

УДК 7.036:378148

<https://doi.org/10.36906/NVSU-2022/58>**Нуруллина С.М.**, канд. филол. наук, ORCID: 0000-0002-5567-5756,

Югорский государственный университет

г. Ханты-Мансийск, Россия

КОНЦЕПЦИЯ МЕДИАОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО КУРСА О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ И ЖУРНАЛИСТОВ

Аннотация. Данная статья посвящена поиску концепции медиаобразовательного курса для студентов и журналистов по вопросам интерпретации и освещения в СМИ произведений современного искусства. Обзорно представлены ключевые мнения исследователей особенностей медиасферы и искусства, обозначены сложности в определении структуры курса, намечены отправные точки для выстраивания диалога преподавателя со слушателями курса и журналистов – с аудиторией неспециализированных изданий.

Ключевые слова: медиаобразование; современное искусство; интерпретация произведений искусства; критерии произведения искусства; медиасфера.

Тема методики информационного сопровождения мероприятий культурологической направленности и шире – определения места медиа в осмыслении современного искусства – часто возникает в рамках медиаобразовательных проектов, которыми занимаются преподаватели направления «Журналистика» Югорского государственного университета в рамках курса «Культура и журналистика». В работе со школьниками ставится более узкая, но важная задача – формирование эстетического опыта для последующего развития навыков анализа и осмысления произведений искусства.

Многие специалисты разных сфер деятельности не чувствуют уверенности в практике публичного обсуждения вопросов искусства в медиапространстве, тем более что профессиональные дискуссионные культурологические издания в Ханты-Мансийском автономном округе не представлены. Экспозиционных площадок – галерей, салонов, музеев, – занимающихся продвижением или хотя бы презентацией современного искусства в нашем регионе – единичные примеры, а сами арт-объекты время от времени вырываются из мастерских художников в рамках специализированных биеннале, экономических и информационных форумов или отдельных мероприятий на неформальных досуговых площадках. В этих условиях говорить о насмотренности студентов и журналистов, специализирующихся на теме культуры, или хотя бы об устойчивой практике разговора о новых явлениях в искусстве не приходится.

Вопрос приобретает еще большую актуальность в свете того, что Югра стала пионером в развитии креативных индустрий, активно занимается возведением арт-резиденций и оказывает всестороннюю поддержку представителям отрасли. В связи с этим необходимо

создавать образовательные площадки для разных возрастных групп, формируя в какой-то степени подготовленную публику, заинтересованную в развитии современного искусства в регионе. Данная статья – попытка поставить несколько вопросов, ответы на которые помогут сформулировать концепцию медиаобразовательного курса по проблемам современного искусства для разных групп слушателей, тем самым возможно значительно расширить круг специалистов и любителей современной культурной практики.

Вопрос первый. Очевидно, что разговор о современном искусстве можно вести в логике хронологического развития явления и в традициях преподавания дисциплины «Мировая художественная культура». О педагогических условиях развития эстетического опыта говорит исследовательница Е. Полюдова, отмечая как первое условие – развитие образного внимания. Второе условие – развитие индивидуальной картины эстетического восприятия учащимися в процессе общения с искусством. Третье условие... предусматривает создание системы педагогического сопровождения при становлении эстетического опыта изучения искусства» [6]. Соглашаясь с предложенными условиями построения образовательного курса, отметим как минимум два препятствия.

Современное искусство еще не породило своих «классиков», не устоялись этапы его развития, ключевые формы. Отсюда – субъективное наполнение курса, неустойчивость опорных образовательных стандартов. Кроме того, даже в презентации классического искусства существует тренд на отход от западнцентричного европейского искусства и формирование «локальных» историй искусств – азиатских, ближневосточных, южноамериканских. Об этом писала К.Бишоп: «Три европейских музея – Музей Ван Аббе в Эйндховене, Музей королевы Софии в Мадриде и Музей современного искусства Metelkova в Любляне... обращаются к широчайшему кругу артефактов, стремясь обнаружить связь искусства с локальными историями, имеющими универсальное значение [2, с. 8].

Из последних исследований выявляет смену фокуса современных исследователей искусства в сторону написания «локальных» историй П. Лукина [5]. В этом ключе изучение опыта именно местных современных художников весьма актуально.

