

УДК 7.01; 7:001.8

**МОРФОЛОГИЯ И ОНТОЛОГИЯ ИСКУССТВА:
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ****Часть 1. Форма в искусстве и история научных идей в морфологии искусства**

©В.Б. Кошаев

В статье изложена тема формы и сущности искусства, как цели духовно-исторической практики, изучение которой средствами морфологии и онтологии искусства позволяет уточнить историю развития научной мысли и специфику художественного объекта. Во введении отмечены особенности развития искусствоведения, которое тесно связано с процессом формирования Картины мира. Изучению специфики образной системы служат дисциплины морфология и онтология искусства. Для разных эпох Картина Мира специфична. Отличиями выступает тип образной системы и ее признак – доминант. В палеолите, неолите, эпоху металла действуют два доминанта – морф (образ родового начала) – связан с типом священных объектов, и морфема – (представление об устройстве мироздания). В Средневековье доминант – метаморфема – идея Единого Бога. В Новое время идет поиск нравственных категорий, и образы искусства приобретают черты индивидуальной трактовки – человека не святого, а также исторического видения судеб стран. В XX веке утверждается антропоморфема – превращенная средневековая модель, основанная на экзистенциальности сознания. В статье вопрос формы рассматривается в трех аспектах: как произведение, вид искусства, мир искусства.

Ключевые слова: культ, обряд, канон, пластическая система, стиль, художественная целостность, форма.

**Morphology and Ontology of Art: Theoretical and Methodological Aspects.
Part 1. The form of art and the history of scientific ideas in art morphology**

©V.B. Koshayev

The article describes the form and essence of art as a spiritual and historical practice. Studying it by means of morphology and ontology of art makes it possible to clarify the development of the scientific thought and the specifics of an artistic object. Introduction marks main features in development of art history, which is closely connected with the process of Picture of the World forming. The morphology and ontology of art as disciplines are aimed at studying of specifics of the image system. Picture of the World is specific for different epochs. Differences are the type of the image system and its feature - the dominant. In the Paleolithic, Neolithic, the metal epoch there are two dominants - the morph (the image of the tribal origin) - is associated with the type of sacred objects, and the morpheme - (the idea of the structure of the universe). In the Middle Ages, the dominant is the metamorpheme - the idea of the One God. In modern times there is a search for moral categories, and the images of art acquire features of an individual interpretation - of not a saint person, and also a historical perspective of the destiny of different countries. In the twentieth century anthropomorpheme affirmed – transformation of medieval model, based on the existentiality of consciousness. Article considers the question of form in three aspects: as a composition, a kind of art, the world of art.

Key words: cult, rite, canon, plastic system, style, artistic integrity, form.

©Владимир Борисович Кошаев, доктор искусствоведения, профессор, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова (Москва, Россия), член ВТОО „Союз художников России”; e-mail: koshayev@gmail.com

© Vladimir Borisovich Koshayev, Doctor of Art Criticism, Professor, Moscow State University named after M.V. Lomonosov, Moscow State Art and Industry Academy named after S.G. Stroganov (Moscow, Russia); E-mail: koshayev@gmail.com

Введение

Важность обращения к вопросам теории искусства связана со стремительным усложнением художественного мира в двадцатом столетии и отсутствием полноты оценок художественного процесса, в особенности в последние пять – шесть десятилетий. Искусствоведение и искусствовзнание формируются с эпохи Возрождения, и в категориях аналитики художественного произведения начинают уточняться в середине восемнадцатого века. В конце XIX-го – первой половине XX-го века завершаются основные разработки в типах иконографического, иконологического, формального методов оценки произведения. В России методы объединены в рамках формально-стилистической школы. Однако применение ставших классическими средств теории для рассмотрения и толкования современных художественных объектов теперь затруднено. Причина в их *неклассическом* характере и повышении роли «эстетической» ассоциативности сознания человека, которое объявляется истиной искусства. Картина мира как внешнему объекту развернутой перед субъектом реальности противостоит Картина Мира как внутреннее ощущение и переживание его. Процесс закономерен – именно в человеке формируются <высвобождаются> новые ресурсы эстетических ощущений, но при этом забывается, что сам человек остается частью внешней реальности (Картины Мира) как ее субъект, <субобъект> и эта Картина Мира незыблема, поскольку априорна и существует вне человека и до человека. Описание новых отношений природы и человека и формирующихся представлений о Море делают крайне необходимым привлечение аспектов философии. Но, поскольку искусствоведение и философия это параллельные миры науки, два противоположных берега одной реки искусства, то нужны хотя бы <вантовые> конструкции для их связи.

