

УДК [069.02:7]+159.923.2

Н. Ю. Мочалова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ КАК ИНСТРУМЕНТ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

В современных условиях функционирования творческой деятельности вообще, в том числе и художественной, коммерческая составляющая выхолащивает изначально неутилитарное, суперпрагматическое содержание уникальных артефактов культуры. Художник, существуя в контексте современной массовой культуры, принуждается ею стать понятным, адекватным «усредненному спросу на искусство».

Художественная вещь, став музейным экспонатом, зачастую потенцирует себя уже как «товар», обменивая художественную и эстетическую значимость на коммерческую ценность. Чем больше произведение искусства становится похожим на масс-медиаальный образ, на профанную вещь, тем в большей степени оно нуждается в музейном контексте своего бытия. В этом смысле нельзя не согласиться с мнением Т. П. Калугиной относительно вынужденного выживания современного искусства в условиях рыночной экономики: «Если не было бы музея, искусство не было бы свободнее, оно бы просто исчезло»¹.

Описывая современные арт-проекты и художественные практики, многие теоретики констатируют факт онтологической несостоятельности современного искусства, проявляющейся в дефиците собственно пластической образной системы и дефиците традиционной художественности как критерия оценки качества произведения². Стоит сохранить уверенность в том, что торжество прагматики и намеренной окупаемой рациональной стратегичности не специфично для художественного творчества. Главной чертой художественного мироотношения является его неутилитарный характер³. В условиях же современного актуального искусства все чаще возникает дилемма двух конкурирующих принципов художественного творчества: желание вписаться в законы художественного рынка и нравиться публике или желание соответствовать высоким требованиям художественного вкуса. На общем фоне функционирования художественной деятельности появляется достаточно жесткая альтернатива: творчество для денег или творчество для души. В данном случае прагматика, выходящая на первый план, доминирующая в творчестве, вторгается уже в самую суть творчества, что может стать губительным как для самого творца, так и для тенденции развития художественной деятельности (искусства) в целом.

¹ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008. С. 195.

² См., напр.: Кривиун О. А. Творческое сознание художника. М., 2008; Басин Е. Я. Художник и творчество. М., 2008 и др.

³ Закс Л. А. Художественное сознание. Свердловск, 1990. С. 94, 109 и др.

Свобода творчества (и такие ее характеристики как органичность, непосредственность, непреднамеренность), проявляющаяся в желании выражать себя, быть и оставаться – в любых условиях – самим собой, слушаясь только своего внутреннего зова, – эта черта определяется в самосознании искусства как принцип свободы творчества. Художник не столько как исполнитель, а, прежде всего, как творец, не должен потакать ожиданиям толпы, его поведение в той или иной мере не должно угождать массовому сознанию и потому подчиняться механизмам упрощения, вульгаризации, снижения планки художественного идеала. В этом контексте роль «традиционного» художественного музея как уникального хранителя качественной художественной «продукции» незаменима.

Сегодня искусство, по крайней мере, в своих классических традиционных формах, и создается исключительно для того, чтобы быть принятым в собрание музейных ценностей и выставленным в нем, ведь произведение искусства подтверждается в качестве такового, пройдя процедуру музеефикации. Ибо музейная вещь – это признание ее уникальности, ее высокого класса, профессионализма, статусности и идеальности (от идеала). Этому подчинена главная функция музея – сохранение уникальных талантливых художественных произведений не только для современников, но и для потомков, обеспечение доступа к ним людям, зачастую путем изъятия произведения искусства из коммерческой сферы.

Само появление музеев как одобренных социокультурных институтов в XIX в. было тесно связано с подъемом национального самосознания и стимулировало самосознание отдельного человека в качестве члена гражданского общества. Художественные музеи, собирая свои экспонаты, видели в произведениях искусства не только национальное достояние как объективированную художественную ценность, но и инструмент коллективной самоидентификации нации. Музей формирует, развивает, упрочивает особое чувство идентичности человека в самых различных аспектах: гендерном, расовом, классовом, национальном, политическом, статусно-социальном, личностно-экзистенциальном. Являясь связующим центром разных аспектов идентичности, музей может рассматриваться в качестве оптимального и социально одобренного механизма индивидуальной и коллективной идентификации. Культурное пространство музея наглядно демонстрирует актуальные, жизненно необходимые нормы, ценности, правила, модели, образцы и идеалы.

