В.Б. КОШАЕВ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В.Ломоносова
e-mail: koshaev@gmail.com

V.B. KOSHAEV

Doctor of arts, professor of the department «History and theory of decorative arts and design» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: koshaev@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-10-26

ИЗОБРАЖЕНИЕ В СЕМИОТИКЕ, ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ. ЧАСТЬ 1. НАУЧНЫЕ КРИТЕРИИ

IMAGE. ART SCIENCE, SEMIOTICS, PHILOSOPHY. PART 1. SCIENTIFIC CRITERIA

Изображение — духовный двойник человека и его истории. Визуальная культура как инструмент сознания существует вместе с человеком, и раннему известному изображению в Индонезии уже 45,5 тыс. лет. В статье рассматривается необходимость гуманитарной оценки изображения и разделения функций философии, семиотики и искуствоведения в предметах исследования, что важно для рассмотрения этики современного изобразительного паллиатива и уточнения аспектов теории, и предполагает их соединение в вопросах оценки изображения.

The image is the spiritual counterpart of man and his history. Visual culture as an instrument of consciousness exists together with man, and the earliest known image in a cave in Indonesia dates back 45.5 thousand years. The article discusses the need for a humanitarian assessment of the image and separation of the functions of philosophy, semiotics and art history in the subjects of science, which is important to consider the palliative and to clarify aspects of the theory.

Ключевые слова: изображение, искусство, искусствоведение, семиотика, философия.
Keywords: image, art, art history, semiotics, philosophy.

I. Изображение — духовный двойник человека и его истории

Изображение возникло и существует, во вторую очередь, как естественно-художественные объекты, в первую — оно являет историческое сакральное естество, иллюстрирующее освоение человеком Духовного Универсума. На заре человечества в обществе, объединенном идеей жизнеустроения, изображение это проводник к духовной сути через реальный живой объект. В определении семиотики такой объект именуют референтом [1] знака. И уточним — не просто знака, но духовных функций того, что оснует сам референт в актуальных для времени свойств сознания.

Мы будем отделять изображения, возникшие ввиду технических функций, которые они выполняют, такие как изображения в проектной документации, изображения-знаки, подпадающие под определение индексы («не стой под стрелой»), визуальные следы научных исследований — графики, диаграммы, траекторий движения планет и другие pictorial diversity, имеющие прикладную функцию дисциплин, где они фигурируют в качестве визуальных инструментов исследований.

Нас интересуют те изображения, которые реферируют общественные и мировоззренческие отношения. Понятие реферирование есть обстоятельство прочтения информации, трактовка которой может не содержать однозначного толкования. То есть отношения людей социально сложны и смысл изображения может меняться или трактоваться неоднозначно. Так, например, «картина может изображать (to depict) агнца, и агнец может репрезентировать (to represent) Христа; но картина не изображает Христа» [2]. А еще можно напомнить, что заблудшей овцой трактуется и сам потерявшийся человек. То есть референт агнца интерпретируется в логике смысла знака, значение которого выходит за сам знак, но сопряжено с основными свойствами образа несопротивления Агнца. При этом, важно помнить, что знак появляется как обозначение чего-либо, и им закрепляется не только причина, но и механизм знакообразования. Но первичным все же является изображение и его смысл, зависящий от возникающих отношений и закрепляющихся в понятии референции. Для этого Чарльз Сэндерс Пирс (1839–1914) вводит

понятие интерпретанты, безотносительного смысла изображения. Но в искусстве изображение важно именно его смыслом, поэтому важно уточнить мотивы изображения в ракурсах гуманитарных наук и посмотреть на актуальность знака в его исторической перспективе.

Отмечают, что в древнейшем прошлом «мифологический, магический характер искусства ставил художника на один уровень мышления с современным ему первобытным человеком и делал искусство доступным для всех [3]». В каком-то смысле у древних были простые и эффективные пути соединения с «надличным», представленным в истории изображений в виде объекта (референта), содержание которого менялось в разные эпохи. Какова здесь тенденция? В доледниковый период, то есть в наиболее ранние времена, знаком «духовного вместилища» были животные, птицы и мать — «венера». В послеледниковое время они, но уже и человек племени и другие биологические объекты стали частью тематических событий жизни (групповые сцены охоты, военных столкновений, сбор меда, загон скота) и графем мироздания (Шигирский «дух-покровитель»).

