



ИСКУССТВО

Авторы: С. А. Ромашко

ИСКУССТВО, сфера человеческой деятельности, охватывающая творческую работу по созданию эстетически значимых объектов – худож. произведений, способы их хранения и доведения до публики путём включения в процесс обществ. коммуникации. В той или иной форме И. присутствует в любом обществе, в любой культуре, отвечая фундам. эстетич. потребности человека, и представляет собой один из векторов освоения мира человеком. Худож. творчество, как и общение с И., можно рассматривать как символич. способ познания мира, как обретение эмоционального опыта, как ритуальное действие, наконец, просто как [целу](#). Этот многоаспектный и многозначный характер И. проявляется в том, что оно пересекается с самыми разл. сторонами человеческой жизни: затрагивая эмоции и разум, пробуждая память, вторгаясь в сферу как частной, так и публичной жизни, оно тем самым участвует в процессе воспитания и [социализации](#).

В своих истоках понятие И., как и сама деятельность художника, ещё слабо выделялось из общего комплекса созидательной деятельности, представляя собой её наиболее яркий, характерный случай. «Искусством» (греч. τέχνη, лат. ars) именовалась всякая способность производить искусную, требующую одарённости, знаний и опыта работу. Так и сейчас можно говорить не только об И. художника, но и о кулинарном И. или И. верховой езды и т. п. Однако с обособлением худож. творчества в особую сферу человеческой деятельности слово «И.» становится спец. обозначением именно этой деятельности. В самом широком смысле И. понимается как совокупность всех возможных видов худож. творчества, включая лит-ру. Иногда лит-ру исключают из этого комплекса (ср. выражение «литература и искусство»). Наконец, И. может пониматься и совсем узко, как синоним «изобразительного искусства (искусств)». В дальнейшем слово «И.» будет употребляться в широком смысле.

И. осознаётся и определяется как совокупность видов И., попытки классификации которых можно считать лишь относительно успешными. С точки зрения используемых материальных условий принято делить искусства на 1) пространственные (пластические, изобразительные) – живопись, скульптуру, графику, фотографию; 2) временные – музыку (композиторское И.), литературу; 3) пространственно-временные – танец, актёрское И. и основанные на нём т. н. синтетические И. (театр, кино, теле- и видеоискусство). В ряде случаев специально выделяют исполнительские И. (музыку, театр, танец), поскольку в них произведение И. и акт его создания совпадают. Наконец, можно разделить И. в зависимости от того, какими знаками они пользуются: изобразительными, неизобразительными или смешанными. Следует учитывать при этом, что список видов И. не является неизменным во времени и пространстве – в разных культурах и обществах мы имеем дело с разными их конфигурациями, к тому же в ряде случаев бывает трудно провести жёсткую границу, отделяющую худож. деятельность от нехудожественной (это касается, в частности, разл. видов прикладного И., а также дизайна). Осмысление основ худож. творчества составляет прежде всего предмет [эстетики](#), наряду с этим обобщение знаний об И. происходит в теории и истории разл. видов искусства.

Художник и творческий акт

Отправной момент И. – творч. действие художника, в результате которого появляется произведение И. При этом личное авторство осознаётся и признаётся далеко не во всех культурах и не во всех случаях. Личность художника может считаться несущественной, в частности, если художник рассматривается лишь как передатчик творч. энергии, исходящей из какого-то общего источника (в фольклоре), из высших сфер, непосредственно инспирируемой Божеством (в религ. И.). Авторство может быть персональным или коллективным, однако коллективность не обязательно равнозначна безличности, поскольку роли в творч. коллективе могут быть чётко распределены (ср. роли в спектакле, партии в оркестре, функции участников творч. группы при создании фильма). По мере осознания авторства как необходимой инстанции худож. процесса возникают и развиваются понятия [авторского права](#), свободы творчества и авторской ответственности.

Дискуссионным остаётся вопрос о природе худож. творчества и о роли личности художника в творч. процессе. Действия художника представляют собой неразделимый сплав рационального и эмоционального, прирождённого таланта и приобретённого мастерства, опыта и импровизации, традиции и новаторства. Уже в древности художника рассматривали то как искусного строителя, то как одержимого (так, Платон в диалоге «Ион» считал артистич. вдохновение разновидностью безумия). Предметом исследований нейрофизиологов и психологов стали особенности нервной системы и психики человека, обеспечивающие творч. процессы, в т. ч. скрытые механизмы творчества (в [глубинной психологии](#)). Включение социальных аспектов расширило диапазон факторов, участвующих в формировании личности художника и его авторской позиции. При этом выстроить какой-то единый алгоритм худож. творчества невозможно: каждый художник и каждое его произведение рождаются в результате уникальной конфигурации обстоятельств. К тому же результат творч. акта не обязательно совпадает с творч. замыслом. Произведение И. представляет собой равнодействующую намерений художника и общего социокультурного и жизненного контекста, в котором он находится. С разрастанием худож. и культурных традиций, с укреплением организации И. как социального института возможности проявления индивидуальности автора постоянно сужались, что привело к проблематизации авторства и даже заявлениям о «смерти автора» (Р. Барт).

