

В.М. Дианова (СПбГУ)

**Концептуальное искусство и интеллектуальное удовольствие**

В истории теоретической мысли можно обнаружить периоды интереса к осмыслению природы удовольствий, причем удовольствий различных видов. К этой теме обращался еще Аристотель, согласно воззрениям которого есть удовольствия тела, соответственно чувственные удовольствия и удовольствия, доставляемые, к примеру, наукой, названные им «мыслительными». Кроме того, Аристотель различал дурные, низменные удовольствия и удовольствия добрые, хорошие, расцениваемые им как благо. «Существует некая часть души, посредством которой мы испытываем удовольствие, и эта часть действует, когда имеет место потребление» - писал он в «Большой этике» (1204b35). Обосновал он и особый вид удовольствия, доставляемого нам искусством, что нашло свое отражение в так называемой теории катарсиса (греч. *katharsis* - очищение). В «Политике» Аристотель отмечал, что под воздействием музыки и песнопений возбуждается психика слушателей, в ней возникают сильные аффекты жалости и страха и вообще всякого рода переживания, в результате чего слушатели «получают некое очищение и облегчение, связанное с удовольствием» (1342a15). Сегодня мы бы сказали, что теория катарсиса объясняет действие, оказываемое искусством в традиционном его понимании. Именно о воздействии такого рода искусства позже писал Фрейд, объясняя в рамках своей теории механизмы очищения аффектов - своего рода сублимацию зрителя. Но задолго до Фрейда эта идея нашла свое выражение во взглядах других авторов, в том числе Шопенгауэра и Ницше, также отмечавших схожие механизмы воздействия произведений искусства. Собственно вся классическая эстетика отстаивала право на получение эстетического удовольствия, доставляемого искусством, в основе которого лежит чувственное восприятие (др.-греч. *aistetikos* - воспринимающий чувствами), а не интеллектуальное размышление.

В этом же ключе феномен удовольствия от восприятия искусства трактовался Р. Бартом, который исходил из работы множества психологических механизмов, спровоцированных особенностью художественного текста. Трудно уловимая грань между «удовольствием» от текста и получением «наслаждения» от текста, доставляемого нам искусством, по мысли Барта, все же может быть установлена: удовольствие может быть высказано, а наслаждение - нет. О тексте-удовольствии можно рассуждать, тогда как текст-наслаждение исключает всякую вербализацию, любой диалог, ибо всякое наслаждение самим актом высказывания «подвергает всякую букву - все, что доступно высказыванию, - абсолютному уничтожению» (Р. Барт. Удовольствие от текста // Избр. работы. М., 1994. С. 478). Это различие двух типов текста, порождающих различные реакции зрителей (читателей), имеет немаловажное значение для рассматриваемой нами темы, поскольку концептуальное искусство, о котором пойдет речь, представляет собой текст-удовольствие, ибо побуждает воспринимающего к диалогу, к соразмышлению, к

интеллектуальной деятельности, и тем самым создает возможность получения удовольствия (хотя и не исключает получение наслаждения).

Для понимания особенностей восприятия концептуального искусства, вновь вернемся к мыслям античного философа. Наивысший тип удовольствия Аристотель связывал с жизнью человека, подчиненного уму, ибо ум (напомним - лат. *intellektus*) - высшее в нас, писал Аристотель, поэтому тот вид деятельности, что сообразен мудрости, доставляет наибольшее удовольствие (1177a20 - 25). Удивительные по чистоте и неколебимости удовольствия, согласно древнему мыслителю, заключает в себе философия [любомудрие]. И в этой связи вопрос об иерархии и приоритетах в сфере получения удовольствий от восприятия искусства или философии традиционно отдавался последней.

Между тем разнообразная художественная культура второй половины XX века принесла весьма нетрадиционные способы соотношения искусства и философии, вызванные разнообразными модификациями, произошедшими с обоими. Наиболее остро эта проблема была освещена теоретиком концептуального искусства (претворившим свои идеи и в практической деятельности) - Йозефом Кошутом. В своей программной статье «Искусство после философии» (1969) он сформулировал основные идеи концептуализма - крупного художественного авангардного движения, возникшего в 60-80-е гг. в ряде западных стран, - пришедшего на смену, как традиционному искусству, так и философии, синтезирующему в себе науку, философию и собственно искусство в новом его понимании. Теперь в искусстве на первый план выдвигался *концепт* - замысел произведения, выраженный в виде формализованной идеи, которая не изображается или выражается (как в традиционных искусствах), но презентуется в форме *словесного текста* (или же тот способствует возникновению концепта в ходе аналитической деятельности воспринимающего субъекта). Все это действие может сопровождаться документальными материалами типа кино-, видео-, фоно-записей. Акцент в концептуальном искусстве переносится из чисто визуальной сферы в концептуально-визуальную, от перцепции к концепции, то есть с конкретно-чувственного материала на интеллектуальное осмысление. Не столько художественно-эстетическое созерцание произведения, сколько аналитико-интеллектуальная деятельность сознания, лишь косвенно связанная с воспринимаемым артефактом, предусмотрена в такого рода постижении авторского замысла.

