В.Б. КОШАЕВ

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

V.B. KOSHAEV

*Doctor of arts, professor of the department «History and theory of decorative arts and design» o of the of the Stroganov Academy (MGHPA)*
*e-mail: koshaev@gmail.com*

## ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА

## ARTISTIC-IMAGERY SYSTEM

В статье рассматривается категория художественно-образная система в отношении основных этапов развития искусства. Категория содержит характерные признаки канонов, обусловленных практическими и духовными функциями, которые представлены в логике художественных средств и пластических решений произведения. Категория позволяет предложить важные подходы к оценке и характеристике произведений разных эпох, объединенных общей задачей — целостностью формы.

Article discusses the category of artistic-imaginative system during main stages of art. This category contains characteristic features of canons, conditioned by practical and spiritual functions for man and society, which are represented in the logic of artistic means and plastic solutions of the work of art. It also allows developing approaches to estimate and characterize works of art of different eras, united by a common task - the integrity of the form.

**Ключевые слова:** образ мира, этапы искусства, художественные средства, канон, доминант.
**Keywords:** image of the world, stages of art, artistic means, canon, dominants.

Художественно-образная система — это категория миропредставления в искусстве, характеризующая самого человека и общество в наиболее высокой нравственной точке — апексе чувственно-интеллектуального бытия эпохи. Идея высшего предназначения открывается как система факторов: антропокосмогенеза, священства воплощаемых образов, законов художественного оформления. Три фактора оснуют феноменологию образного прочтения — его жесткую и, по сути, прагматическую функцию для человека. В этом смысле объект искусства как художественная цель, как особый нравственный маркер в разные времена выполняет только одну функцию — художественно-эстетическое речение совершенного состояния духа. И в смысле цели художественная система не отличается в целях настенных росписей Мадлена от современных инсталляций. И если сегодняшний объект не всегда различим в адресе приписки к искусству, то только потому, что инструменты искусствоведения не установлены в их иерархии — порядке законов употребления. И это, кстати, оказывается темой значительных допущений, так сказать «искусства возможного». Например, что имеет в виду археолог, этнограф и культуролог, когда используют термин «искусство», а есть и «искусствометрический»? Почему трактовки канона преимущественны в отношении искусства Средневековья, но не распространяются на иные художественные феномены, например, авангард, народное искусство, искусство нововременное? Почему определения канона подменяются каноническим правилом, которое, но не канон, различны не только в иудаизме, христианстве и исламе, но и внутри, например, христианства в трех векторах его разветвления.

Еще можно задать вопрос о функциях знакообмена в художественной вещи, которые учитывает семиотика. Почему «содержание произведения» дискутируется много десятилетий в привязке к «форме произведения», но не к «сущности» и «явлению»? А если и возникает такая тема, то она почти сразу локализуется в конкретные детали какого-то подуровня — например, психологии восприятия и психологии художественного творчества. Почему Кант трактует искусство как вопрос вкуса (суждение вкуса), но не само художественно-эстетическое достоинство вещи?

Из-за нечеткости ответов на эти вопросы и возникает наша тема как попытка сформулировать реакцию — как и из каких побуждений можно использовать категорию «художественно-образная система».

Для искусствоведения, которое само родилось из феноменологической программы стилевого анализа Винкельмана, художественно-образная система стала предметом анализа, что прекрасно изложено в отношении четырех этапов развития древнегреческой скульптуры. Это объясняется тем, что в структуре рассмотрения, во-первых, ученый использовал именно онтологический принцип — понятие божественной красоты, идеала, «превосходящего природу или натуру»; а во-вторых — предложил стилевой анализ информации, содержащейся непосредственно в пластическом решении произведения. Уточнение стилевых критериев в формальных парах Вельфлина укрепило теоретические построения теории искусства разбором двух больших стилей: барокко и рококо. Методы иконографии и иконологии дополняют определение анализа произведения, и отечественная школа так и формулирует основной метод исследования искусства — формально-стилистический. Положения Винкельмана и Вельфлина точно отвечают задачам теории искусства XX века и бесценны для архитектуры, дизайна, изобразительного и декоративного искусства. Аналитическая программа искусствоведения была продолжена в теории дизайна и архитектурного творчества и имеет на сегодня устойчивый вид, но важно, что формально-стилистический анализ может быть применен ко всем морфологическим линиям искусства.

