В.Б. КОШАЕВ

*Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ 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 department «History and theory of decorative arts and design» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, professor Department «Semiotics and General Theory of Art», Lomonosov Moscow State University*
*e-mail: koshaev@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_13_31

# ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ИСКУССТВА КАК ОБЪЕКТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ И СИСТЕМА ИСКУССТВОЗНАНИЯ (Часть 2)

# THE SUBJECT WORLD OF ART AS AN OBJECT OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH AND A SYSTEM OF ART STUDIES (Part 2)

В первой части темы был рассмотрен ряд вопросов, обусловленных потребностями оценки процесса развития и специфики искусствознания, в частности, значения методологических открыий при расширенной трактовке искусства, также охарактеризованы особенности искусствознания в его исторической перспективе. В настоящей статье предлагается уточнить общегуманитарную основу искусствознания, поскольку назрела потребность в доработке вопроса содержания и историко-типологических характеристик с позиций культурологической экспликации искусствознания, что позволяет художественную культуру оценивать с точки зрения не только и не столько с философской программности «бытия как такового», а в аспектах того, что в статье охарактеризовано «матрицей бытия», представленной в трех характеристиках культуры: природо-произ-

водственной, социо-организационной, этно-национорелигиозной. В таком отношении возможно уточнить, во-первых, отдельно содержание искусства, но в связи с формой, а с каноном, как матричным основанием выделенных эпох; и, во-вторых, бытийные основания уточнить, в перспективе, в значении со-управления бытием. Это будет охарактеризовано уже в третьей части настоящей темы.

In the first part of the topic, a number of issues were considered, conditioned by the needs of assessing the process of development and specificity of art history, in particular, the significance of methodological discoveries in the expanded interpretation of art, and the features of art history in its historical perspective were also characterized. This article proposes to clarify the general humanitarian basis of art history, since there is a need to clarify the issue of content and historical-typological characteristics from the standpoint of the cultural explication of art history, which allows for the assessment of artistic culture from the point of view not only and not so much from the philosophical programmatic nature of "being as such", but in the aspects of what the article characterized as the "matrix of being", presented in three characteristics of culture: natural-production, socio-organizational, ethno-national-religious. in this regard, it is possible to clarify, firstly, the content of art separately, not in connection with form, but with the canon, as the matrix basis of the identified eras; And, secondly, to clarify the existential foundations, in the long term, in terms of the co-management of being. This will be characterized in the third part of this topic.

**Ключевые слова:** искусствознание, философия искусства, культурология, типология искусства, канон, матрица бытия, авангард, конструктивизм, знак референта.
**Keywords:** art history, philosophy of art, cultural studies, typology of art, canon, matrix of being, avant-garde, constructivism, referent sign.

### 1. Культурологические мотивы искусствознания

Предметно-пространственная среда, телеологическая причинность и типология искусства [10, 11] важны сегодня как никогда, и они

намечались в поисках больших моделей культуры уже с середины XIX века. В частности, Н.Я. Данилевский (1822–1885) предложил так называемый цивилизационный подход и теорию культурно-исторических типов. Кажется, еще не родились ни О. Шпенглер, ни А.Дж. Тойнби, когда Н.Я. Данилевский уже выделил десять, а внутри них, по сути, назвал еще несколько «самобытных цивилизаций», сочетающих в себе четыре основополагающих элемента: религиозный, культурный, политический, общественно-экономический. По Н.Я. Данилевскому, «человечество подразделяется на несколько совершенно автономных типов образований с собственной, абсолютно самостоятельной историей: 1) египетский; 2) китайский; 3) ассирийско-вавилоно-финикийский, халдейский, или древнесемитический; 4) индийский; 5) иранский; 6) еврейский; 7) греческий; 8) римский; 9) ново-семитический, или аравийский, и 10) германо-романский, или европейский» [6, с. 88]. Каждое из этих исторических образований возникает, развивается и рано или поздно с неизбежностью гибнет. На смену погибшим образованиям приходят новые, которые совершают точно такой же цикл [5, с. 56]. Периодизация исторического процесса с использованием категории «цивилизации», которые рассматривались в аспекте социально-философских факторов, что осуществил Н.Я. Данилевский, была своеобразным ответом на полемику в XIX веке о специфике культуры России, о путях ее развития, прежде всего, в условиях противостояния во взглядах на судьбы России западников и славянофилов. Его высказывания весьма внушительны и актуальны сегодня как никогда: «С общей культурно-исторической точки зрения Россия не может считаться составною частью Европы ни по происхождению, ни по усыновлению; что ей предстоят только две возможности: или вместе с прочими славянами образовать особую, самостоятельную культурную единицу, или лишиться всякого культурно-исторического значения — быть ничем» [7, с. 337].

Русский историк искусства и культуры Ф.И. Шмит (1877–1937) предложил рассматривать искусство в его эволюционно-циклическом культурном процессе, где важно установить собственные законы искусства, которым должен отвечать и категориально-понятийный аппарат, первенствующий в анализе других культурологических проблем [18].

