

Смысловое содержание творчества художника в современном обществе

Е. А. МИРОНЕНКО

(ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПУТЕЙ СООБЩЕНИЯ)*

Одной из главных характеристик современного этапа развития искусства является персонализация статуса художника, создание «мифа» о своей личности. Автор предполагает, что данная тенденция обесценивает культурно-исторический смысл творчества художника.

Ключевые слова: смысл творчества, личность художника, «миф художника», персонификация статуса.

The Meaning Content of Artist's Creative Activity in Modern Society

E. A. MIRONENKO

(THE FAR EAST STATE UNIVERSITY OF LINES OF COMMUNICATION)

One of the main features of the contemporary stage of art development is personalization of artist's status, creation of a «myth» about one's personality. The author assumes that this trend depreciates the cultural and historical sense of artist's creative activity.

Keywords: meaning of creativity, personality of artist, «artist's myth», personification of status.

Непрерывно происходящие в современном мире трансформации влекут за собой глубинные качественные изменения во всех сферах общественного бытия. Приоритет экономических, материальных ценностей ставит под удар духовную жизнь общества, и в первую очередь это затрагивает людей, генерирующих ценности сознания. В этой связи возникает необходимость определения места и роли творческой личности в общественном развитии.

Актуализация данных вопросов диктуется проблемой непростых взаимоотношений общества и художника, обусловленных кардинальными изменениями, происходящими в обществе и в мире искусства начиная со второй половины XX в. Поиски новых форм отношения с миром, новое мировидение породили особые формы художественной деятельности и обусловили новое отношение как к художественному творчеству, так и к положению художника в социуме.

Изучение данной проблемы было характерно для всей истории философской мыс-

ли. Значительное внимание уделялось включенности искусства в социальный и исторический контекст, обусловленности творческой позиции художника фактами его биографии и реалиями общественной жизни.

В настоящее время представляется очень сложным дать точное определение понятия «художник», которое включало бы все это разнообразие. Французский социолог Н. Эниш в своей книге «Быть художником» пишет: «Определить границы этой категории, ставшей размытой благодаря принятому плюрализму, представляется как трудной, так и необходимой задачей: во-первых, с точки зрения материальной, так как всевозможные виды материальной поддержки, выделяемые художникам, не могут без конца расширяться, без учета качества произведений тех, кто этой поддержкой пользуется; во-вторых, с моральной точки зрения, так как престиж какого-либо статуса лишь тогда имеет смысл, когда он не приписывается любому и каждому» (Heinich, 1996: 64). Очевидна необходимость разработки критериев

* Мироненко Евгения Александровна — преподаватель, аспирант кафедры философии Дальневосточного государственного университета путей сообщения. Тел.: +7 (4212) 40-73-92. Эл. адрес: evgemironenko@yandex.ru

отнесения какого-либо вида деятельности к творчеству художественному и позиционирования творца как художника.

В настоящее время существует несколько определений понятия «художник», причем вопрос об этом определении рассматривается с двух сторон: с точки зрения границы между искусством и художественным ремеслом (*metiers d'art*) или же с точки зрения различия между профессионалами и любителями. В обоих случаях искусство считается более высоким, чем художественное ремесло, а «профессионализм» — более серьезным и аутентичным, чем «любительство».

По данным, приводимым Н. Эниш, в соответствии с новой номенклатурой профессий и социoproфессиональных категорий, установленной Институтом статистики и экономических исследований (INSEE) Франции, «пластические художники» (категория 35–31) отнесены к группе «кадры, высшие интеллектуальные профессии», тогда как в предыдущем издании они были отнесены к группе «разные» вместе с военнослужащими и священнослужителями. При этом дается следующее определение: «Художник — это тот, кто создает в области графических или пластических искусств оригинальные произведения, способные в результате их созерцания вызвать эстетическое удовольствие и признанные в качестве носителей собственной завершенности» (Heinich, 1996: 65). Исходя из данного определения, творчество художника должно иметь эстетическое воздействие на зрителя, нести эстетическую ценность. В традиционной эстетике высшей границей в иерархии ценностей является приближение к эстетическому идеалу — эталону совершенства, образу, художественной форме, воплощенной в искусстве.

