В.Б. КОШАЕВ

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

Н.Н. ГАНЦЕВА

Кандидат философских наук, доцент кафедры «Художественная реставрация мебели» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gantsevan@yandex.ru

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), professor of the Department of Semiotics and General Theory of Art, Moscow State Lomonosov University
e-mail: koshaev@gmail.com

N.N. GANTSEVA

Candidate of philosophy, assistant professor the department of «Artistic furniture restoration» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: gantsevan@yandex.ru

СИСТЕМНОСТЬ И ЦЕЛОСТНОСТЬ В ТЕОРИИ ИСКУССТВА

SYSTEMICITY AND HOLISTICITY IN THE THEORY OF ART

Стоит задача раскрыть соотношение понятий «целостность» и «системность» искусства в философии, семиотике и искусствоведении. Это важно для уточнения свойств объектов искусства в причинах их эйдической природы. Системность и целостность существуют в их совместном гуманитарном и художественно-эмпирическом сценарии. За условие трактовки художественного произведения взята платоновская онтологическая модель «вещь-эйдос-идея». Эйдос рассматривается как сфера целепола-

ганий референта духовного образа, которая реализуется средствами художественного синтеза. Это позволяет вести речь о действительном художественном содержании произведений.

The task is to reveal the relationship between the concepts of integrity and systemic nature of art in philosophy, semiotics and art history. This is important for clarifying the properties of art objects in the reasons for their eidic nature. Consistency and integrity exist in their joint humanitarian and artistic-empirical scenario. Plato's ontological model «thing-eidos-idea» is taken as a condition for interpreting a work of art. Eidos is viewed as the sphere of goal-setting of the referent of the spiritual image, which is realized by means of artistic synthesis. This allows us to talk about the actual artistic content of the works.

Ключевые слова: искусство, искусствоведение, семиотика искусства, философия искусства, методология, содержание искусства, эйдос искусства, референт образа.
Keywords: art, art history, semiotics of art, philosophy of art, methodology, content of art, eidos of art, referent of the image.

DOI: 10.37485/1997-4663-2020-4-1-21-35

Есть вещи, которые лучше не предоставлять воображению

Постановка вопроса

На вопрос «Что такое искусство?» есть очень простой ответ — искусство — это чувственная жизнь в осознании красоты истины. И это происходит с нами или не происходит. Это ответ на сентенцию вопроса, который вновь и вновь выносится на повестку дня при обсуждении насущных художественных дел [1]. Основной проблемой ответа полагаем невозможность рассматривать искусство только в опциях феноменологии, как это традиционно происходит, или отвлеченных конструкциях, подобных кантовским. Представляется необходимым в ряде случаев их отключение, для того чтобы сосредоточиться на вопросах онтогенеза.

Но тогда возникает вопрос. Поскольку онтогенез не может быть объясним онтологией ввиду вторичности любой теории в отношении категории начала, то каково соотношение истины с метафизическим зна-

нием? И есть ли свод правил, следуя которым можно определить истину? Остается озадачиться — если это возможно, то как? Как само чувство и восприятие красоты истины в ее метафизической правде соотносится с образами духовного почитания и средствами выражения? Какой образ поглощает художника так, что он ищет единственно возможное уникальное решение создаваемой каждый раз формы произведения: в поэтическом слове, музыкальной теме, восхищенном балетном движении, переживании драматургии театрального спектакля, символе декоративного искусства, красоте технической конструкции, плавности или энергичности движения кисти по холсту, густой масляной пастозности в живописи или свечении прозрачной акварели, глухой высветленности гуаши или сиянии трепетной темперы, пении графической линии, напряжении перцепта фото и кинокадра и так далее.., и как вообще выявить достоинство человека в искусстве и освободить его от заблуждений текущих дел?

