



## Понятие ценности произведения искусства

**Аннотация.** В статье раскрывается понятие ценности произведения искусства. Описываются такие компоненты ценности произведения, как аура протеста и образ художника, как человека стоящего над миром. Рассмотрен феномен популярности «Моны Лизы» Леонардо да Винчи.

**Ключевые слова:** искусство, понятие ценности, произведение искусства, реципиент, эстетика.

При разговоре о ценности произведения искусства следует учитывать историю этого явления и факторы, влияющие на сложение феномена ценности. В современном обществе существует представление о том, что искусство нужно всем. Некоторые произведения живописи рассматриваются как национальное достояние: например, «Рожь» Шишкина. В результате люди, которые не видели ее и не желают созерцать, то есть актуализировать ее для себя, считают себя ее обладателями по факту принадлежности к национально-культурной общности. Продать такую картину было бы кощунством, ведь она национальное достояние. В XVI веке в Европе картина принадлежала владельцу. Если мадонна на ней благословляла заказчика или же заказчик, в образе палача Христа, замахивался розгой – это было реализацией личного желания, редко предназначенной для рассмотрения другим социальным кругом. Светская живопись была сферой престижного потребления, существовала прежде всего в кругу элиты. Произведение искусства было объектом обладания. Алтари, которые можно было видеть во время нахождения в церкви, были собственностью церкви – крупнейшего феодала. И, согласно принятой доктрине, ими следовало не любоваться, а через них обращаться к тем кого они изображают. То есть актуализировать не эстетически, а психологически.

В обществе одновременно сосуществуют социально адаптированные и социально неадаптированные формы художественного творчества. Когда работа художника становится социально адаптированной? Когда она высоко оценена, то есть дорого стоит, получила премии, известность. Работы Ван Гога были бы милыми, если бы их стоимость была доступной большинству. Работы Ван Гога являются великими визуальными откровениями, так как их стоимость доступна только элите.

Рассмотрим феномен популярности «Моны Лизы» Леонардо да Винчи. Почему именно эта его работа? Не менее эротичен «Иоанн Креститель», более загадочны оба варианта «Святого Семейства». Дело в том, что после смерти Леонардо «Джоконда» досталась французскому королю Франсиску Первому. Это был властный, влиятельный человек. Он повесил портрет жены флорентийского купца (отвергнутый заказчиком) у себя в купальне. Купальня короля – это закрытый VIP-клуб, где бывал только самый ближний круг. Они стали заказывать копии любимой картины Франсиска, который в данной ситуации является тренд-сеттером, носителем того, что модно. Обратим внимание, что престижным видом спорта в России сейчас являются горные лыжи, а в период правления Ельцина – теннис. Престижное не выбирается референдумом всех участников процесса, а является видимой частью феномена власти, следует за большими деньгами. Сейчас когда представители королевских семей или Папа Римский не



являются самыми богатыми людьми, трендсеттерами являются миллиардеры. Никто не рассматривал бы феномен Дэмиэна Херста или Олега Кулика всерьез, если бы они не стоили очень дорого. Механизм распространения моды сейчас такой же как и при Франсиске Первом. Близкий круг короля заказывал художникам копию с Джоконды. Интересно, что тогда в ней подчеркивали эротичность – часто изображали с голой грудью. У каждого из этих приближенных был свой круг, для которого они были трендсеттерами. Эти люди тоже заказывали копию с любимой работы короля. Наследниками она по привычке принималась как престижная. И, когда поэты конца XIX века воспевали демоническую красоту Моны Лизы, они не знали, как сложилось так, что именно эту работу они наделяют превосходными качествами.

Живопись в большинстве случаев является одной из форм лести. Если посмотреть на портрет Франсиска Первого, можем видеть, что он более широкоплеч, чем анатомически человеку возможно быть. Его кисти движутся виртуозно как у артиста балета. Кожа лица гладкая как яичко. Важен не факт живописного обобщения, а создание изображения более приятного для глаза, чем то, что мы видим в повседневной жизни. Этому вектору соответствует и словесное описание произведения. «Возвышенный», «прекрасный», «божественный» – применительно к искусству существуют постольку поскольку искусство является формой лести. Согласно логике, при отпадении функции лести (изображении уродливого, «Девки» Жоржа Руо) описательный ряд должен изменяться. Но в жизни многое основано на привычке. И про картины, изображающие уродливое, мы тоже можем прочесть «великолепно».