XX век внес глобальную переоценку традиционных ценностей в сфере эстетического сознания общества. Понятие эстетического идеала являлось основополагающим при создании шедевров классического искусства.

Еще в начале 60-х годов прошлого столетия Т. Адорно констатировал симптомы кризиса традиционной эстетики как фило-

софской науки. «Понятие философской эстетики производит впечатление чего-то устаревшего, так же как и понятие системы или морали» (Адорно, 2001: 471). Ее место стали занимать своего рода теории художественного ремесла, в конечном счете сводящиеся к узкопозитивистскому взгляду на вещи.

Понятие «профессионализм» сегодня уступает место доктрине «технологичности» искусства, немало почерпнувшей из теории эсхатологии В. Беньямина (Беньямин, 2004) и медиафилософии Ж. Бодрийяра (Бодрийяр, 1995). Последовательно происходящие в обществе процессы автоматизации, кибернетизации, компьютеризации искусства приводят к тому, что нишу творческого субъекта отвоевывает технологически безупречная и неизменно допускающая аварийные сбои «умная машина».

В середине 40-х годов XX в. Мартин Хайдеггер выступил с программными работами, переводя на онтологический уровень апогей техницизма в позднеавангардном европейском сознании. В толковании Хайдеггера, техника приоткрывает Истину, позволяет различить образуемые ею зиянья и разрывы внутри фундаментального проекта Бытия. Иными словами, «техника» (возведенная к планетарным масштабам) перенимает у профессионального художника эстафету по обнаружению и дезавуированию невидимого. М. Хайдеггер считает, что совершенное владение техникой или ремеслом есть лишь предпосылка художественного творчества, а не само художественное творчество. Создание произведений искусства, по его мнению, требует ручного труда, но не ремесла (Хайдеггер, 1993).

В среде современного художественного сообщества понятие «профессионализм» зачастую фигурирует как анахронический раритет истории культуры и неизменно дополняется таким критерием, как признание. Критерий определения понятия художника сводится к самоопределению. Этот критерий принят ЮНЕСКО в 1980 г. в рекомендации, касающейся статуса художника, которая

предлагает считать художником «всякого, кто рассматривает свою художественную деятельность как основную часть своего существования, кто вносит, таким образом, вклад в развитие искусства и культуры и кто признан или претендует на то, чтобы быть признанным художником, независимо от каких-либо отношений занятости или профессиональных ассоциаций» (Heinich, 1996: 68).

Сегодня художник оценивается не по его знаниям законов искусства, главным образом обусловленным его образованием, не умением их применять, как это происходило ранее в эпоху академизма, а по успеху его деятельности, измеряемому его способностью заставить общество принять и одобрить свои произведения и, в более общем плане, его концепцию того, что должны представлять собой искусство и художник. Поэтому неуспех художника связан не только с качеством его произведений, но и с «качеством его личности». Причем если раньше неуспех санкционировался отрицательными отзывами критики, то теперь художника дискредитирует в первую очередь отсутствие информации о нем.

По словам известного американского критика Хералда Розенберга, карьера современного художника определяется его «истеблишментом», аппаратом искусства, состоящим в большей степени из слов, чем из картин. И чем больше субъективная претензия артиста, тем больше проявляется его полная зависимость от факторов, не имеющих никакого отношения к искусству. «Периодические упоминания в печати, — пишет Розенберг, — роскошные каталоги и репродукции, «критические» биографии, субсидируемые дельцами, интересы частных лиц и галерей — все это влияет на положение художников, хотя никому не понятно, как это происходит. Репутация посредственного таланта, неожиданно провозглашенного представителем последней фазы развития мирового искусства, растет не только в глазах дельцов, руководителей музеев и обозревателей, но и в глазах его собственных товарищей по искусству» (Лифшиц, 1978: 59).