Примерно в это же время культурологическая проблематика занимала Освальда Шпенглера (1880–1936), предрекшего европейской цивилизации закат и сумерки культуры, когда органические формы духовной деятельности заменены на механические, государственно-тех-

нократические, массово-уравнительные. Миф, религию, искусство он назвал душой культуры, а в истории цивилизаций О. Шпенглер насчитал девять образований и полагал, что любая из культур существует тысячу лет и ее ждет вырождение в массовое общество. О. Шпенглер, опирался на материалы в том числе искусства, суждения по которому, правда, носили очень общий вид, либо имели сугубо субъективные оценки [19].

Арнольд Джозеф Тойнби (1889–1975) был сосредоточен на идее цикличности цивилизаций и причин их развития в соответствии с тем или иным «вызовом» А. Тойнби говорит о двадцати одном обществе, появление, трансформация и завершение которых происходила в следствие «ответа» на «вызов» в особо трудной ситуации, которая вдохновила его на ранее «беспрецедентные усилия» [16, с. 83]. Среди факторов «вызова» автор отмечает «стимулы худших условий», «стимулы новых земель», «стимулы удара», «стимулы давления», «стимулы наказания» и др., и основу истории, по А. Тойнби, «составляет взаимодействие мирового закона — божественного логоса и человечества. Деятельность последнего — это ответ на божественное вопрошание, выраженное в форме природного или иного вызова» [17]

Идея цикличности вдохновила, очевидно, и Льва Гумилева (1912–1992), который предложил идею пассионарности и цикличности этнических сообществ, укладывающихся примерно в триста лет [5].

Следует отметить, что только у Н.Я. Данилевского искусство обозначено рассудительно и полно. В частности, весьма точны оценки по русскому искусству: «Специфика русского художественного мышления, раскрывающая особый тип мироперeживания, согласно его анализу, состоит в следующем. 1) Основное содержание русского искусства составляют процессы преображения личности, нравственные процессы в человеке. Это закономерно, поскольку таково же и сущностное содержание русской истории, а искусство воплощает исторический опыт народа в личностно выраженной форме. 2) Особый “русский стиль” в искусстве заключается в максимальной реалистичности и благородной простоте формы, соединенной с самыми тонкими душевными движениями в человеке. Это соединение особенно трудно для искусства, и поэтому является особым русским достижением, роднящим его с искусством Античности. 3) Русское искусство соборно, то есть всегда отражает не индивидуальный, а личностный опыт, основанный на принципе всеотзывчивости и ответственности за других. 4) Русское искусство в своих высших образ-

цах “иконично”, то есть ориентировано на евангельский идеал святости и жертвенности, сохраняя преемственность с религиозным искусством. Эти четыре аспекта русского искусства в работе Н.Я. Данилевского представлены в качестве сущностных признаков нашего культурно-исторического типа» [5, с. 377].

В остальных случаях вопрос художественных параметров практически отсутствует. Очевидно, что это проблема отношений искусствознания и культурологии. Она в том, что происходящие процессы идейного и практического содержания культурология стремится объяснить из собственных представлений «о взаимодействии культуры и общества», «о духовной культуре народа» на основе «совокупных исследований культуры как некоей структурной целостности» и т. д.

Это очень общие формулировки, в то время как семиотическое уточнение свидетельствует, что культура — это и есть общество, народ, язы́ки, а также культура по правилам семиотического управления — это общее вторичное имя (десигнат), однако трактуется культура в ее общем номинативном значении исторических процессов в обществе как первичное имя.

Соответственно художественно-образная целостность в ее телеологическом значении культурологию не интересует. Это во многом объясняет то, почему не фиксируются различия понятий культура и искусство. Полагая искусство частью культуры, исследователи не рассматривают связи искусства с глубинными духовными эйдическими началами, важными в понимании культуры в ее функциональной и целевой логике. Еще раз повторим, что в семиотическом управлении культура есть десигнат-эквивалент, и как функция — она денотат своего (доменного) имени — «культ» и, соответственно, культурология, как и философия — это побеги религиозно-догматической сферы духовных, а прежде сакральных представлений о мире. Собственно, как и искусство, которое есть однако вдохновенное существование в красоте истины, и это качество относится к сознанию человека, в то время как художественная культура — это вся совокупность самих завершенных художественных произведений и методика их создания.

Есть ощущение, что две беглянки философия и культурология со временем признают своим источником онтософию (Мудрость Божию) своим источником. Категория «культ» — сугубо скаральный номинатив, о котором мы говорили прежде. А «фил» в философии есть лексема одного

из центральных греческих установлений — род. И философия как родовая мудрость, это не то же самое, что любовь к мудрости.