В связи с этим нельзя не видеть, что вопрос «Что такое искусство?» не может иметь ответа без другого вопрошения — «Что есть истина?». Николай Ге, вписавший вопрос «Се есть истина?» в разговор Понтия Пилата и Иисуса, изображает истину как выбор человека. И чтобы передать эту тему в масштабе произошедшего две тысячи лет назад, мастеру нужны художественные средства — напряженная и сложная теплохолодная цветность в теневой зоне, занимающей три четверти холста. На его фоне — пурпурно-красный хитон с приглушенным золотом гиматия Христа, сдержано трактованного как символ царственного дара людям в предстоящем страдании. И контраст тона золота в солнечной и общий контраст света и тени, различия в позах и трактовке фигур сообщают полотну невероятную экспрессию. По ряду соображений картина критиковалась и была снята с выставки Товарищества передвижников в 1890 году. Опуская исторические настроения в ее оценке, важно указать на идею Н.Ге теснее приблизить образ к пониманию сути христианства о несовершенстве и несправедливости мира, и торжество правды как конечном итоге, возможном только в преодолении изъяна людей и пороков общества. И выбор пути страдания парадоксален, поскольку он не мог быть предложен человеком, озабоченным текущими заботами. Только Богом. И это более чем очевидно.

Жертвенное служение людям — это выбор Иисуса/Бога. Из этого — простота и естественность его позы как метафора сумеречности ближайших дней. Непридание значений, как ты выглядишь, но только

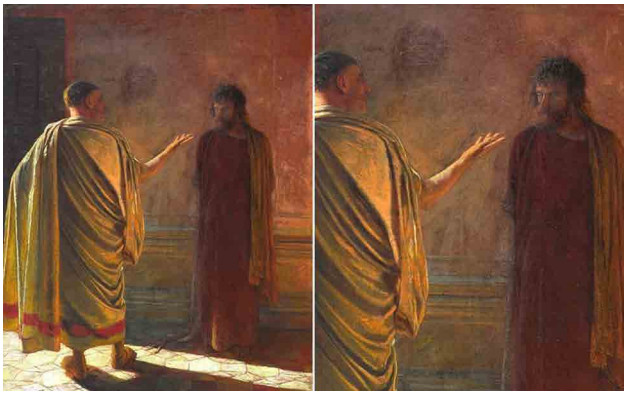


Рис. 1. Николай Ге. «Что есть истина? Христос и Пилат». 1980. Холст, масло (233 х 171 см) Москва. Третьяковская галерея

готовность к предстоящему Крестному Страданию Сына, после чего будет не только исторически глобально переформатирован мир людей и учреждена новая структура Космоса, но установлено подтвержденное бытие не «как таковое», а Бытие Вселенское. Это упразднит круговорот мифологического времени и учредит понятие единого, — всего времени, важного для принятия человеком венца вечности. Можно сказать, что Н.Ге создал парадоксальную идею изобразительности, философски инверсивную сюжету, упредив свое время, поскольку сюжетная линия и идея образов в предстоящей несправедливости Распятия даны в контрасте к идее символического прочтения торжества Православия как итога Веры.

Возможно, есть сомнения в масштабности фигур, но, в любом случае, здесь важно понять, что картина обладает величайшим психологическим потенциалом жизни. Образ Иисуса, по сути, — это образ христианина и христианства вообще, способного преодолеть очевидную несправедливость в любых обстоятельствах, когда для иных важен только вопрос осознания личной правоты, права сильного, гордости положения, что блестяще передается лучом света и острой тенью, устойчивой позой человека осознающего себя повелевающим. Взгляд Иисуса направлен мимо Понтия Пилата, Ге нужно показать белки глаз Иисуса, которые одни только выдают неземную отрешенность его состояния. И контраст того, что на картине и что произошло после Воскресения и в последующей истории человечества, поразителен.

И тогда вопрос «Что есть истина?» — это Ефремовское «лезвие бритвы», это этический выбор. Все искусство и есть ответ на вопросы

истины, но хотим ли сделать этот выбор и мыслить категориями целого, единого и способны ли принять Небытовую Правду?