Таким образом, в настоящее время в искусстве наблюдается активная тенденция смещения объекта художественного обсуждения от произведения к личности художника.

Можно предположить, что данный процесс обусловлен приоритетом рыночных, товарно-денежных отношений в современном обществе. Только заявляя о себе, рекламируя свою самобытность и индивидуальность, современный художник будет востребован в потребительском обществе.

М. Кастельс, один из главных представителей теории «информационного общества», отмечает, что господствующей культурой всего постиндустриального и информационного общества является культура СМИ, массовая аудиовизуальная культура (Кастельс, 2000). В царстве СМИ модна и актуальна исключительно крикливая, эпатажная, скандальная информация. Мир массмедиа, манипулируя массовым сознанием, диктует искусству свои законы. Именно это утверждает в своем творчестве Ж. Бодрийяр: «Как и все исчезающие формы, искусство стремится дублировать себя посредством симуляции; но оно все равно вскоре уйдет, оставив после себя колоссальный музей фальшивого искусства и полностью уступив место рекламе» (Бодрийяр, 1995: 15).

Современные произведения искусства для Бодрийяра лишь имиджи, которые невозможно увидеть, они внушают нам образы, за которыми кроется нечто исчезнувшее. Исходя из представлений классической эстетики, где искусство рассматривается как отражение реальности, Бодрийяр позволяет себе утверждать, что человечество создало гиперреальность, что искусства больше нет, вместо него производятся лишь симулякры, которые не отражают реальность, а искажают ее, свидетельствуют о ее избытке или об угасании.

Искажение, а порой и полное отсутствие художественной формы, абсолютная бессодержательность, безвкусица являются главными атрибутами художественного творчества в современной, постмодернистской

культуре. Таким способом многие художники пытаются заинтриговать публику, вызвать интерес неадекватностью своего творчества. И если авангардное искусство начала XX в. еще способно было вызвать отклик у аудитории, шокировать ее, восприниматься с усмешкой или недоумением или же провоцировать репрессии и преследования, то современное искусство не находит должного отклика. Массу не интересуют смыслы, истина, поиском которых было изначально озабочено искусство. Массу интересуют сенсации.

Чтобы получить общественное признание, представители постмодернистского искусства активно репрезентируют свою деятельность. Персонализация статуса явилась одной из главных характеристик современного этапа развития искусства. В СМИ появляются автобиографии художников, издания их переписки, их фотографии, что делает из художников популярные со всех точек зрения фигуры. Благодаря этому их личности становятся столь же известными, а иногда и более известными, чем их произведения. Художник все более превращается из автора произведений в того, кому удастся заставить общество признать себя художником, выгодно себя продать.

Нужно отметить, что в настоящее время по-прежнему существуют художники, которые не прибегают к подобным способам утверждения своего социального статуса. Как правило, это приверженцы традиционного, академического искусства. Некоторые из них имеют международное признание в среде профессионалов, другие являются просто любителями без серьезной репутации.

Но существует и множество художников, ставящих своей целью эпатажное поведение. Последнее делает «имя» в современном обществе и заставляет говорить о нем. «Важней жест художника, его поза, его репутация, его подпись, его жреческий танец перед объективом кинематографа, его чудесные деяния, разглашаемые на весь мир. В конце концов, он может лечь возложением рук» (Лифшиц, 1978: 16).