Статейных определений культуры достаточно, но договоренности о критериях культуры до конца не сформированы. Проблема большинства определений в том, что общие характеристики бытия и системный анализ культуры однозначно не определены по объекту исследования. «Возделывание, земледелие, воспитание» не может быть объектом, но только процессом или модальностью, с основой самого человека и в этом смысле, очевидно, надо понимать антропа как объекта науки. Отсутствие договоренности об объекте культурологии приводит к тому, что, например, А.Я. Флиер полагает, что культурология (от лат. cultura + греч. logos) — это «1) комплексная наука о культуре, рисующая целостную картину культуры мира и ее составляющих культурных элементов; 2) наука о наиболее общих законах развития культуры как системы со сложной внутренней структурой, находящейся в постоянном развитии и взаимосвязи с другими системами и обществом в целом» [13, с. 336-338]. В таком определении объект исследования конструируется из феноменологических опций, объективность чего не может однозначно быть оценена, поскольку не опирается на онтологическую основу культурологии. Эти основания заложены уже изначально в человеке как существе социальном, и его личная природа формируется общественными формами отношений. С этим связаны критерии «культурной антропологии», в основе которой в европейско-американском подходе лежат представления об этносоциальных корнях культуры, «одеждой» которой до настоящего времени является общественно-историческая научная школа, возводимая к научным интересам И. Канта, Г. Гегеля, В. Гумбольдта. Эту школу трактуют как историко-философско-религиозную и у В. Гумбольдта это определено как культурно-генетический эволюционизм. Попытки создать концептуальные представления о культурном процессе связывают также с именами К. Шмита, О. Шпенглера, А. Дж. Тойнби, Н.Я. Данилевского, Л.Н. Гумилёва, Питирима Сорокина. Выделяют расово-антропологическую школу, основные представители которой: Жозеф Гобино, Людвиг Вольтман, Жорж Лапуж. Существует социологическая школа с идейным основанием в форме: культура есть продукт общественный — ее основные представители: Томас Элиот, П.А. Сорокин, Альфред Вебер. Наиболее молодой является символическая школа — одна из самых влиятельных современных школ. Здесь все процессы, происходящие в культуре, рассматриваются как чи-

сто коммуникационные. Культура понимается как некая знаковая система, созданная человеком в силу присущей только ему способности к символизации, а через нее — и к взаимной информации. Основные представители: Фердинанд де Соссюр, Эрнст Кассирер, Клод Леви-Стросс.

В России становление культурологической науки связывают с деятельностью советско-армянского ученого Э.С. Маркаряна (1929–2011) и его первыми научными исследованиями по культурологии в 1960–1970-х годов, открывшими «новое направление в советской науке» [13, с. 336-338]. На рубеже 1980–1990-х годов культурология в России получила официальное признание и была постулирована как направление науки и стандарт высшего образования. За последние десятилетия в России сложились такие направления-школы: философии культуры; теории культуры; истории культуры; социологии культуры; культурной антропологии; прикладной культурологии; культурологии искусства; семиотики культуры; культурологического образования и др.

Для собственно художественно-исторического взгляда на процессы искусства в отсутствие ясного объекта культурологии, искусствоведение вынуждено самостоятельно формулировать причинные обстоятельства своего предмета как собственно культурологические в отношении духовной цели как художественно-образной целостности. Начало этого заложено в категориальном определении «стиль» и его модификаций в отношении стиля эпохи, стилей европейского искусства II тыс. н. э., стиля регионального, стиля отдельных школ и центров, стиля художника, стиля заказчика, продюсера и др. В общем виде в искусствоведении культурологический аспект истории искусства представлен следующим образом: первобытная культура (до 4 тыс. до н. э.); культура Древнего мира (4 тыс. до н. э. — V в. н. э.); культура Средних веков (V–XIV вв.); культура Возрождения, или Ренессанса (XIV–XV вв.); культура Нового времени, которая в Европе начинается с рубежа XV–XVI веков; культура Новейшего Времени (кон. XIX — наст. время). Вместе с тем остаются проблемные зоны, обусловленные отсутствием в ряде случаев критериев, объясняющих некоторые аспекты искусствоведения. Чтобы понять их значимость, важно обсудить весь комплекс художественных форм, представленных на самых разных территориях и синхронизированных понятиями эпох. Чтобы эта периодизация получила структурное основание, важно уточнить эволюционные причины, которые сводятся только к одному параметру — этнодемографическому.

**2. Типология искусства, художественной культуры. Содержание. Канон**

Типология искусства [10] как метод практически не представлен сегодня в истории и теории искусства, поскольку в искусствознании контекст «содержания» искусства в словарных определениях реверсивен «форме» в отношении произвольно понимаемых причинно-следственных связей и относится не к содержанию, а к способу его идеации, то есть некоторому феноменологически назначенному обстоятельству. В частности, в оценке содержания используются критерии феноменологии и особенность трактовки содержания в связи с формой, начиная с Г. Гегеля, обозначают в таком виде: «содержание как таковое есть то, что оно есть, лишь благодаря тому, что оно содержит в себе развитую форму», и тут же — «содержание есть не что иное как переход формы в содержание, а форма есть не что иное как переход содержания в форму» [4, с. 298]. То есть эта трактовка самозамкнута мышлением человека и не связана с действительными факторами, которые бы способствовали перспективе научного использования категорий.

