

Роготченко А.,  
старший научный сотрудник

Институт проблем современного  
искусства АИУ

## СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

*Аннотация.* В публикации поднимается актуальный для отечественной науки вопрос относительно определения *современного искусствоведения* как отдельной области искусствоведческой мысли на современном этапе. Аргументируется необходимость проведения исследований в данном направлении.

*Ключевые слова:* современное искусство, «кризис искусствознания», современное искусствознание

*Анотація.* Роготченко А. Сучасне мистецтвознавство як наука про сучасне мистецтво. У статті вивчається актуальне для вітчизняної науки питання щодо визначення сучасного мистецтвознавства як окремої галузі мистецтвознавчої думки на сучасному етапі. Аргументується необхідність проведення досліджень в даному напрямку.

*Ключові слова:* сучасне мистецтво, «криза мистецтвознавства», сучасне мистецтвознавство.

**Постановка проблемы.** Вопрос о «кризисе искусствознания» в отечественной науке возник примерно четверть века назад (хотя в европейских исследованиях он наметился еще в 20-х годах XX века), когда в художественный процесс включались новые для ещё советского искусства явления, которые со временем получили статус *современных*. Уже в конце 80-х исследователи неумоимо писали о том, что «в нашем искусствознании создалось столько стереотипов, отживших немотивированных представлений, стертых, ничего не говорящих понятий, блеклых, дистрофичных терминов, искажающих истину основополагающих значений, что весьма часто почти невозможно добраться до смысла анализируемого процесса истории искусства, а также современных ситуаций» [9, с. 21]. Подобные утверждения влекли за собой понимание необходимости «освобождения от предвзятых суждений» и внесение «полноты в понятийный аппарат искусства» [9, с. 21].

Заявленный процесс «выхода из кризиса» затянулся на десятилетия. С начала 90-х значительно расширились рамки понимания самого *искусства*, которое перестало быть некой неподвижной сущностью с универсальной системой возможных суждений и оценочных критериев. Традиционно под «*искусством*» полагают отображенные в художественных образах явления действительности, в первую очередь – жизни человека, всей совокупности человеческих отношений, переживаний и т.д. [11, с. 284]. «*Современное искусство*» (относительно сущностных особенностей) отличается от традиционного «принципиальной экспериментальностью, связанной с отказом от наследования, отсутствием прямых посылов к реальности», характеризуется отходом от «услуг сценарно-фабульной сферы сознания, апеллируя непосредственно к области эмоций, восприятия, впечатлений» и разнится концептуальностью, поскольку «акцент совершается не на завершенном продукте, а на процессе или самой идее произведения» [11, с. 438; 5, с. 65]. Таким образом, освобожденная от замкнутых «эстетических предрассудков» сфера искусства выходит за рамки пассивного «зрительного» (*изобразительного*) мышления, обогащаясь направленными на визуализацию (не *отображение!*) явлений действительности интеллектуальными компонентами.

Итак, в современном искусстве конечный продукт (произведение искусства, художественный объект, вещь-предмет, артефакт и т.п.) создается посредством воплощения в пластических формах проведенных через пластическое мышление «*своих*, заслуживающих внимания» [4] исключительно для того, чтобы быть представленным публике. Отныне этой сфере принадлежат не только *искусно выполненные* в рамках традиционной образно-стилистической системы с использованием традиционных материалов *художественные произведения*, но и сконструированные (моделированные) *объекты, артефакты, «симулякры»* и т.д. Такое расширение границ искусства, безусловно,

Надійшла до редакції 17.02.2010

порождает необходимость становления, развития и функционирования нового категориального аппарата, способного если еще не осмыслить до конца, то хотя бы описать и объяснить суть зафиксированных изменений, актуализирует применение новых искусствоведческих методик, использование адекватных ситуации научных методов и подходов. **Цель публикации** заключается в совершении попытки осмысления позиций отечественного искусствознания в отношении современного искусства, определения «*современного искусствознания*» как его альтернативной составляющей.

