В.Б. КОШАЕВ

Доктор искусствоведения, проф. кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: koshaev@gmail.com

V.B. KOSHAEV

Doctor of history of arts, professor of the department «History and theory of decorative arts and design» in Stroganov Moscow State Art Industrial Academy (MGHPA)
e-mail: koshaev@gmail.com

ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕАБИЛИТАЦИЯ ФЕНОМЕНА ИСКУССТВА СРЕДСТВАМИ ТЕОРИИ ДИЗАЙНА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

HISTORICAL REHABILITATION OF THE PHENOMENON OF ART BY MEANS OF DESIGN THEORY AND DECORATIVE ART

Классическое искусствоведение испытывает сегодня трудности в оценке современных художественных произведений, ввиду образно-типологической специфики объекта и предмета исследования и эмоционально-ассоциативной природой художественного объекта. При этом теория художественно-промышленного искусства и искусствоведение в сфере прикладного и декоративного искусства сформировались в контексте системных задач, охватывающих критерии и факторы, которые могут быть применены к оценке практически всех художественных произведений. Для этого важно уяснить специфику искусствоведения по отношению к философии искусства и эмпирический характер связи теории и практики искусства.

Classical history of art today faces difficulty of evaluating works of contemporary art, due to the figurative-typological specificity of objects and subject of studying as well as the emotionally associative nature of artistic objects. At the same time, theory of industrial art and applied-decorative art were formed around the context of systemic tasks, covering those criterions and factors that can be applied

to the assessment of almost all works of art. For this purpose it is important to understand the specifics of art criticism in relation to the philosophy of art and the empirical nature of the connection between the theory and practice of art.

Ключевые слова: теория искусства, методы искусствознания, техническая эстетика, философия искусства, верификация художественного произведения.
Keywords: theory of art, methods of art studies, technical aesthetics, philosophy of art, verification of artistic work.

Вопрос «реабилитации» искусства связан с присущими искусствоведению и гуманитарным наукам в целом отношением к нему в категориях высокого и низкого, элитарного и массового, главного и второстепенного, актуального и не актуального и т.д. Михаил Ломоносов полагал высочайшим жанром поэзии оду, которая на самом деле явилась условием новой, прежде всего, интеллектуально-исторической подоплеки художественной задачи. С этим связаны его «оды похвальные» и «оды духовные» и т.д. Этому же соответствует смысл нововременного портрета, исторического жанра, батальной сцены, требующих особой интеллектуальной проработки формы, перцептивных осмыслений реальных планов пространства, на момент создания кажущихся высшими в пластических достижениях. Но мы не можем сказать, что средневековая молитва как поэтическая структура уступает нововременной оде, скорее, наоборот, поскольку в молитве есть больший объем образных ощущений, благодаря связи с метафизической личностью, что никак не опосредовано только временными, национальными, политическими или экономическими интересами. То же в иконе и архитектуре. Народное искусство оперирует категориями космогенеза, существенно превосходящими по значению и содержанию мир земных образных универсалий. Можно сказать, что искусство Нового времени сделало шаг назад по сравнению со средневековым и народным искусством, замкнувшись на образе человека, человеческой и государственной истории, пейзажных состояниях. Но, как оказывается, это только для того, чтобы затем сделать два шага вперед, представив, во-первых, новую типологическую модель с развитым в ней технологически-интеллектуальным пониманием мира, а во-вторых, определив условия индивидуальной нравственной ответственности кон-

кретного человека и нации в определении судеб мировой культуры, что в еще большей степени характерно для нашего времени. Возникли постепенно соображения больших научных имен, что и народное искусство также воспроизводит эти идеи, но иначе. Но потребовалось больше двухсот лет, чтобы представление о народном искусстве укоренилось в художественно-эстетических категориях.

Проблема искусства и его понимания удивительна из-за трансцендентальности самого феномена, и определение не имеет завершенности до сих пор, что мучает многих и поиск смыслов продолжается.