Вопрос содержания в искусствознании состоит в том, что всегда будет необходимость в производстве вещей с их функциями-идеями (например, стилевым решением), технологической рациональностью (например, хай-тек) и производственным обеспечением, которое средствами эргономики и технологического предопределения влияет на образ вещи, учетом и управлением предпочтений моды.

Но природо-производственное начало зависит и одновременно диктуется условиями социальной организации общества в виде архетипических норм и договоренности о нравственных позициях в искусстве, как некотором конвенциональном сообщении. При этом оба фактора будут всегда существовать в дихотомии выбора — духовной (религиозной) нравственной ипостаси жизни как основного повода создания самих художественных сообщений.

Три фактора образуют «матрицу бытия», и они преимущественно синхронны в своем развитии. Без пашенного земледелия и его ремесленного сопровождения, которое обеспечило материально-технологическую стабильность Русского государства, не произошло бы его рождение. Но для этого требовалась ситуация духовной суггестии и принятие христианства как нового духовного самоощущения. А духовная религиозность предполагала своего рода аутосуггестивное приятие нового опыта взаимодействия самим человеком и на это ушло почти четыре сотни лет,

то есть до 1380 года, до Куликовской битвы: «на куликовскую битву ушли славянские племена, а вернулся русский народ». Что это означает: преодоление раздробленности: суздальцы, владимирцы, псковичи и т.д. не перестали быть таковыми, но обрели силу национального единства и это означало возникновение целостности общенационального самосознания при усилении Москвы как единого центра» [5, с. 159].

Матрица бытия представлена в последовательной смене канонов эпохи как идеализированной модели художественных объектов, соответствующей базовым основаниям жизни как телеологического идеала. Почему так? Потому, что все художественные произведения, независимо от времени, обладают общим свойством — художественно-образной целостностью. И на каждом этапе можно найти такие образцы, которые свидетельствуют о высочайшем мастерстве их исполнителей. Например, была полемика, считать ли искусством пещерную живопись и не лучше ли ее именовать просто «изобразительная деятельность», как это предложил А.А. Миллер (1929), которого поддержали наши крупные специалисты А.Д. Столяр и Б.Б. Пиотровский, но вопрос не в самом феномене пещерной живописи, а в том, знаком чего является пещерная живопись для исследователя. И если мы не дадим ответа на этот вопрос, мы не имеем права соглашаться или не соглашаться с предложением ученых. Если же вопрос изобразительной деятельности рассматривать в отношении к референту знака, то первое, что важно понять, что отображаемый (референтный) феномен-образ есть сакральная данность и с этим связана именно иллюзорно-реалистическая или декоративно-символическая прагматика средств изображения. И поскольку в истории искусства мы имеем дело не просто с изображением, а с выделенными, преимущественно сакральными фигурами-знаками почитаемого объекта, для нас это в слове поименованно, то это позволяет оценивать любое изображение и рассматривать его из исходных причин образа референта.

Здесь вопрос искусства состоит в двух планах: а) отнесения к искусству мастерства технического исполнения; б) и глубины идейных оснований, говорящей о художественном выражении целостности идеи и ее восприятия в отношении того, что подвинуло древнего человека к изображению.

То есть вопрос осознания искусства не является условием его верификации до тех пор, пока методика осознания сути понятий как наука не осознает исторической потребности в ней и это не может быть основанием отказывать человеку в способности постигать мир вне научных методов

или, в нашем случае точнее, донаучных методов, так как искусство много старше философии, культурологии, антропологии и т. д., и незнание специфики возникновения и функционирования образов не может быть основанием апелляций и заключений. История этапов открытия и осознания средств изображения и выражения происходила в соответствии с потребностями времени. И из этого не следует, что последующий этап превосходит предыдущий. Появляются новые задачи, но не изменяются значение и итог — художественно-образная целостность. Уже М.В. Алпатов отдавал предпочтение греческому примитиву перед классикой, а также средневековому искусству перед Возрождением. Это важно иметь в виду, поскольку художественная целостность как главный вопрос искусства присутствует в образах разных времен. В этом случае родство вещей предполагает ответ на вопрос о природе искусства, и тогда целостность в искусстве как телеологический итог — это не столько тема внутренних ощущений красоты и гармонии формы и мастерства художника, или декоратора интерьера, или мастера стилизации объектов и пространства, дизайнера автомобильной промышленности, то есть сама по себе эстетика, а это, прежде всего, вопрос — постигается ли и как в произведении внешний объект — образный нарратив (референт), благодаря которому существует и сама потребность понимания совершенства его изобразительной фиксации.