Дисциплины *морфология и онтология искусства* и есть два раздела теории на стыке философии и искусствоведения, изучающих *форму* искусства и *сущность* искусства. Невозможно рассматривать отдельно законы формообразования средствами морфологии искусства вне определения центральных смыслов или заложенных в природе бытия искусства онтологических дихотомий: <явное-неявное>, <сущее-бытийное>, <сущностное-явленное>, <вещи-идеи>, <формальное-содержательное>, <идея-материя>, <слова-вещи>, <знание-мнение>, <истинность-кажимость> и др. Оппозиции напоминают о неразрывных и одновременно противостоящих друг другу фрагментах образной системы, природа чего заключена в дипластических¹ свойствах сознания человека. Дипластия лежит в основе драматургии произведения, ее контрапунктов и обрушающих сердце истин жизни. Это проявляется в драматургии произведения уже в древних стадиях развития формы произведения и позволяет говорить об установлении ценностных отношений, получающих в искусстве художественно-образную интерпретацию. Онтологически именно дипластия как принцип сознания человека ложится в основу искусства. И есть только одно обстоятельство связи, <разрешения> дихотомий: идея жертвенного существования.

Поэтому нельзя не видеть в дихотомиях снятые общие сакральные, и конкретные религиозные моменты. <Естественное-сверхъестественное>, <жизнь-смерть>, <земное-небесное> – есть сущностные обстоятельства дипластики, проявленные в культе: «принесении жертвы сверхъестественному»². Соответственно онтологическая идея, или

¹ По Б.Ф. Поршневу: «Дипластия – это неврологический, или психический, присущий только человеку, феномен отождествления двух элементов, которые одновременно абсолютно исключают друг друга» [6]. В принципе, драматургия художественного произведения построена на основании разрешения особым парадоксальным образом «неразрешимых» противоречий. Метафора, гипербола, конфликт героев, идей, война – есть условия дипластики искусства.

² По аналогии с определением – *морф* (от греч. *morphe* форма) как минимальной значащей части высказывания (Большая советская энциклопедия/БСЭ), *морфу* в изображении не противоречит определению минимальная смысловая часть изображения.

связь естественного бытия с бытием сверхъестественным, закреплена наличием жертвенных объектов, или самой идеей жертвы, а также обрядах с ними связанных. Фигуративное тождество священным понятиям в их и изобразительном, и абстрактном выражении – обязательное условие искусства и типы его специфических черт. Для различных эпох фигуративность и ее выразительные приемы специфичны. В палеолите тип священных объектов отвечает определению морфа, где особым образом формируется <универсальность>, пластическая емкость и монументальность в признаках отдельных фигур: свойствах «венеры» и «зверя» как смыслов жизненного благополучия и защиты. На них, как на абсолютных священных понятиях сосредотачивается художник. Художественные объекты неолита и эпохи металла – отвечают другому определению – морфеме, смысл которой обращен к идее *мироустройства* и мифам творения мира у разных этносов³. В Средневековье метаморфема обуславливает идею *Единого Бога* и отменяет причудливость миров предыдущего времени в языческих культах, но сохраняет идею сотворения мира⁴. в Новом времени через парсуну и социоисторическую сюжетную тематику происходит утверждение духовного опыта человека и истории нации прибавкой к метаморфеме индивидуальной трактовки человека *не святого*. Религиозное в парсуне атопично⁵ светским значениям духовности и превращается в нравственные и эстетические ценности самой формы произведения. В XX веке утверждается антропоморфема, обусловленная дискурсом «искусство – есть искусство жить» (по А. Белому), когда образное пространство начинает осмысливаться из присущих индивиду свойств восприятия и утверждается экзистенциальная самосущность сознания.

