

УДК 7(477/52)(081)

Александр ШИЛО
ХУДОЖНИК И ИСКУССТВОВЕД
(К ПРОБЛЕМЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЯ ПРОФЕССИИ
В СОВРЕМЕННОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ)

Рассмотрены основные оппозиции, в которых проявлен смысл профессий художника и искусствоведа в современной социокультурной ситуации.

Ключевые слова: художник, искусствовед, зритель, ремесленник, профессионал.

Постановка проблемы. “Искусствовед – неудавшийся художник”. Этот трюизм – независимо от того, как к нему относиться, – формирует сегодня внешнее, так сказать, “коммунальное” отношение к профессии. С ним связаны те заблуждения, из которых состоит контекст ее существования в сегодняшнем массовом сознании. А он, в свою очередь, оказывается фоном того самоопределения, которое постоянно с той или иной интенсивностью осуществляется профессией. Значимыми в этом самоопределении представляются оппозиции “искусствовед – художник”, “искусствовед – зритель”, “искусствовед – искусствовед”, которые в обозначенном контексте проявляются вполне конкретным образом.

Анализ последних исследований и публикаций. Художник совершенно искренне полагает, что профессиональная обязанность искусствоведа – обслуживать его деятельность, придавая ей некую респектабельность и культуросообразность, без которых, правда, и так можно обойтись.

Зритель воспринимает искусствоведа как некоего “объяснителя” того, что он, зритель, и так видит. Подтвержденное авторитетным мнением собственное впечатление приобретает дополнительную ценность, а расхождение с ним списывается на вполне объяснимую академическую косность людей, которые делом не занимаются, а только о нем говорят.

Даже когда искусствовед вступает в профессиональный контакт с искусствоведам, то и здесь обнаруживаются рудименты массового сознания, в котором сложилось и закрепилось потребительское отношение к профессии, понимание искусствования как некоей обслуживающей и далеко не всегда необходимой деятельности.

Потребительское сообщество превращает искусствоведение в элемент массовой культуры. Чтобы ее продукция, внешне похожая на то, что принято квалифицировать как “искусство”, хорошо продавалась, надо, чтобы о ней было что-то написано профессиональным языком. В результате пышным цветом расцветает представление об искусствоведении как об элементе сферы обслуживания, сервисной деятельности. Понятно, что эта практика не имеет отношения к профессии, хотя сегодня пользуется наибольшим спросом. Поэтому, несмотря на определенный интерес исследователей к данной проблеме, основные ее аспекты требуют углубленного рассмотрения.

Цель статьи. Изживать подобную “коммунальность” следует через понимание внутренних интенций профессии, а для этого необходимо строить картину ее подлинного, а не “коммунального” самоопределения, попутно избавляясь от навязчивых фантомов массового сознания, что и является целью этой статьи.

Изложение основного материала. Один из указанных фантомов связан с абсолютизацией представления о художественном творчестве как о непреходящей ценности и источнике искусства, проявляющейся в оппозиции “искусствовед – художник”.

Сегодня мало какая профессия так связана с мифами, заблуждениями и просто нелепостями массового сознания, как профессия художника.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что сегодня одним этим словом обозначается как минимум три принципиально разных явления, по-разному существующих в современной социокультурной ситуации. Это приводит к тому, что личное самоопределение не совпадает в ней с возможностями имеющихся социальных организованностей, а они, в свою очередь, не совпадают с иллюзиями массового сознания. В результате и возникают те коллизии индивидуальной художнической судьбы, которые замечательно сформулировал В. А. Каверин: “Жизнь, которая не дает художнику стать художником, – это и есть его биография” [2, с. 620].

Первое и наиболее древнее явление, сегодня связываемое с понятием “художник”, – это определенный тип ремесла. При этом забывается, что традиционный ремесленник – это не просто человек, владеющий некой суммой навыков технической работы, но еще и определенным образом сформированная самим традиционным укладом жизни личность. Существенной характеристикой владения таким традиционно понимаемым ремеслом является его органика – связанность технических навыков и индивидуальных человеческих свойств ремесленника в некий нерасторжимый целостный сплав, при котором

его личные качества выступают гарантией совершенства изготавливаемого им изделия. В силу забвения этой типологической характеристики ремесла сегодня это слово часто используется как уничижительное по отношению к художнику, тогда как качества ремесленника необходимо специально выращивать в нем еще на стадии его вузовской подготовки. Сегодня трудность здесь состоит в том, что исторически преодолен тот традиционный уклад жизни, в котором это выращивание было тождественно воспитанию и формированию его личности.