Поэтому следующим выделим вопрос о личности творца, о месте и роли художника в создании объектов или жестов в искусстве. «...сложилась ситуация, при которой любой человек, занимаясь абсолютно любым делом, может объявить себя художником, а свое совершенно произвольное занятие – искусством, и никто не сможет его опровергнуть... – говорит наш современник, художник и теоретик искусства В. Крылов. – Определения искусства нет – значит, этим словом можно обозначить все, что угодно!» [9].

Вопрос о роли художника в новом искусстве заострился как раз после эксперимента М. Дюшана, и до сих пор не появился устраивающий многих ответ. Вопрос, сделан ли фонтан своими руками, – не важно. Главное, художник выбрал эту вещь. Он как бы вырвал ее из повседневности, развернул так, что под новым названием и с новой точки зрения ее функциональное назначение утратило смысл, другими словами, он создал для этого объекта новую идею [1]. По мысли Е.Андреевой, уникальность таланта, визионерская примета художника – способность сгенерировать новую идею. А через какой материал он сможет ее

донести, не имеет принципиального значения. Художник-создатель, Демиург должен обладать определенными характеристиками личности, чтобы быть способным на порождение нового. Кроме того, любому «новому» приходится пробивать себе дорогу в общественном сознании, и само в себе это «новое» должно иметь способность к провокации, к взламыванию стереотипов восприятия.

Медиапространство дало дополнительные возможности художнику проявлять и распространять свои идеи. Практически неограниченная аудитория, мгновенный захват ее внимания, новые технические (и более эффективные по воздействию) технические приемы, получение обратного импульса, признание художника в качестве медийно значимой персоны придали явно экспериментальный характер художественному творчеству в любых его формах. «Нацеленность на эксперимент стала тем краеугольным камнем, который разделил новое искусство от искусства всех предыдущих периодов, – считает искусствовед О.Томсон. – Уход от «объективной» репрезентации к личному самовыражению как новой стратегии в искусстве XX века потребовал от художников применения всего спектра возможностей, включающих даже новые технологии, как средства выражения и передачи смыслов своих идей о времени и о пространстве» [8, с. 41].

Кроме того, необходимо учесть, что медиапространство в соответствии со своими законами заставляет художника постоянно поддерживать свое медийное присутствие, обновлять информацию, давать обратную связь, заниматься продвижением. Некоторое время назад автор был занят производством, материализацией своей идеи, но реалии сегодняшнего дня не оставляют ему выбора: либо он тратит значительные ресурсы на медиакоммуникацию, либо передоверяет этот процесс институту посредников: искусствоведам, галеристам, кураторам. Таким образом, отмечает исследователь Д.Демкина, изучая институт кураторства, так называемое первичное авторство переходит к фигуре куратора. Художник же как творец встраивается в некий творческий проект, который формирует целую цепочку от автора через куратора и галерею к положению на арт-рынке [4]. Этот процесс также не обходится без своих трудностей. Специалисты отмечают, что попасть в «тусовку» авторов, судьбой которых занимаются галеристы, не так-то просто, большая масса неизвестных художников не может получить поддержку и оказываются как бы невидимыми и несуществующими в медиапространстве.

Оставляя за художником безусловное право на свободу самовыражения, сталкиваемся со следующим вопросом – о критериях признания произведения искусства таковым. Именно эта проблема вызывает у участников дискуссии самые острые споры. Еще раз вспомним одну из самых известных историй: реди-мэйд «Фонтан» Марселя Дюшана – попытка провокационного внедрения серийной, промышленно изготовленной (нерукотворной) вещи – писсуара в пространство художественной выставки в 1917 году. Если не брать во внимание эпатажность самого предмета, то это случай проверки границ художественного и нехудожественного задает нам вопрос: что может или не может считаться произведением искусства. Вопрос остается ключевым именно для современной практики. Интерпретация критика может столкнуться с несогласием аудитории, и единственным выходом в этом споре

может быть только конвенциональный договор участников обсуждения: только через со-творчество можно договориться о смысле и значении представленной идеи. Критик перестает быть экспертом, становясь модератором диспута с общественностью.