**Результаты исследования.** Прежде всего, сконцентрируем внимание на проблеме возникновения в Украине *института современного искусства* (как деятельной структуры совокупности систем *художник-произведение-публика*), поскольку именно факт его наличия делает необходимым функционирование *современного искусствознания* как части отечественной искусствоведческой науки. Появление в Киеве – столице центрально-европейской страны, институции в название которой («Институт проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України» О.Р.) заложена интрига вопроса, а именно подчеркнутое отношение к происходящему («Проблема»), определило появление или скорее переориентацию прогрессивного искусствознания на изучение ранее неисследованных проблем, образовавшихся в современном арт пространстве. Безусловно, это стало продолжением активной жизни секций критики и искусствознания трех крупных центров страны – Киева, Харькова, Львова. Проводимые в стенах Харьковской государственной академии дизайна и искусства, Львовской национальной Академии искусств, Киевской организации национального союза художников Украины, Союза критиков и историков искусства института народоведения национальной академии наук Украины, конференции, определили развитие современного искусствознания именно в сегменте изучения проблем современности. Такой поход кардинально пересмотрел участие Украины в мировом культурном процессе. Достаточно вспомнить научную конференцию 2002 года «Міст Львів-Київ. (Схід-захід) Дві школи мистецтвознавства, два осередки. Проблеми останнього десятиліття», организованную секцией критики и искусствознания КОНСХУ и Союзом критиков и историков искусства института народоведения НАН Украины (Львов), которая стала предтечей множества искусствоведческих исследований контемпорального искусства – искусства, которое создавалось здесь и сейчас и ранее искусством не считалось вовсе.

Появление активизировавшейся художественной жизни 1980-х творческих процессов, связанных с отличными от традиционных художественными и эстетическими критериями, было симптоматичным. Резонанс выставок украинских художников за рубежом, как и успех проектов творцов из Европы и Америки на наших выставочных площадках, стали почвой для появления нового поколения художников,

вошедших в историю современного украинского искусства в контексте «новой украинской волны». Именно им принадлежало освоение «актуального художественного пространства в сфере украинского искусства» [17, с. 161], овладение неведомыми ранее визуальными формами и художественным языком, идентифицированными позже как *современные*. В целом нельзя не согласиться с тем, что, пользуясь высказыванием с М. Берга (правда, относительно России 2000-го года), у нас «есть современное искусство, но почти отсутствуют институции, его поддерживающие. Некоторые ... художники занимают высшие ступени табели о рангах мирового искусства, которое сегодня принципиально интернационально. Но ... нет музеев современного искусства, мало галерей, практически отсутствует рынок современного искусства... Современное искусство — не роскошь и не декор, а зеркало социального и интеллектуального познания. Более того, оно — инструмент, в равной степени уникальный и необходимый», а «уровень интереса к современному искусству соответствует уровню развития общества и его открытости реформам» [3].

Вряд ли сегодня в Украине найдется критик, который сможет аргументировать суждение, что украинский художественный процесс лишен персон, не просто «работающих в рамках *современного искусства*», но действующих с пониманием его основоположных принципов и владеющих необходимыми для создания артефактов/произведений искусства навыками. Даже беглый взгляд на современный художественный процесс позволяет обоснованно выделить из него имена, например, киевлян В.Сидоренко, А.Бабака, А.Криволапа, В.Ралко, О.Тистола, Т.Сильваши, харьковчан П.Макова, А.Ридного, четы Юрашко, львовян В.Бажая, В.Кауфмана, Р.Петрука, художника из Черкасс Н.Маценко, В.Барраса из Симферополя, А.Шинина из Винницы и других. Сегодня многие мастера созрели до уровня «классиков современного искусства», как не единожды их величала пресса, готовых давать новому, наступающему им на пятки поколению «молодых и нахальных», мастер-классы. Однако, как это ни печально, «институт признания художника всегда отстает от актуальной художественной практики» [14, с. 87].

Однако не все так печально. Если современное искусство и не стало товаром а марксистском понимании и определении вопроса, то уж безусловно стало предметом определения некоего статуса современной буржуазии. Конечно этому способствовали появившиеся глянцевые журналы об искусстве «Искусство в Украине», «Файн арт», «Антиквар» и проводимые в Украинском доме, «Мистецькому Арсеналі», Арт центре Пинчука, Музее современного искусства, иных культурных центрах страны масштабные выставки, посвященные именно современному искусству. Примером может служить провокационное искусство Доминана Херста, ярко представленное летом 2009 года в Киеве, проект

«Железные сердца. Байкер + мотоцикл» (Галерея Лавра. Киев), «Орнаментальное кузнечество» (Донецк, Ивано Франковск) и достаточно много менее масштабных, но порой крайне интересных выставок артефактов, современного гончарства (Опошня, Полтава), лозоплетения (Луцк, Киев), фотографии (Харьков, Одесса) и многого другого.