Иоганн Вольфганг Гете назвал искусство посредником того, «чего нельзя высказать». Ближе всех, как представляется, не содержание, но смысл искусства сформулировал А.Дюрер: «К тому и служат искусства, чтобы дать возможность познания добра и зла» [3, с. 347]. Скажем, что искусство — это способность или неспособность быть в художественном впечатлении, и чувствование искусства принадлежит человеку, с человеком рождается и с человеком умирает. Остается решить в художественном впечатлении — от чего? или кого? Ответ может быть направлен либо на собственные ощущения, что характеризует гипостазирование субъектности, либо на трансцендентальные связи с миром, в многообразии представленных в референтном отношении духовных святынь: Отца, Матери, Детей, Отечества. В идеальном значении — Бога, Друга, Судеб нации и т.д. И это тема свободного выбора.

Хороший вопрос задает Густав Густавович Шпет в 1920 году: «Известно ли историкам искусства, чего историю они изучают? — Археологи на такой вопрос ответить не умеют, ибо у них нет метода его решения, да и желают ли они на него отвечать? Искусствоведы настаивают на существовании соответствующего метода и ищут его в строгом теоретическом анализе систематических наук: социологии, психологии, философии» [2, с. 41]. Было сказано 100 лет назад, но и сегодня эта сентенция жгуче актуальна. Почему? Из-за несовершенства теории. Вопрос-то общий. Знает ли археология, что считать искусством в ее артефактах, — или этнография и история, а также психология, социология, философия и т.д.?

Еще Г.Г.Шпет отмечал, что «искусствознание есть знание о фактах, эмпирическое, и методы установления понятий искусствознания должны быть также эмпирическими … а философ, ставя перед собою проблемы искусства, непременно будет смотреть на вещи искусства лишь как

на знаки или “проявления” более объемлющего начала культуры вообще. Включив философию искусства в философию культуры, философия проглотит искусствознание с его специфическими “вещами”» [5, с. 41].

То есть, по усмотрению философа, очевидны две трактовки содержания искусства: эмпирическая в искусствознании и знаковая в философии.

Прошло сто лет, и мы с облегчением можем вздохнуть — поглощения не произошло. Не то, чтобы Густав Густавович оказался не прав, но прежде потому, что не произошло до настоящего времени научного установления философии искусства. Но и не могло произойти, поскольку вещь как знак — это вопрос общественного договора и знакообмена в понятиях справедливости и этических отношений, которые обеспечивают воспитание, образование, творчество. Это сторона не философии, но регламентов в педагогике, просветительстве, в общем виде семиотике, с чем у философии холодные отношения. И отделение философии связано не с объектом общего интереса, а особенностей самого метода: философия саморефлексирует по поводу искусства, а эмпирика искусствоведения — это задача понимания красоты, причин и внутренней согласованности формы, ее гармонии, которая не меняется в природе Цели. Это, можно сказать, задача художественно-эстетической пропедевтики формы, и это тема по новому возникла в технической эстетике, поставившей вопрос о художественной модели бытия.

***

В XX веке в советской науке на идеях искусства античности, Средневековья, Нового времени, сложилась достаточно убедительная искусствоведческая система оценок произведения в области архитектуры и изобразительного искусства. Тем не менее, многие вопросы требуют уточнения, а вся теория — дополнения. Речь не только о необходимости написания тома всеобщей истории искусства XX века, но и о многообразии направлений, не получивших полноты осмысления как объекта истории искусства в академических трудах XX века. Так народное искусство в науке последней трети прошлого столетия осознано как высокохудожественный феномен, но сама идея сложно укоренялась как искусство из-за коллективного характера творчества. А вопрос жгучий. 193 народа России не имеют объективной картины своей художественной истории. Что конечно нонсенс и до настоящего времени отсутству-

ют системные труды или энциклопедии по искусству народов России. Декоративное и прикладное искусство полагалось всегда вторичным в отношении архитектурной среды, декором тектоники. Но декоративное искусство является частью монументально-декоративной программы, способной влиять на тектонические акценты, лишать стены их материальности, превращать пространство в роскошество райского сада. В отношении художественно-инженерной деятельности в 20-е годы сложно складывались именно вопросы содержания. Позднее, в 60–70-е годы, не оказалось воли, знания и доверия государственных институтов в стране к новейшей художественной области и, в частности, андеграунду. Это отрицательно повлияло на понимание многих «неклассических» объектов XX века, не подпадающих под оценку академических определений формы и содержания, идеи художественной целостности, сюжетно-тематического строя и других.