В искусствознании отношение «формы и сущности» мало разработано, в основном разбирается иная конструкция – «форма и содержание» как основная тема искусства. Содержание искусства трактуют чаще очень узко, например, в изобразительном искусстве отмечают сюжет, композицию, настроение, символические ассоциации, манеру письма (мазок, лессировка, моделирование формы, принципы светописи) и т.д. На содержание искусства переносятся понятия средств искусства, средств художественного синтеза, неких идеальных норм, присущих, как считается, только предмету художественного выражения. Утверждают также о неких чистых средствах искусства⁶, которые, правда, специфичны для каждого вида творчества. «Чистые средства» не очень понятны, так как сами средства эволюционируют вместе с центральными темами времени и поэтому они изобретаются при работе над темой. Попытка же формализовать сами средства уведет нас либо в формальный анализ А. Ригля и Г. Вельфлина, либо в проблемы стиля, которые будут от нас требовать некоей общности художественных средств, что также специфично в отношении разных видов искусств. Что же касается средств гармонии, то они универсальны и априорны и проявляется не только в искусстве, но и во всех типах формообразования. Гравитация рождает условия равновесия и статико-динамических

³ По отношению к изображению *морфема* может полагаться как минимально значимая часть образа, состоящая из отдельных, связанных между собой по смыслу его частей, образующих минимально значимую фигуративную норму образа пространства, мира или мифа его творения. Морфема характерна для эпох неолита и металла. Может быть представлена одним морфом, но также несколькими. По отношению к изображению может пониматься как минимально значимая часть образа, состоящая из отдельных, связанных между собой по смыслу его частей.

⁴ *Метаморфема* – определение, относящееся к искусству Средневековья, с помощью которого утверждается идея Единственного, прежде всего в авраамической традиции. Нарастание черт *индивидуализации* в Новое время, не противоречит метаморфеме, но в XX веке приводит к искусственному отрыву от последней или возникновению ее превращенной формы – *антропоморфемы*, сосредоточенной на свойствах феноменологии – экзистенции или интенции.

⁵ Понятие атопичности рассмотрено автором в статье: Кошаев В.Б. Атопичность предмета онтологии искусства древнерусского и нового времени // Вестник МГХПА, 2011, № 1, с. 3-16.

⁶ Прокофьев В.Н., рассматривая шкалу искусства с эпохи Мадлен, поясняет о специфических именно «чистых средствах искусства» благодаря которым существует и сама художественная форма [7].

приемов формы; золотое сечение есть всеобщий принцип любых морфологических структур, не только художественных.

Более важным представляется то, что важны не сами «чистые» средства искусства, а способность художника к *изобретению* эстетических эффектов техническими ухищрениями для раскрытия духовных норм времени. Фигуративность образов палеолита и неолита монументальна, поскольку для ранних периодов важна именно универсальная духовная основа жизни человека *во всеобщем* – соответственно средства искусства обладают обобщенностью, статичностью, и напряженным состоянием круглых, рельефных или графических изображений. В эпоху металла это отчасти сохраняется, но технологические изобретения связаны с Картиной Мироздания и детализацией ее пространственных структур в литом металле, камне, керамике, дереве. Телесность в искусстве выражена либо в аскезе, либо торжестве плоти как сотворенной – соответственно в православии сформированы средства графического обобщения для первого случая, а с эпохи Возрождения реалистическое трехмерное изображение для второго. Психологическое в человеке в искусстве Нового времени и история народов и наций составляют нерв сюжетно-исторической тематики в продолжении Средневекового искусства. Соответственно повышается пластическая достоверность и изобразительная (светотеневая) сложность объектов изображения и структур реального пространства. Тогда содержанием искусства надо полагать не сами средства живописи, графики, скульптуры и т.д., а совокупность актуальных духовных символов, становящихся материалом для их художественного осмысления. Так, в народном искусстве, как наследии древнейших типов изображения не было нужды психологического раскрытия социальных явлений Нового времени, соответственно средств сугубо живописной трактовки сюжетов. И понятие «народная живопись», как весьма эффектных решений вологодских вещей, северодвинских и нижегородских прялок и швеек, урало-сибирского стиля и др., остается в границах живой, подвижной, но все-таки не живописи, а росписи.

Но и это еще не все. Художественное содержание может быть верифицировано только в актуальных смыслах времени из социокультурного кода жизни, в границах связи *религиозных, социоорганизационных, производственных* начал. И содержание тогда в отличие от сущности определяет не состояние формы, а только ее соответствие общественной формации в отмеченных выше признаках (морфа, морфемы...), отвечающих типу коллективной самоорганизации и материалов искусства как способа его (типа) раскрытия⁷. Сущностная же, бытийная сторона искусства обращена всегда к духовным смыслам чаяний.