Каким образом социально адаптированными становятся отвращающие от себя, оскорбительные, программно-бессмысленные работы? Возьмем для примера «Физическую невозможность смерти в сознании живущего» Дэмиэна Херста. Уточним, что объектом нашего внимания являются, во-первых, очень высокая цена (6 миллионов фунтов за чучело акулы в формалине (работа Дэмиэна Хёрста), а, во-вторых, желание арт-критиков видеть в этом больше, чем чучело акулы в формалине. Сама работа вполне может быть использована как украшение интерьера, экспонат зоологического музея. Она может стоять в районе 1000 фунтов (при себестоимости туши акулы в 300). Сверхцена и воображаемый смысл возникли у этой работы благодаря вмешательству трендсеттера Чарльза Саатчи, ауре протеста и культивируемому образу художника, как человека стоящего над миром.

Рассмотрим один из аспектов существования художника в государстве. Государство консервативно, потому что государство – это чиновники, которые живут за счет сохранения существующего порядка вещей. Художник прогрессивен, так как для существования художником ему надо отличаться от других. Решения чиновников могут нарушать комфорт граждан. Таким образом, в любом обществе есть граждане, которые ими недовольны. Среди них есть те, кто недоволен конкретными решениями, и те, кто недоволен в принципе. Для этих людей государство – враг. И любой, кто как-то проявляет свою ненависть к нему – друг. Самая легкая форма проявления ненависти к государству – нарушение правил морали. В качестве примера можно рассмотреть деятельность Пахома. Специфика его арт-деятельности в том, что он матерится. Стойкие поклонники его творчества – интеллигентные юноши, которые материться себе не позволяют. Потребление такого рода «творчества» для них – само по себе бунт. Интерес к социально неадаптированным видам художественной деятельности главным образом психологический. Подчеркнем, что этот интерес существует еще до произведения и вне зависимости от него. Данному сегменту зрителей безразлично как именно высказан протест (эстетическое качество), но то, что он высказан (психоло-



гия). В работах Демизна Херста привлекает презрение к традиции.

Каким образом может художник создавать ценность своих произведений? Для начала стоит рассмотреть какова профессиональная деформация художника. Художник много фантазирует и, в отличие от представителей других профессий, вкладывается в свои фантазии. Именно там складываются новые образы. Художник должен иметь навык максимальной концентрации (это встречается и среди представителей других профессий, у хирургов, например). Но, в отличие от многих других профессий, у художника часто наблюдается склонность к театрализации бытового поведения. Так, Петрарка продумывал не только свой внешний вид, но и способ поведения, явления себя публике. В XVI века мы сталкиваемся с этим реже, чем в конце XIX–XX веков. Это происходит потому, что существовал четкий рынок сбыта произведений искусства. Художник стремился получить заказ от мецената. Это мог быть алтарный образ, заказанный в подарок семье Медичи, ода или «Жизнеописания» включающие в себя лесть предполагаемому заказчику. Папе Римскому художники дарили свои автопортреты. Сегодня мы назвали бы это визиткой или тестовым заданием. Круг интересов каждого конкретного мецената был определен. Кроме того, эти люди имели вкус – следствие досуга и возможности выбирать среди многих достойных произведений. Нельзя было удивить обнаженным женским телом. Можно было удивить изяществом его подачи.

Первым, а нередко главным произведением нового искусства XX века называют «Фонтан» Марселя Дюшана. В академичных изданиях, посвященных данному вопросу<sup>1</sup> это произведение классифицируют как включение повседневности в сферу искусства жестом художника. Упуская главное: повседневность (от посуды до акта дефекации) в отредактированном виде изображалась живописцами ранее. Марсель Дюшан выставил не просто вещь, а писсуар – то, что по правилам приличия должно быть скрыто от всех дам. Он нарушил правила приличия, что хорошо совпало с периодом постоянных войн, революций, а значит перераспределения собственности и смены элиты. Бунтарство, презрение к традиции – вот что вызвало поддержку не слишком широких, но достаточных для возникновения популярности, слоев. Зрители не дураки, они все чувствуют. Другое дело, что не всегда сознают что же именно они чувствуют. Показательно, что у нас нет другого столь же знаменитого биде, ёршика, вантуза. Похожие инсталляции выглядят вторичными. Приходится придумывать свой бунт и, главное, находить своего куратора с выходом на богатого заказчика.