Причина непонимания искусства в том, что его многообразные проявления не сведены до настоящего времени к общей цели — целостности — из-за сложности социальной структуры общества, где каждая группа относительно автономна и имеет предпочтения во внутреннем семиозисе, прежде всего, в языке, которому подчинены три фактора бытия: этнонациональные представления о мире; тип природо-производственных отношений; социальная организация общественной жизни. На это наслаиваются факторы возраста, моды, предпочтений и т.д. И эта автономность стирает объективность оценок в отношении антропологии сознания, исторического своеобразия и полноты художественно-образного содержания и, самое главное, представление о целостности бытия и искусстве как способе обнаружения целостным и себя, но главное — понимание целостности другого. Это проявляется повсеместно, в особенности там, где включаются политические или экономические интересы. Сложно заставить себя думать, что разрушение крестоносцами Константинополя несло идею духовного просветительства. Это был чистый грабеж и политические амбиции.

Изменить положение дел должна методология искусствознания именно как эмпирическая, по Г.Шпету, дисциплина. Напомним, что в основе метода искусствоведения лежит триединство идей — назовем это «принцип 3В» — Ваззари-Винкельман-Вельфлин — основатели, по сути, историко-культурного, стилистического и формально-аналитического методов теории. И это именно эмпирическая основа художественного

анализа произведения, чем не склонны оперировать эстетика, философия, психология, социология и др. Но также важно, что искусствоведение исходит из суггестивных свойств метафизического ощущения, что выводит теоретика искусства не в сферу философской рефлексивности своих методов, а в область именно эмпирических оценок и восприятия самого художественного произведения, которое объединяет людей на основании согласия их в доминантах нравственности.

В русском искусствоведении критерии «ЗВ» доработаны, в связи с созданием Центрального труда XX века «Всеобщая история искусства: в шести томах» (М., 1956–1966) и других книг. Принципиально новым для XX века стала проектная и теоретическая деятельность, начало которой положено во ВХУТЕМАСЕ–ВХУТЕИНЕ в 20-е годы, продолженная во ВНИИ технической эстетики (создан в 1962 г., закрыт в 2013 г.), сформировавшим новые практические и теоретические концепты формы художественного произведения, намного опередившие свое время. Был создан, по сути, новый инструментальный арсенал искусствоведения, который в его собственно методологическом основании готов решать практически все основные проблемы искусства современности. Уникальный предметный план представлен в исследованиях сотрудников МГХПА им. С.Г.Строганова как наследника и хранителя отечественного потенциала теории дизайна, декоративно-прикладного, изобразительного и народного искусства. Сформированная теория предметно-пространственных искусств в их эмпирической форме показывает ресурсы решения проблем материально-эстетической реальности.

Во многом именно благодаря теории дизайна совершенствовалась теория искусства в XX веке, и теперь это вышло на иной уровень в связи с появлением «неклассических художественных объектов». Стало очевидно, что эта сторона нуждается в новой оценке. И это возможно, благодаря, как представляется, философско-искусствоведческому сведению, а практическими инструментами могут служить разработки отечественной художественно-промышленной школы. Но вопрос в том, что сама философия по-прежнему стремится к объективизации процесса собственными ресурсами и оценка социальных потребностей искусства по-прежнему осуществляется философией внутри самой себя.

Проблема здесь в том, что сами правила (по Г.Шпету «непременно… смотреть на вещи искусства лишь как на знаки» переместились сегодня из философии в сферу семиотики, что отнюдь не случайно. Это свидетель-

ствует об ограниченности ресурсов философии в оценке художественных процессов, поскольку не художественная предметность ее интерес. И именно ошибки в трактовке философией ряда современных художественных объектов как знаков, вне их действительных художественно-образных оценок, породили фатальные, порой и чудовищные последствия, ведущие к разрушению этической природы художественной деятельности. Никто не в силах объяснить почему «Ветка» — это художественный объект, а не просто гештальт-структура, еще не обретшая свойств образной системы и не получившая «имени искусства», но только имени человека «от искусства».