Художественные предметы были и остаются преимущественным объектом для собирательства, они в буквальном смысле и созданы для того, чтобы в своей материальной вещиности аккумулировать идеальные смыслы. Это свойство культурных артефактов Т. П. Калугина назвала «семиофорами по призванию»⁴, делящимися на: вещь – образец (предмет, случайно выбранный из некоего множества) и вещь – уникат (принципиально единичная и незаменимая вещь).

Музей предлагает весьма богатый альтернативный выбор для индивидуального самоопределения, свободный от официальных корректур и коннотаций. Нет нужды прояснять аксиоматическую мысль о том, что само искусство по своей сущности социализирует чело-

⁴ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. С. 31.

века, а через восприятие современного и актуализированного в данный момент времени художественного материала оно формирует и носителя данной культуры.

Отобранные и одобренные «музейным сообществом» произведения, размноженные сетями общественных коммуникаций, получившие тем самым внеличностный онтологический статус, ставшие квазисубъектами, претендуют на модели самого социума, адекватно и ценностно отражая его самосознание. Следует согласиться с мнением, что «именно художественная культура, восполняя неизбежную ущербность индивидуального жизненного опыта, компенсируя бедность эмпирической психологической жизни человека, формируя его аксиологическую структуру, а также выполняя еще множество других социально-эстетических функций, оказывается в высшей степени значимым фактором формирования той самой координатной сетки, сквозь которую человек видит и воспринимает мир, а, следовательно, в результате – строит свое поведение»⁵.

Обратим внимание на еще одну важную функцию музея – быть выразителем художественной конвенциональности конкретного исторического типа культуры. Наличие у каждой художественной культуры определенной художественной конвенции или ценностно-нормативного согласия означает ту или иную степень единства художественных ценностей и норм и согласие носителей этой культуры по поводу признания их в статусе социально одобренных. Это своего рода аксиологический мейнстрим, вне которого художественное функционирование невозможно. Безусловно, известная конвенциональность присуща и самому искусству, и его восприятию, отсюда понятно приобщение личности к художественной конвенции. Теоретические проблемы в отношении стилового своеобразия, авторской манеры исполнения, атрибуции художественного произведения, оценки его качества, принадлежности определенной эпохе, направлению, школе и др. могут быть осмыслены лишь в контексте ценностной художественной конвенциональности. Наглядный механизм идентификации, определяющей идентичность конкретного произведения или авторской манеры определенному историческому типу художественной культуры, сохраняет, демонстрирует и классифицирует художественный музей. Роль последнего как безусловно-профессионального арбитра не вызывает сомнения.

Также функционирование музейных институтов может способствовать и активизации межкультурной коммуникации. Ознакомление с иной, чужой, незнакомой культурой, происходящее в стенах музеев, расширяет кругозор художественного видения, обогащает палитру знакомых изобразительно-выразительных средств, будит воображение и восприятие, делая нас чуткими, восприимчивыми, толерантными, умеющими распознавать за разными художественными формами существо единой человеческой духовности.

Абсолютно самоценной является уникальная возможность, даруемая музейным экспонатом, для духовного саморазвития посредством художественных форм, для экзистенциального обновления духовного мира человека. Удивительно чутко писал об этом М. Мерло-Понти: «И, однажды обретя наличное бытие, живопись пробуждает в обыденном

⁵ Жидков В., Токарева Л. О предмете культурологии // Культурология, как она есть, как ей быть. СПб., 1998. С. 222.

видении дремлющие силы, тайну предсуществования <...> Эту внутреннюю одушевленность, это излучение видимого и ищет художник под именами глубины, пространства, цвета»⁶. Произведение искусства становится будоражающим символическим знаком, созданным гениальным творцом, приглашающим к обмену не мыслями, а духовными сущностями. «Что же это за фундаментальное, заложенное в живописи и, может быть, во всей культуре? У меня вызвал бы значительные затруднения вопрос о том, где находится та картина, на которую я смотрю. Потому что я не рассматриваю ее, как рассматривают вещь, я не фиксирую ее в том месте, где она расположена, мой взгляд блуждает и теряется в ней, как в нимбах Бытия, и я вижу скорее не ее, но сообразно ей, или с ее участием <...> ментальный образ – это рисунок, хранящийся в «нашем частном собрании» <...> Они (рисунок или картина) оказываются внутренним внешнего и внешним внутреннего, что делает возможным удвоение чувственного восприятия и без чего никогда не удалось бы понять то квазиаличное бытие и ту непосредственную наличную видимость, которые составляют всю проблему воображения»⁷. Видение рассматривается философом не как один из модусов мышления или наличного «бытия для себя», а как данная имманентно способность быть вне себя самого, изнутри участвовать в артикуляции бытия посредством выхода вовне: «Глаз совершает чудо, открывая душе то, что существует вне самой души»⁸.