В современном концептуальном искусстве есть даже свои штампы: рванные газеты и телевизор, передающий помехи.

Далее следует оговорить распространенную стилистику поведения концептуального художника. Редкий концептуальный художник скажет о своем объекте как о «работе» – это «приговор современности», как минимум. Заумь, абсурд, которые любит высмеивать в своих романах В. О. Пелевин, являются сознательным средством придания ценности произведению концептуализма. Художник работает образ психа, фрика, т. е. отличного от других. Но не жалкого маргинала, на которого неприятно смотреть. А бунтаря, пророка, человека *над* серой массой. В рамках интервью, вернисажа художник никогда не «раскалывается», потому что именно его образ создает ценность его работы.

Поэтому концептуальное искусство должно быть непонятно. Подпись «бод-

<sup>1</sup> Отдельно стоит заметить несоответствие стилистик практики дадаизма (абсурд) и теории, ее описывающей.



рость» под изображением чашки кофе делает изображение рекламным плакатом. Подпись «достоевщина» под тем же изображением дает ему шанс быть проданным за большие деньги, при условии попадания к правильному галеристу. Интерес к современному искусству не существовал бы без современных трендсеттеров-миллиардеров. Одним из самых известных является коллекционер Чарльз Саатчи<sup>2</sup>. У каждого из них, как у короля Франсиска Первого, есть ближний круг и люди, которые ориентируются на их вкусы. Благодаря этому их хобби подражают многие. А концептуальное искусство становится элитарным предметом интереса. Если ты понимаешь – ты свой. Если не понимаешь – ты вне дискурса, серый обыватель. Таким образом, определенному кругу зрителей произведение Дэмиэна Херста кажется интересным еще до знакомства с ним.

Надбавочная стоимость – явление которое существует не только в современном искусстве. Но именно в contemporary art мы можем наблюдать его в чистом виде. Газированная вода с сахаром вряд ли стоит 40 рублей, а Coca-cola стоит. Если изображение баночки газированной воды с сахаром распечатает на плоттере Энди Уорхол, его можно будет продать за 400 000 тысяч долларов. Если миллиардеры начнут массово избавляться от работ Уорхола в своих коллекциях, то цена на него упадет<sup>3</sup>. Так бывает со снятым с поста политиком. Все как-то чувствуют, что ничего особенного в нем и не было. «Переоцененным при жизни» будут считать Уорхола потомки. Как считали в XVIII веке переоцененными при жизни Боттичелли, Гвидо Рени.

Круг людей, интересующихся искусством, то есть тех, кто на него смотрит, составляет около 5–7% от общего числа зрителей. Понятие искусства «для всех» сформировалось после революций XIX–XX веков. В «искусство – общечеловеческая ценность» оно трансформировалось в постреволюционном европейском обществе, где классов якобы нет. Одновременно, искусство окружено аурой престижа до тех пор пока востребовано высшими слоями общества.

Нелогичность названной ценности произведения искусства можно проиллюстрировать на примере того, что в XX веке ею становилась даже антихудожественность. «Нам выпало жить в прекрасную антихудожественную эпоху!» – заявляли художники [1].

Эта ситуация является жизненной, она неизменяема. Так, Жан Бодрийяр считал Карла Маркса безупречным мыслителем. Который просто не имел эмпирических данных о том, что перед лицом угрозы капитал может трансполитизироваться, переместиться за пределы производственных отношений и политических антагонизмов, представить весь мир во всем его многообразии по своему образу и подобию. Бодрийяр отмечает, что искусство в смысле символического соглашения, отличающего его от чистого и простого производства эстетических ценностей или культуры, исчезло. Стремление Запада поставить все в мире в зависимость от судьбы товара свелось к эстетизации мира, к превращению его в космополитическое пространство, в совокупность изображений, в семиотическое образование: каждая вещь посредством рекламы, средств массовой информации и изображений приобрела свой символ. Система, по Бодрийяру, скорее функционирует за счет эстетической прибавочной стоимости знака, нежели за счет прибавочной стоимости товара; система функ-

<sup>2</sup> Причина выбора Чарльзом Саатчи работ Дэмиэна Херста может быть любой: от презрения к «общественному вкусу» до личной симпатии к автору. Такой выбор может быть болезненным, таким же лишним для психики, интеллекта как просмотр телемусора. Но это не отменяет его моментальной кодификации как престижного.

