

**Бараш Любовь Александровна****Barash Lyubov Aleksandrovna**

кандидат философских наук,  
преподаватель филиала Российского университета  
дружбы народов в городе Сочи

PhD,  
Lecturer, Sochi branch of  
Peoples' Friendship University of Russia

## ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ: КОММУНИКАТИВНАЯ РОЛЬ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

## AESTHETIC EDUCATION: THE COMMUNICATIVE ROLE OF FINE ART

### Аннотация:

*Статья посвящена педагогическому аспекту исследования постмодернистской художественной коммуникации. Особенности современной художественной коммуникации рассматриваются с точки зрения отражения их специфики в процессе художественно-эстетического воспитания. Такими особенностями, на основе концепции Х.У. Гумбрехта, можно считать «культуру значения» и «культуру присутствия». С первой из них связана эпистемологическая трактовка художественной коммуникации, со второй – онтологическая. Обосновывается необходимость соответствия содержания и технологий художественно-эстетического образования новым тенденциям постмодернистской художественной коммуникации – актуализации процессуальных форм взаимоотношений художника и зрителя, концептуализации и интеллектуализации художественного общения, направленности его на физическое взаимодействие с объектом. Анализируется процесс формирования эстетического опыта в постмодернистской художественной коммуникации. Отмечаются факторы, препятствующие этому процессу. Сделан вывод о продуктивности формирования эстетического опыта на материале новейшего искусства и на основе осмысления теоретических положений современной эстетики.*

### Ключевые слова:

*эстетический опыт, эстетическое воспитание, художественная коммуникация, культура значения, культура присутствия, концептуальное искусство, произведение в движении, эстетика взаимодействия.*

### Summary:

*The article is devoted to the pedagogical aspect of studying the postmodern artistic communication. The features of the modern artistic communication are discussed from the viewpoint of their specific nature reflected in the process of artistic and aesthetic education. According to the concept of H.W. Gumbrecht, such features imply “a culture of significance” and “a culture of presence”. The first one is connected with the epistemological interpretation of artistic communication; the second one is associated with the ontological interpretation. The author substantiates the fact that the content and technologies of artistic and aesthetic education should correspond to new trends in the postmodern artistic communication, i.e. updating the procedural forms of the relationship between the artist and the viewer, conceptualization and intellectualization of the artistic communication and its focus on the physical interaction with the object. The paper analyzes the process of formation of aesthetic experience in the postmodern artistic communication. The author notes that there are factors that impede this process. It is concluded about the efficiency of the formation of aesthetic experience based on the contemporary art materials and the theory of modern aesthetics.*

### Keywords:

*aesthetic experience, aesthetic education, artistic communication, culture of significance, culture of presence, conceptual art, work afoot, relational aesthetics.*

Эстетическое воспитание – вечная тема. О его необходимости и влиянии на формирование личности сказано немало. О том, что нужно делать, чтобы из области планов и благих намерений оно, наконец, перешло в реальность, все знают. Но проходят десятилетия, а эстетическое воспитание по-прежнему остается на задворках системы образования. В чем причина? Мы не хотим или не можем ничего сделать практически? Или не представляем последствий пренебрежения этим аспектом воспитания? А результаты видны уже сейчас и еще отчетливее проявятся впоследствии: тип человека творческого, нацеленного на духовные ценности, станет исчезающим, тип бездуховного потребителя – преобладающим.

Можно ли получить эстетическое наслаждение от картины великого художника, разглядывая ее на крошечном экране телефона? Вряд ли. Ни колорит, ни светотень, ни композиция, ни внутреннее состояние героев картины не будут восприниматься адекватно. Можно ли, посмотрев таким же образом несколько картин, составить представление о стиле художника? Конечно, нет. Потому и забавно, и грустно смотреть, как студенты-художники и дизайнеры, желая во время лекции не только услышать о картинах, но тут же увидеть их, компенсируют отсутствие специального оборудования кабинетами телефонными картинками.

Увы, они не смогут побывать в музее, поскольку такового просто нет в их маленьком городке, они никогда не бывали в художественных музеях больших городов и не видели подлинников. Возникает вопрос: будут ли они иметь так необходимый специалистам, да и не только специалистам, эстетический опыт? Опыт, который может появиться только на основе «испытывания

формы многообразия чувственных данных» [1, с. 191]. О многообразии в этом случае не может быть и речи, а сами чувственные данные, мягко говоря, весьма скудны. На их основе вряд ли сформируются эстетические представления и возникнут эстетические переживания [2, с. 197]. Человек, не захваченный обаянием и художественной силой подлинника или хотя бы хорошей копии, никогда не поднимется до духовного переживания. А главное – у него никогда не разовьется духовная потребность в общении с искусством.