***

Ошибки и вынужденные и невынужденные. Они порождены феноменологическим рефреном, который восходит к нововременным идеям искусства в философии, то есть проблеме воспринимаемого, кажущегося. Этого недостаточно, поскольку, как отмечают сами философы, в варианте Гуссерльского понимания феноменология, — это метод философствования, определенная мыслительная техника, которая в известном смысле производит и определяет «феномены» как свое собственное уникальное предметное поле, а в варианте Хайдеггера — это способ философствования, который, напротив, своим уникальным предметным полем, то есть «феноменами», определяется и в известном смысле производится [7, с. 6].

Что должно думать по этому поводу искусствоведение, для которого важны не рефлексии философии по отношению к собственным методам, а оценка художественно-образной целостности произведения, значение и место в истории художественно-образных задач?

Отметим, что категория кажущегося, феноменологически детерминируема, и не может быть основанием рассудка (разума), который в этом случае может либо ошибаться, либо не реагировать (спать) на художественные события. А, как известно, «сон разума рождает чудовищ». Феноменология, что парадоксально, интерпретирует (поглощает) даже онтологию. И основной проблемой достоверности в феноменологии есть то, насколько являемое в сознании верно понято в отношении объекта, существующего вне сознания.

То есть сегодня существует парадокс самой теории искусства. Проблема в том, что хотя общая оценка искусства в системном виде дана школой отечественного дизайна и со всей очевидностью в исследовани-

ях по народному и декоративному искусству, тем не менее, нововременные акценты продолжают сохранять свое значение как главнейшие. При этом на пост заступило так называемое «современное» искусство, в котором слышны окрики в сторону классического как ремесленного, а важным представляется уже тип неизобразительной, ассоциативной программы композиции и вытеснения образа человека из сферы непосредственных образных задач. «Шапка наизнанку» вывернута в поисках целей некоего экзистенциального существования автора. Противоречие здесь в том, что, прежде чем возникает ассоциативная задача, в сознании человека должен быть сформирован мир образов реальных персонажей, истории, практических ремесленных и изобразительных техник, то есть вся история искусства до настоящего времени, а этого нет в силу отсутствия художественного всеобуча в школьном образовании.

Для нас очевидны две особенности теории. С одной стороны, отечественная школа дизайна, исследования в сфере народного и декоративного и декоративно-прикладного искусства, также образовательные институции в методиках обучения установили новую шкалу оценок по отношению к объектам в двух принципиальных условиях: целостности, которая не подчинена, но которой подчинены антиномические трактовки формы и содержания. С другой стороны, гуманитарная характеристика искусства не подчинена философскому знанию, но существует как способ деятельности институций искусства: музеев и галерей, творческих союзов, ядра РАХ, системы художественного образования и др. В этом пространстве на первый план выходит психофизическая эмпирика. Примером может служить велосипедное колесо Дюшана, которое трактуется обычно как небывалое состояние художественной образности, когда любой объект, помещенный в музейное пространство, должен считаться произведением. Но Дюшан сделал другое. Он перевел внимание на знаковую природу объекта, за которым мы разучились видеть исторические и технологические величины человеческих открытий, и в ряду их колесо обладает абсолютной завершенной художественной целостностью, возникнув уже в V тыс. до н.э., и в представленном объекте свидетельствующее эстетику и эмоциональный интерес к предметно-пространственной повседневности. Конечно, автор колеса скорее интуитивно осознавал необходимость такого шага, но непонимание его акта привело к деформации суждений, которые до настоящего времени не разрешены именно философией.

В общем же виде, поскольку философия носит феноменологический ракурс, условно с Иммануила Канта, то и искусство оценивается преимущественно как факт являемого (восприятия). Но философия смущается или не способна говорить еще о трех параметрах художественного образа — онтологии искусства, не зависящей от восприятия, а только механизма осуществления в виде жертвенного события; типологии искусства, когда в истории совершается «цивилизационный скачок» культуры, чему всякий раз соответствует новая образная система, в которой, однако, особым образом сохраняются инструментальные комплексы предыдущих времен, как, например, образы народного искусства нашли свое место в Средневековом, далее Нововременном искусстве, теперь народное в арсенале современного дизайнера; и морфологии искусства, природу которых может оценить только искусствоведение в параметрах функции и технологии, перцептов образных графем, средств композиции.