<sup>3</sup> Он будет стоить 40 рублей.



ционирует все меньше как множество товаров. Однако, фактов подтверждающих, что в какую-либо из исторических эпох это было иначе – нет.

Задача исследования, таким образом, проследить как устанавливается понимание ценности произведения искусства в рамках не социума, но самой области художественного творчества. Некоторые исследователи предлагают понимать современное искусство как ситуацию полипарадигмальности, что подразумевает многообразие стилей, направлений, теорий. Так как в сегодняшней эстетике нет единой матрицы, задающей поле возможных интерпретаций. Можно проследить тенденцию включения в артефакты философско-эстетической рефлексии, растворение обыденного в эстетическом и наоборот. Современную ситуацию определяют как постмодернизм и даже постпостмодернизм. Работают художники всех существующих и существовавших направлений, создаются стилизации произведений древности и подделки. Возможно говорить о современной парадигме искусства как о парадигме, признающей множественность, вариативность самой художественности.

В рамках данной парадигмы заложена установка на «сопряжение далековатых идей» (Ломоносов) и «примирение противоположностей» (Кольридж). Современное искусство выступает как медиация, выбирая роль посредника между внутренним и внешним, гетерогенным и гомогенным, глубинным и поверхностным, миром ценностным и профанным. Такие формы жизнедеятельности как перформанс и хеппинг, будучи признаны как формы искусства, заставляют пересмотреть устоявшиеся представления о художественности и ее основе.

Дадаистами была разрушена непосредственная узнаваемость произведений искусства как некоторых вещей или текстов среди других вещей или текстов: искусство переместилось из художественных галерей, музеев, театров в реальную городскую среду, к реальному телу (возникновение художественного направления body-art), к коммуникационным технологиям. В дадаизме впервые искусство провозгласило себя как антиискусство. «В отличие от прежней эпохи, когда произведением искусства считалось нечто, «сделанное по правилам», теперь само пространство искусства создают творцы собственных правил» [2]. На самодостаточный характер современного искусства указывает и немецкий искусствовед Д. Восс: «То, что является «искусством», удаляется от образного пространства произведения к оперативному пространству события, в себе самом самодостаточном» [3]. С начала XX века – а точнее практики дадаизма – эпатажность и нарочитая нелогичность стали рассматривать как признаки произведения искусства. «Непонятность» стала чуть ли не родовым признаком искусства. При желании это можно сблизить с восприятием искусства прошлой эпохи современным реципиентом. Нельзя сказать, что каждый посетитель ГМИИ им. Пушкина понимал новаторство композиций Караваджо на персональной выставке художника в 2012 году.

Один из самых известных американских неоавангардистов XX века – Дж. Кейдж – композитор и теоретик, целью своего творчества полагал открытие всеэстетической деятельности по отношению к творческим процессам и переживаниям, неизвестным прежде. Он решил «бороться за полноправие шумов», ведь «чисто музыкальные вопросы перестали быть серьезными вопросами» [4]. В результате сегодня эстетически воспитанный зритель уже настроен на новое восприятие громкости, темпа, звука, паузы. Кейдж объясняет предпочтение процессов перед объектами тем, что, признавая объекты, мы зачастую не видим процесса, так как объект необходимо изолировать, а при изоляции с неизбежностью теряется ощущение цельности бытия. Многие композиторы XX века вводят в свои произведения элементы не-



определенности, что дает возможность исполнителям самостоятельно проявить себя, приняв то или иное решение.

Заметим, что такая теория применима к исполнительским и слабо применима к станковым видам искусства. На живом концерте тишина звучит: работают энергетика ожидания, артистизм исполнителя. В записи тишина отсутствует. Нежелание признавать ценность в несделанных произведениях станкового искусства вполне оправданно. А представление о единстве развития таких разных видов мышления, воображения, чувствования как музыка и, например, живопись – иллюзорно.