Систематичность и целостность

Необходимость уточнения категорий системности и целостности актуальна условно с середины XX века. Это связано с появлением тенденций «назначать» произведениями гештальт-структуры рекламных опусов, психических состояний, оптических иллюзий, в общем виде экзистенциальных ощущений, часто не выходящих за пределы структур композиционной пропедевтики. Процесс сопряжен с замещением больших общественно-значимых тем искусства фрагментами технических и технологических субъектно окрашенных эмоций формы. В определенной степени это следствие отсутствия в теории разработок соотношения проблемы, которую в общем виде решил уже Аристотель в формуле «целое больше, чем сумма его частей». Идеи целостности (холизма) находят в философии Гераклита, Б.Спинозы, Г.В.Лейбница, Г.Гегеля. Об этом начинал размышлять А.Богданов (книга «Тектология». М., 1989), но его идеи были обращены все же к теории систем, но не целостности, в которой действуют иные «принципы». Более последователен именно в вопросе холизма пятнадцатью годами позднее Я.Х.Смэтс в книге «Холизм и эволюция» (Holism and evolution, 1926), другие, но и до сего дня в справочниках по философии целостность трактуется как системность, структурность вне указания на специфику момента, когда и как целостность перерастает саму систему. Есть попытка трактовки перехода системности в целостность в категории интегративности: «Интегративные системы можно назвать органично целым. Такие целокупности предметов отличаются следующими особенностями: 1) они приобретают некоторые новые свойства по сравнению с входящими в них предметами, т.е. свойства, принадлежащие именно совокупности как целому, а не ее отдельным частям; 2) связи между их элементами имеют законосообразный характер; 3) они придают своим элементам такие свойства, которыми элементы не обладают вне системы. Именно такие системы представляют собой подлинные целостности, а их элементы являются их подлинными частями» [2]. Но нельзя не заметить, что в такой формулировке возникает снятая с понятия целого интеллектуальная конструкция, фиксирующая само свойство мышления в отношении к целому, но не целое. В общем же виде речь должна идти о характере того,

как искусствоведение, философия, семиотика и религия характеризуют вопрос целостности искусства.

Проблема здесь в том, как понятие целостности представлено в предметных функциях наук. Семиотика устанавливает целым тип договоренности людей о должном и это можно прочитать и в искусстве (Lobodanov A. Semiotics of art, 2016), которое призвано сообщать программы этического бытия в истории. Любое произведение, помимо сообщения о его семиотической внутренней структуре, само по себе символ эпохи. «Мона Лиза» Леонардо содержит внутренний семиотический контекст, но картина уже давно функционирует как знак, порождая в разные времена условие рефлексивности к ней как не художественному, но историческому артефакту. Непотребство усов Дали из этой темы и вопрос этичности — отдельная тема. Философия рассматривает искусство в понятиях системности, и в этом смысле предмет философии искусства есть снятая с искусства структура, характеризующая некое интеллектуальное содержание темы. Искусствознание интересует художественная целостность как чувственный опыт красоты истины.

Разница связана с тем, что наука и искусство в отношении опыта эстетического переживания формируют различный тезаурус объекта и предмета художественного познания. Философию интересует интеллектуальная модель в структуре понятий мировоззрения. Это диктуется условиями последующего использования философских конструкций в правовой сфере, конституционных нормах, в общих гуманитарных контекстах жизни, необходимости формировать культурные отношения, порядок пользования объектами культурного наследия и т.д. При этом современная специфика философии обусловлена смещением внимания к бытию субъекта, что сегодня просматривается в большинстве энциклопедичских определений, выросших из установок на нерелигиозное их формулирование в советский период. Этот аспект плохо стыкуется с понятием архетипа, который, по определению, данному в «Словаре по аналитической психологии», есть «класс психических содержаний, события которого не имеют своего источника в отдельном индивиде. Специфика этих содержаний заключается в их принадлежности к типу, несущему в себе свойства всего человечества как некоего целого» [3]. Но, чтобы обрести эти свойства, психофизиология человека должна быть реализована в социокультурном контексте: коллективных тропах семиозиса, освоении образцов духовного опыта, эстетизации среды,

системе воспитания и образования и т.д., и это уже вопрос семиотического управления. Для искусства поддержка философией субъективности художественного существования отсекает значительные резоны в понимании мировоззренческих задач культуры, поскольку увеличивается доля феноменологических акцентов в противовес онтологическим, типологическим и морфологическим.

Искусство в своей основе обращено к средствам эмпирического ощущения — эмоциям, вдохновению, воодушевлению, которые заключены в фактах красоты звукового, визуального, речевого, тактильного ощущения, обусловленного категорией целостности и направлены на постижение метафизической реальности. И при этом искусствоведение изучает объект именно в его предметной данности: дворец Расстрелли как дворец Расстрелли, соху как соху, китайский фарфор как китайский фарфор и т.д., то есть как психофизически ощутимую гармонию формы произведения. Вопрос целостности здесь ключевой, и он принципиально различен в искусствоведении, философии и религии.