Категория стиля опосредовано решила проблему феноменологии искусства, хотя сделать это должна была философия. Однако Иммануил Кант, современник Винкельмана, не дал искусствоведению каких-либо идей, и его интерпретация искусства свелась к «суждению вкуса» и «продукта способности суждения».

Об этом упоминаем, поскольку сопряжение в гуманитарной сфере и по сей день невелико и рассматривается как сфера сугубо феноменологическая. Художественное произведение не осознается именно в полноте философского основания и мировоззрения в искусстве. Причиной надо полагать несистемный характер в отношении философии, в которой онтологии Кант предпочел проблему познания (гносеологии), темы именно феноменологии. О сущности, содержании и форме искусства у Канта не сказано ничего. Возникшие в XX веке идеи интенции — лат. intentio «намерение, стремление», а также экзистенции — «*существование* в его простой фактичности», утвердившие в философии феноменологический акт, уводят тему сущности и содержания искусства в область именно намерений, например, психологии, и даже психоана-

литики. Термин «коллективное бессознательное» К.Юнга — сугубо феноменологическое определение, очаровавшее многих безыскусным, непроверяемым на самом деле обстоятельством, которое для искусства не только бесполезно, но часто манипулятивно, и именно онтологическая неопределенность дала повод к расцвету самых разных, порой экзотических, намерений и определений.

Целеполагания онтологии, а не феноменологии, хорошо читаются в дохристианских миропредставлениях, имеющих вполне конкретные коллективно-мифологическое модели, четко отвечающей характеру, во-первых, определению обрядов перехода (Арнольда ван Геннепа), а во-вторых — построения информации на основе законов устной культуры (в работах канадского философа Маклуэна в его теории типа информационных этапов культуры). Коллективно-мифологическое сознание показывает как раз процесс социализации и жизнесохранения, в то время как архетипы и паттерны Юнга скорее манипулятивны. Критерием онтологии выступает жертвенная ипостась, о чем у Гегеля сказано буквально следующее: «культ есть "вообще вечный процесс", в ходе которого субъект полагает свое тождество со своей сущностью» [1], а Кассирер отмечал, что «применительно к множеству мифологических мотивов еще можно показать, что они возникли не из созерцания природных процессов, а из созерцания культовых процессов», и не миф «дает ключ к пониманию культа, а ... культ является преддверием мифа и его "объективным" основанием» [2, с. 230]. То есть вся и дохристианская мифология, и прижизненная история Христа, и вслед за этим, вся последующая история европейской цивилизации построены на основе жертвенного существования и посвящения. Сменивший мифологическое миросозерцание опыт монотеизма онтологичен именно жертвенной стороной учения, что продолжается и по сей день и что было причиной тщательного его уничтожения в XX в. вместе с носителями онтологического знания — иудеями, христианами, мусульманами.

Существенным для нашей темы является введение в искусствоведение категории «ансамбль как образная система» М.А.Некрасовой и Г.К.Вагнером [3]. Мария Александровна, говоря об ансамбле, в категориях «художественный предмет, интерьер, архитектура, среда» отмечает сродное природе, культуре, традициям значение искусства как «глубинно-ценностные отношения с миром, проявляемыми как мировоззрение» [4]. Георгий Карлович устанавливает точку отсчета своего предмета

в модели мироздания, цитируя философа Н.Ф.Федорова: «“Храм вообще есть подобие вселенной, значительно низшее своего оригинала в действительности, но несравненно высшее его по смыслу. Смысл же храма заключается в том, что он есть проект вселенной”... понятие “храм-вселенная” имеет глубочайшую историческую традицию, из которой я выделяю византийский аспект...» [5]. Такое понимание легло в основание и науки о народном искусстве. Лейтмотив — «Макрокосм в Микрокосме» (Буслаев, Рыбаков и др.) — прослеживается во всех объектах народного искусства: ансамбле, костюме, обычных предметах. Традиционное жилище носит наименование «Дом». Домом именуют кафедральные соборы (Berliner Dom, Дом в Риге). Имя носит и Домский орган. Устойчиво понятие Дома Романовых. Дом восходит к наиболее святому понятию санскрита — мантре «Ом» (ॐ).