В феноменологической трактовке художественной коммуникации произведение искусства – это интенциональный объект, в который художник вкладывает свое внутреннее содержание. Согласно Р. Ингардену, сложные многослойность и многозначность картины, как и богатство вложенного автором в произведение содержания, раскрываются зрителем при его «конкретизации» [3, с. 383–392]. Зритель «домысливает» «недосказанные места», дополняет их своим воображением, актуализирует потенциальные возможности, заложенные в художественных образах. Это и есть художественная коммуникация. Причем далеко не всегда ее процесс складывается благоприятно: порой зритель конституирует конкретизации, «так или иначе лишенные эстетической ценности или как-то неадекватно раскрывающие содержание данной картины» [4, с. 384]. Это неудивительно в нашем случае: ведь зритель-студент разглядывает изображение «Моны Лизы» величиной 3 × 4 см или еще более миниатюрные фигурки в «Клятве Горациев». В лучшем случае это вызывает познавательный интерес, но никак не эстетическое переживание. Поэтому слова Р. Ингардена о необходимости эстетического опыта, «приобретаемого от многократного осмотра картины, и некоторой дозы критицизма» [5, с. 387], чтобы освободиться от неадекватных картин конкретизаций, воспринимаются как нечто несомненное, но невыполнимое в предлагаемых обстоятельствах. Понятно, что многократного осмотра картины не будет, поскольку ни картины, ни ее копии нет. А стало быть, эстетическому опыту просто не на чем будет сформироваться.

С современной постмодернистской живописью и скульптурой дело обстоит еще сложнее. Если в традиционном классическом искусстве изображалась сама реальность, то в постмодернистском искусстве реальность – это место действия или материал для произведения. Само же произведение зачастую предстает перед зрителем как иллюзорное пространство со специально организованными эффектами цвета и света. Если при восприятии картин художников-классиков от зрителя требовалось понимание содержания и формы, то контакт с постмодернистским искусством может предлагать ему участие в создании произведения. Если традиционная художественная коммуникация предполагала созерцание зрителем художественного произведения, то сейчас возможно физическое взаимодействие с ним.

В таком случае эстетический опыт должен включать в себя совершенно новые черты. Каких качеств требует от зрителя новое искусство? Прежде всего интеллекта. Классическая художественная коммуникация возможна лишь на основе чувственного опыта. Постмодернистская коммуникация строится в большей степени на интеллектуальной основе. «Традиционное искусство, – говорит Т. Бинкли, – творит преимущественно с помощью видимого. Знать искусство – это знать, как оно выглядит, и знать, что знание искусства есть опыт видения, в котором и схватывается видимое. С другой стороны, иное искусство (постмодернистское. – Л. Б.) творит прежде всего идеями. Знать искусство – значит знать идею; а чтобы знать идею, нет необходимости иметь особое чувствование...» [6].

Зритель имеет дело уже не с репрезентацией художественных образов, воплощающих некую идею, а с презентацией самой идеи. Эта идея дает информацию, в которой чувственные данные играют далеко не главную роль. Идею зритель должен понять, осмыслить (чисто интеллектуальный акт), возможно, развить. Таково концептуальное искусство, в котором визуальный художественный образ не играет главной роли или исключен вообще, зато интеллектуальное постижение зрителем идейного содержания и критическая его оценка необходимы. Таким образом, перемещение эстетического на второй план и акцент на гносеологических моментах привносят интеллектуальный компонент в интерпретацию и придают художественной коммуникации философский характер. При этом надо отметить, что перенесение акцента с чувственных впечатлений и интенсивности переживания на рациональность постижения несколько не отрицает эстетической значимости коммуникации.