Тему содержания и формы искусствоведение решило в виде эмпирической оценки произведения: культурной специфики времени, идеи, технологии, композиционно-технологической особенности, средств изображения и выражения как условия того, что позволяет художнику формировать художественно-пластический контент, соотносимый с идеей произведения, а искусствоведу дать характеристику его целостности.

Одним из первых, кто приблизился, но не достиг собственно типологической оценки искусства, был Г.В.Ф. Гегель. Всю историю искусства он разделил на символическую, классическую и романтическую стадии. Символическая стадия, по Гегелю, характерна для искусства Индии и Египта. Классическая представлена эпохой расцвета искусства Древней Греции. Здесь, по мнению Гегеля, идея выражается открыто и ясно, а идеал времени выражен именно в скульптуре. Третья стадия — романтическая. Ей соответствуют наиболее музыка, живопись, поэзия — в них убывает чувственный материал и возрастает духовное начало [4, с. 303-480].

В.В. Ванслов делает очень важное замечание в отношении к гегелевским построениям: «Поэзия, будучи, по Гегелю, наиболее духовным

из искусств, представляет собою одновременно переход из области искусства в царство "чистого духа", не обремененного ничем материальным, в философию, являющуюся высшей ступенью саморазвития абсолютной идеи» [1, с. 303]. Мы же отметим парадокс гегелевского высказывания: материальное не обременение в земном смысле может быть в чистом виде только в виде выхода человека из тела, что существует во многих восточных практиках, но для христианского сознания это не необходимо, только в случае посмертного бытия.

Типологический рефрен культуры можно видеть в концепции канадского философа и культуролога, социолога и литературоведа, Герберта Маршалла Маклюэна (1911–1980), который характеризовал процессы культуры в зависимости от типа информационного сообщения: устного, письменного, электрического (как «чистой информации»).

Еще один типологический ресурс можем видеть в идеях Ю.В. Рождественского, который рассматривал принцип семиотики культуры в языковых программах человечества и выделил такие аспекты: сознательная языковая деятельность в Античности; правила христианской догматики в Средневековье; доктрина общественного договора в Новом времени [15, с. 4]. То есть очевидно, что в основе типологии лежат факторы бытия не в значении «как такового» и не собственно исторической периодизации, а группировки систем объектов на основании их общекультурных закономерностей и аспекта содержания, которую, и мы это рассматривали прежде, целесообразно именовать «матрицей бытия».

### 3. Матрица бытия и вопрос содержания искусства

Как представляется, в определении содержания искусства должна быть актуализирована как основа не идея и сюжет, не средства изображения и выражения, не колористика и визуальные перцепты, а в целом иной этаж критериев формы: причины, по которым возникает идея, сюжет, средства искусства как уже основа для пластических решений художественной структуры.

Этот этаж — канон эпохи, выводящийся как основание в определенное время всех образов и вещей любого периода в триаде социокультурных, природо-производственных, этно-национелигиозных факторов бытия (схема 1). Соответственно можно отметить, что категория «содержание» имеет не художественную, а культурологическую основу. Мостом к художественному прочтению выступает понятие «канон», который тра-




1. КАНОН-МОРФ. Референт – родовые образы биоценоза в палеолите.
2. КАНОН-МОРФЕМА. Референт – священный образ «живого мироздания» в послеледниковый период.
3. КАНОН-МЕТАМОРФЕМА. Референт – священная трансцендентальная Личность (в монотеизме).
4. КАНОН-АНТРОПОМОРФЕМА. Референт – человек как достойная личность.
5. СУБЪЕКТ-КАНОН – экзистенциальная презентация автором опыта видения мира.

**Схема 1. Канонические конвенции типологизации художественной культуры**

дицион но путают с каноническими правилами. Канон и художественная целостность произведений в каждую эпоху абсолютны в границах конкретной систематической модели культуры. Канонические правила формируются и изменяются в условиях применения канона к жизненным обстоятельствам. Сущностное основание канона заключено в апофатике культовых факторов общей схемы. Его конкретное выражение подчинено правилам социальной организации и материальному обустройству жизненного пространства.

Канон в общем виде — это программная данность триады факторов бытия, которая устанавливает координаты Образа Мира, выступающего центральной моделью представлений человека о Мироздании в определенную эпоху, а также устройство предметно-пространственной среды как системного физического начала. Кроме того, коммуникативные принципы в обстоятельствах социальной организации подчинены семиотическим правилам знаковой организации и все вместе составляет то состояние художественной формы, которая приобретает соответствующие специфические черты и выражает духовные идеалы времени в форме ее пластических характеристик: плоскость, объем, линия, средства выражения.

**А.** Природо-производственный фактор — это условие материального оснащения, в основе чего лежит потребность в открытии источников энергии и преобразование природной среды в искусственную.

**Б.** Тип социальной организации — собственно устройство общественной жизни в истории человечества, в переходе от родоплеменных к семейным и общинным отношениям, племенным союзам, государствам.