То есть философия совершила множество ошибок, которые начал поправлять авангард и художественно-промышленная система оценки предметно-пространственной среды. Но, в силу то ли вежливости, то ли цели сохранить чистоту «вида» искусства в объекте своего интереса, теория дизайна не спешит делать обобщения и выводить размышления в область общетеоретических мнений. Скорее всего, это от мудрости, поскольку для совершения возможного необходима свободная воля общества, а воля в нашем отечестве вещь непростая — и дорого стоит.

***

В отличие от философии, искусствоведение интересует эмпирика объекта как нерефлексивная данность: соха как соха, дворец Растрелли как дворец Растрелли, автомобильный дизайн как автомобильный дизайн, китайский фарфор как китайский фарфор и т.д. — в исторических и критических параметрах. Это дало возможность, сегодня мы это наблюдаем, отказаться от антиномического прицела, и в перекрестье мишени поместить не вопросы формы и содержания, а критерий целостности образа и именно в его эмпиричности. И тогда несложно увидеть, что не содержание управляет категорией целостности, и не форма определяется содержанием, а целостность задает параметры содержания, исходя из этических истин времени, чему подходит категория «предустановленной гармонии» Лейбница [2], которая проливает иной свет на категорию антиномии, это — во-первых. А во-вторых, це-

лостность не развиваются в прямом смысле слова — она или есть или нет и это можно проследить с эпохи верхнего палеолита. И целостность – это условие раскрытия содержания, в центре которого стоит актуальный типологический референт художественного сообщения.

Но проблема референта вновь двусмысленна. Один смысл референта видят в том, что в искусстве конкретной задачей является эмоция. Другой в том, что сама эмоция — это эмоция по отношению к чему-то (объекту), «соединение» с которым верифицирует тип, характер, саму эмоциональную цель. В древних цивилизациях — это первое лицо — Фараон, в античности — небожители Олимпа, в Средневековье — СУЩИЙ, и это абсолютная данность, упраздняющая все иные родовые модели референта. В Новое время, наряду с Сущим, и как интерпретация Сущего, это — Человек достойный, в XX веке — человек сам по себе, позиционирующий себя как достойного. Это хорошо читается именно в искусствоведческой оценке процесса постоянного обновления и расширения художественного арсенала в условиях быстрой технико-технологической эволюции образа.

Но нельзя не видеть, что эмоция — это всего лишь модальность общих идей искусства как психофизическое состояние, которое организуется через изучение законов формы. И это оказалось возможным оценить в общих тенденциях художественного процесса. В частности, без философских рефлексивных техник состоялась оценка и переоценка идеи художественного конструирования, а также причин отделения понятий декоративного искусства от прикладного, соотношение достижений Нового времени с произведениями символизма, всеобщее перестроение образной системы на базе конструктивизма. Во многом благодаря и этому, установлен действительный огромный масштаб и народного искусства, которое философия и сегодня конфузится полагать художественным явлением. Искусствоведение занято и уловлением художественной специфики объектов концептуализма и постмодернизма. Для искусствоведения как эмпирической науки проблемы оценок масштаба художественного события не существует, но есть проблема голов. И поскольку искусствовед привязан к художнику и его произведению, то и теория искусства — это инструмент быстрого реагирования на «поступок» художника и «художественное событие». При появлении объекта, не подпадающего под оценку сложившегося метода, искусствоведение создает специфические аналоги, изучающие мировоззрение, косвенно

относящиеся к философии, например, вместо интенции — внимание, вместо мировоззрения — художественно-образная реальность. И это означает, что философия больших современных проблем теории либо не замечает, либо не испытывает потребности в научных мостках с теорией искусства и сами проблемы игнорирует.

Таким образом:

1. Изначально проблема, как представляется, в том, что, что искусство не определено в природе самого художественного события. Это следует из неразличения функций искусства и художественной культуры и неразделения их как понятий в существующих словарях, которые создавались из нововременных взглядов на природу художественного сознания.

2. Чтобы искусство прообразовало Целостность, оно должно быть понято, как энтелехия по Аристотелю «Иметь; то, что имеет цель в самом себе» [7], по Лейбницу, как отмечалось это — предустановленная гармония, или, можем сказать — условие Свободы. Целостность — само древо — сознание человека. То есть доказательством искусства является Свобода человека, а доказательством Свободы — потребность в искусстве. И искусство как свобода — это изначальное свойство реализации сознания человека и общества.