То есть изображение не было искусством в нашем понимании, а мастер был не художником, а носителем способа чувственного существования в надличном и создателем актуальных сакрализованных знаков. И изображение (как знак) уже являлось условием выражения логики общественной жизни, подчиненной представлениям о Духовном Универсуме, то есть трансцендирующих функциях коллективного единства и того, что именуют прогностикой. Знак, таким образом, освящен в ритуале как условие осознания причины — «зачем». В этом смысле можно понимать слова Ю.М. Лотмана о том, что «искусство — форма мышления, без которого человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием» [4]. Мы не будем развивать эту идею, иначе воникают вопросы и терминологические затруднения, например, если искусство — это форма мышления, без чего сознания не существует, то в каком отношении к этому находится философия, которая изучает мышление, возникшее задолго до философии. Тут есть терминологические трудности, решение которых лежит не в плоскости отношений искусство-философия.

То есть важно подчеркнуть, что изображение — не объект любования и не цель сама по себе. Изображение передается как способность чувственного (сакрального) понимания ее закономерностей: в

изобразительности (референт знака) и выразительности (созерцание и переживание) одновременно. Для нас целью и результатом и, следовательно, основной причиной изображения выступает культурная самоидентификации человека в единстве с природой и одновременно выделяющая человека из природы. При этом два понятия — искусство и вещь (и изображение) — хотя и неразрывны, но замещать одно другим, как это происходит, начиная с Нового Времени, мы права не имеем. Чувственный опыт формируется в красоте истины, но истина больше опыта. Опыт — это методические правила изображения, доставшиеся нам от прошлых культур. Изображение может быть плоскостно двухмерным или плоскостным, но трехмерно трактуемым в различных видах проекций и их совмещении. Также физически трехмерным, голографическим и т.д. И истина проявляется как потребность в ней художника, народа, культуры. Но культуры созидаются и рушатся, а истина безотносительна событий. Созидаются, так как меняются обстоятельства общественного устройства. Рушатся ввиду исчерпания ресурсов развития и неспособности трансформировать модель общественных отношений. Завоевания Тимура, как и Александра Македонского, оказались военным пузырем, французское и английское превосходство и влияние на мир с помощью технологий, мореплавания, торговли не привели мир к процветанию. Сильная Германия сокрушена в нескольких войнах, а Российская Империя дважды распалась в XX столетии. И всякий раз условием нового строительства общественного пространства являлись культурные архетипы прежних эпох как своего рода опорное наследие, обретенное усилиями гениев, способных шагнуть за пределы бытовых ощущений. Единственное, что не меняется во все времена, — это сакральный базис представлений человека о Духовном Универсуме (ДУ) как онтологическом. ДУ типологически различен во времени и пространстве, но он присутствует всегда, даже если приобретает экзотические оттенки, в том числе и атеистические. И в искусстве на основе стремлений постичь универсум создается нечто, что притягивает потом зрителя к произведению, к визиту в музеи, театр, концертные залы, потому так сильна тяга людей к великим творениям художников, истина парадоксальна именно своей трансцендентностью из надличного. Она есть и воплощается различными способами в Европе и Азии, Африке, в индийской и индейской культурах и т.д. Она зависит от способа воплощения, и методический опыт воссоздания культур уже аппелирует не только образной приро-

де изображения, но знаковой. Содержание методик специфично, кроме одного обстоятельства — оно обращено еще раз повторим к соединению с ДУ. А если истина искажается намеренно и тотально, то происходит самосброс в культуре. И все начинается сначала. И то, что изображено в картине, декоре вещей, танце, пении и др., что тысячелетиями вырабатывалось в логике сохранения жизни через искусство, существует как откровение истины.