1. В философии целостность — это «свойство объектов как совокупности составляющих их элементов, организованных в соответствии с определенными принципами» [4]. Здесь заковыка в вопросе принципов. Принцип — это мыслимая структура произведения? Или ощущение чего-то вне пределов структуры? Это смысловые оттенки восприятия человеком символа, сюжета, истории? Или эстетические эффекты от сочетания красного с синим, черного с белым? Или слезы сострадания? Ответа нет. Если важна сама по себе интегративность, то, как отмечено выше, — это философское рассуждение, фиксирующее само свойство мышления в отношении к целому, но не целое, которое само по себе остается комплексом, набором элементов, системностью, комплексностью, структурностью. Интересно, что в следующем фрагменте определения целостности указывается на принципиально иную позицию: «В древнегреческой философии проблема целостности была поставлена в рамках соотношения единого и многого. “…Беспредельное множество отдельных вещей и (свойств), содержащихся в них, — утверждает Платон, — неизбежно делает также беспредельной и бессмысленной твою мысль…” (Платон. Филеб. — Соч. в 3 т., т. 3, ч. 1. М., 1971, с. 19)» [5]. Здесь более чем очевидно, что Платон говорит не об элементах, организованных в соответствии с определенными принципами, а об идее единого, которое предзадано системности и не имеет собственной организации в

общепринятом смысле «совокупности частей». И это подчеркнуто «бессмысленностью твоей мысли» вне единого. У единого есть только цель — творческое благо, и Платон понимает это как нечто имеющее не системный, но идейный, метафизический смысл. И речь здесь об априорном обстоятельстве того, что больше системности и само порождает системность — уже как результат объединения факторов в общий организм, но не самих по себе, а с определенной целью. И эта цель — красота, в нашем понимании — красота произведения как целостность.

Завершается определение следующей фразой: «Большое место проблема целостности занимает в системных исследованиях и системном анализе», что еще раз подтверждает выбор в пользу антитезиса платоновскому единому.

Интерес к систематическому началу в философии прослеживается с Нового времени в воззрениях разных философов, которые двигались в русле описания мира в средствах физики. Однако любопытное соображение по поводу науки, которая фактически и занята системностью мира, оставил нам Хоккинг: «Хотя наука может решить вопрос, как Вселенная возникла, она не может ответить, почему Вселенная появилась». Также ученый отмечает, что «ни одна теория не действуют в момент начала Вселенной». Также не демонстрирующий своих религиозных убеждений Хоккинг все же проговаривается, что «пожалуй, я верю в Бога, если под Богом вы подразумеваете воплощение тех сил, которые управляют Вселенной». То есть сосредоточение науки на собственных методах описания мира, а именно это условие лежит в основе философских справочных трактовок, не способно к заключению об истинной природе Вселенной, но существуют другие методы знания мира — художественные и религиозные — особая гуманитарная сфера и особые методы его духовной презентации. Этот вопрос будет рассмотрен отдельно. Укажем только, что философский вариант трактовок всегда феноменологический по природе. Но феноменология всегда вторична в отношении онтогенеза объекта, поскольку нет сведений, по Хоккингу, о причинах появления Вселенной, а воспроизведение конструкций мышления об этом не могут иметь приоритета ввиду, предметных различий описания мира средствами форм общественного сознания.

2. Целостность в религии. Целый, весь в религии происходит от whole. Святой и праведный переводится как целостностный. Целостным определяется священный — holy. То есть в разных языках целостность,

холизм — это изначальное основание сакрального опыта и именно в религии, что говорит о духовном измерении жизни, что оно существовало всегда и всегда превалировало над понятием любой системы земного бытия. Это подтверждает и значение слова религия — от religare, которое переводится как связывать, соединять, собирать вместе, и речь здесь о соединении физического и метафизического бытия, в котором нет никакой мистики, но есть разные модели религиозного существования в разных культурах.

Свойство целостности — свойство Вселенной. И хотя есть существенные различия в понимании целостности в восточных и западных воззрениях и очевидно, что восток скорее обращен к религиозному содержанию, а западноевропейская мысль тяготеет к научному и философскому контексту целого, но и для запада и для востока целостность общее свойство того, что больше суммы частей структуры, прежде всего, в монотеистическом измерении.