Однако опорной точкой может послужить специфика искусства сегодняшнего дня: она заключается в ином отношении к Вещи. Обыденная вещь, оказавшаяся в художественном пространстве, становится символической, многозначной, зачастую теряя при этом возможность выполнять свое прямое назначение. И мы имеем возможность говорить не о том, как вещь выглядит, а какую идею она несет, что она собой выражает, какой месседж несет. Имеет ли в данном случае значение, сделал ли ее своими руками художник или заказал на фабрике, или просто купил? И имеет ли значение, в каком виде вещь, несущая иной, непривычный смысл, представлена?

Одна из точек зрения на характер вещи принадлежит доктору наук С. Симоновой: «Инсталляцией может быть практически все – лоскут, приклеенный к бумаге, стопка газет, стул, стеклянная банка. ...Метаморфоза в их восприятии происходит, когда они выставляются напоказ на соответствующей выставке, получают знак авторской принадлежности и этикетку с названием. В этом случае эти предметы становятся, с точки зрения их авторов и приверженцев этого творчества, уже произведениями актуального искусства...» [7, с. 23-24].

В дискуссии исследователей по вопросу «как различить искусство и неискусство» ключевым стало понятие ценности. Можно опереться на мнение философа и публициста Б.Гройса, который в своих работах подчеркивал особенность «новизны» произведения искусства через внутреннюю несовместимость двух его составляющих – профанной вещи и ценного художественного объекта: «Следовательно, потенциал новизны в таком произведении всегда высок, поскольку одна его половина всегда оказывается иной или новой по отношению к другой, а именно этот потенциал и определяет степень причастности к современному искусству» [3, с. 158]. Е.Андреева приводит несколько мнений-версий, как проводить границу между искусством и неискусством. Как пример, она ссылается на философа и критика Артура Данто, выдвинувшего принцип различения искусства – неискусства по тому, являет ли вещь в пространстве музея, выставки, галереи «форму философского вопроса» или остается в этом отношении невнятной.

С понятием ценности связан и такой аспект интерпретации новых арт-объектов, как их отношение к человеку, и их подобие человеку. Художники часто предьявляют вещи как странные новые сущности, имеющие отношение к телу и психике человека; как новые художественные средства или готовые формы, которыми (о которых) можно делать живопись или скульптуру; как символы современности, ее эмблемы. Многие художники используют собственное тело для выражения какой-либо идеи (например, на одной из выставок художник А.Кузькин ходил в ванне с застывающим бетоном, демонстрируя трудности коммуникации художника со своим зрителем).

«Как бы ни была привлекательна для большинства продукция массовой культуры с ее ориентацией на успех и гляцевую внешность, подлинное искусство будет стремиться выражать и этические императивы», – подчеркивает С. Симонова [7, с. 28]. И прочтение

«этического смысла», безусловно, может стать одним из критериев определения искусства. Таким образом, и художник, и куратор, и зритель сами создает вещь как объект искусства, наделяя ее смыслами и чувствами, которых у нее не было никогда и быть не могло вне человека.

Актуальным для изучения в рамках медиаобразовательного курса остается вопрос о том, каким может быть произведение искусства в его внешнем, видимом воплощении. Это же и вопрос технического состава (в том числе – материала) самого объекта или даже отсутствия этого состава (виртуальное существование). Одна из устоявшихся тенденций – использование готовых фактур. Инсталляция «Культурный срез» С.Пасухина (экспонат постоянной выставки галереи «Эрарта» (Санкт-Петербург) представляет собой скрепленный клеем набор из случайных предметов быта). Очевидна переключка с археологическим термином, которым определяют содержимое раскопок определенного слоя. Использоваться для создания произведения искусства может все, вплоть до отбросов. Давно известен опыт художника Даниэля Споерри, создавшего целую серию «материальных подборов» из объедков, грязной посуды, которые крепились на клей к столешницам и экспонировались в вертикальном положении. Название одной из этих работ вполне иронично – «Внимание, произведение искусства» (1962 г.). Таким образом, можно согласиться с версией, что ни материал, ни способ производства вещи как произведения искусства ни вчера, ни сегодня не играют значительной роли. В эпоху виртуальных выставок идея отсутствия материального носителя вообще не вызывает вопросов.