Приведем в качестве примера восприятие артефакта, отнесенного нами к концептуальному искусству, представленному в зале Мраморного дворца в рамках Международного фестиваля видеоискусства, проходящего в Санкт-Петербурге в канун 2004 года. Каждая из участвующих в показе работ на фестивале заслуживает обстоятельного анализа, здесь же пойдет речь только об одной из них: видеоинсталляции «Женщина-игла» (1999-2000) корейской художницы Ким Суджи, закончившей Национальную школу изобразительных искусств в Париже, живущую ныне в Нью-Йорке.

На четырех экранах в течение 6 минут 33 секунд демонстрируются видеозаписи людского потока, пронизываемого «иглой» - женским силуэтом, стоящим в центре кадра спиной к зрителям и созерцающим идущую навстречу толпу. Эта женщина - сама Ким Суджа, которая метафору иглы, сшивания неоднократно использовала в ряде своих артефактов. Один из них: серия перформансов «Сшивание в прогулке» (1994 – 1997). Мы предлагаем эту авторскую метафору трактовать в русле контекста о роли и назначении художника в современном мире. Очевидно его миссия заключается в том, чтобы «сшивать», в данном случае тексты (напомним, что текст от слова «ткать») видеоряда, объединять мир своим творчеством, скреплять его единство «сшиванием». Здесь видеоряд, в отличие от классического искусства, ничего не представляет и ни к чему не отсылает сознание субъекта кроме самого себя. В историю культуры должен войти не сам артефакт (который существует в форме транслируемой видеозаписи), а сама «идея», т.е. некий авторский замысел произведения. Большую роль играет словесный контекст, который имеет цивилизационную метку: «Токио», «Дели», «Нью-Йорк», «Шанхай» - появляющиеся надписи на каждом из экранов, после завершения трансляции видеозаписи. Что они нам говорят? То, что в только что транслируемом видеоряде запечатлены различные культуры, однако сменяющиеся кадры движущегося людского потока на всех четырех экранах слишком похожи, и только последующие метки- надписи сообщают нам, что это разные города, а точнее - разные культуры. Однако без надписи это заметить практически не удастся, ибо транслируемые кадры почти идентичны: везде наши современники, спешащие на службу и неразличимые в своей повседневности. Полагаем, искомая идея - интеграционные процессы, происходящие сегодня в мире, сближение народов, гибридизация культуры — это и подчеркивает художник-концептуалист, «сшивающий» своим творчеством различные культуры в одну ткань универсальной культуры человечества. Такова, полагаем, одна из возможных интерпретаций этой видеoinсталляции.

Заметим, что в концептуальном искусстве, в отличие от традиционного, *аффекты* и *перцепты* (Ж. Делёз и Ф. Гваттари), носят вспомогательный характер, они лишь направляют пашу мысль на постижение *концепта*, который возникает при соединении со словесным текстом. Причем визуальный ряд в концептуальном искусстве ничего не представляет, но лишь изображает нечто, что побуждает зрителя к поиску искомых смыслов, посредством означивания увиденного. При кажущейся доступности увиденного и обыденности ситуации, замысел произведения постигается лишь «посвященными», то есть реципиентами, освоившим логику концептуального мышления и стратегию поведения в концептуальном пространстве. Концептуализм недоступен обывателям, не искусственным в «правилах игры», он элитарен. Концептуальный артефакт вторгается в жизнь, в повседневность, мастерски извлекая из жизни какой-то ее фрагмент и помещая его в сферу искусства, тем самым как бы размывает границу между искусством (в традиционном понимании) и жизнью. Подчас контекст выносимой для

осмысления идеи может быть весьма тривиален, общезначим, обычен, однако помещенный в музейную среду, он приобретает концептуальное звучание.

Концептуализм ориентирует сознание реципиента на принципиальный антипсихологизм (в отличие от неотъемлемого процесса сопереживания, вызываемого традиционным искусством), на работу интеллекта, доставляющую удовольствие. Согласно герменевтическим стратегиям смысл не содержится в артефакте, не представлен, а порождается в размышлении над словесным текстом и вспомогательным артефактом, который продуктивен благодаря онтологической способности выражающего его визуального языка. Свобода интерпретации обусловлена широтой интеллекта и ассоциативностью мышления, которые могут предложить целый спектр кодов, в русле чего осуществляется интерпретация. Именно такого рода артефакты продуцируют работу интеллекта и могут быть отнесены к той разновидности современного искусства, которая именуется элитарной.

ФЕНОМЕН УДОВОЛЬСТВИЯ В КУЛЬТУРЕ. Материалы международного культурного форума 6-9 апреля 2004 г. - СПб.: СПбГУ, Центр изучения культуры, 2004. – 390 с.