3. Остается решить вопрос Свободы как Свободы совести, используя для этого формулу, предложенную апостолом Павлом — «все мне позволительно, но не все полезно» (1 Кор. 6:12). По сути, тема Свободы — это соотношение эгоцентризма — абсолютной субъектности, которая в искусстве часто гипостазируется в «целое», особенно в искусстве нашего времени, и Свободы, устроенной на культурных кодах национальной идентичности, с тем, чтобы быть в другом — частью своего народа, культуры, Бога, любимой, друга, отца, матери, детей и т.д. — это с одной стороны, и понимании на этой основе законов художественной формы, в соответствии с конкретным временем, с другой.

4. Теория дизайна очень вежливо интерпретирует законы предметно-пространственной среды, не пытаясь навязать собственные методы существующим жанровидовым типам формообразования, но именно теория дизайна имеет для этого все инструменты, отвечающие условию аристотелевской энтиле́хии — потенции, которая в общем виде означает условие целостности, как то, что предопределено началом, — из грецкого ореха вырастает дерево, а мы добавим, что не вырастает дуб.

5. Именно поэтому нужна иная когерентность формулировки искусства. Важно отделить мир искусства, предстающий пред нами в нездоровье личных, психически детерминируемых ощущениях, вытекающих из позволительности того, что ап. Павел именует телесным блудом и чревоугодием, но речь у него о страстях вообще. Апостол уточняет при этом, что «тело же не для блуда, но для Господа, и Господь для тела», когда «ничто не должно обладать мною» (1 Кор. 6:13). Так Свобода быть оснуется как искусство в полноте исторической правды этноса, народа, духовного первоначала, любви.

6. В связи с этим, тема понятия «искусство» остается открытой. Сегодня ключ его понимания хранит авангардная предметность. Все вопросы искусства — его истории, сюжеты, темы, символическая, семантическая, иконическая осознанность изобразительной задачи, языков и средств художественной выразительности и т.д. — существуют, так или иначе, как почва для зерна, как вода для питья и умывания, как дрова для огня и мост для проезда и т.д., то есть в раздельности условий и цели материального осуществления, как физического начала и естества, питающего дух творчества. И условие выявления этого различия одно — осознание того, что «пища для чрева, и чрево для пищи; но Бог уничтожит и то и другое» (1 Кор. 6:13). И не будет возможности исправить формы причуд, предлагаемых и очаровывающих неподготовленных зрителей тем, что к искусству имеет в лучшем случае опосредованное гештальт-содержание и вне отношения к этому семиотики искусства.

7. Словарное определение искусства как «способ духовной самореализации человека посредством чувственно-выразительных средств (звука, пластики тела, рисунка, слова, цвета, света, природного материала и т.д.)» может быть принято, когда особенность творческого процесса в искусстве, которую видят «в нерасчлененности его субъективно-объективной обусловленности…» [4], будет замещена на объектно-предметную обусловленность. Субъективность, при всей симпатии к ней, не может быть основанием оценки объективной действительности, поскольку в ее основе лежит категория «кажущегося», имеющая множество фильтров восприятия (социальных, психологических, возрастных, дисциплинарных и т.д.). И действительная объективность подвержена аберрации и, следовательно, она не объективна.

8. Именно предметный план есть условие инверсии объективного содержания в актуальных, жизненно важных обстоятельствах

(жизнесохранении), что и позволяет верифицировать объект, в нашем случае, искусства, в законах преодоления сопротивления материала для достижения цели, которой тождественны и общи все виды искусства и все действительно талантливые произведения.