В этом смысле истина тождественна идее в онтологической модели Платона. И только в трансцендентном существовании (от лат. transcendens — выходящий за пределы) чувственного опыта, но в то же время именно через чувственный опыт, инструментом которого является эйдос, а с появлением письменности эйдос-текст, а теперь эйдос-цифровая информация идея реализуется в средствах и опыте создания вещи — художественном произведении.

Именно поэтому сегодняшние дети в школах искусств изучают то, что создали гении Возрождения, Античности, Древних цивилизаций. Образность прошлых эпох в искусстве становится структурой знаковых комплексов, работа над которыми позволяет погрузиться в красоту античного мира. Части головы Давида и сама маска суть знаковое образование, созданное возрожденцами, методическое освоение которого способствует постижению пластической мощи образа, который является своего рода мостом к породившему его совершенству античной скульптуры. Но теперь в методики обучения входят иконопись, народное искусство, формальная пропедевтика авангарда. Стало насущным видеть красоту андроновской керамики, гончарной посуды, текстильной, деревянной и глиняной игрушки, скифского и пермского звериного стиля, разных национальных приемов форм и технических средств в народном искусстве. Знаки культуры в их возможно полном объеме становятся в учебном процессе «реальностью времени». Это научение необходимо будущему художнику, но в большей степени — будущему зрителю — так обретается коллективный запрос на истину, а заодно прививается иммунитет против отвращения от истины. Собственно зрителя и притягивают музей, галерея, историческая архитектура, прикладное искусство, театр, опера, музыка из-за интуитивного улавливания закономерностей времен. И истина — это не просто конкретный памятник на площади, революционный плакат, историческое полотно в Третьяковке, это способность понять идею времени и культурный контекст и обнаружить

уже собственное лицо в этом зеркале. Так мы соучаствуем в созидании культуры на путях, уловленных в трансценденции художником и медитации зрителем. Конечно, необходимы воля и желание и вне понимания обстоятельств истины происходят подмена смыслов даже в творческой среде и музейных институциях, что катастрофически разрушающе по своей значимости.

Таким образом, изображение и вещь призваны формировать вкус человека в интеллектуальном и чувственно-эстетическом отношении к ним как духовно значимым, даже сакральным, и определять в эстетическом этическое начало визуального сообщения. Без этики эстетики не существует. Это сообщает человеку его историю и формирует правду повседневного духовного бытия. Сегодня это обязательно, но уже не достаточно, так как многие изображения цифрового поля превратились в мем — форму распространения архивированной сжатой информации, в которой уппрощенный знак объекта наделен некоторой эмоциональностью. Это важно для передачи некоторых реакций собеседников, но необходимо понять в какой степени мем должен быть предопределен изучением классического искусства.

II. Вопросы изображения в художественно-образном содержании наиболее полно представлены в искусствоведении

Еще в 70-е годы искусствоведение В.Н. Прокофьев обрисовал как состоящим из трех разделов: истории искусства (ИИ), художественной критики (ХК) и теории общего художественного процесса (ТОХП) [5]. Очевидно, что ТОХП и отчасти ХК — это области, где со временем меняются взгляды на изображение. Например, искусство палеолита или неолита долго полагалось наивным и даже примитивным. А совсем недавно объект «Петроглифы Онежского озера и Белого моря» внесен в Список всемирного наследия ЮНЕСКО, ввиду уникальности его сакрального и художественного содержания. Долгое время философия не считала искусством народное наследие, объясняя это не индивидуальным коллективным характером творчества, но в большей степени из-за не реалистической природы изображения, но именно эти признаки стали определяющими в оценке образности и истории народного искусства. Важную роль в этом сыграла семантика, расширившая понимание прикладного искусства с точки зрения содержания изображений. То есть формирование теории связано с пограничными отношениями