**В.** Духовное основание жизни (этносакральный / национально-религиозный фактор) в этическом отношении определяет собственно

морфологию искусства: а) образ объекта почитания; б) образ действия как иллюстрация жертвенного события в знаменном предопределении связи чловека и Внешней воли.

К теме типологии мы неоднократно обращались в своих работах [9; 10, 11, 12] и в отношении к существующей периодизации искусства установлены последовательные канонические конвенции — типы образных моделей в категориях: канон-морф — для искусства палеолита, канон-морфема — для послеледникового периода (мезолит, неолит, эпоха металла), канон-метаморфема — для искусства Средневековья, канон-антропоморфема — Нового времени. Все канонические коды в XX веке присутствуют и содержат совокупность референтов знаков всех эпох. При этом морф и морфема успешно функционируют в XX веке в народном искусстве. Метаморфема ввиду всеобщей религиозности сохраняется как остов религиозного содержания жизни, которое, по пророчествам, продлится до конца времен. Новое время породило специфический модус метаморфемы — антропоморфему, как специфической формы целостности в отдельном индивиде, а прошедшее столетие ознаменовалось ее новой модификацией — субъект-каноном.

Еще раз отметим, что в формулировках канона традиционно воспроизводится ошибка: канон подменяется каноническим правилом. Приближение к объективной формулировке в теоретическом поле было сделано в XX веке А.Ф. Лосевым. Философ с присущей ему прозорливостью сформулировал канон как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» [14, с. 15].

Пусть это очевидная калька с идеи Платона о Едином и множественности форм его реализации, но очевидно, что, например, средневековое искусство предопределено не каноническими правилами, а центральным событием христианства — распятием Иисуса, во-первых, условно Бога Истории и, во-вторых, воссозданием образа действия в Литургическом событии, и в целом — установлением принципиально новой социально-исторической реальности, повлиявшей и на жизнь всех народов, и на когнитивные перспективы вплоть до нашего времени.

Присущие домонотеистическому сознанию святыни предуготовлены родством крови и духовным опытом отношений в условиях этнической среды, и это ни исторически, ни религиозно не может восприниматься ни как более простые отношения с надличным, ни как нечто превосходя-

щее последующее религиозное бытие. Мир творится здесь и сейчас, и в противопоставлении аутентичных родовых понятий современным монотеистическим или моническим действительно существует огромная разница. Она заключется в том, что ономатет дескриптивной модели бытия был, скорее всего создан под водительством противника Бога.

Но прескриптивная модель и преодоление первородного греха упразднило несовершенство античных воззрений, в которых зло обладает полнотой легитимного присутствия в культуре.

При этом, еще Василий Великий в труде «К юношам о том, как извлекать пользу из языческих сочинений» призывал изучать классическую литературу и искусство античности и брать из языческих произведений все доброе и вдохновляющее, отбрасывая то, что несовместимо с христианскими ценностями, «подобно тому, как пчелы собирают нектар из разных цветов». Рассматривая искусство, он связывал его с красотой мира как способа познания Бога-Творца: видимый мир является произведением искусства (work of art), выставленным для нашего восхищения [2].

Существует безусловно богословская проблема догматических обстоятельств существования в Откровении Истины. Однако родовая и межродовая консолидация общественной жизни в прошлом имеет и позитивные ракурсы, которые невозможно игнорировать при рассмотрении опыта жизни народов и которые со всей очевидностью действуют через то, что именуется как традиционная (народная) художественная культура.

В Средневековом и Новом времени, также и XX веке образная система мироздания воспроизводится в принципиально новых объектах знания и художественной среды: архитектуры, декоративно-прикладном и изобразительном, монументально-декоративном искусстве, и это воссоздается как ментальное обстоятельство в искусстве.

Достаточно вспомнить, как непросто формировалось единство культурных доминант в конфликтах в русской, китайской, арабской, тюркской, европейской культурах, без чего был бы неясен и современный потенциал культуры, и просто сама жизнь.

И, благодаря этому, современное общество существует в доминантах культуры — текущего строительства отношений из культурных архетипов прошлого. И было бы странным игнорировать уникальное разнообразие культурных архетипов, благодаря которым должно быть утверждено достоинство феноменальной культурной множественности, этнонациональной истории как величайшей драгоценности жизни.