Во все времена искусство в его традиционном понимании было способно реализовывать моральный (концептуальный) императив времени-пространства, которому оно соответствовало. Искусство сегодняшнего дня, именуемое *современным*, также стремится быть животрепещущим, актуальным, отвечая нынешним культурно-социальным принципам. Оно стремится, пользуясь словами Германа Гёпферта, оказаться «на уровне этой задачи, с абсолютной точностью выполняя заказ времени. В нужный момент оно подает образные представления, унаследованные по традиции, и обращается к новым, адекватным нынешней ситуации» [6]. Ориентация на актуальность воплощается посредством методов и приёмов (техник и материалов) «быстрого реагирования» на основе измененного художественного сознания. Совершенно точно определяет в одном из последних научных исследований, посвященных теоретическим проблемам современного визуального искусства, харьковский исследователь З. Алфёрова. В частности она указывает, что основным элементом «самоопределения» автора в *современном* художественном процессе становится избранная им (вымышленная и апробированная) «арт-техника-практика» [1, с. 30-31]. Последняя направлена не на *отображение явления* (как фиксацию его образа в материале), а на полное тождество выражаемого и выражения, на отражение само-мироощущения (как «типа отношения» к действительности в самом широком смысле), на непосредственно-наглядное явление *эйдоса*, смысла, или на «*выстраивание*» логики художественного проекта. Вероятно, поэтому принадлежность «арт-продукта» к среде, именуемой *современным искусством*, не в последнюю очередь надлежит определять наличием в нём принципиально новых мировоззренческих, «философских моделей, путей, направлений или стилистических откровений», а значит и своего рода разрывом с традиционным искусством [12, с. 34].

Однако до сей поры, когда в отечественной культуре уже предприняты неоднократные попытки определения и терминологического закрепления поля *современного* искусства, многими исследователями и критиками украинского искусства последних десятилетий прилагательное «современное» по отношению к искусству используется исключительно в его хронологической определяющей. Поэтому при характеристике авторских подходов и художественного языка («арт-техник-практик») критики игнорируют указанные выше критерии, что явно противоречит толкованию слова «**современный**» как отражение *действительности в её сегодняшнем, непосредственном состоянии* [10], а «**современность**» – как «со-одновременность разных времен: времени,

когда некий художественный жест совершался и времени его незавершенности, длящейся по сей день. В этом смысле, то, что связано с эстетикой времени или определенного социального опыта, легко становится архивом, легко документируется и музеифицируется» [2].

Наличие константной терминологии, безусловно, облегчает процесс осмысления и исследования такого сложного явления как *современное искусство*. Однако факт «разнотения» определенных терминологических единиц в рамках отечественной искусствоведческой науки сегодняшнего дня остаётся неопровержимым. Более того, он влечет за собой обострение проблемы «кризиса искусствознания». И в первую очередь в тех вопросах отечественной науки сегодняшнего дня, которые вплотную связаны с изучением *современного* художественного процесса *современным искусствоведением*, оперирующим *современным* терминологически-методологическим аппаратом. Хотя, на самом деле, наличие в украинском искусствоведческом дискурсе последнего, до сей поры, находится под большим вопросительным знаком.

Наблюдения за тематикой научных квалификационных работ (диссертаций) определяет следующий факт. На протяжении последнего десятилетия – то есть уже времена «самоопределения» украинского искусствоведения, основополагающей в нём является тенденция к изучению актуальных проблем *национального* искусства. В целом, примерно 90 процентов из общего числа диссертационных работ, защищенных украинскими искусствоведами на протяжении последнего десятилетия, посвящены исследованию проблем собственно украинского искусства. Интересно отметить, что в более чем из сотни работ лишь в шести (!) исследуются вопросы западноевропейского и российского искусства, и только в двух поднимаются проблемы художественной культуры Востока. Подчеркнем, что если в Украине менее десяти процентов исследований изучают вопросы так называемой «не отечественной сферы», то, например, в России из общего числа диссертаций изучению российского искусства (как отечественного) посвящено немногим более пятидесяти процентов работ. Другая их половина ориентирована на изучение актуальных вопросов истории зарубежного искусства разных периодов (от древности до современности), общей теории искусства, проблем реставрации и хранения памятников искусства и т.п.

Интересно отметить, что доля работ, направленных на изучение искусства XX века, в русском и украинском искусствоведении примерно одинакова – около 30 процентов (укажем, что в украинской науке эта цифра все же несколько больше). Но дюжая их часть объектом исследования ставит проблемы искусства рубежа XIX – XX веков, вопросы истории, теории и практики отечественного авангарда, советского искусства преимущественно первой половины и середины XX века. Безусловно, чем больше временная дистанция между предметом и временем его изучения, тем более объективным может быть научный результат.