Зримое, по мнению М. Мерло-Понти, представляет собой уплотнение, сгущение универсальной зримости, единого пространства, образуя основу всякой связи. Каждое отдельное изобразительное произведение искусства, при всей индивидуальности, служит вместе с тем и общим мерилем видимого. Философское эссе «Око и дух», последнее прижизненное произведение автора, посвященное феноменологическому анализу исследования художественного творчества, завершается символическим единением в произведении искусства реального и идеального, материального и духовного, сокровенного и объективированного: «В этом нигде не прерывающемся обращении невозможно отметить, где кончается природа и начинается человек или художественное видение, и можно сказать, что само безмолвное бытие обнаружило присущий ему смысл <...> Если мы будем искать онтологическую формулу живописи, трудно сказать сильнее, чем сказано Клее, который в 37 лет написал фразу, выгравированную теперь на его могиле: “Я неуловимо пребываю в имманентном”»⁹. Те проблемы, которые художник ощутил первоначально как сугубо внутренние, в действительности оказались знаком надындивидуальных состояний сознания – интерпретацией уже претворенных художественных интерпретаций, умножением граней ассоциативно-рефлектирующего творчества и восприятия.

Само произведение искусства создает мощное поле художественной реальности, которая может проявляться в новом обличье в какое-то иное время, в бесконечном количестве переистолкований. Монограмма, находящаяся в произведении, может стать основой фи-

⁶ Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с франц., предисл. и комм. А.В. Густыря. М., 1992. С. 44.

⁷ Там же. С. 17.

⁸ Там же. С. 57.

⁹ Там же. С. 54.

лософских медитаций. «И если ни одна форма живописи не может исчерпать и завершить живопись в целом, если, более того, ни одну картину нельзя считать абсолютно законченной, это означает только, что каждое произведение изменяет, преобразует, проясняет, углубляет, подтверждает, превосходит, воссоздает или предсоздает все прочие творения. И если художественные творения не становятся неким вечным обретением, то не потому только, что, как и все на свете, они преходящи, но и потому, что почти вся их жизнь еще им предстоит»¹¹.

Созданное художником произведение, выведенная формула искусства исполнена магнетизма жизни, вызывает желание думать, возвращаться к художественным образам, идентифицировать себя через предлагаемые художественные образы. Структура произведения искусства стремится быть выстроенной по принципу «открытой модели». Открытая форма – достояние не только современных художественных практик, но и свойство любого художественного произведения, обладающего колоссальными запасами прочности, тающего резервы смысла, предназначенные разгадке временем. «Всякий раз, когда искусство приближается к высшему совершенству, именуемому классикой, – пишет О. А. Кривцун, – оно провоцирует рождение новых импульсов художественного мышления, чьи зоны недосказанности и открытости рождаются на совсем неожиданных основаниях»¹². Этот парадокс бытия искусства в музейном пространстве хорошо знаком работникам музея. В контексте иного художественного видения, смены ценностных ориентаций, жизненных стратегий возникают разного рода «художественные ремейки», дающие возможность намеренного столкновения разных стилистических систем, сопряжение разных форм, провоцируя в сознании неожиданный синтез, порождающий принципиально новое художественное качество. Воистину велики классики.

Стало уже общим местом говорить о преобладании в современном искусстве установки на поливариантность, недосказанность, незавершенность. Модернистское мышление художника, скульптора, архитектора (равно как писателя, музыканта, драматурга) ищет новые способы моделирования в художественном произведении некой шероховатости, непричесанности, отступления от канона, всего того, что способно выбить из колеи накатанного художественного восприятия, инерционного автоматизма, клишированных оценок. От современного посетителя музея ждут инновационных художественных реакций, далеких от культурно-дрессированного ума.