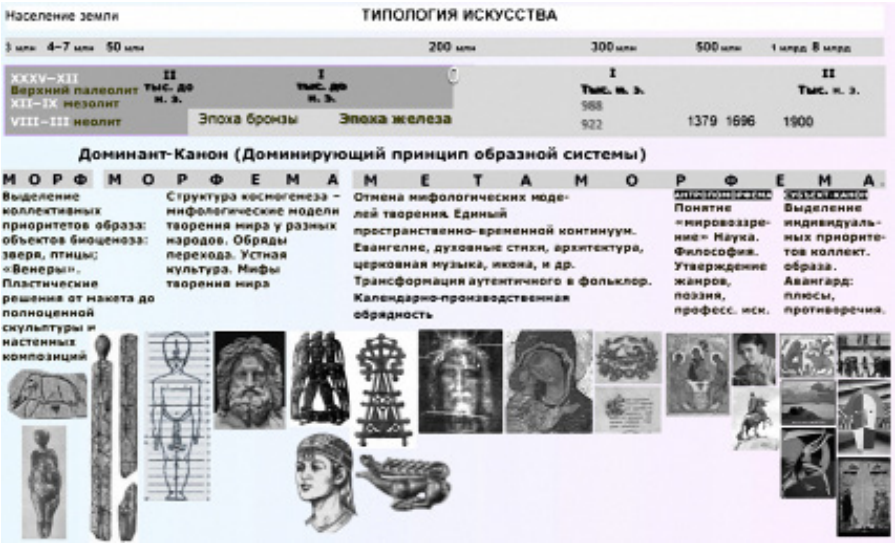



**Схема 2. Типологические особенности канонических конвенций в факторах демографии. Проблема канона**

В схеме 2 показана общая тенденция изменения фигур знаков изображений в истории искусства. Данная схема показывает тенденции в вопросах историко-типологической систематизации феноменов искусства в тенденциях изменения фигур знаков-изображений в истории искусства, что подробнее будет охарактеризовано в третьей части настоящей статьи.

В общем виде каноны в искусстве прошлого имеют общую основу (матрицу бытия), но различное наполнение трех ее частей.

*Канон-морф.* В конце верхнего палеолита численность человека разумного исчисляют цифрой до 3-х млн человек. Референтом канонической модели морф выступают родовые образы биоценоза в виде животных как жертвенных объектов, а также образа Матери как символа всеобщего родящего начала.

*Канон-морфема*. Около десяти тыс лет до н. э. (условное начало послеледникового времени) население Земли составляло, по минимальным оценкам 4 млн чел, по максимальным — семь млн человек, и в эпоху железного века, но, лучше сказать, к Средневековью, оно выросло примерно до 200 млн. Этот период разделяют на три фрагмента — мезолит,

неолит, металл. В ряде случаев говорят о промежуточной фазе, энеолите как особом времени перехода, а время металла подразделяют на эпоху бронзы и железа. Безусловно, этапы имеют определенную специфику, но при этом весь десятитысячелетний период характеризуется общим правилом: Образ Мира представляет собой систематическую многоуровневую модель Мироздания, в разных культурах число уровней может быть разным, но главное — это собственно появление самой структуры и функциональных значений ее частей. Существенно, что в системе можно отметить антропные признаки.

Одним из первых таких ранних объектов можно назвать «Шигирский» дух-покровитель (9600 лет до н. э.) лиственничный брус с вомью личинами и графическими знаками, некоторые из которых напоминают знак «мировая гора», «древо» и др. Идол это или нет мы не знаем. Но точно, что это антропоморфная мировоззренческая структура космогенеза. Референтом знака выступает схематически переданная модель «живого мироздания», образ которого имеет антропологический подтекст миропредставления и многоуровневую композиционную графему пространства.

*Метаморфема.* В период первого пришествия Мессии как начала нашего времени на Земле проживало 170, по другим — данным 230 млн человек. За I тыс. нашей эры население Земли увеличилось до примерно трехсот млн человек, и типологический аспект может быть охарактеризован в виде канон-метаморфемы. В монотеизме отменяется множественность мифологических образов сотворения мира, а в христианстве еще и жертвенная модель живой особью за свое благо. Учреждается прямая духовная связь каждого человека и Творца Мироздания, и основанием нового типа референта выступает священная трансцендентальная Личность (в религиях креационизма), или понятие нирваны — существование в едином засмертном пространственно-временном континууме без страданий. В христианстве устанавливается высший моральный принцип жертвенного события — и одновременно новый контекст договора (Завета) людьми с Богом. Этот тип Единого сохраняется и, очевидно, сохранится там, где в систематическом виде выражено представление о мире в больших сообществах, систематическое основание которых построено на приоритете духовных факторов жизни над физическими.

*Канон-антропоморфема* в Новое время выступает модальностью метаморфемы, при этом референтом знака эпохи постепенно становится сам человек, как достойная личность, дерзнувшая обозначить себя упра-

вителем мироздания и зафиксировать так свое духовное превосходство над миром. Усиливается значение научных и физических факторов бытия. В искусстве — это опыт чувственной идеализации плоти, а духовный опыт приобретает светский оттенок.

*Субъект-канон.* На исходе XIX века цифра живущих на Земле людей исчислялась 940 млн, в других источниках — 1,6 млрд, а к началу XXI века произошло увеличение до шести, а сегодня — более восьми млрд человек. И, по сути, это единственный фактор, объясняющий гигантскую трансформацию культуры человечества в XX столетии. Субъект-каноническая модальность — это своего рода продолжение антропологической матрицы нововременного канона, при том, что в культурном поле присутствуют все предыдущие типологические модели искусства. Субъект-канон отличается изменением интереса к объекту референта знака не в раскрытии его природы, а в отношении к нему самого автора произведения.