Это и предполагает уточнение не только связей в паре *форма-содержание* искусства⁸, но также *форма-сущность*. При этом сущность искусства нуждается не столько в определении особенностей самого бытия искусства, сколько в четкой структуре порождающих объект онтологии искусства факторов, не зависящих от вкусовых устремлений и пристрастий исследователя. Морфология искусства и онтология искусства и составляют одну из главных тем, которая может способствовать уточнению оценки не только прошлых, но и современных видов искусств и художественных «артефактов». В первом разделе статьи остановимся на морфологии искусства.

Морфологию искусства в аспекте существующих подходов в теории удобно представить в трех уровнях: а) условиях систематизации всего мира искусства, например, по признакам пространства и времени или отношения к органам чувств, или материалам,

⁷ Морф, морфема, метаморфема, индивидуализация и антропоморфема образуют особые канонические условия художественной формы, отвечающие типологическим критериям общественных формаций. Только в этом случае можно говорить о содержании в искусстве, изучением которого, во-первых, должна заняться типология искусства, которая может дополнить теорию стиля; а во-вторых, уточнить принципы сведения канонов в искусстве современном. Такие попытки были, например, у В.В. Мириманова [5].

⁸ В данной статье мы не сосредоточены на отношении категорий форма-содержание, но будем обращаться к ним для сравнения с другой парой: форма – сущность.

используемым художником и др.; б) таксономического⁹ понимания структуры вида искусства – данный аспект может представляться в уровнях соподчинения вид–жанр, и также технологических аспектах по используемому материалу; в) осмысления формы произведения из совокупного состава причин его: назначения, материала и технологий; проекции на форму изобразительных структур как важных человеку эстетических архетипов; а также языка искусства – пропедевтику и средств гармонизации формы.

Все уровни связаны, но каждый имеет собственную задачу. Уяснение первого обстоятельства позволяет представить вопрос видов творческих специализаций в целях стандартизации художественной деятельности в различных аспектах: профессиональной подготовки художника, программах образования и методик обучения, организации учебного процесса и др. – это находит свое место в Государственном рубрикаторе научно-технической информации (ГРНТИ), других рубриках профессиональной деятельности, системе управления институциями искусства. Второе направление важно для раскрытия истории и структуры каждого вида художественной деятельности из профессии художника. Третье, – позволяет говорить о смыслах и цели художественного произведения: в синтезе его назначения (функции) и материально-технологической основы; пропедевтики формы и средств ее гармонизации; смыслах и принципах фигуративной эстетики, как результата проекции сакральных ощущений на образы мира, различные для разных типов общественных формаций. Три обстоятельства призваны к раскрытию законов формы произведения и определения его и искусства в целом места в структуре общественной жизни.

Что же касается *онтологии искусства* как второго условия пары «форма-сущность», то этот аспект подробнее мы рассмотрим в следующей статье. Здесь отметим, что бытийную сторону искусства в теории трактуют так: онтология искусства это «исследовательское направление в эстетике, изучающее фундаментальные принципы бытия искусства, бытийную сущность его символики»¹⁰, соответственно для сакральных ситуаций – бытийную сущность религиозной символики. Проблема определения в том, что в нем отсутствует даже намек на средства и цели искусствоведения, призванного раскрыть фундаментальные (в том числе онтологические) значения художественного объекта; а также и искусствознания как инфраструктуры связи искусствоведения с другими предметами (психологией, эстетикой, феноменологией, социологией, математикой и т.д.) уточняющими критерии *аналитики произведения* и истории формирования самих *средств теории искусства*.

Отсутствие условий сведения категорий искусствоведения / искусствознания и эстетики/философии в анализе художественно-образной природы вещи как бы вычеркивает большие разделы научных контекстов искусства, а именно: связь его онтологических, феноменологических, типологических, морфологических характеристик, производных от основных категорий философии: сущности, явления, содержания, формы. В связи с этим, «бытийную сущность символики» в приведенной выше формулировке надо очевидно отнести не к самой эстетике, а к области *эстетиковедения* – представлениям эстетики о себе как науке. Здесь вполне очевидно, что формулировка

⁹ Таксоном – [ταξις (таксис) порядок, ряд] определяют группу объектов любого иерархического уровня, выделяемую на основе некоторых заданных критериев, например, тип, класс, род, вид, жанр и др. Разработка данного критерия могла бы привести к уточнению сути родовых и видовых особенностей искусства, которые сегодня трактуются очень обобщенно.