Позиции М.А.Некрасовой и Г.К.Вагнера нам важны, поскольку драматургия формы и разработка средств ее оценки искусствоведением представлены в теории в самых разных позициях и вариантах, часто не имеющих завершенного суждения, и охват художественно-образной систематики Модели Мира через ансамбль есть платформа гуманитарного содержания формы, поэтому подход во взглядах на художественно-образную систему искусствоведения как на проблему мировоззрения показывает специфику для различных эпох. В философии искусства этот аспект не имеет полной интерпретации, и мировоззренческие аспекты в искусствоведении и философии должны завязаться на основе четырех философских категорий как камнях мировоззрения — сущности, явления, содержания и формы в искусстве. Каждой категории отвечает соответствующий метод: онтология искусства, феноменология искусства, типология искусства, морфология искусства [6]. Особенность в том, что каждый раздел достоверен только в отношении со смежными, и в общем же виде художественно-образная система — это вопрос философии искусства, но только в той степени, в которой сама философия способна воспринять апофатическую [7] особенность самого художественного познания.

Итак, образность — удивительная особенность мышления человека. Она пронизывает все способы отражения мира в сознании общества и каждого члена социума. Она суть феноменологическая ипостась, зависящая от разных факторов: сформированного вкуса, направленности на объект — интенции — или экзистенции — выявления бытия как бытия и духовных потребностей самого человека и др. При этом обра-

зы перцепции (восприятия как эмпирической чувственности) и образы представлений (воспоминаний) есть почва воображения. Они и составляют основу художественного творчества, но только в законах онтологии жизнесохранения через жертвоприношение. Богатство самих представлений связано «касанием» человека с миром природы и людьми, и тем полнее, чем обширнее и разнообразнее действия и собственный опыт человека. Это лежит в основе образов перцепции [8] и перевода реального видения в специфические перцепции видения, и справедливо суждение, что интеллект человека — на кончиках его пальцев, и это связывает чувственные и интеллектуальные свойства мышления. Замыкается человеческий опыт в выборе онтологической модели существования.

Исторически генезис образов художественного представления обусловлен типом общества, в котором сама чувственная перцепция как основа обусловлена тремя параметрами бытия: 1) природопроизводственный фактор (присвоение, охота, ремесла, подсечное земледелие и севооборот, мануфактура, индустрия; 2) этнорелигиозный фактор как тождество человека и окружающей его Природы и Космоса (анимистические и пантеистические представления, языческие взгляды, монотеистические и монические воззрения); 3) фактор социально-организованной структуры (родовые, племенные, общинные, союзы племен и княжеств, государственные формы).

Соответственно, задача художника во все времена состоит в выработке соответствующих художественных инструментов для показа особенностей ценностей времени (этапа развития человеческого сообщества) в трех факторах общественной жизни. Образ как идея фиксируется устойчивыми и специфическими для различных эпох доминантами образной системы в искусстве. Мы говорим о доминантах: морф, морфема, метаморфема *(*антропоморфема*)*. Доминант, по сути, выступает «каноном эпохи», и это обстоятельство онтологическое, привязанное к культовым действиям и сакральному, священному, духовному объекту почитания. Канон-доминант реализуется в функциях или «каноническом правиле» и выступает суммой «оговоренных» соглашений характера священных объектов. Соглашения реализуются пластически: изобразительными*, декоративно*-прикладными и монументально-декоративными*, формально-ассоциативны*ми средствами как инструментами стилистической (оптической) оценки «чувственности» события. В этом искусствоведение отличается от остального дивертисмента гу-

манитарной среды — истории, этнографии, культурологии, археологии, философии, эстетики, с которыми искусствоведение связано через искусствознание, или раздел, именованный «теорией общего художественного процесса» [9].

Художественный образ — представление в видах, формах и жанрах искусства, идейно-значимых в конкретную эпоху (первоначально сакральных, впоследствии духовных, как атопически сакральных) ценностей жизни, в раскрытии единства человека в наиболее общем виде с людьми и Мирозданием. Идея жизнесохранения материализуется в предметно-пространственной среде в соответствии с потребностями защиты человека от внешних условий и внутренних факторов отрицания. Этому служит инструментарий преодоления сопротивления среды и поддержания духовных установок в виде канонических правил эпохи.

Схематично каноны-*доминанты* характеризуют искусство эпохи так.