Исторически все человеческие общества оставляли свидетельства целостного понимания мира в различных сакральных формах религии — от мегалитических культур как родовых мест (погребений), и, следовательно, родовых культов, поклонения Солнцу в зоорастризме, почитания олимпийского пантеона в Древней Греции и т.д. Это отражает объективную реальность в объяснениях так смысла человеком жизни и истории. История искусства — это уже взгляд на историю интереса к духовным началам от палеолита, в отношении которого тоже есть аргументы о религиозном содержании образов искусства, и до XX века. При этом все канонические модели образов прошлого присутствуют как обстоятельства культуры современной художественной практике. Но во второй половине XX века возникает тенденция сведения художественного содержания к сугубой экзистенциальности, через интерес художника к самому себе. Что это означает и почему важно это увидеть?

Субъектность как обстоятельство выбора заповедана в христианской культуре [6]. В Новое время субъектность начинает трансформироваться в ответственность автора за труд, и произведение получает имя его автора. С эпохи авангарда, в частности, в модернизме, субъектность обретает устойчивое присутствие в методах поиска художественной формы. Например, «Авиньонские девицы» Пикассо (1907) принято считать значительным этапом на его творческом пути и истории кубизма, но, по размышлениям, речь в картине не идет о персонажах — все очарова-

ны плоскостями изобразительной формы, и в этом смысле презентуется именно авторская субъектность метода изображения, построенная на, по сути, уничижительном отношении к персонажам, на лица которых автор еще натянул иберийские обезьяноподобные маски. Это один порядок с усами на «Моне Лизе» Дали. И это нам не купальщицы Сезанна или скульптуры «Храма красоты» Модильяни, где образы также предвосхищены африканскими масками, но при этом монументально восхищены и одновременно нежны и тонки, и это гимн Женщине Вселенной.

Отчасти проблема искусства XX века в том, что философская парадигма Нового времени так и не стала инструментом понимания многих образов этапа после Средневековья. То есть 500 лет синхронная процессу естественнонаучно постижения мира философская мысль не объяснила, что делает в искусстве человека счастливым. Сегодня же происходит замена технологиями искусства цели искусства, начавшаяся условно в модернизме и приобретшая в ряде направлений превалирующее значение в объяснении художественного смысла творчества, по-прежнему далекого от задачи понять целостность искусства. Только практический дизайн и связанная с ним культуртрегерская миссия художника выверены в больших задачах художественной формы.

То есть в современной культуре и искусстве воспроизводится конфликт догматической несогласованности системности и целостности, возникший на стыке Средневековья и Нового времени, что обусловлено несовпадением целостного представления о духовной сущности мира в Средневековье и систематическими научными данными об устройстве Вселенной в намечающемся ее научном понимании. Целостность и системность не противостоят друг другу — это разные способы описания мира. Но возобладавшие политико-экономические интересы и стремление к доминированию институций католической церкви нанесли ущерб перспективе научного метода постижения мира, научной систематике во взглядах и на законы текущей жизни, и потерям потенциала веры.

***

Таким образом, если мир в науке систематичен, то для религии (и, забегая вперед, скажем и искусства) мир определен в его духовном едином, целостном предъявлении. От жесточайшего конфликта науки и религии потеряли все, и это не лучшее наследие до сих пор дает о себе

знать. Искусство сохраняло и сохраняет объективно возможность целостного прочтения Мира и Человека. Однако истина в искусстве и вопрос метафизического прочтения законов мира должны быть еще осознанны в структуре целеполаганий семиотического знания. Это важно, так как семиотика строится на основе речевых фактов истории человека, а речь — суть воплощенное Слово. Кроме того в семиотической модели мира во все времена просматривается его универсальная концепция, в которой: а) мир сотворен, б) существует некто как референт сотворенного мира; в) который является объектом поклонения и отношений с ним человека. Эта модель объясняется определением дессигната культуры, в отношении денотата культа и далее в привязке к дессигнату синониму, которым является в нашем случае художественная культура.

В раных культурах этические понятия воззрений на мир существуют как основа, однако вопрос в том, что чаще всего это основа для внутреннего употребления этноса и нации, а в отношении внешних обществ остается принцип — «он чужой». Тем не менее, если брать само по себе условие этического существования, то, например, уже в Древних Царствах, в частности, Египте, существует укорененность закона и нравственности, под углом этических представлений: в частности, в «Книге мертвых» [7]:

Я не чинил зла людям.
Я не совершал греха в месте Истины.
Я не кощунствовал.
Я не убивал.
Я не совершал прелюбодеяния.
Я не сквернословил.
Я чист, я чист, я чист!