¹⁰ Понятие онтологии искусства в эстетике определено как «исследовательское направление, изучающее фундаментальные принципы бытия искусства, бытийную сущность его символики»: Онтология искусства / Философия: Энциклопедический словарь /под редакцией А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. В искусствоведении данный аспект выступает семиотической характеристикой произведения – его функцией в отношении к общественному сознанию. Природа бытийности художественного произведения имеет отличия, обусловленные спецификой пластических и стилистических программ, действие которых приводится в движение каноном и предвещающими его потребностями культа или превращенной формой его духовного устремления.

выше приведенного определения не совпадает с тем, что имел ввиду Александр Готлиб Баумгартен («Эстетика», 1750), трактующий саму эстетику как «*науку о чувственном познании*» (курсив В. К.), постигающем и создающем прекрасное и выражающемся в образах искусства». Это расхождение в трактовке предмета эстетики мы находим у И. Канта, который понятие прекрасного в искусстве – относил не к произведению, а суждению о прекрасном, чему служит критика эстетической способности суждения. Рассмотрим дидактический и теоретический аспект формы в искусстве, а также этапы представлений о морфологии искусства.

Морфология искусства. Два раздела предмета

Морфология искусства может быть представлена пониманием самой формы произведения из известных дидактических правил ее претворения; и истории самого предмета науки о форме.

1. *Дидактика формообразования художественного произведения.* Формальная сторона художественной вещи есть особого рода культурно-эстетическая данность, имеющая такие отличительные признаки, которые мы соотносим со временем его появления. Верхнепалеолитический пещерный изобразительный материал (скульптура, рельеф, изображение); античная архитектура, скульптура и мозаика; византийские и русские храмы, иконы и фрески; портреты и сюжетные полотна живописцев Нового времени; русский и немецкий конструктивизм невозможно поменять местами – все сугубо специфичны, отвечают этапам истории и по-разному интерпретируют «Картину Мира».

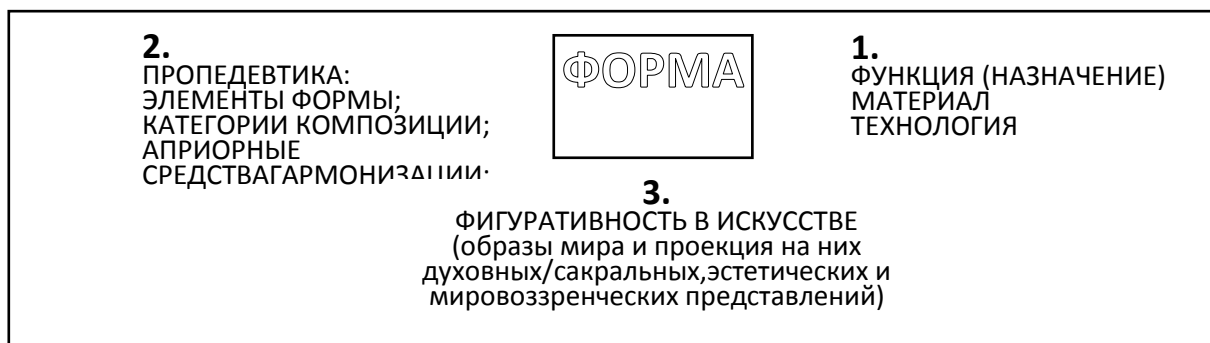
В то же время, общие принципы формы имеют неизменяемые во времени начала и определения. Таких начал три. Первая – *материальная, вещественная, природная* – она встраивается в нужную функцию (назначение) вещи с помощью технологического овладения материалом. Благодаря второму началу – *пропедевтике и средствам гармонизации формы* – стихийное, неорганизованное, природное проявляется в эстетике вещества. Тогда и назначение, и материал преобразуются в особые <функциональные> структуры – знаки эстетической функции вещи. И третье начало определено *значимостью для человека конкретных образов природы*: зоо-, орнито-, флоро- антропологической фигуративности, и шире – понятиями, определяющими Картину Мира в ее схематических, сюжетных тематических, орнаментальных развертках, определенных структурными принципами декорообразования и художественного синтеза, жанровым типом композиции, или, как в авангарде, формально-ассоциативной фигуративностью.