искусствоведения с семиотикой, этнографией, эстетикой, философией, психологией, иконологией, археологией, теорией образа, визуальной социологией, антропологией искусства и др. Разделение направлений обусловлено пониманием различий функций изображения в разных областях. В искусствоведении долгое время изображение было синонимом реальности. Но с появлением символизма, а затем актуализацией авангардной предметности в первой трети XX века в виде двух центральных феноменов: конструктивизма и модернизма понятие реальности расширилось, а во 2-й половине XX — начале XXI века стал актуальным вообще паллиатив изобразительных структур, включая результаты измененного сознания. Теперь изображение изучается на фоне того, что стали именовать концептуализмом и постмодернизмом. Эти определения не выведены еще в дидактику теории. Оба направления в целом склонны определять изображение как собственное (художника) чувственное ощущение. Но в начале XX века поэт и философ Андрей Белый обозначил примерно то же самое фразой «искусство — есть искусство жить», и знаком референта изображения в модернизме становится сам художник, совершающий некие действия и объявляющий о своем понимании «явлений действительности», или «предметов мысли». Очень часто это результат измененного сознания. Это роднит древнее и настоящее, с той разницей, что древние существовали в четкой соотнесенности задач выживания, а сегодняшний интерес касается собственно самих состояний человека.

В общем виде сегодняшние притязания на изобретение нового изображения «знака духовного путешествия» соотносится с содержанием благодаря не реалистическому подобию, а соответствию образов трансценденций, как например, у Василия Кандинского [6]. Отчасти с этим согласуется создание изображений-знаков в собственно творческой индукции (кубизм, кобофутуризм, сезанизм, абстракционизм, в меньшей степени конструктивизм и др.). Художник начинает выступать здесь сам референтом знака, как некоего события, то есть совпадает с тем, что он делает: изображает, высказывается, совершает поступки и др. Проблема изображения XX-го века в том, что каждое из перичисленных и других понятий имеет разные мотивации к появлению. Пикассо не печалится о падших «Авиньонских девицах», но горд кубическим посылом их изломанной формы и иберийскими обзьяноподобными масками вместо лиц. Но в «Гернике» очевидно его

отношение к трагедии в Испании и символические фигуры (референты знака) напряженны и эмоциональны. И в первом и втором случае трактовка символически сконструирована так, что художник создает не произведение как знак, а знак как произведение, но очевидны пластические посылы, которые в одном случае безотносительны образов девиц и композиция, по сути, превратилась в мем кубизма, а в другом, пусть символически, но сохраняется ощущение трагедии. В целом же с модернизма, еще не в полной степени, но уже определенно, начинает проявляться то, что к искусству причисляется не только созданная вещь, но и всякое движение, высказывание, жест, что характеризует начало слияния знака с референтом знака. Это конечно не удовлетворяет искусствознание и прежде всего там, где возникает непределенность этического контекста «художественного события», целью которого не является форма, но, тем не менее, форма необходима как вещественное удостоверение референта знака. Знак не может не иметь материального воплощения. Следовательно — формы. Вне материала может существовать только образ. И автор становится образом самого себя, собственной легендой, порой в отсутствии этических компонент знака, а результат этого именуется искусством. Если в эстетике это имеет трактовку прекрасного и безобразного, то постмодернизме безобразное легимитизируется как акциональный контекст. Ржа поедает железо в основании здания, которое рано или поздно рухнет. Это происходит часто на фоне преобладания психофизиологических, текстовых в общем виде жестовых болезненных образований — референтов знаков. Их цель не поиск мировоззренческой идеи, но прямого выражения эмоции к чему-либо, обращающее на себя внимание пре-лестью протестного акта, политически мотивированного требования, отношениям к духовным святыням культуры и др.

Эта особенность точно вписывается в культурный контекст информационно-индустриального времени и наполнителями референта знака в изображении становятся информационная составная. Вещь не исчезает, но она существует как виртуальное образование того, кто создает сам знак. Самым известным примером концептуального знака можно назвать «Один и три стула» Дж. Кошута. Но на самом деле, это не концептуализм как вид искусства, а просто фотография концепции, на которой изображены выставочный объект — стул — и его текстовое описание и фотографическое предъявление на стене. Это всего лишь ил-