Второе явление складывается в эпоху Возрождения. Оно связано с ренессансным антропологическим переворотом, в результате которого в массовое европейское сознание внедряется качественно новая по сравнению с традиционной для Средневековья концепция реальности. Вместо понимания в качестве реальности мира божественного Абсолюта теперь в этом качестве выступает чувственно воспринимаемый мир. В силу того, что визуальная способность чувственного восприятия является доминирующей, художник, условиями своего ремесла связанный с созданием визуальных образов, становится одним из утвердителей этой новой концепции. На исторически короткое время он становится лидером европейской культуры.

Именно с этой ролью связано создание базовых мифов современного массового сознания о феномене творчества и понимании роли художника как творца искусства. При этом из внимания ускользает то обстоятельство, что непосредственным продуктом труда художника остается создание некоего ремесленного изделия, искусство же является сложно организованной формой общественного сознания, и одно не тождественно и не сводится к другому.

Наконец, третье явление возникает в условиях кризиса возрожденческого титанизма. Оно связано с формированием художественного профессионализма как системы производства и воспроизводства художественной деятельности и ее норм, обеспечивающих достижение общественно необходимого уровня качества художественной продукции независимо от личных свойств художника.

Такого рода система вполне сознательно строится уже в XVI в. Она получает название академизма. А в XVII в. у нее появляется собственная теоретическая и методологическая база – нормы классицизма. Они специально создаются особыми институтами, организующими художественный процесс – Академиями, которые одновременно выступают и в роли учебных заведений, подготавливающих специалистов художественных профессий.

Дальнейшая эволюция этого явления связана с тем, что профессионализация художественной сферы деятельности неизбежно приводит к ее массивификации, одновременно способствуя появлению множества рабочих мест, с искусством в строгом смысле слова не связанных, но требующих владения определенными профессиональными приемами и навыками.

Сами по себе они уже не связаны с органикой художественного ремесла. С другой стороны, они легко соединяются с мифологией массового сознания, сохраняющей рудиментарные претензии на культурное лидерство. Эта смесь порождает художественную поденщину, которая имитирует искусство и творчество, не имея отношения ни к тому, ни к другому.

Важно понимать, что художник не создает искусство. Он создает некие “изделия”, и пока изделия эти не описаны в терминах, связанных с искусством, они к искусству отношения не имеют. В систему социализации, которая позволяет считать работы художника произведениями искусства, они вводятся только за счет того, что искусствовед усматривает и приписывает им соответствующие качества, квалифицирует их особым образом.

Оппозиция “искусствовед – зритель (или шире: публика)” связана с ситуацией, когда зритель воспринимает продукт работы художника как произведение искусства. Здесь искусствовед играет ведущую роль: если он сказал, что нечто является произведением искусства, то зритель вынужден с этим согласиться.

Этот момент – определяющий.

Так, например, то, что создавалось египетскими мастерами в гробницах – не было искусством в сегодняшнем понимании. Продукты этого высочайшего уровня ремесла не предназначались для того, чтобы их кто-либо видел, и никто не должен был знать об их существовании, они создавались ради другой цели, и признаков искусства на себе не несли до тех пор, пока искусствовед не описал их как образец древнего искусства. В этом смысле сама история искусства создана искусствоведением.

С. О. Хан-Магомедов, создавший ту историю архитектурного авангарда 1920-х, которую мы сегодня знаем, как-то в частной беседе заметил, что искусствовед должен исходить из того, что художник всегда прав, ибо задача искусствоведа – не учить художника, а понимать его. С другой стороны, С. О. Хан-Магомедов работал с материалом, который заведомо был материалом искусства. Для него художник выступал как некоторая историческая данность. Специфика

же сегодняшней ситуации состоит в том, что то, что мы видим вокруг, сначала надо квалифицировать: искусство это или нет.