Или, если это не так, то возникает проблема понимания самого сознания и причин, почему реальность не зависит от сознания? Но может быть сознание созависимо реальности? Здесь снова вопрос: сознание (1) — что это? Это Со-Знание? И если да, то кого с кем? По горизонтали — человека с человеком и людей с людьми? Или по вертикали: людей с одухотворенным Сознанием Вселенной? Сознание соотносимо с знанием, которое происходит от знак, знамение по Ю.В. Рождественскому [5] и соответственно со-знание — это совокупная целостность постигнутого бытия как реальности? И тогда знание не разорвано с метафизической сакральной пуповиной одухотворенного мира, что находит, кстати, свое место в текстах многих философов, в различных религиозных учениях и духовных практиках, а в полноте — христианском учении? То есть речь идет о чем-то независимом от сознания (человека), но с чем человек, тем не менее, связан и сам зависит от этой связи и, более того, формирует эту связь, оказывая на нее давление в пределах этических (но и квазиэтических) координат бытия? И если качества этой связи человек все же предопределяет, но тогда реальность зависит от человека? И Сущее познаваемо, и объект онтологии — это и есть САМО СУЩЕЕ? Тогда что же означает бытие как таковое, которое с ужасающим постоянством тиражируется в формулировках определений бытия в разных словарях, как не зависящее от субъекта и его непосредственной деятельности?

В этом месте можно начинать рыдать, — каковое таковое? Это бытие с маленькой буквы — бытие-мир двух природ: 1-я — живая, на которую человек смотрит через оптический прицел; и 2-я — предметно-пространственная искусственная среда, созданная человеком? Или это совокупное Бытие-Мир с большой буквы, supernatural genesis, метафизическая пространственно-внепространственная и временная-вневременная реальность, на которую зрит человек в телескопы и микроскопы, и в которую впаян и сам человек в его земной юдоли, и духовном возвышении, которое всегда цель художника и богослова, и иногда — ученого и философа? Реальность — как предзаданная человеку жизнь в формах творчества, дающая возможность обнаружения себя целостным и бесконечным через тленную материю, преобразованную искусством

Слова, Действия, Изображения, Запаха, Вкуса, Звука, Тактильности, что в итоге означает сретение в творческом состоянии с самим собой истинным и Своим Источником одновременно? И понимание себя равным Вселенной и Вселенскому Духу? И даже потенциально большим, нежели Вселенная, поскольку человек — это Образ и Подобие Божие (хотя тварное и согрешившее), но, тем не менее, и, следовательно, человек способен влиять на Вселенную? И тогда искусство это не сам чувственный план бытия, не эмоция, но условие (функция) обретения знания о масштабности и полноте мира как антропологического?

Хорошая заявка на соотношение искусствоведения и философии.

Таким образом, в XX веке искусствоведение существенно продвинулось в оценке законов искусства и художественно-образной систематики, найдя место, прежде всего, явлениям, которые когда-то существовали лишь на периферии художественных понятий. Сделано это было через новое понимание художественного масштаба прикладного, декоративного искусства, области технического конструирования, названного дизайном. Теоретики художественного конструирования, прежде всего, идеологи двух школ художественного проектирования — русской и немецкой и их последователи, создали почву нового понимания художественной структуры произведения. Так XX век практикой художественного конструирования уточнил природу формальных законов целостности, художественного мышления и образа.

Сегодня смысловой подтекст искусства и контрапункт его формы вынесены в поведенческую легенду автора «произведения», порой в непотребство яда расхожих стереотипов об «акте искусства», и в массовом сознании уничтожается представление о действительном масштабе художественно-образной целостности. Но вопрос реабилитации состоит не только в актуальности общей теории искусства. Может быть, в большей степени сегодня важно обычное просветительское и общеобразовательное содержание. Здесь очень много проблем, не решив которые, нельзя поручиться за культуру дня завтрашнего.

Примечание:

1. СОЗНАНИЕ — многообразие различений и их различий (первичный опыт), а также предпочтений (выделение того или иного элемента различаемого в качестве переднего плана) и идентификаций различенного.

Список литературы:

1. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — Москва–Ленинград, 1930.

2. Предустановленная гармония /Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия». URL: http://www.harc.ru/slovar/2581/Entelechie (дата обращения: 01.05.2020)

3. Мастера искусства об искусстве. — Москва–Ленинград, 1937.

4. Искусство/Философия: Энциклопедический словарь. — Москва, 2004.

5. *Рождественский Ю.В.* Философия языка. Культуроведение и дидактика: Современные проблемы науки о языке / Сост., ред., вступ. ст., коммент., указатель В.В. Яхненко. — Москва, 2003.

6. *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. — Москва, 2007.

7. Энтилехия / Философский словарь. URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01ccf680463c91ac2066b9cc (дата обращения: 01.05.2020)

8. Ямпольская А. Искусство феноменологии. — Москва, 2018. — 342 с.