люстрация того, как формируются маркетинговые инструменты формирующих рынок торговых монополий. Сама идея представления объекта ничем не отличается от рекламных продуктов конца XIX — начала XX века, например, продукции фирмы Тоннет или фарфоровой империи Кузнецова. В общем виде и в прошлом, и теперь создан информационный, рекламный лист, буклет, то есть речь не о философской мистификации некоей концептуальности, а о рекламном модуле в торговом маркетинге и его графическом сопровождении, который, чтобы быть проданным должен заинтересовать покупателя, реагирующего в одном случае на изображении, в другом — на текст, но чаще на реальную вещь. То есть учитывается психологическая специфика восприятия, а по сути, это относится к области морфологии графического дизайна, рожденного подтекстом вновь же индустриальных перспектив.

Таким образом, для установления междисциплинарной логики изображения важно оперировать не только понятиями композиционной и образной целостности, различий зрения, видения, восприятия в искусствознании, но понять мотивы изучающих его дисциплин. Уточнением потребностей искусствоведения, семиотики, философии необходимо понять два уровня смыслов. Первый — какие предметные планы интересуют науки из их внутренних потребностей (функции изображений как предметов наук). А второй — каковы целевые установки самих дисциплин в отношении к функциям изображения в формах общественного сознания.

Суть изображения в искусствоведении классически определяется его художественно-образной целью, чувственным ощущением интриги композиционного строя, тематическим и жанровым разнообразием, в определенной степени семантикой тех или иных элементов, практическим назначением. Но то, как собираются все мотивы в художественную целостность и то, с помощью чего человек через изображение обнаруживает себя во времени и пространстве, важно рассматривать также в ракурсах семиотики и философии.

III. Сопоставление объектно-предметных задач изображения в искусствоведении, семиотике и философии

Почему это важно? Причина проста. Общий контент искусства как формы общественного сознания изучается в понятиях искусствознания, однако есть ряд вопросов, в решении которых существенно привлеч понятия смежных дисциплин. Так, например, семантика изобра-

жения в этнографии существенно расширила ресурсы образных оценок искусствоведения в понимании законов декоративного строя произведений. Вместе с тем, искусствоведение оказало влияние на оценку мировоззрения этноса, которые традиционно обходила философия.

На представленной ниже схеме (рис. 1) отмечена специфика трех дисциплин в отношении искусства и изображения.

А) Объектом искусствоведения является художественное произведение как чувственно-эстетическая целостность, а предметом — историко-культурные, стилистические и формообразующие законы. Изображение как ядро искусства и зеркало человека интерпретируется с позиций породивших его тематических идей духовного плана, морфологических функций пластического языка и художественной структуры в ее композиционном построении. Также материально-технологической искусности и конечно методологии изучения самого художественного процесса. В искусствоведении изображение подвергается анализу в границах художественно-образной целостности искусства как формы общественного сознания.



Рис. 1. Объекты и предметные области семиотики, философии, искусствоведения

Б) В семиотике искусства объектом также является художественное произведение, к которому применимы законы языка, соотносящиеся с незнаковой реальностью. Но искусство — это прежде всего вещь, прикладная или неприкладная, и поэтому всякое изображение трактуется как материальный знак и знаковый ансамбль. Неизобразительным и нематерильным может быть образ, но изображение всегда вещественно. Предметная сфера семиотики — это природа знака, условия знаковой коммуникации и принципы знакобразования, что именуется семиозисом.

В) Философия во всех справочниках постулируется как форма общественного сознания (ФОС), но возникает вопрос научного объекта философии. Если искусство как форму ОС изучает искусствоведение и объектом является художественное произведение, то философию так же, как форму ОС, должно изучать философоведение, и объектом философоведения должен быть отмечен также некий объект, только уже в специфике мировоззрения. Поскольку пьянящая свобода интеллектуального существования не может признаться в необходимости жесткой связи с материальным объектом, в философии появляется эстетика, которую часто понимают как философию искусства, имеющую дело с общими понятиями «чувственного опыта» и отчасти с художественным произзведением. Для философии искусства последнее неизбежно, так как только в вещественной среде произведения и его формы можно определить концепт мировоззрения в его исторческой и доисторической специфике, но самое важное — почему вообще необходима эстетика, и что она как философия искусства является особым видом общественной идеологии.