МОРФ. По аналогии с определением «морф» (от греч. μορφή — «форма»), или минимальной значащая часть высказывания или минимальная значимая единица текста в лингвистике, морф в нашем случае — «минимальная смысловая часть изображения» — отдельный почитаемый сакральный образ «канон-доминант изображения» — основной тип изображения в палеолите. Можно говорить о морфе как коллективном приоритете образов зверя, птицы, «венеры». А.Д.Столяр провел анализ «источниковедческого фонда» древнего искусства как познавательных возможностей и атрибуции древних объектов по их «интеллектуальным» и «символическим» значениям, что отвечает ряду концепций и характеризует «масштаб ментальности древнего человека» [10]. Интересны реконструкции, например, для изображений верхнего палеолита, где ученый видит проработку деталей внутри контура, переход к четвероногим изображениям, движение — летящий галоп, полихромную живопись и становление элементарно-профильной композиции, зарождение профильно-перспективного построения.

МОРФЕМА. Канон-доминант морфема, по аналогии с морфом, может полагаться как минимально значимая графема образа, но уже не объекта охоты и почитания, а Вселенной. Морфема состоит из отдельных, связанных между собой по смыслу частей, образующих значимую фигуративную норму образа пространства, мира, мифа его творения. Структура пространства обусловлена мифологическими моделями творения мира. Мифопоэтическая структура обусловлена устным типом

передаваемой информации, в которой главное место отведено обрядам перехода. Морфема как тип (макет Вселенной) прослеживается с послеледникового времени — мезолита. Одно из ранних изображений — это Шигирский идол из лиственницы, найденный под Екатеринбургом, которому, по последним данным, — 11,6 тыс. лет. Морфема устойчиво повторяется в неолите и в эпоху металла. Морфема представлена чаще структурой мироздания, но также может быть выражена и морфом как мифопоэтической модальностью (образ утки — помощник-демиург в модели творения мира). Морф и морфема дошли до нас в образах народного искусства в формах декоративного искусства, эпоса, былинах, сказках. Проблема сложности выражения идеи Вселенной решается символико-графическим исполнением (моленной?) вещи, самодостаточной, например, в пермском стиле, но также зависит от законов синтеза декора и формы.

МЕТАМОРФЕМА. Канон-доминант Средневекового искусства характеризует идею Единосущего, начиная с описания Библейского Творения Мира и представленного наиболее полно и четко в ветвях монотеистических религий, креационизме; но специфически и в манифестационизме. Метаморфема отменяет множество мифологических моделей творения мира и открывает сакральную природу Мира как сотворенного Богом-Отцом. Возникающий единый пространственно-временной континуум оформляется канонически в двух морфологических линиях: литургии (причастном событии) и Первообразе (иконе). Храмовое действие и почитание Первообраза рождают разные планы искусства — духовный стих, церковные хор и музыку, особый храмовый тип сооружения, иконопись, предметы, участвующие в обряде. При этом прежний сакральный план искусства утрачивается и сохраняется как фольклор ввиду календарно-производственной обрядности.

Метаморфема сохраняет свое значение до настоящего времени. Вместе с тем, можно отметить усиление процесса индивидуализации искусства как выражения личной свободы в социуме, что совпадает с появлением в новое время понятий «мировоззрение», «наука», «философия», также видов и жанров светского искусства: театра, оперы, поэзии, академического профессионального искусства. Не будет ошибкой отметить, что процесс индивидуализации обрел вид антропоморфемы, которая характерна, прежде всего, как утопическая модель замены идеи Творца на идею творческой воли человека. Эта утопия сохраняется в

ряде художественных феноменов и в настоящее время. Ее основание можно связать с экзистенциальными воззрениями на природу художественного творчества.

Искусство XX века, сохранив достижения живописи, графики, скульптуры, архитектуры и действуя в рамках христианского цивилизационного чутья, подарило миру удивительные темы: концепты послереволюционного времени: конструктивизм, абстракционизм, супрематизм, функционализм, органику, контррельефы и иные модификации первичной и вторичной предметности авангарда. Отделив формально-ассоциативными средствами форму от семантики прошлых «текстов», авангард на первый план выдвинул гештальт как концепт фигуративности художественных средств. Новая пластическая реальность образует и смыслы новой символики и новой семантики. Художественные языки формируются не на стилевой, а на гештальт-основе. Это кардинально меняет законы собственно возникшего искусства, а также расширяет возможности существующих видов. Основным становится правило конструктивности, функциональности, игра понятиями композиции — «чистых» форм объекта, поиск новых стилевых манер и эффектов выразительности.