Пример тому – Марсель Дюшан с его хрестоматийно известной провокацией, когда бытовой артефакт вводился в не свойственный ему выставочный контекст, и сама эта акция трактовалась как факт искусства. Спустя почти сто лет образцы аналогичных предметов бытового употребления, созданные дизайнерами, демонстрируются на специальной выставке “Водопарад”, и они действительно оказываются профессионально представленным фактом искусства, причем, многие из экспонатов выставки вовсе не предназначаются для того, чтобы стать предметами обихода. В данном случае не просто искусствовед квалифицирует первоначальную провокацию с артефактом в терминах искусства, но и происходит как бы обратное отражение: расширяется пространство того, что массовое сознание воспринимает как сферу искусства.

Более того, сегодня мы являемся свидетелями того, как искусствоведами, выступающими в особой роли кураторов, создается специфическое культурное пространство – разного рода центры современного искусства, би- и триеннале, – устроенное таким образом, что в принципе любой попадающий в него артефакт может квалифицироваться как произведение искусства.

Описать в терминах искусства оказывается можно все, что угодно, но должно ли?

Вывод из этих примеров вполне очевиден: нельзя противопоставлять художника и искусствоведа как практика искусства и того, кто ее описывает. Практика искусства – другая. И речь в ней идет не о первичности деятельности художника или искусствоведа. Они автономны друг относительно друга, иногда их пути соприкасаются. Иногда работа художника первична, а искусствоведа вторична, иногда наоборот.

Проблематика, которая формируется внутри профессиональной среды в оппозиции “искусствовед – художник”, сегодня связывается с расширением пространства искусствоведения.

Сегодня можно сказать, что основные архивы, дающие материал для истории искусства, уже разобраны, общая концепция истории искусства сложилась. История искусства изучена, и теперь мы с нею спорим. Показательно, что искусствovedческое образование традиционно строится по принципу изучения этих уже “засеянных” полей и обнаружения в них лакун – процесс идет экстенсивно.

Вместе с тем, обнаруживаются и скрытые ресурсы проблематизации.

Искусствоведение стремится осмыслить себя как науку, усиленно выстраивая свой понятийно-терминологический аппарат, методологию и т.п. [1; 4], используя методы научного анализа, системного подхода, логики [5], стремится к некой идеализации своих результатов. Осмысленность их применения в сфере искусства требует специального обоснования.

Вопрос о применимости в искусствоведении научных средств исследования сам по себе проблематичен. Искусствоведение выпадает из ряда традиционно понимаемой науки как специфического производства объективного знания. Принципиальная специфика искусствоведческого знания состоит в том, что оно не возникает вне личности искусствоведа. Как он задаст свою точку зрения, какие средства исследования применит, – такой результат и будет получен. Так возникают разные истории искусства, написанные разными людьми. Оставаясь в рамках корректного искусствоведческого знания, об одном и том же можно говорить совершенно по-разному и получать разные результаты, равновозможные и рядоположенные, но при этом не совпадающие. Критерии научности, истинности знания, которые были разработаны для сферы естественных наук, здесь оказываются неприменимы.

Помимо характеристик науки искусствоведение включает в себя еще какие-то моменты, которые к сфере традиционной классической науки, конечно, не относятся. Здесь, в частности, работают какие-то формы интуиции, которые очень близки интуициям художественным. При этом даваемые им оценки неизбежно субъективны. Оно, как любая область гуманитарного знания, не может исключить из своей структуры познающего субъекта. Он формирует текст об искусстве, предметом которого, в частности, становится произведение художника, как факт его истории.

По Ю. М. Лотману, текст об историческом факте превращает его в образ. В пространстве коммуникации он как-то связывается с самим историческим фактом, и эта связь не научна, но в то же время она и не антинаучна. Это просто другой элемент коммуникации, определенным образом воздействующий на наше сознание и восприятие исторического факта [3, с. 385].