Эстетика есть своего рода необходимая подпорка философии в рассмотрении понятий прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное, маркирующих социальные стророны жизни и характеризующих свойства знакообразования. Это важно для самой философии, так как философия в этом случае ориентирована на этический ракурс мировоззрения, и то, что закладывается в стратегию государственных регламентов общества, в отношении конституционных норм и законодательства в художественной фере.

В этом случае художественный объект философией искусства должен рассматривается как идеологическое (точнее сказать идеалогическое) событие. И эстетический предмет философии призван к выявлению этического потенциала идеологии культуры. Этот потенциал и

составляет сферу интересов государства и влияет на дисциплины, виды искусства, образование в сфере искусства, среднее школьное образование и воспитание, творчество, действие институций искусства в культуре, решение баланса общенациональных и этнонациональных контекстов искусства и культурного наследия и др.

Но какие действия нужно предпринять, чтобы решить вопрос понятийных затруднений стыка на границе мировоззрения и эстетических вопросов общества на искусство как явлений человеческого сознания «в его эстетических потребностях, восприятиях, взглядах и теориях» [7]?

Такой подход связан с проблемой текстовой формализации и говорит о расширении области применения референции языка или семиотического управления категориями философии в отношении к невербальным системам. И очевидно, что это вопрос взаимозависимости категорий философии, семиотики, искусствознания для преодоления понятийных затруднений в научной теории. Однако основная проблема формализации лежит не в области информатизации и законов восприятия, а в управлении информационными ресурсами. И по-прежнему основным затруднением является понимание категории общественное сознание (ОС), которое отличается неоднозначностью формулировки. Полагают что ОС — это духовная сторона исторического процесса в его политических, экономических, правовых, нравственных и т.д. формах. В марксизме это отражение общественного бытия. Также это трактовка совокупности чувств, настроений, взглядов, идей, теорий, отражающих общественное бытие и влияющих на него. В других случаях ОС — это тоже сознание, всегда направленное на решение общих проблем устройства общественной жизни в целом. Основной проблемой этих и других определений ОС является нечеткость понятия ОБЪЕКТА ОС. Напомним, что у Георга Вильгельма Фридриха Гегеля — немецкого философа (1770–1831) таким объектом является Абсолютный Дух — метафизическое начало, а предметной сферой три формы общественного сознания. Но даже и здесь существуют две нечеткие перспективы от Гегеля. Первая — это то, что под философией он понимал некоторый тип, и в теории идет много споров по поводу того, что философия — это не наука, а искусство. Вторая — сопоставимось категорий в формах общественного сознания. Если искусствознание порождено Искусством как опытом чувственного существования в красоте истины, и если Вера прообразует научный дискурс религии, в котором догматика тесно сосуществует с погруже-

нием в Иситну, то и философия обязана родить не мышь, но гору. Пока же философия живет в феноменологическом дроблении идей ОС и засеивает поле интеллекта, но не для сбора урожая, а как полигон интеллектуальных упражнений, порой весьма виртуозных, которые хороши сами по себе, — но этот урожай и хорош сам для себя, а для остальных сфер он малопригоден. Для культуры этого мало, так как потребности ее в отношении философии это вопрос создания прогностических моделей культуры, которые человечеству предстоит прожить и поправить. И эти модели могут влиять на текущее состояние и песрпективу общественного сознания. Но разнодисциплинарная специфика не стремится к выработке общего культфилософского пространства. Для этого ОС должно быть представлено не как тривиальное обстоятельство текущих потребностей интеллекта, а как синоним Абсолюта. В религии — это Абсолютный Дух. (В христианстве он представлен и в понятии Святой Дух и в определении Троицы в ее всеобщих (Отец-Бог), исторических (Бог-Сын), психологических (Святой Дух) началах. При этом, троичность реализуется в единстве физического и духовного начал — двойной природы самого человека. В исламе и Иудаизме Абсолютный Дух — это Единое есть нераздельный Аллах и Савооф. Выделяя искусство как способность чувственного существования в красоте истины мы говорим о природе восприятия и устанавливаем Абсолютом Художественный Образ, в котором опускается вопрос Художественный образ Чего? Ответ на него предполагает две ступении смыслов. Первая — самодостаточность образа цели жанровидовой структуры в отношении человека, исторического события, вещи, пространства и т.д. в их нравственности, а вторая — это вопрос эстетики превращенной формы из некоего Абсолютного Начала, в котором мы вновь не можем обойти категорию Абсолютного Духа.