Примером может служить фигура петербургского художника-постмодерниста В. Мамышева, громко именующего себя Мамышевым-Монро. В 1995 г. совместно с галереей «Якут» он организовал выставку гигантских баннеров на одной из главных улиц Москвы с изображением перевоплощений самого художника в различных исторических персонажей. В качестве инструмента и материала В. Мамышев использует свое тело. Такое проявление «творческой индивидуальности» в современном искусстве называется «перформанс». Изображая себя в образе Христа, Ленина, Сталина, Петра I, Гитлера, Чаплина, девушки из кинофильма «Огни большого города», Монро и других персонажей всемирной истории, В. Мамышев выставляет в качестве произведения искусства самого себя.

Еще одним из наиболее известных в России деятелей данного направления современного искусства является Олег Кулик. Он впервые предстал перед зрителем в образе человека-собаки в начале 1990-х годов. Его перформанс в одной из крупнейших галерей Нью-Йорка назывался «Я кусаю Америку, Америка кусает меня». Олег Кулик несколько дней провел в железной клетке и вел себя как представитель собачей породы, выражая, таким образом, свое отношение к политическому аспекту американской жизни. Творчество этих деятелей современного искусства — эпатазирующее, ниспровергающее все и всякие авторитеты.

Создавая «миф художника», сами авторы забывают об ответственности за свое творчество. Иллюзия беспредельной свободы, антисоциальности творчества ведет лишь к отстранению «от реального изображения к реальности голого факта» (Лифшиц, 1978: 15).

В заключение хотелось бы констатировать, что благодаря деятельности эксцентричных, эпатазирующих творцов постмодернизма современное искусство утрачивает свою аксиологическую, эпистемологическую и этическую значимость. Этика должного трансформируется в этику приемлемого. Большинство художники предлагают

нам не профессиональные и даже не художественные образы, а прежде всего субъективные парадигмы восприятия жизни. И это считается крайне актуальным в современном обществе, так как рыночно востребовано.

Еще в 30-х годах XX столетия американский социолог Льюис Мэмфорд выдвинул следующую формулу предназначения художника в обществе: «Когда общество здорово — художник усиливает его здоровье, когда общество больно — художник усиливает его болезнь» (Mumford, 1956: 58). Действительно, художник выступает в качестве своеобразного ретранслятора того общественного состояния, которое он наблюдает. Во всяком случае, такая ситуация желательна. И весьма прискорбно, что в последние десятилетия намечается тенденция профанации искусства, теряется культурно-исторический смысл творчества художника.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Адорно, Т. (2001) Эстетическая теория. М. : Республика.
- Беньямин, В. (2004) Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб. : Симпозиум.
- Бодрийяр, Ж. (1995) Трансэстетика // Музыкальный ежемесячник «Rock Fuzz». № 26. С. 13–26.
- Кастельс, М. (2000) Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М. : ГУ — ВШЭ.
- Лифшиц, М. (1978) Искусство и современный мир. М. : Изобразительное искусство.
- Хайдеггер, М. (1993) Исток художественного творения. М. : Гнозис.
- Heinich, N. (1996) Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs. Paris : Klincksieck.
- Mumford, L. (1956) The Transformations of Man. N. Y. : Harper and Row.

Научная жизнь

6 октября 2010 г. в Институте социологии РАН состоялось заседание Научного совета Отделения общественных наук РАН «Новые явления в общественном сознании и социальной практике». С докладом «Антиномия — новая характеристика общественного сознания в современной России» выступил председатель Совета член-корреспондент РАН Ж. Т. Тощенко. В обсуждении доклада приняли участие члены Совета члены-корреспонденты РАН Ю. В. Арутюнян (Институт этнологии и антропологии РАН им. Н.Н. Миклухо-Маклая), А. Л. Журавлев (Институт психологии РАН), профессора С. Г. Кирдина (Институт экономики РАН), В. К. Левашов (ИСПИ РАН), Вал. А. Луков (Московский гуманитарный университет), Ф. И. Милюшев (МГУ им. М. В. Ломоносова), А. В. Тихонов (Институт социологии РАН), С. Н. Щеглова (РГГУ), а также профессор В. Э. Бойков (РАГС при Президенте РФ).