Трактуя произведение художника как факт искусства, искусствовед тем самым это искусство создает. Поэтому искусствоведение – это не просто часть искусства, а базовый его процесс, тот, фактически, единственный институализированный фактор, который его конституирует.

Третье обстоятельство, связанное с современным расширением пространства искусствоведения, – актуальное сегодня совмещение опыта художника и искусствоведа в одном лице.

Чем принципиально отличается искусствовед, выпущенный художественным институтом, и соответствующий специалист – выпускник искусствоведческого отделения исторического факультета университета?

К позиции историка искусства из исторического факультета применима квалификация искусствознания. Эта исследовательская позиция изучает историю по особым памятникам, которые опознаются как произведения искусства. Она связана с некоторой отстраненностью от мира искусства и не претендует на включенность в художественный процесс.

Искусствознание связано с идеей каталогизации. Главная задача подобной работы – описание изучаемого материала. Определение его художественного качества не является задачей “искусствознателя”. Для того, чтобы он мог продуктивно работать и осуществлять свою нужную и важную миссию каталогизации – прежде всего, музейной, – кто-то должен сказать, что тот исторический факт, с которым он имеет дело, является произведением искусства.

Но кто и как делает подобную констатацию?

Артефакт превращается в факт искусства тогда, когда помимо его толкования как исторического события на первый план выступает идеальный аспект его существования. Это идеальное представление рассматривается искусствоведением. Предметом работы искусствоведа является не произведенное художником изделие, не вещь в ее материальной данности, а изображение, что составляет идеальный аспект этого изделия, который живет по своим законам, часто скрытым от того, кто это изображение изготавливает.

Субъектность искусствоведа неискоренима из искусствоведения, более того, она есть условие получения искусствоведческого знания и ее надо особым образом формировать. Субъектность и творческую судьбу искусствоведа надо обсуждать и изучать столь же серьезно, глубоко и скрупулезно, как творческую судьбу художника.

Вместе с тем, субъектный взгляд, специально в себе культивированный, – один из фрагментов художественного ремесла. Искусствовед должен владеть ремеслом настолько, чтобы понимать, что есть разные изобразительные системы, пластические языки, и уметь ими пользоваться. Художнику это не обязательно. Он создает художественное изделие в его единичности и отдельности. Искусствовед же работает с разными предметами художественного мышления. Он

должен понимать их множественность и уметь анализировать их как разные, осуществляя отбор из многочисленных художественных изделий культурно значимых и вводя их в контекст искусства. Художник может себе позволить быть таким, каков он есть, другим ему быть и не надо. Но искусствовед, прежде чем писать о нем, должен понимать его органику. А это понимание не возникает из внешнего наблюдения, поскольку органика художника, как отмечалось, вырастает в недрах его ремесла. Его же можно постичь, лишь овладевая им.

В начале XX века существовала замечательная плеяда художников-искусствоведов. Она представлена в отечественной культуре именами А. Н. Бенуа, И. Я. Билибина, Г. С. Верейского, В. В. Воинова, И. Э. Грабаря, М. В. Добужинского, Н. К. Рериха, С. П. Яремича и др. Они сочетали широкую гуманитарную образованность с высоким уровнем владения художественным профессионализмом и возвращенной в себе органикой художественного ремесла. А потом эта целостность стала распадаться. Сегодня мы видим специалистов, с одной стороны, создающих художественные изделия, а с другой, пишущих о них, не понимая природы их “рукомерла”.

В отличие от “искусствознавца” искусствовед сегодня, как правило, обучается на искусствоведческом факультете художественного института. В этом должна быть некоторая принципиальная разница, хотя в сегодняшней вузовской практике она абсолютно не акцентирована. Искусствовед, оканчивающий художественный вуз, должен пройти все этапы художественной подготовки. Он должен не только знать ремесло теоретически, но и владеть им, поскольку владение художественным ремеслом специфическим образом организует пластическое мышление, но помимо этого оно формирует еще и особую творческую органику, которую невозможно освоить вне личной включенности в художественную практику.