А каков Абсолют в светской культуре?

Для ответа важно оценить светскую трактовку понятия духовное, которая в словарных определениях есть снятая копия с Абсолютного Духа, но без метафизического исходника. В религии как стволе древа, от которого философия произросла, метаобъект, — это Абсолютный Дух, а три его формы — философия, искусство и религия — суть предметы в обстоятельствах духовного самобнаружения человека в условиях встречной инспирации (духовной воли) — Человека и Универсума: «Дух дышит, где хочет» (Ин. 3:8), и это означает свойство Божественной беспредельности, и это тема реальных отношений человечества с Космиче-

ским Универсумом в виде объектов референтов духовного сообщения (знака), определяющих этические истины конкретного времени. В философии такой метаобъект был у Гегеля, но исчез, и ОС не имеет, как отмечено выше, приемлемой формулировки и собственного, согласованного объекта и конструируется по факту неких его форм, которых после Гегеля насчитывают уже не три, а 5, 6, 7 и их число зависит теперь только от фантазии исследователя и логики причинно-следственных доказательств в условных некоторых дисциплинарно очерченных координат. В то время как ни искусство, ни религия, ни философия не подчиняются причинно-следственным обстоятельствам.

С точки зрения семиотики объект искусства может появиться в философии там, где появляется тематическая программа изображения идей как художественное произведение. Но в этом случае также есть проблемы, так как художественный дискурс в философии определен феноменологически: по И. Канту «суждением вкуса». Но вкусовые факты — во первых могут сильно различаться, и феноменология — это только одна из модальностей философии искусства. Кроме нее существует еще три онтологическая, типологическая и морфологическая, взаимнообусловленные. И основной проблемой феноменологии является именно нечеткая связь с онтологическими факторами искусства. И ввиду отсутствия согласованного объекта общественного сознания онтология определяется не как метафизическое обстоятельство, а как онтология сама по себе – внутри самой себя («бытие как таковое»). Каковое таковое? Ответ представляется весьма неопределенным и поэтому сомнительным. В результате очевидно, что, когда ОС стало светским определением духовности как синонима Абсолютного Духа, философия понятиями «природа», «общество» и «мышление» упростило метаобъект до его предметной триады, в отношении которой в технологический инструментарий заложена форма мышления — как познание познания. Основной здесь и является проблема онтологии, которая редуцирована в ее философско-позитивистской концепции до физического бытия, поэтому в (нерелигиозной) философии понятие объекта конструируется всякий раз по принципу референта знака — содержательной части научного постулирования, то есть создается некая копия в категориях нового времени, в которой отсутствует вопрос — как мы вообще определяем объект ОС. То есть в современных определениях ОС неуловима именно объектная суть искусства, в отличие от Гегелевской модели.

Три отмеченных пункта касаются глобальной проблемы знания. Ее решение предполагает установку не на внутреннее устройство каждой из наук, а на то, какое значение они имеют для общественного строительства культуры:

— инструментом искусствоведения, изучающего в искусстве объект (изображение-вещь-произведение) является его тезаурус, обусловленный предметным содержанием его структуры и самим художественным процессом в многообразии его существующих и вновь возникающих культурно-исторических форм искусства;

— инструментом семиотики в законах объекта искусства является то, как языковые системы создают и оперируют правилами языка в знакообразовании исходя из функций самих знаков;

— инструментом философии должны стать научные идеи как условие формирования идеологии общественного сознания и строительства на этой основе центральной общественной идеологемы культуры, которая закладывается в основание конституции и законодательной системы.