Условная дидактическая модель формообразования представлена на схеме 1. Пункт первый – *функция-материал-технология* – предобразован фактором направленности его на человека, и связью предметно-пространственной среды с особенностями его антропологии и представления им о задачах этого пространства. В философии – это именуется второй природой, создаваемой человеком в представлениях о ее эстетическом естестве.

Второй пункт – *пропедевтика* – относится к сфере языков искусства и включает в себя три части: элементы формы; категории композиции; априорные средства гармонизации. *Элементы формы* в разных видах искусства имеют специфику первичных *литер*: в пространственных искусствах это точка, линия, пятно, элементарный объем. *Категории композиции* предполагают элементарные гештальт-психологические взаимодействующие структуры: статика-динамика, фактура-текстура, пропорции-масштаб, контраст-нюанс, метр-ритм, модуль-структура, линия-пятно и ряд др. Сами категории выступают для художника *аккордами* чувственной реальности, в которых художественная драматургия еще не проявлена как формообразующее основание, но вместе с тем, они как в зародыше содержат потенции ее выявления. Так соотношение красного и черного архетипически восходит к мифологической идее единства и противопоставления жизни и смерти, категории, относящейся к области дипластии и несущей в себе уже сам первичный образный элемент драматургии.

Третий пункт – *фигуративность в искусстве* – это феномен представления человеком мира в образах, имеющих априорно сакральную, в общем виде духовную потребность отражения мира в образах и значимых мировоззренческих понятиях. Сегодня фигуративная эстетика выступает важнейшим внутренним условием творчества, и подготовки профессионального художника.

Схема 1. Дидактическая модель формообразования



В программе обучения не только реалистическая объемность телесной структуры и в целом природосообразная тематика, включающая пейзажное, зоологическое, орнитоморфное и т.д. пластическое фигуративное богатство становится своеобразной творческой линзой и благодаря именно «живому миру» формируются ресурсы эстетического выражения любых, даже самых абстрактных объектов современного мира, например машин и механизмов. Три фактора могут быть использованы для характеристики морфологии не только художественного произведения, но и вида искусства. Так, единство первого и второго пункта характерны для конструктивно-технологической линии, которая начинается в древнем мире с простейших орудий труда и проявлена ныне в предмете дизайна. По отношению к таким предметам существует понятие «вещей равных самим себе». Проекция фигуративных, сакрально значимых идей на плоскости или поверхности, а иногда меняющая основные контуры и массы объема и конструкции рождает понятие «прикладного» или «декоративно-прикладного искусства». Архитектура для монументального искусства и иконописи выступает своеобразным «экраном», позволяя фреске и мозаике менять, облегчать, концентрировать, смягчать и пространственно обогащать логику чистой конструкции.

Со временем <утилитарность>, <практическое назначение> как таковые могли утрачиваться, но мастерство находит применение в новой ситуации, например, превращении декоративно-прикладного искусства в декоративное, практически станковое, которое вступает в диалог с изобразительной и архитектурной формой и развивается в границах образных и стилевых тенденций времени. Или наоборот – технологическая эстетика находит, к примеру, в стиле хай-тек, качества полноценного стиля. И именно генетические ментальные свойства памяти человека в представлениях о природе как сотворенном живом пространстве реализуются в полноте формообразующих принципов в инженерной мысли, напоминая о природосообразности ее конструктивного начала.

2. *О морфологии искусства как теории формы.* Дисциплинарно под морфологией искусства понимают классификацию видов искусства. Также саму науку, изучающую структуру искусства. В другом варианте строение мира искусства, и можно встретить – типы художественно-творческой деятельности. Помимо этого отмечают взаимосвязи различных видов искусства. Мы отмечали выше и еще раз повторим, что в основании морфологии искусства положены какие-либо критерии, на основе которых трактуется форма художественного произведения, например, пять органов чувств, обрабатываемые материалы, или отношение к пространству и времени и др. Такие критерии приемлемы, но при этом возникающие дискурсы не всегда понятны и вняты во внутренних и внешних связях. Чаще они промежуточны и характеризуют не сами принципы, а некое