Интересно, что одни из лучших образцов «Книги мертвых», написанные на свитках папируса, относятся ко времени расцвета культуры при XVIII династии — одной из наиболее известных в Древнем Египта, которую именуют династией Тутмосидов — из четырех фараонов по имени Тутмос (1550–1292 до н.э.). Но именно в это время в XVI–XIV веках до н.э. в Египте пребывали евреи. Любопытно, что время реформ Эхнатона (1348–1346 гг. до н.э.) начинается после выхода евреев из Египта (1400 г. до н.э). И идеи «первого монотеизма» на уровне государственной религии, пусть неудачно, но отмечают именно в Египетской цивилизации. Впоследствии царь Соломон покончил полутысячелетнюю вражду

евреев и египтян в X веке до н.э., взяв в качестве первой жены принявшую иудаизм дочь египетского фараона.

В целом поиск этических норм в религии никогда не прекращался, поскольку созидание предполагает творческую этику и наоборот. Соответственно все, что имело в искусстве вид интуитивного устремления к художественной целостности, выступало особой рефлексией в отношении прежде всего сакрального опыта, закрепившегося в субъектности бытия в монотеизме. В светском значении сакральное становится духовным в человеке. Но такова природа образа, что эта субъектность, даже устремляясь к частному, воспроизводит представление о целостности бытия в отношении категории единое, целостное.

3. Целостность (художественная) в искусствоведении никогда не сводилась к системности и структурной организации чего либо, только в случае освоения пропедевтики художественной формы. Почему? Потому что определение художественой целостности в силу специфического характера восприятия и чувствования понимается в том виде, в котором «художник выражает в произведении собственные представления, мечты о действительности…», что «понимается как единство всех уровней художественного произведения: системы персонажей, сюжета, конфликта, композиции, жанра, речевого строя — определяющегося авторской идеей» [8].

Такому интуитивному состоянию (восприятию) идеально соответствует платоновское единое, которое оформляет класс вещей, но может находиться вне их. Цель — психофизика метафизического состояния, ибо она не обнаруживается в самих вещах как таковых. И это справедливо, в особенности, для искусства, которое не есть сама художественная вещь, но рождающаяся от ее восприятия эмоциональность человека. Или не рождающаяся. Но тогда не существует и искусства, хотя вещь наличествует.

Это соответствует абсолютно точно тому, что Платон называл идеями, которые не систематичны и не принадлежат мышлению. Они составляют самостоятельный истинный, реальный род Бытия самих идей, мы отметим именно с большой буквы. Идеи обладают свойствами, которые у Платона несистемны по меркам мышления человека. Они нетелесны, вечны, неизменны и недоступны человеческим чувствам. Отметим при этом, что их существование может фиксировать разум и чувство, в доступных человеку фактах и функциях в их эйдическом про-

явлении, чем собственно занято искусство. Но к зафиксированным закономерностям идеи не сводятся, поскольку они реализуются эйдически, а эйдос есть в каждом случае отдельная данность, которая соотносится с интенциональностью в том, что в определенный момент времени полагается для человека необходимым. Как сие постиг Платон — это отдельный вопрос. Однако для понимания целостности искусства это важно, так как платоновским идеям и соответствует сверхцель искусства, которая заключена не в самой художественной вещи, но в целостности ощущения ее смысла как чувственной формы единого. Само произведение есть «пусковой механизм» заключенного в самом человеке чувственного опыта ощущений единого.

Таким образом, искусство сосредоточено на постижении единства человека с миром и людьми с помощью целостности как чувственного ощущения. Идея целостности и есть одновременно ОНТО-цель искусства и ОНТО-источник искусства. Но важно представить себе обстоятельства достижения целостности.

***

В художественном произведении, в соответствии с онтологической моделью Платона («вещь-эйдос-идея»), идея произведения заключена в ценностных мировоззренческих установках, реализация которых осуществляется звеном связи — эйдосом, содержанием которого выступает референт знака или объект духовного почитания. В живописной картине — это центральные персонажи и драматургический подтекст композиции. В прикладной вещи — это двойственная декоро- и формообразующая основа, составляющая фигуру пластического интереса в ее стилевом отношении. В архитектуре не потеряла актуальности часть триады Витрувия — красота, которая реализуется совокупностью средств архитектурного проектирования. Это воспроизводится в художественном проектировании. В общем виде «вещь» как художественное произведение создается в движении к «идее» художественной целостности, метафизически обусловленной красоты в образах духовного почитания. Эти образы определены семиотически как референты знака, а пластически — средствами художественного ситеза и стилевым единством.