Художественно-образные модули, пластические языки, принципы фактурных и текстурных особенностей объектов искусства связаны с тремя типами языков: языка устной культуры (существовавшей вплоть до появления письменности, и сохранившейся до настоящего времени в народном искусстве); языка письменной культуры, (способствовавшей возникновению систем на основе нового (государственного) регулирования жизни, условно с Древних Цивилизаций; языка цифрового программирования систем управления, где большую роль будут играть новые семиотические правила передачи информации. В связи с чем и возникает проблема понимания функций двух категорий — референта знака, и референта образа.

Здесь заметим, что актуальность вопроса появления и функционирования языков связана с демографической экспонентой. Сама же теория трех типов языков принадлежит канадскому философу Маклуэну [8].

Тогда тезаурус художественного творчества, который традиционно формировался на основе рассмотрения художественных памятников, и в целом искусствоведение в современном виде прошли путь от культурно-биографических описаний событий в Возрождении (у Ваззари) к стилистической презентации произведений (Винкельманом) и далее к формальному анализу (у Вельфлина), достаточен как ресурс классического

искусствоведения, чтобы реально оценить многие вещи, еще не введенные в научный оборот как объекты. Однако в мире сформирован контент, ориентирующийся на самостоятельное значение современных форм произведений, даже в случае их очевидной внехудожественной интерпретации и самопрезентации. Этот контент нуждается в семиотической и философской оптике. В этом месте в права, определяющие принципы знака и знакообмена, чем является тот или иной художественный артефат, вступает семиотика, презентующая знак, как содержащий определенные принципы знакообразования смыслов, которые не вуалируются с точки зрения образа. Семиотический рассудок отличается структурной четкостью и в соотношении референта, знака, фигуры, фактуры знака и т.д., что важно для объяснения через язык принципов знака, критериев его появления, смысловую, технологическую, а также этическую основу. Также семиотика дает понимание регулирующих функций знакового ансамбля в тенденциях времени. Философия выводит понимание целей изображения в его широком толковании в плоскоть идей, которые должны учитываться в государственных регламентах культуры, образования, воспитания и творчества. Это позволяет выстроить отношение к изображению не только в чувственных характеристиках искусства, но и путей выбора его создания и оценки как четкой основы образования и воспитания, и культуросообразности проектных задач мира как художественного.

Примечания:

1. Референт знака — действие, или объект, или явление действительности, или предмет мысли, с которым знак соотносится / см: Лободанов А. Семиотика искусства. — Лондон, 2016. — С. 166.

2. Цит. по: *Небольсин Д.И.* Дисциплинарные и теоретические особенности аналитической философии изображений // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2018. — № 41. — С. 16–24. — С. 17.

3. Цит. по: *Шалабин В.* «Василий Кандинский — художник, этнограф и шаман». — URL: http://www.kandinsky-art.ru/library/vasiliy-kandinskiy-hudozhnik-etnograf-i-shaman.html (дата обращения: 03.07.2021).

4. *Лотман Ю.М.* О природе искусства / Ю.М. Лотман. Чему учатся люди. Статьи и заметки. — Москва, 2010. — С. 114.

5. *Прокофьев В.Н.* Художественная критика — история искусства — теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодей-

ствия в пределах искусствоведения // Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. — Москва: Советский художник, 1985. — 304 с. — С. 260–287.

6. Природа эстетической деятельности людей, процесс создания эстетических ценностей URL: https://spravochnick.ru/filosofiya/estetika_kak_filosofskaya_nauka/ (дата обращения: 06.07.2021).

7. *Смолянская Н.В.* Парадигма символического: Нельсон Гудмен и современная французская философия. Дисс. … канд. философских наук. — Москва, 2005.

8. *McLuhan M., McLuhan E.* Laws of Media. — Toronto: Univ. of Toronto Press, 1988. — 310 p.; *McLuhan M.* The Gutenberg Galaxy. — Toronto: Univ. of Toronto Press, 1995. — 293 p.