Эта особенность исходит из декартовской традиции западноевропейской культуры придавать первостепенное значение идеальному, духовному. Но она не является единственной. Постмодернистский мир породил противоположную тенденцию – стремление к непосредственному физическому присутствию в материальном мире, ощущению своего бытия-в-мире и вещественного мира как части своего бытия. Первую особенность, где «господствующим человеческим самоопределением является дух», Х.У. Гумбрехт называет культурой значения. Вторую же, где «господствующим самоопределением является тело», считает культурой присутствия. Центральным понятием в культуре значения является знак. Это культура понимания, толкования. Мы убедились, что такая тенденция в постмодернистской культуре действительно есть. Цен-

тральным понятием в культуре присутствия, по Х.У. Гумбрехту, является вещь, которая предстает в аристотелевском понимании нераздельного слияния в ней материального и духовного [7, с. 86–89]. И эта вторая тенденция, все более усиливаясь к концу XX в., породила так называемый перформативный поворот, последовавший вслед за лингвистическим поворотом.

Возникает совершенно новый опыт взаимодействия художника и зрителя. Вместо того чтобы опираться на принципы «произведения», «формы», «оригинальности», «воображения», «выражения» или «донесения истины посредством искусства», искусство становится «перформацией», «событием», «игрой» или «инсценировкой». Мы наблюдаем процесс радикальной трансформации искусства: от искусства произведения к перформативному искусству [8]. В нем выражается потребность культуры присутствия в искусстве, которое избегало бы репрезентации, являло бы собой становление, движение. Поэтому произведение изобразительного искусства далеко не всегда находится в статическом состоянии, оно движется, открывает зрителю третье измерение, с ним можно контактировать физически, на его форму можно воздействовать, произвольно изменяя ее (эл-арт, оп-арт, кинетические конструкции оп-арта).

В эстетической теории появляется понятие «произведение в движении». С одной стороны, оно указывает на то, что произведение – скульптура, арт-объект, светоцветовая композиция – действительно движется. Однако этим не исчерпывается суть «произведения в движении», поскольку У. Эко подразумевает движение не только физическое, но и духовное: незавершенность, открытость произведения и безграничные возможности его развития, интерпретации для зрителя. В то же время У. Эко ставит возможные пределы сотворчеству зрителя: открытое произведение – это «возможность многочисленных и многообразных личных инициатив, но отнюдь не аморфное приглашение к беспорядочному соучастию. Это – приглашение, которое дает исполнителю шанс самому сориентироваться в мире, который всегда пребывает таким, каким его задумал автор» [9, с. 109]. Важна не только возможность прочтения, завершения произведения зрителем, считает философ, значимы также «коммуникативные условия, которым они подчинены, гарантии сохранения коммуникации, согласование между волей художника и ответом зрителя» [10, с. 176].

Вторжение новейших технологий в искусство не только преобразует интерпретацию, но приводит к ее замене интерактивностью, самостоятельным «деланием» зрителя. В традиционном искусстве интерпретация была сопряжена с художественным образом, в постмодернистском искусстве появляется технообраз. По справедливому замечанию В. Бычкова, технообраз не только не вписывается в традиционные представления об искусстве, но и противоречит кантовской идее незаинтересованности, поскольку свободу интерпретации вытесняет здесь необходимость интерактивного вмешательства аудитории. Поскольку публика следует инструкции, «способу применения» артефакта, правилам взаимодействия с инсталляцией, поведения при перформансе, хеппенинге и т. д., «события» искусства может и не произойти [11, с. 436–437]. Однако технообраз – уже факт современного искусства, и он требует осмысления философской эстетики.

Одна из таких попыток предпринята французским теоретиком искусства Н. Буррио. Те новые черты постмодернистской художественной коммуникации, которые проявляются в области, названной Х.У. Гумбрехтом культурой присутствия: физическое взаимодействие с арт-объектом, возможность войти в пространство картины, появление «живописи действия» и «искусства случая» – словом, все, что вовлекает зрителя в материальное бытие-в-мире, в ту сферу, «где устанавливаются отношения между разными людьми и между людьми и вещественным миром» [12, с. 89], Н. Буррио рассматривает в своей «Эстетике взаимодействия». Он расценивает как «объект взаимодействия», коммуникации не только произведение искусства. Сферой взаимодействия оказывается весь мир искусства. Проследившая развитие коммуникации в историческом плане, он отмечает три эпохи взаимодействия: между человеком и святостью, между человеком и объектом (начиная с Возрождения) и современную с ее концентрацией художественной практики в сфере межличностного взаимодействия. Н. Буррио приходит к выводу, что «все более художник сосредоточивается на взаимодействии, которое может установиться у зрителей его произведения и благодаря его произведению...» [13].