Тогда эйдос как связующее обстоятельство есть условие соединения объектного и предметного содержания онто, реализующего соотношение вещь-идея. Эйдос представляет собой вопрос референта,

носителя и обстоятельств образного прочтения духовной цели. И это позволяет рассматривать художественное произведение в связи его идеального значения (художественной целостности) с человеком, в интересах которого осуществляется эта связь. Вопрос внутреннего состояния эйдоса обусловлен конкретной, осязаемой, чувственной, реалистической и абстрактной, зримой формой идеи как объекта почитания и образе действия, раскрывающего эту связь в драматургии формы. В зависимости от вида искусства, драматургия произведения имеет конкретную референтную образность, морфологически обусловленную.

В природе этой связи важно указать на историческую особенность, только благодаря которой реализуется весь текст духовных жизнеполаганий. Речь о том, что референтом духовного почитания выступают изначально образы сакрального мира. Это норма, которая впоследствии сохраняется даже в том случае, если нет очевидной отсылки к религиозному культу. Вопрос подобного схематического построения говорит о прямом присутствии объекта почитания, в качестве которого может выступать все, что угодно, например, человек любимый, история отечества, категория «я». Последнее, если оно замыкается целью я-презентации, должно быть отделено от того, что архетип «я» не имеет источника в себе самом, поскольку, еще раз отметим, специфика содержания архетипа, заключается в его «принадлежности к типу, несущему в себе свойства всего человечества как некоего целого». Вне общества есть маугли, но нет человека.

Что же касается системности художественного произведения, то ее надо понимать в структуре построения формы, зависящей от функции вещи, материала, который используется для ее изготовления, конструкции и технологии. Здесь учитывается материал, размерности и пропорциональные отношения, система средств (изображения и выражения), гештальт- психологические элементы структуры (статическое-динамическое, черное-белое, желтое-синее, большое-малое) и их фноменальное содержание, которое отличается от феноменальности в ее философском прочтении. В результате возникают особые эффекты эстетики стилевого решения. Важнейшим обстоятельством формы выступает принципы знакообразования как условия знакообмена, центром чего является духовный референт образной системы и соподчиненные референту обстоятельства эйдоса.

Таким образом:

— системность произведения заключена в материальной и знаковой структуре и методике его организации как общественно коммуникативной;

— художественная целостность — ощущение образа произведения в этике бытия человека как состояния и духовного измерения жизни;

— идея — это метафизическая сущность истины, благодаря которой оформляется вещь, но которая, находится вне вещи и обнаруживается в функциях красоты и духовного опыта ощущения целостности;

— вещь — физическая величина или аналог идеи, она возникает, благодаря ее функции для жизни, и реализуется в законах формы и стиля;

— художественное произведение — вещь существует в двух родах формы: в образе действия и образе предмета и изображения как духовное событие в отношениях субъекта с объектом — единым, системность и целостность чего именуют ансамблем.

Примечания:

1. В 2016 году Институт философии РАН провел круглый стол, который так и назывался: «Что такое искусство». — URL: https://iphras.ru/19_04_2016.htm (дата обращения: 3.07.2020).

2. Часть и целое // Электронная библиотека РАН. — URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH5237228f5f23f4487bc452 (дата обращения: 5.10.2020).

3. Архетипы // Словарь Аналитической психологии. — URL: https://slovar.cc/psih/analit/2481186.html (дата обращения: 3.07.2020).

4. Целостность // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека РАН. — URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01d3f803078f3c004a82c7d3#:~:text=ЦЕЛОСТНОСТЬ (дата обращения: 3.07.2020).

5. Там же.

6. «Отойди от меня Сатана: ибо написано: Господу Богу поклоняйся и Ему одному служи» (Мат. IV, 10).

7. Полагают, что правильнее книгу называть «Книгой Воскресения», так как ее египетское название дословно переводится как «Главы о выходе к свету дня».

8. Художественная целостность // Теория литературы: Анализ художественного произведения. — URL: http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/docs/3/dictionary.php (дата обращения: 4.07.2020).