При этом объект, во-первых, становится полем самопрезентации творческого стиля автора как главной цели создаваемого объекта, а, во-вторых, образный референт акцентирует итог в категории подсознательного.

Это очень любопытная ситуация. В этой тенденции реализуется контекст свободной воли времени Средневековья, но относительно стабильная производственно-технологическая оснащенность общественной жизни, также система политико-экономического баланса сил и договорные отношения в государстве и между государствами снижают значение религиозных сознания. В то же время нерешенные вопросы равенства людей и стран привели к жесточайшим политическим, экономическим и военным конфликтам, что со всей очевидностью свидетельствует ущербность дескриптивных моделей существования, возрожденных с эпохи Просвещения. Субъект-каноническое основание искусства актуализирует проблему содержания на стыке синтагматических и парадигматических инструментов и предполагает осознание художественно-пластических систем с опорой на факторы не столько даже феноменологии, но психологии, социологии и других областей науки. В ряде случаев матрица времени довольствуется тем, что именуют мемами восприятия, где пластическая составная обслуживает экзистенциальное поле ощущений. Это отдельная проблема и мы ее еще коснемся.

Таким образом, канон искусства определенной эпохи устанавливается из базовых характеристик матрицы бытия. Содержание частей

матрицы бытия изменяется, но триединство — есть суть — неизменяемое обстоятельство жизнеполагания. Матрица бытия в триаде ее эмпирического устройства обусловлена самой жизнью в значении БЫТЬ в физическом, духовном и социальном единстве. Тогда можно сказать, что бытие и есть, собственно, обстоятельства жизни, но онтологический контент может быть понят только в категории со-управления бытием. В этом смысле проблема онтологии должна быть рассмотрена не в классической постановке вопроса изучения «бытия как такового», а в со-управления бытием, и этот аспект сегодня наиболее актуален в гуманитарном смысле. Тогда вопрос этапности искусства как типологического феномена, как условие стыка культурологических представлений на основе категории «матрица бытия» позволяет оценивать типологическую основу с периода палеолита и до наших дней.

**Список литературы:**

**1.** *Ванслов В.В.* Эстетика, искусство, искусствознание. Вопросы теории и истории. — Москва, 1983. — 440 с.

**2.** *Василий Великий свт.* / Беседы / Беседа 22. К юношам о том, как получать пользу из языческих сочинений. — URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/Besedi/22 (дата обращения: 24.02.2026).

**3.** *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. Том 1. Наука логики. — Москва: Издательство «Мысль», 1974.

**4.** *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 1. — Москва: издательство «Искусство», 1968.

**5.** *Гумилев Л.* От Руси к России. — Москва: М.: Айрис-пресс, 2008.

**6.** *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. — Москва, 1991.

**7.** *Даренский В.Ю.* Н.Я. Данилевский как художественный критик // Тетради по консерватизму: Альманах. — № 3. — Москва: (Фонд ИСЭПИ), 2020. — 468 с.

**8.** *Денисова И.М.* Мосты времен: космологические архетипы в традиционной культуре. Древнерусская космология /ответственный редактор Г.С. Баранкова. — С. 368–472.

**9.** *Кошаев В.Б.* Красота и стиль. Тетрадь 1 // Тетради по искусствоведению. — Москва, 2025. — 55 с.

**10.** *Кошаев В.Б.* Типология авангарда / Научные труды. VII Международная научно-практическая конференция «Роль дизайна и искусства в культуре, науке и образовании XXI века». Том 9. — Москва, 2012. — С. 62-81.

**11.** *Кошаев В.Б.* Типология искусства // Теория и история искусства. — 2020. — № 3/4. — Москва: БОС. — С. 44–74.

**12.** *Кошаев В.Б.* Форма // Теория и история искусства. 2022. — № 1–2. — С. 22–44.

**13.** *Флиер А.Я.* Культурология // Культурология XX век. Энциклопедия. В 2 т. / Гл. ред. и сост. С.Я. Левит. СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 1.

**14.** *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — Москва, 1973. — С. 15.

**15.** *Рождественский Ю.В.* Философия языка. Культуроведение и дидактика. — Москва, 2003.

**16.** *Тойнби А.Дж.* Исследования истории. — Москва: Издательство «Прогресс», 1991.

**17.** Тойнби. Философия // Энциклопедический словарь / под редакцией А.А. Ивина. — Москва: Гардарики, 2004. — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1225 (обращение 28.02.2026).

**18.** *Шмит Ф.И.* Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. Серия Российские пропилеи. — Санкт-Петербург, 2012. — 312 с.

**19.** *Шпенглер О.* Закат Европы. — Москва: Наука, 1993. — 592 с.