обобщенное представление о форме, как виде практических специализаций. Поэтому представляется справедливым мнение Д.М. Николаева, что морфологию надо понимать как «структуру всей знаковой системы искусств, соотношение различных видов деятельности. Это предварительный, историко-генетический анализ классификации искусства, как Целого. Во многом выявленная структура Целого повторяется в структурах отдельных видов и родов искусств (аналогичное явление мы обнаружили, например, в языковой системе). Однотипность структур ставит вопрос о глоссемантическом их анализе, об общем их генезисе. С другой стороны, это сразу ставит вопрос о глубине структурного анализа в эстетике, о числе уровней ее дифференциации в различных видах искусства (о возможности жанровых, стилевых и более тонких дальнейших классификациях)»¹¹. Ко всему прочему Д.М. Николаев полагает, что понятие «строение искусства» это «терминологическая нелепость».

Замечание о «терминологической нелепости» отнесем к проблеме вкуса, но вот идею общего генезиса Д.М. Николаева, надо признать справедливой, так как законы морфологии тождественно репрезентативны в проявлениях и в искусстве и в естественнонаучной сфере. Золотое сечение, как фактор гармонизации формы, проявляется не только в законах структуры художественного объекта и сопорционирования его в предметно-пространственной среде, или музыкальных гармониях, или в общем виде в ритмообразовании, но и в мире естественнонаучном, например, в листорасположении побегов (растительном мире), соотношении частей «разрезанной» спирали раковины, законах роста кристаллических структур и др. Позиция Д.М. Николаева напоминает о природе искусства, как это понимал Платон – искусством античный философ полагал всю действительность и отождествлял ее с диалектикой, или иначе *диалектически построенным космосом*. Соответственно все попытки создать завершенную художественную форму воспроизводят свой первоисточник, и Целое именно повторяется в структурах отдельных видов и родов искусств. Об этой особенности будет сказано ниже.

Однако такой подход не будет иметь хорошей перспективы, до тех пор, пока Целое не определится как истина Всеобщего не из натуральной систематики формы, а формы как феномена драматургии, вне чего само понятие Целого в его художественно-образной природе ни определить, ни создать невозможно. Например, в музыке форма синтезируется на основе мелодии и гармонии, между которыми существует драматургический подтекст. Семантика в изображении не самодостаточна, она подчинена законам композиции, где аспект чувственного связан с назначением формы. И в этом смысле структурный анализ – вещь полезная, но сугубо формальная, в то время как Образ – вещь психологическая, несводимая к аналитике, и расположенная вне суждений о структуре. То есть целостное не равно систематическому. Систематическое может быть следствием целостности, но превратить систему в Целостность задача дидактических приемов обучения искусству, но не задача самого искусства, – это разные категории, не совпадающие по объектам и предметам. О несовпадении систематического и целостного мы писали ранее, в частности сравнивая идею тектологии А. Богданова с темой холизма Э. Смэтса [3].

Сегодня сохраняется тенденция объяснять вопросы целостности систематическими параметрами в искусстве, что и невозможно, и неверно, так как они имеют разную природу, объекты и цели. Систематика оперирует понятиями структуры формы, а целостность – опытом ее восприятия и переживания. История этих взаимоотношений имеет «длинную бороду» и интерпретировалась как проблема соотношения формы и содержания.

В рассуждениях М.С. Кагана о форме и содержании в искусстве как сущностных характеристиках очевидно стремление объяснить их систематически. Определения

¹¹ Николаев Д.М. О тринитарной морфологии искусства. [Электронный ресурс]: URL: <https://www.proza.ru/2013/01/10/1538> (дата обращения 18.09.2016).

назначаются автором, и к ним прикладывается некоторое объяснение, как точка зрения автора на проблему. Но объяснений недостаточно – должны иметь место объективные априорные обстоятельства, не зависящие от вкусов исследователя и придуманных им логических цепочек. Вопрос содержания и формы, ставший ныне общим местом, должен рассматриваться не из систематики их связи, а в отношении к онтологии как типу проекций идеи Целостности в мир духовных нужд (чувственно-нравственных и художественно-эстетических), как модальностей времени, меняющихся вместе со сменой общественных формаций. Тогда только могут быть удостоверены и оценены сами структурные <технологические> аспекты формы и содержания, о чем мы скажем ниже.