Таким образом, категория художественно-образная система создается на условиях: а) антропоморфного тождества миру; б) выражения священства объектов; в) «чистых» средств конструирования формы. При этом важно, что условием самого искусства являются именно чувственное «осязание» связи мира земного бытия с бытием неземным. Образ Мира как художественно-образная система не есть абстрактная целостность, но целостность через приносимую жертву — связь бытия естественного (вещного) с бытием сверхъестественным (идейным), в котором семантика есть либо свойство самих объектов изображения, либо вынесенное за форму значение, относящееся к переживанию художника/зрителя. Не всякая систематика автоматически ведет к целостности. Нужно еще знание законов вещи в средствах художественного синтеза и знакообмена в культуре.

**Примечания:**

1. *Hegel G.W.F.* Op. cit. S. 204 ff.

2. *Кассирер Э.* Философия символических форм. В 3 т. Т. 2. М.; СПб., 2002.

3. *Некрасова М.А.* Проблема ансамбля в декоративном искусстве // Искусство ансамбля, художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. М., 1988; *Вагнер Г.К.* Древнерусский ансамбль как образ мира // Искусство ансамбля, художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. М., 1988; *Вагнер Г.К.* Византийский храм как образ мира // Византийский временник. Т. 47. М., 1986. С. 163–181.

4. *Некрасова М.А.* Место народного искусства в реалиях нового времени и ключевые понятия в культурной политике / Народное искусство России. Традиции и современность / отв. ред. М.А.Некрасова. Вологда, 2008. С. 10.

5. *Вагнер Г.К.* Византийский храм как образ мира / Византийский временник. Т. 47. С. 163: здесь автор дает сноску на источник (*Федоров Н.Ф.* Соч. М., 1982. С. 571).

6. Вопрос рассматривался автором в ряде работ: *Кошаев В.Б.* Метаморфема и канон в искусстве христианского мира // Онтология искусства христианского мира: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура, и предметно-пространственная среда. МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва, 2017. С. 14–24; Морфология и онтология искусства: теоретико-методологические аспекты. Ч. 1. Форма в искусстве и история научных идей в морфологии искусства // Дизайн. Искусство. Промышленность / Design. Art. Industry (DAI). ISSN 2312-6116. 2017. № 4 и др.

7. А.Ф.Лосев весьма жестко настаивает на следующем: «Символизм есть апофатизм, и апофатизм есть символизм. Разорвавши эти две сферы, мы получим или агностицизм с пресловутыми “вещами в себе”, которых не может коснуться ни один познавательный жест человеческого ума, так что все реально являющееся превращается или в беспросветное марево иллюзий, или в порождение человеческого субъективного разума, или получим уродливый позитивизм, для которого всякое явление и есть само по себе сущность…» (*Лосев А.Ф.* Философия имени / Самое само: Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 110). Этот аспект характеризует понятие апофатики как большее обстоятельство, нежели только его религиозное преломление, где он получил весьма отчетливое прочтение, например: *Тростников В.* Апофатика — основной метод науки XXI века. URL: http://pravoslavie.ru/736.html (дата обращения: 26.09.2018).

8. В понятии «перцепция» много путаницы, и в словарях его обозначают как «восприятие», но точнее было бы сказать о сформированном в сознании «банке данных» — совокупности синестезийно-чувственных характеристик объектов нашего мира, представленных в сознании понятием не «как вижу, слышу, ощущаю и т.д.», а «как знаю». Как знаю — это тема места вещи в сфере общих интересов «банка перцепций».

9. *Прокофьев В.Н.* Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса / В.Н.Прокофьев. Избранное. Об искусстве и искусствознании. М., 1985.

10. Генеалогию художественных систем А.Д.Столяр рассматривает как значимую проблему происхождения искусства палеолита и выделяет два основных аспекта: технический (исполнительский), дающий необходимые навыки изображения, и интеллектуальный, психологический, объясняющий аспекты формирования символического представления и функцию образов: «генеалогическое древо палеолитического анимализма». Также автор устанавливает основные стадии развития палеолитического искусства. В частности, в период Средний Ориньяк — Мадлена (20000–10300) происходит проработка деталей внутри контура, переход к четвероногим изображениям, передача движения (летящий галоп), полихромная живопись и становление элементарно-профильной композиции, зарождение профильно-перспективного построения. Очень важно, что искусство формы автор видит, прежде всего, в магической (сакральной) связи с жизнью человека.