Ведь полностью осуществленный замысел, максимально совпадающий с первоначальным художественным проектом, лишен таинственности, чуда, сакральной незавершенности. Трагедия подкарауливает творца, если он осуществляет свой идеал слишком полно, аутентично. Восприятие подобного произведения автоматически переходит в разряд исключительно интеллектуальных действий. О. А. Кривцун констатирует: «В новейшем искусстве, несомненно, можно фиксировать злоупотребление «концептуальной рефлексией» в

¹¹ Там же. С. 57.

¹² Кривцун О. А. Творческое сознание художника. С. 166.

ущерб ее собственно художественным формам. Уже в начале XX столетия язык абстракции, кубистической композиции вполне обоснованно называли «рентгеном на интеллектуальные способности». Сегодняшние всевозможные перформансы и публичные акции живописцев, скульпторов в своей основе, увы, безусловно замешаны на рациональной стратегии, на приоритете идеи над собственно пластическим мышлением. Многим из такого рода произведений не откажешь в изобретательности, они эпатируют, демонстрируют власть парадокса, ищут поэзию в алогизмах, в табуированных сторонах сознания и культуры. Эти произведения по-своему выразительны, их можно любить, но – умственной любовью»¹³. Такие художественные вещи не попадают в разряд вечных, вневременных произведений, преодолевающих барьер «здесь и теперь». Искусство по-прежнему будет сохранять устойчивую монументальность и классичность, если сумеет преодолеть «соблазн прагматики» и ограниченной функциональности, сосредоточившись на адекватном образно-символическом отражении ценностей и смыслов человеческого существования.

Любая музейная художественная вещь, иллюзорно преодолевающая барьер «здесь и теперь», погружена в экзистенциальный контекст, наполнена актуальными смыслами, имеет феноменологическое и метафизическое пространство, обеспечивает культурный запас прочности и гарантирует некую избыточность (возможность извлечь из нее в нужный момент необходимый, актуальный сегодня смысл). Итак, культурная работа с произведением искусства в рамках музея включает: аксиологические трансформации, экзистенциальные идентификации, феноменологические и коммуникативные интерпретации.

Запасники музея благоговейно охраняют и сохраняют в герметичной капсуле избыточный художественный материал, который заведомо больше актуальной практической необходимости. Музей помогает сохранять всю систему художественной деятельности, искусство в целом, в социальном и культурном пространстве, в историческом времени, не растворяясь во внекультурных и внехудожественных явлениях, с которыми он постоянно и тесно взаимодействует.

Информация о статье

Автор: Мочалова Надежда Юрьевна – кандидат философских наук, доцент, Россия, Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия. mochalova_n2008@mail.ru

Заглавие: Художественный музей как инструмент самоидентификации.

Абстракт: Художественные музеи следует рассматривать не только как национальное достояние, как объективированную художественную ценность, но и инструмент коллективной самоидентификации нации. Музей формирует, развивает, упрочивает особое чувство идентичности человека в самых различных аспектах: гендерном, расовом, классовом, религиозном, национальном, политическом, статусно-социальном, лично-экзистенциальном. Культурное пространство музея наглядно демонстрирует актуальные, жизненно необходимые нормы, ценности, правила, модели, образцы и идеалы. Являясь связующим центром разных аспектов идентичности, музей правомерно рассматривать в каче-

¹³ Там же. С. 96.

стве оптимального и социально одобренного механизма индивидуальной и коллективной идентификации.

Ключевые слова: аксиология, идентификация, культура, художественный музей.

On article

Author: Motchalova Nadezhda Yurievna – Candidate of Science in Philosophy, Associate Professor, Russia, Nizhny Tagil State Socio-educational Academy. mochalova_n2008@mail.ru

Title: Art museum as a tool for self-identification.

Abstract: We shall consider the art museums not only as national heritage, as objectivated artistic value, but also as collective instrument for self-identification of nation. The museum forms, develops, strengthens the special feeling of personal identification in the most different aspect: gender, race, class, religion, nation, policy, status, personal-existence. The cultural space of museum directly demonstrates actual, vitally necessary rates, values, rules, models, samples and ideals. Since museum is connective center of the different aspects of identification, we may consider it as optimum and social approved mechanism of individual and collective identification.

Key words: axiology, art museum, culture, identification.