В ходе историч. развития статус художника претерпевал постоянные изменения. Если в своих истоках, когда И. не выделялось из синкретич. единства с религ. и магич. сферами, фигура художника сливалась с фигурой жреца (или шамана), то первой ступенью профессионализации художника стал его переход в разряд ремесленников (в древности и в Средневековье это понятие не имело к.-л. негативной окраски). На пороге Нового времени наметился выход художника из ряда ремесленников, а на рубеже 18–19 вв., в период предромантизма и [романтизма](#), противопоставление ремесленника и художника становится общепринятым. Если ремесленник в первую очередь – человек опыта, то художник – свободная творч. личность, [гений](#), сам устанавливающий правила своего поведения. Хотя такое представление о художнике отчасти сохраняется и сейчас, однако давление политико-идеологич. сферы и развитие худож. рынка всё больше ставят под сомнение реальность этого образа. И. всё больше втягивается в сферу идеологии, с одной стороны, и развлечения и обслуживания – с другой. В то же время традиция экспериментального И. 20 в. демонстрирует постоянное стремление отстаивать самостоятельность художника.

Произведение искусства. Художественная реальность

В силу того что художник создаёт в своей деятельности нечто, до того не существовавшее, уже в античности И. было противопоставлено природе (ср. «искусственный» как обозначение созданного именно человеком, а не

природой). При этом Аристотель в «Поэтике» утверждал, что в основе худож. творчества лежит мимесис – заложенное в человеке стремление к подражанию природе. Произведение И. принято рассматривать как своего рода картину, изображение, однако это изображение не непосредственное, документальное, а символическое (своего рода намёк), а иногда и фантастическое. В отличие от науки или документа, обязанных придерживаться факта, И. достаточно свободно в создании своей, художественной, реальности. Согласно Аристотелю, если историк сообщает о том, что происходило в действительности, то поэт – о том, что могло бы произойти (поэтому он считал поэзию «более философской», чем эмпирич. науку). В средние века художник был призван отображать не столько внешний вид явлений, сколько их Божественную сущность. В эпоху Возрождения художники стремились к достижению гармонии внешнего и внутр. мира, факта и вымысла. На рубеже 18–19 вв. вырабатывается концепция художника как свободного творца, создающего собств. реальность независимо от окружающей его эмпирич. действительности. Романтики, наиболее полно воплотившие в своём творчестве этот подход, полагали, что открывают тем самым возможность постижения реальности более высокого порядка, нежели эмпирич. повседневная реальность. Последовавшие затем реалистич. и натуралистич. течения 19–20 вв., напротив, стремились уловить реальность через постижение фактов, через осязаемые, видимые явления и события. В 20 в. И. представлено в широком диапазоне – от документального И., в котором авторское вмешательство в используемый материал намеренно сведено к минимуму, до И. абсурда, отрицающего познаваемость мира, и до разл. видов фантастики, а также игрового И., предлагающего варианты возможных миров.

Публика: причастность и потребление

Важнейшей составляющей худож. процесса предстаёт публика. Именно она определяет в конечном итоге жизнеспособность того или иного явления И. Традиционно способность публики ориентироваться во множестве произведений И. и судить о свойствах произведения называется вкусом. В 18 в. вкус как эстетич. категория был включён в общую теорию И. (прежде всего И. Кантом), так что активная позиция публики в процессе восприятия произведения И. получила признание. Подобно акту творчества, акт восприятия произведения И. также сложен и включает как рациональное стремление истолковать произведение, так и эмоциональные переживания, сопровождающие восприятие (ср. понятие катарсиса, т. е. очищение души через переживание ужаса во время исполнения трагедии, в «Поэтике» Аристотеля). Акт восприятия худож. произведения может рассматриваться как творческий или сотворческий процесс, что таит в себе парадокс: каким образом определить адекватность восприятия произведения И., если публика имеет право на творчество? Ведь в этом случае она имеет право и на собств. интерпретацию, отличную от авторской. Др. модель предполагает взгляд на публику как на множество потребителей, действующих по более простой схеме ответной реакции на соответствующее внешнее воздействие. Зритель, читатель, слушатель рассматриваются в этом случае как потребители, для их изучения предлагаются те же методы, что и для изучения потребителей в др. сферах. В результате проводятся эмпирич. социально-психологич. исследования, однако собственно творческая составляющая действий публики оказывается при этом в значит. мере за пределами рассмотрения, что не даёт адекватной картины.

Эволюция искусства. Искусство как социальный институт

Можно выделить общие тенденции развития И., обусловленные тремя осн. факторами: изменение социокультурных условий; изменение худож. приёмов; изменение технич. возможностей отображения

реальности и коммуникации.

