В некоей мере во все времена существовал синтез искусств, но только в начале XX столетия возникают полимедийные произведения, воздействующие на все органы чувств зрителя, являющие собой сложнейшие по структуре творения, действия, события. Дадаисты вынуждают публику принять новый подход к пониманию искусства: не желая угодить, они всё же предлагают отказаться от пассивного любования и стать частью действия. Произведением искусства может становиться заимствованный из жизни предмет: энвайронмент или реди-мейд, - идея, в основе которой лежит акцент восприятия, то есть, созерцая предмет, произведением искусства его делает сам зритель. После М.Дюшана всё искусство по природе становится словом или концепцией. Наряду с тем классическая миметическая теория переживает кризис и неспособна оправдать многообразие визуальных репрезентаций. Ранее человек привык получать от созерцания произведения искусства наслаждение. Общество принимало как данность, что именно каннотативный характер, сложность и богатство эстетического знака или даже языка придавали произведению статус искусства, теперь дистанция между образами в произведении и их референтами практически отсутствует.

За последние полвека искусство обратилось к тем темам, которые ранее даже отдаленно не интересовали искусствознание. Воплощая идею синтеза, морфологические рамки искусств распадаются, обнажая фигуру художника перед лицом социума. С появлением новых средств связи изменилось само восприятие - от визуальной ориентации к мультисенсорной. Искусство способно подчинить все человеческие способности стремлению к единству творческого воображения. Тенденция социализированного искусства в западных странах развивается независимо, в Европе это группа «Ситуационистский интернационал», в США - неодадаисты и «Флюксус», верящие в спасение искусства от коммерциализации, угрожающей превратить его в чрезвычайно

престижный предмет потребления. Имеющие свободные убеждения художники работают над проектами, привлекая музыкантов, поэтов, танцовщиков. Результатом такого рода деятельности становится новая мультидисциплинарная эстетика, основанная на взаимном вдохновении, обогащении и экспериментировании. Перформанс позволил художникам окончательно стереть границы между средствами выражения, между искусством и жизнью. Перформативная практика явилась протестом, подвергающим сомнению общепринятые ценности и модели поведения, они не могли существовать без диалога со зрителем. Художники напрямую связывают себя с другими людьми, их жизненным опытом и образом поведения. Слияние искусства и жизни, как основная идея приобрела крайние и курьезные формы у англичан Гилберта и Джорджа. Манцони превращал в «живые скульптуры» окружающих, они же превратили в «живые скульптуры» себя, и косвенно сделали свою жизнь предметом искусства.

Б.Е.Гройс с позиции теоретика XXI века выделяет задачу искусства в демонстрации различных образов и стилей жизни через осуществленное на практике знание. Средством сообщения становится само сообщение. «Признаем, что одна из наиболее значимых художественных тенденций последних 10 – 15 лет – это распространение и институционализация группового и социально ангажированного творчества»[3], выражение которой мы находим в особой популярности искусства взаимодействия. М.Квон рассматривает новую форму искусства как «спецификацию сообщества», К.Базуальдо - «экспериментальное сообщество», Г.Кестер определяет его «диалогическим искусством». Идея Кестера в том, что задача искусства – противостоять миру, в котором люди оказываются сведены к атомизированному псевдосообществу потребителей, чей эмоциональный опыт задан обществом спектакля и репетиций. Если сотрудничество с предварительно организованными группами выявляет эксплуататорский характер, оно не может отражать модель общественного взаимодействия. В совместном противостоянии капитализму художники объединяются между собой, призывая стороннюю публику, которая должна уверенно ощущать себя участником произведения. В отличие от телевидения, искусство не разрушает, а сплачивает отношения, становясь местом, создающим специфическое пространство общения. Если Г.Гегель называл одной из важнейших причин кризиса искусства утрату человеком способности непосредственного переживания художественного произведения («Свобода произведений искусства, которой гордится их самосознание и без которой их не было бы, — это лукавство их собственного разума. Если произведения искусства — это ответы на свои собственные вопросы, то в силу этого они сами становятся вопросами.»[4]), то преимущество же диалогического типа художественной практики в том, что критический анализ стереотипов

осуществляется в форме обмена мнениями и дискуссии, а не шока и деструкции. Коллаборативное искусство стремится к общедоступности, нежели к эксклюзиву; в диалоге неизбежна рефлексия, так как сам по себе он не может конструировать произведение.

На практике идея объединения художника и публики сама задаёт барьер, мешающий сближению, бесспорно становясь наиболее актуальной проблемой. Публика, мало знакомая с тенденциями искусства, предвзято относится ко всем проявлениям современного творчества и старается избежать контакта. Отказ от диалога становится изначальной причиной недопонимания. Художник же выражает самопожертвование, отрекаясь от авторского присутствия в пользу взаимоотношений, позволяя участникам говорить через себя. Эта идея выражает жертвенность искусства как такого и его желание полного растворения в социальной практике.

Единственным же элементом восприятия остаются чувства - главный критерий возникновения и существования произведения искусства, началом которого являются переживания и эмоции. Как отмечает В.П.Бранский: «Тот, в ком объект не вызывает никаких чувств, не замечает в этом объекте и десятой доли тех особенностей, которые открываются человеку, находящемуся под сильным впечатлением от объекта. Таким образом, как это ни парадоксально, можно смотреть на нечто - и ничего не видеть»[5]. Первопричина любого искусства не столько контекст, сколько свободное чувство, в прошлом скованное рамками философии, эстетики, красоты, пропорции и прочих культурных традиций. Постмодернистское искусство основано в первую очередь на чувствах, и другим критерием его мерить невозможно!

ЛИТЕРАТУРА

1. Рыков А.В. Западное искусство XX века: Учебно-методическое пособие. - СПб.: Новая Альтернативная Полиграфия, 2008. С. 3.
2. Демпси, Эми. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству. - М.: Искусство - XXI век, 2008. С. 191.
3. Бишоп, Клер. Социальный поворот в современном искусстве - М.: Художественный журнал, 2005, № 58/59. С. 1.
4. Адорно, В. Теодор. Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. - М.: Республика, 2001. С. 12.
5. Бранский В.П. Искусство и философия. Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. - Янтарный сказ, 1999. С. 6.