Таким образом, очевидно существование двух разнонаправленных тенденций в постмодернистской художественной коммуникации, и было бы неправомерно утверждать, что преобладает одна из них – эпистемологическая, берущая исток от проблематики модерна, либо приходящая ей на смену онтологическая. Первая из них подразумевает не только интеллектуальное постижение произведения искусства, но и потребность осмыслить суть искусства в целом (концептуальное искусство, по мнению Дж. Кошута, – это «исследование понятия «искусство» и того, что оно стало означать» [14, с. 10]). Вторая отличается всеми присущими ей «материальными факторами коммуникации» [15, с. 97]: физическим взаимодействием с арт-объектом, вовлеченностью в движение. Значение и присутствие, по Х.У. Гумбрехту, «всегда появляются вместе и всегда находятся в конфликте» [16, с. 109]. Важно учитывать это и стараться, выявляя в процессе обучения интеллектуальный и философский потенциал современного искусства, раскрывать его

новое содержание и форму, применяя современные технологии художественно-эстетического образования, используя медиасредства и медиатехнологии. Общая тенденция современной культуры – эстетизация действительности – диктует необходимость «как можно больше применять в преподавании модальность переживания», использовать «эффект презентификации» [17, с. 125, 129]. Этому должны служить и материально-техническая база образовательных учреждений, и методическое, информационное сопровождение системы эстетического воспитания.

#### Ссылки:

1. Радеев А.Е. Многообразие эстетического опыта // Эстетика : учеб. для бакалавриата и магистратуры / под ред. В.В. Прозерского. Разд. IV. М., 2017. 394 с.
2. Там же. С. 197.
3. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. 572 с.
4. Там же. С. 384.
5. Там же. С. 387.
6. Бинкли Т. Против эстетики // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века: антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм / под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. Екатеринбург ; Бишкек, 1997. 320 с.
7. Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. М., 2006. 184 с.
8. Савчук В.В. Философ как художник. СПб., 2002. С. 422–444.
9. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. СПб., 2005. 502 с.
10. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с итал. А. Шурбелева. СПб., 2004. 384 с.
11. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. М., 2003. 607 с.
12. Гумбрехт Х.У. Указ. соч. С. 89.
13. Буррио Н. Эстетика взаимодействия [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2013. № 28–29. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/xx2808.htm> (дата обращения: 10.08.2017).
14. Kosuth J. Art after Philosophy // Kosuth J. Art after Philosophy and after. Collected Writings. 1966–1990 / ed. by G. Guerico. Cambridge (Mass.) ; L., 1991.
15. Гумбрехт Х.У. Указ. соч. С. 97.
16. Там же. С. 109.
17. Там же. С. 125, 129.

#### References:

- Binkley, T, Dzemidok, B, Orlov, B (eds.) 1997, 'Contra aesthetics', *Amerikanskaya filosofiya iskusstva: osnovnyye kontseptsii vtoroy poloviny XX veka: antiessentsializm, pertseptualizm, institutsionalizm*, Yekaterinburg, Bishkek, 320 p., (in Russian).
- Burrio, N 2013, 'Aesthetics of interaction', *Khudozhestvennyy zhurnal*, no. 28-29, viewed 10 August 2017, <<http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/xx2808.htm>>, (in Russian).
- Bychkov, VV (ed.) 2003, *Lexicon of non-classical period. Artistic and aesthetic culture of the 20th century*, Moscow, 607 p., (in Russian).
- Eco, U & Serebryany, SD (transl.) 2005, *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts*, St. Petersburg, 502 p., (in Russian).
- Eco, U & Shurbelev, A (transl.) 2004, *The open work*, St. Petersburg, 384 p., (in Russian).
- Gumbrecht, HU & Zenkin, S (transl.) 2006, *Production of presence: What meaning cannot convey*, Moscow, 184 p., (in Russian).
- Ingarden, R 1962, *Research on aesthetics*, Moscow, 572 p., (in Russian).
- Kosuth, J & Guerico, G 1991 (ed.), 'Art after Philosophy', *Art after Philosophy and after. Collected Writings. 1966–1990*, Cambridge (Mass.), London.
- Radeev, AE & Prozersky, VV (ed.) 2017, 'Variety of aesthetic experience', *Estetika: ucheb. dlya bakalavriata i magistratury*, Section IV, Moscow, 394 p., (in Russian).
- Savchuk, VV 2002, *The philosopher as an artist*, St. Petersburg, pp. 422-444, (in Russian).