Но вряд ли эта аксиома соответствует реалиям *современного искусства*, креативные принципы которого сменяют друг друга с невероятной как для традиционного искусства скоростью, опасаясь быть не актуальными. Именно поэтому мысль, согласно которой параллельно с современным искусством должно развиваться и *современное искусствознание*, направленное на изучение современного художественного процесса в рамках соответствующего (*современного*) терминологически-методологического научного аппарата, сегодня становится все более распространенной.

Неопровержимые цифры статистики убеждают, что в постсоветской науке об искусстве *современное искусствознание* находится почти в зачаточном положении, явно боясь вступить в противоречия с искусствознанием академическим (традиционным). Количество исследователей, решивших официально встать на пока еще шаткие остовы *современного искусствознания* и осуществить свои научные размышления в рамках академического научного жанра – диссертации, определяется в рамках одного-двух десятков – и в Украине, и в Российской Федерации. Принципиально иную картину наблюдаем в близком и далеком зарубежье. В прибалтийских странах лишь 30-40 процентов изыскательских искусствоведческих работ сегодня посвящаются молодыми учеными (не берем во внимание художественные академии и институты, где право выбора темы остается ограниченным), фольклорному искусству и проблемам досоветского периода. Главным интересом современного прибалтийского искусствознания остается современное искусство. Еще меньший процент интереса к минувшим периодам проявляется в высших художественных школах Польши, Чехии, Словакии. Чуть в стороне от такого процесса стоит Болгария.

И все-таки, искусство на современном этапе в российском искусствоведении представлено в большем (хоть и незначительно) количестве работ. В частности, искусствоведов привлекло изучение принципов постмодернизма в искусстве на современном этапе (Г. Файзрахманова), исследование проблем фотореализма в современных живописи и графике (Т. Смирнов), истории, теории и практики абстрактной живописи (А. Борисова) и перформанса (Ю. Кривцова и М. Каткова). (Но не стоит забывать, что в российской науке мощно развивается культурология, которая берет на себя определенное число актуальных проблем современного актуального искусства. У нас же выделение культурологии в отдельную отрасль гуманитарного знания произошло буквально в последние годы, хотя специалистов данного профиля вузы выпускают уже около 10 лет.) Показательной может быть защита докторской диссертации в 2009 году киевлянкой Еленой Кодьевой именно в области современной культурологии.

В Украине, к сожалению, современное искусство (искусство конца XX – начала XXI века) привлекает исследователей в два раза меньше, нежели искусство

XX столетия в целом. Из этих немногочисленных работ «первой ласточкой» стало исследование культурологично-эстетических параметров украинской абстрактной живописи (А. Рудык; НАУКМА, 2001). И если указанное исследование было осуществлено в области теории культуры и эстетики, то диссертации О. Голубца «Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття» (ЛІАМ, 2003) та В. Сидоренко «Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України (XX – початок XXI ст.)» (ХДАК, 2004) відкрили в українському искусствоведенні «еру» изучения искусства на современном этапе в рамках искусствоведческих дисциплин. Буквально за последние четыре года проблемам искусства на современном этапе были посвящены работы Н. Мархайчук (ХГАДИ, 2006), А. Носенко (ХГАДИ, 2007), Т. Павловой (ХГАК, 2007), А. Тарасенко (ХГАДИ, 2007), З. Алфёровой (ХДАК, 2008), А. Соловьева, О. Авраменко, А. Роготченко, М. Протас, О. Сидора-Гибелинды, (ИПСИ АХУ, 2008-2100), А. Титаренко (2009), Е. Клименко, Ю. Смолий (ИИФЕ, 2008-2009), Т. Зузяк (Винница), О. Тарасенко (Одесса), и др. Уместно отметить, что приведенная «статистика» убеждает, что сегодня активным центром изучения *современного искусства* становятся Харьков, Львов, Киев, Одесса, Винница, Ивано-Франковск. Вероятно, с одной стороны это объясняется неразрывной близостью с российской наукой (старшие представители региона получали образование в вузах России) с одной стороны и близостью мощных современных центров активного культурного влияния (Варшава, Краков, Вена, Париж) с другой. Нельзя игнорировать и относительную «молодость» харьковской, одесской, сумской, винницкой, ивано-франковской, тернопольской, днепропетровской, донецкой, запорожской искусствоведческой мысли, в отличие от киевской и львовской, которые уже имеют устойчивые традиции. Самой старшей отечественной кафедре искусствоведения - киевской в нынешнем году исполнилось 50 лет. Как известно харьковская школа искусствоведения пережила разгромом в тридцатые годы XX века, а также тем, «что, вопреки его (Харькова. – Прим. авт.) провинциализму, с ним связан ряд значимых имен, отметивших этапы трансформации художественной мысли XX века» [8]. Последний факт, вероятно, и позволяет харьковским искусствоведам быть относительно свободными в определении научных интересов.