Сама идея мобильной версии существования произведений искусства сегодня не роскошь, а насущная необходимость для каждого автора. Вероятно, именно в таком формате зритель чаще получает доступ к художественным работам и может высказаться. Произведение становится максимально лаконичным по форме и материалу, а зачастую требуется лишь минимум, позволяющий передать основную мысль.

Образно эту мысль выразил публицист А.Генис в своем эссе «Молоток»: «Вместо грубой уникальности предмета нам достается лишь его обобщенная платоновская идея – «стольность» вместо стола, на который нельзя ничего поставить, потому что он и сам на ногах не стоит... Окруженные вещами, на которые нельзя опереться, мы подготовили и собственный переход по ту сторону материальности» [10]. Существование художника и зрителя в виртуальном пространстве совсем по-иному расставляет акценты в разговоре и о критериях произведения искусства, и об отношениях между субъектами художественного процесса. Переход к виртуально-коммуникативной парадигме взаимоотношений между автором-творцом и зрителем-соавтором отдает пальму первенства не продукту, а процессу, не монологу, а полилогу, не определению идеи, а процедуре сотворчества, в которой все равны. Разговор о современном искусстве ведется сегодня не только от имени автора либо критика или зрителя, а от имени всех участников творческого процесса. Субъективный опыт общения с творцами киноискусства (в частности, с режиссерами на фестивале кинематографических дебютов «Дух огня», г. Ханты-Мансийск) показал, что именно авторы картин меньше всего имеют желания и возможности прямо разъяснить цели и смыслы своих произведений. По умолчанию считается, что своей работой они уже высказались, и более всего нуждаются в

обратной связи и в тех идеях, которые породили зрители в ходе знакомства с фильмом. В рамках занятий со школьниками и студентами-журналистами нами были апробированы деловые игры, целью которых была проба себя в качестве автора произведения искусства, куратора выставки, редактора арт-журнала. Оказавшись по другую сторону творческого процесса, участники игр получили более полное представление о специфике взаимодействия с искусством.

Подводя итог, подчеркнем: медиаобразовательный курс может и должен опираться на сотворчество, деловые игры, имитации различных практик, чтобы совместно и предметно формулировать критерии ценности и формировать комплекс смыслов в интерактивном режиме. Успех этого процесса зависит от уровня подготовки сотворцов, от их способности прочесть тот текст, который рождается здесь и сейчас, в интерактивном пространстве, зачастую – нематериальными средствами, но в рамках художественного языка, и с обязательными этическими, ценностными установками. Попытка найти ответы на вышеобозначенные вопросы может дать начало диалогу преподавателя со слушателями курса, а журналисту – с произведением современного искусства, что не отменяет, однако, необходимости повышения искусствоведческой компетентности.

Литература

1. Андреева Е.Ю. Все и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. 2-е изд. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 584 с.
2. Бишоп К. Радикальная музеология, или Так уж «современны» музеи современного искусства? М., 2013. 96 с.
3. Гройс Б.Е. О новом // Утопия и обмен. М., Знак. 1993. 373 с.
4. Дёмкина Д.В. Кураторство и художественный проект в системе современного искусства: историко-теоретический анализ: Автореф. дисс. ...канд. искусствоведения. М., 2012. 24 с.
5. Лукина П.А. Стратегии художественных поисков российского современного искусства в ситуации «центр-периферия»: Автореф. дисс. ... канд. наук в области искусства и дизайна. М., 2021. 27 с.
6. Полюдова Е.Н. Педагогические условия становления эстетического опыта подростков при изучении искусства: Автореф. дисс. ... канд. пед. наук. М., 2007. 25 с.
7. Симонова С.А. К проблеме нравственного оправдания современного искусства // Искусство и СМИ: сборник научных трудов. Воронеж, 2012. С. 20-30.
8. Томсон О.И. Переживая Media // Искусство и СМИ: Сборник научных трудов международной научно-практической конференции. Воронеж, 2012. С. 41-49.
9. Крылов В.Л. Убить искусство. Ч. I: От Малевича и Пикассо до Глазунова и концептуалистов. М.: Астрей, 2005. С. 3.
10. Генис А.А. Сладкая жизнь. М.: Вагриус, 2004. С. 14-15.

© Нуруллина С.М., 2022