Комплиментарность рецептивным способностям зрителя – важная часть социального феномена искусства. Важная процентная часть работы, которую должен выполнить зритель. Ситуация, когда он должен сложить в произведение выбранные, явления окружающей действительности которые окружали его и до художника напоминает ситуацию, в которой человек приходит в магазин готового платья, а ему предлагают пряжу и бревно: сделайте ткацкий станок, полотно, соедините его в нескольких местах и будьте счастливы. Большая часть проблем эстетики не возникла бы, если бы искусство по-прежнему существовало в кругу сословной аристократии. «Музыкальный процесс, – пишет Рейч, – предоставляет любому человеку возможность прямого контакта с внеличным и одновременно всевластием» [5]. Значительная часть философской рефлексии об искусстве связана с необходимостью разъяснить смысл искусства людям которым оно не нужно.

Артикулированной ценностью произведения искусства никогда не будет его близость правящей элите. Реципиенты не любят, когда у них нет выбора. Можно провести параллель с модами в костюме прошлых веков. Нам кажутся элегантными те наряды, которые близки современным. Те наряды которые могут казаться нам тяжеловесными представлялись в высшей степени прекрасными людям соответствующих эпох в силу их престижа. Сегодня, когда Мария-Антуанетта не является правящей королевой Франции, подражавшая ей мода покажется интересной историкой моды. Но не прекрасной, должной, желанной широкому кругу людей, стремящихся сегодня быть модными.

Названной артикулированной ценностью искусства может быть что угодно. Это отражает произвол правящей элиты в выборе объектов привязанности. «Так, – пишет Б. Гройс, – писсуар Дюшана или черный квадрат Малевича могут быть поняты как плохие, неудачные произведения искусства – и в то же время они могут быть поняты как оригинальные, иные, эпохальные. Оба эти понимания одинаково допустимы – и оба зависят от определенной интерпретации соответствующих вещей в качестве иных или таких же, но плохих...» [6]. Создатель жанра хэппенинга А. Капроу писал: «Уже исходно Дюшан понимал, что в основе его стратегии на придание «художественной ценности» или «художественного дискурса» с помощью художественно-идентифицирующей рамки (например, галерея, или театр) не – художественным объектам или событиям, – что в основе этого лежит ирония» [7].

Таким образом, мы можем видеть, что ценность произведения искусства складывается из оценки произведения искусства в денежном эквиваленте. Высокая ценность – поэтический синоним большой стоимости. Такие компоненты, позволяющие увеличить ценность произведения как принадлежность к правящей элите, аура бунтарства или возвышенной духовности, популярность остаются неизменными на всем протяжении существования станкового искусства.



## Ссылки на источники

1. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М., 1986. – 254 с.
2. Афасижев М. Н. Западные концепции художественного творчества. – М., 1990. – 29 с.
3. Савчук В. Конверсия искусства. – СПб., 2001. – 67 с.
4. Cage J. The future of music // Kostelanetz R. Esthetics Contemporary. – N.-Y., 1978. – 288 p.
5. Reich St. Music as gradual process // Kostelanetz R. Esthetics Contemporary. – N.-Y., 1978. – 300 p.
6. Гройс Б. Новое в искусстве // Искусство кино. – 1992. – № 3. – С. 102–108.
7. Капроу А. Искусство, которое не может быть искусством // Художественный журнал. – № 17. – С. 5.

**Vaimugina Maria,**

*Postgraduate of Literary Institut "Maxim Gorky", Moscow*

[mvaymugina@yandex.ru](mailto:mvaymugina@yandex.ru)

## The Notion of Value in the Work of Art

**Abstract.** In the article the concept of the value of works of art. Are described by the value of the product components such as the aura of the protest and the image of the artist as a man standing in the world. Examines a phenomenon of popularity of the "Mona Lisa" by Leonardo da Vinci.

**Keywords:** art, notion of value, work of art, recipient, aesthetics.

ISSN 2304-120X



0 2

## Рекомендовано к публикации:

*Горевым П. М., кандидатом педагогических наук, главным редактором журнала «Концепт»,  
Зиновкиной М. М., доктором педагогических наук, профессором, действительным членом Академии  
профессионального образования Российской Федерации*