Таким образом, **общие выводы** могут быть сведены к следующему. Нарождающееся сегодня *современное искусствоведение* постепенно вырабатывает свой **язык** (методы осмысления и критерии оценки), на котором возможны рассуждения о современном искусстве в рамках современного гуманитарного знания, свой **терминологический тезаурус**, дефиниции которого способны отображать все многообразие современного художественного процесса. Вероятно эти шаги обозначают формирование и развитие научного подхода в решении проблем *современного искусства*.

**Перспективы дальнейших исследований** лежат в области исследования всех системных аспектов институциональной структуры *современного искусства*, в первую очередь – *современного искусствознания*: его предмета, методов и стратегий проводимых во многих институциях страны, включая Институт проблем современного искусства, в котором трудится автор.

**Литература:**

1. Алфьорова З. Визуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття // Автореф. дис... доктора мист.: 26.00.01. / Харківська державна академія культури. – Х., 2008. – 40 с.
2. Аронсон Олег. Современное искусство и его изгои // Художественный журнал. – 2008. – № 69. (<http://xz.gif.ru/numbers/69/isk-izg/>)
3. Берг М. Не про «это», а pro arte // [http://www.mberg.net/pro\\_arte/](http://www.mberg.net/pro_arte/)
4. Бернштейн Б. «Кризис искусствознания» и институциональный подход // Советское искусствознание. – Вып. 27. – М.: Советский художник, 1992. – С. 268 – 297.
5. Власов В., Лукина Н. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 320 с.
6. Гёпферт Г. Зеро, или акт освобождения // Собрание Л. Шёнберг: Каталог выставки. – Мюнхен, 1989.
7. Коваль О., Мархайчук Н. К вопросу о методологии исследования современных художественных процессов (У. Эко и анализ «новой изобразительности») // Вісник ХДАДМ. – Х.: ХДАДМ, 2006. – № 1. – С. 85.
8. Кривенцова А. “SOSka”: между акцией и институцией // Художественный журнал. – 2008. – № 67- 68. (<http://xz.gif.ru/numbers/67-68/soska-krivencova/>)
9. Манин В. В поисках здравого смысла // Творчество. – 1990. – №7. – С. 21 – 25.
10. Мархайчук Н. Сучасне мистецтво і «мистецтво молодих»: Матеріали до вивчення сучасного мистецтва Харкова // Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність: 36. ст. за матеріалами Міжнародної науково-практ. конф. (22 жовтня 2008) / Уклад. О. Денисенко. – Х.: Золоті сторінки, 2008. – С. 83-93.
11. Образотворче мистецтво: Енциклопедичний ілюстрований словник-довідник / Упорядник А. Пасічний. – К.: Факт, 2007. – 680 с.; іл.
12. Петрова О. Щодо визначення терміна «сучасне мистецтво» // Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. – поч. ХХІ ст.: 36. ст. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004. – С. 33 – 34.
13. Рудик Г. Культурологічно-естетичні параметри українського нефігуративного живопису (90-ті роки ХХ століття): Автореф. дис... канд. філос. наук: 17. 00. 01 / Національний університет Києво-Могилянська академія. – К., 2001. – 19 с.
14. Роготченко О. Шлях у прірву чи позасвідомість нездійснених ілюзій // Сучасне мистецтвознавство, -К. : ПСМ АМУ, 2005.-С.64-72.
15. Савчук В. Конверсія искусства. – СПб.: СПбУ, 2001. – 288 с.
16. Савчук В. Режим актуальности. – СПб.: СПбУ, 2004. – 280 с.
17. Склярченко Г. Сучасне українське мистецтво: етапи розвитку на шляху європейської інтеграції // Склярченко Г. На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ століття: Збірник статей. – К.: Софія-А, 2007. – С. 158 – 167.
18. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова. – СПб: Академический проект, 2004. – С. 325.