То обстоятельство, что сегодня в учебных программах художественных вузов нет соответствующих форм подготовки искусствоведов, свидетельствует именно о том, что позиции искусствоведения и искусствознания остаются неразличенными, соответственно, остается девальвированной и ценность профессии, отмеченная в начале этой статьи.

Свои предельные формы эта девальвация получает в спекуляциях так называемой комплиментарной критики, когда в качестве произведений искусства квалифицируются изделия, внешне на них похожие, но по уровню своего качества или по способу социализации этой квалификации не соответствующие. Потому становится необходимым осуществление своего рода “культурной приемки” сделанных квали-

фикаций, что в идеале помогает избежать или, по крайней мере, выявить и свести к минимуму разнообразные спекуляции, могущие возникать в этом процессе.

Эта роль отводится особой позиции – искусствовидению.

Искусствовидение – особая духовная практика, которая умеет выделить в ряду каких-то явлений то, что называется искусством. Эта практика также позволяет различить в ряду аналогичных исторических фактов искусство и то, что им не является. Она до сих пор остается непрофессионализированной и нерелексированной. Вместе с тем, она имеет собственный опыт и традицию, которые, в частности, представлены “знаточеством”.

Как же рождается “знаточество”? Одним из его источников оказывается практика коллекционирования. Со временем коллекционеры становятся знатоками: приходит опыт, вырабатывается вкус, “ставится” глаз. Из опыта рождается видение. Возникают “искусствовидцы”. Они не появляются в результате какого-то специального обучения, они продуцируются культурной средой.

Различение искусствознания, искусствоведения и искусствовидения как разных ипостасей не только профессии, но и миропонимания, и личностной органики, позволяет фокусировать эти разные, но близкие, дополняющие друг друга позиции в единстве личности искусствоведа. Его субъектность вырастает в процессе культивирования в себе этих составляющих и их сочетания друг с другом.

На субъектности искусствоведа стягиваются разные формы профессионального мышления. Вопрос о том, является ли артефакт фактом искусства или нет, требует каждый раз нового ответа, нового конструирования предмета своего знания. Искусствоведу необходимо сознательно формировать и возвращать собственную исследовательскую позицию. Именно в этом аспекте наряду с традиционной познающей проявляется проектная составляющая профессионального мышления, одной из центральных тем которого становится проект собственной работы, осуществляемый через перманентно разворачивающееся профессиональное самоопределение, формирующее субъектность исследователя.

Выводы. Возвращение собственной профессиональной субъектности, сочетание искусствоведческого мышления и художественного ремесла, осмысление разных профессиональных позиций, открываемых ими возможностей изучения искусства и освоение соответствующих им техник работы и представляют собой очень серьезный ресурс современной искусствоведческой практики. Переход от экс-

тенсивных к интенсивным формам искусствования состоит не в расширении поля изучаемого материала, а в освоении этого ресурса.

Литература

1. Даниэль С. М. Картина классической эпохи / С. М. Даниэль. – Л. : Искусство, Ленингр. отд., 1986. – 199 с.
2. Каверин В. А. Избранное : Скандалист или Вечера на Васильевском острове ; Исполнение желаний ; Перед зеркалом / В. А. Каверин. – М. : Худож. лит., 1973. – 688 с.
3. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
4. Прокофьев В. Н. Художественная критика – история искусства — теория общего художественного процесса : их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствования // Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. – М. : Сов. художник, 1985. – С. 260–287.
5. Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ / Д. В. Сарабьянов. – М. : Сов. художник, 1980. – 261 с.

Отримано 15.09.2015

Анотація

Шило Олександр. Художник і мистецтвознавець (до проблеми самовизначення професії в сучасній соціокультурній ситуації).

Розглянуті основні опозиції, в яких проявлений сенс професій митця і мистецтвознавця у сучасній соціокультурній ситуації.

Ключові слова: митець, мистецтвознавець, глядач, ремісник, професіонал.

Summary

Shilo Alexander. An Artist and a Artknowleger (to the problem of the professional's selfdetermination in the modern sociocultural situation).

It's learned the basic oppositions which manifestates the sense of the professions of an artist and an artknowleger in the modern sociocultural situation.

Keywords: artist, artknowleger, spectator, artisan, professional.