Первые памятники И. дошли до нас из эпохи верхнего палеолита. Изначально И. составляло нераздельное единство с религ. культом и предметно-материальной средой (одежда, жилище и т. п.). Дальнейшее развитие шло по пути превращения И. в относительно самостоят. сферу человеческой деятельности, эмансипации художника и публики, в результате чего художник, пройдя стадии общинного ремесленника и придворного художника, оказался в ситуации возникающего худож. рынка, когда ему приходится самостоятельно выбирать возможности создания того или иного произведения. Идеологич. отражением этого процесса эмансипации стали разного рода теории автономии И., чистого И., [искусства для искусства](#).

Др. тенденция – постоянное расширение технич. возможностей художника, вовлечение всё новых сфер реальности и аспектов восприятия в творч. процесс. Особенно мощным стало развитие техники в 19–20 вв., в результате чего возник ряд новых видов И. – фотография, кино, теле- и видеоискусство, компьютерное И.; при этом и виды И., уже существовавшие прежде, изменились под влиянием техники. Так, возможность звуко- и видеозаписи привела к тому, что уникальные прежде произведения исполнительского И. – театральные спектакль, концерт – утрачивают уникальность и становятся доступными широкой аудитории на практически неограниченное время. Новые – технические в своей основе – виды И. также нарушают традиц. представления о подлинности (аутентичности) худож. произведения, о соотношении оригинала и копии (у видеофильма или цифровой фотографии нет оригинала в традиционном, материальном, смысле слова, поскольку копия неотличима от «оригинала»).

Происходит углубление и усложнение отношений И. с др. видами человеческой деятельности. И. на протяжении последних столетий входит во всё более напряжённые отношения притяжения-отталкивания с науч.-технич. сферой, с одной стороны, и с политико-идеологич. сферой – с другой. Сотрудничество с ними необходимо И. для достижения эффективности и обществ. значимости, в то же время обе эти сферы угрожают самостоят. существованию И. и свободе худож. творчества.

Наконец, следует отметить возрастающую коммерциализацию И. Расширение худож. рынка приводит к смещению традиц. ценностных ориентиров художника. Ориентация на быстрый успех, на привлечение максимально широкой публики не оставляет места для длительного творч. поиска, делает излишней выработку оригинальных выразительных средств. Резкий рост т. н. массового И. (популярной музыки, тривиальной лит-ры, кассового кино) грозит серьёзным структурным дисбалансом в сфере И., когда худож. явления, занимавшие прежде центр. позиции, оказываются оттеснёнными на периферию.

Одним из ответов художников на происходящие изменения стала активизация эксперим. И., которое возникло под влиянием успехов науки 17–18 вв. и вполне оформилось в эпоху романтизма. Оно стало областью наиболее активных поисков новых форм и приёмов худож. творчества. Используя разного рода технику, но прежде всего усиливая интеллектуальную составляющую И., представители разл. направлений [авангардизма](#) 20 в. предприняли попытку – каждый своим способом – определить новые границы и возможности И. Одним из следствий этой деятельности стало дальнейшее размывание традиц. представления о произведении И. и в то же время – во многом как реакция на это – появление консервативно-охранит. тенденций, включая имитацию классич. И. и расширение рынка антиквариата.

В совр. эпоху И. представляет собой мощный и сложный социальный институт, охватывающий создателей

произведений И. (художников, авторов), разнообразные средства хранения и доведения произведений И. до публики, как некоммерческие (музеи, библиотеки, некоммерч. галереи и фестивали), так и коммерческие (коммерч. галереи, аукционы и ярмарки, кинопрокат и коммерч. концертная деятельность, книготорговля, торговля аудио- и видеопродукцией). Организация публики осуществляется с помощью просветительных программ, через критику и рекламу. В некоторых странах существуют активные объединения любителей искусств (общества, клубы). Систематич. подготовка художников осуществляется в учебных заведениях разл. уровней и разл. направленности. Истоки этой системы функционирования совр. И. относятся к началу Нового времени, её формирование завершилось в осн. к концу 19 в.

Литература

Лит.: Ingarden R. Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film. Tüb., 1962; Read H. E. Art and society. 4th ed. L., 1967; Gombrich E. Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation. 5th ed. L., 1977; Каган М. С. Социальные функции искусства. М., 1978; Dewey J. Art as experience. 3rd ed. Carbondale, 1986; Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991; Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991; Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993; Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995; Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996; Вейдле В. В. Умирание искусства. СПб., 1996; Юнг К., Нойман Э. Психоанализ и искусство. М., 1998; Зедльмайр Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства. СПб., 2000; Выготский Л. С. Психология искусства. М., 2001; Габричевский А. Г. Морфология искусства. М., 2002. См. также лит. при ст. [Эстетика](#).