Характерна в этом отношении оценка А.Ф. Лосевым наследия Платона [4], разбирая которое он пишет: «Мы ведь установили, что для Платона вся вообще действительность является искусством. При таком подходе совершенно меркнут те классификации искусств, которые мы находим в новой и новейшей эстетике. И, если пойти за "Софистом", то придется классифицировать вовсе не то, что мы называем искусством, но вообще все возможные виды человеческой деятельности. Для нас это перестало бы быть эстетикой. Поэтому приходится отпираться от того, что называется искусством у нас, и изучать высказывания Платона именно по этим вопросам искусства»¹². Здесь действительно отмечено принципиальное различие того, что считал искусством Платон, и что таковым представлялось в Новое время, когда, например, искусства делились на высшие и низшие, благородные и неблагородные, высокие и ремесла. Ода во времена Ломоносова и Тредиаковского считалась высшим поэтическим жанром, известно почему. Устное народное творчество, как и прикладное и декоративное искусство, как и художественное конструирование, только в XX веке были распознаны в их почвенной художественной ценности. Невероятные деформации в представлениях об искусстве (и форме) происходили в период выхода на авансцену искусства авангарда, художественного конструктивизма, модернизма, а ранее – реди-мейд, которые не вписывались в ценностные характеристики формы, связанной с фигуративной эстетикой. Грустно, что это приняло нигилистическую форму и породило поведенческий цинизм, – по сути, с этого начался «акционизм», укоренившийся ныне в виде особого психического феномена постмодернизма, часто за пределами собственно духовных тем и идей художественного творчества. Соответственно и эстетика, и классическое искусствоведение имели ограничения в воззрениях времени, не просто преодолеваемые и сегодня.

У Платона вся действительность вообще является искусством не из-за вида деятельности, а из-за ее цели: «ни одно из искусств, касающихся лепки и плетения, не нуждается в железе. Оба эти искусства бог даровал людям, чтобы человеческий род – когда ощутит подобного рода нужду – мог возрастать и увеличиваться (III 679 b)»¹³. То есть цель творчества по Платону в «возрастании» и «увеличении», а не в самой лепке или плетении. Или можно понять так, что искусство является внутренней функцией любого творчества, способностью человека строить форму по априорным законам природы, в общем виде – структур и ритмов, в идеале – красоты. Наследие Платона представляется парадоксальным. Но именно Платон очертил, контуры, в которые морфология еще не вписана и сегодня. Отношение к художественным практикам, которые мы называем видами искусства, связано с особой ценностью для нас воплощенных в произведении мировоззрения и миросозерцания, но это не значит, что если мы ценим живописное мастерство, то в повседневной жизни довольствуемся грубым, несовершенным устройством предметно-пространственной среды, также существующей по законам

¹² Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. Т. III, § 4. Разделение искусств. Раздел 1. «Общие замечания». М., 1974. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.psylib.org.ua/books/lose003/txt04.htm> (обращение 01.10. 2016).

¹³ Там же.

больших художественных истин. Тогда можем сказать, что гений Платона [4] опередил не только свое время, но и наше в том, что «областью подлинного искусства ... является диалектически построенный космос и даже просто сама диалектика»¹⁴. Вся последующая история за исключением искусства Средневековья уменьшала это пространство до неких эстетических критериев, которые самим человеком назначалась выборочно, ввиду ценностных понятий в конкретное время. Но такой подход будет всегда неточным, или во всяком случае промежуточным, и всегда наступает время и появляются художник, который отказывается считать прежние взгляды на искусство и художественный процесс окончательными, и предлагает новые пластические и стилистические решения. Средневековое искусство отвергло в основном чувственность античности и сформировало тип аскетической трактовки образа, или в общем виде тип благочестия. Оно в свою очередь, хотя и сохраняется как всеобщая духовная норма в Новое время, но трансформируется средствами академического искусства в образе *не святого* человека в связи с гуманистической ценностью его деяний. Позднее это оказывается отвергнуто авангардом XX века, но очень быстро сам авангард был упразднен и оказался на уровне пропедевтики «внутри» конструкции и изображения, изменив и обогатив при этом пластические решения самых разных видов и направлений искусства.

Этапы представлений о морфологии искусства

Морфологию искусства древнейших времен объясняют в категориях синкретических форм. Структуры родов, видов и жанров в нем не отмечают, полагая, что магия первобытного искусства носила утилитарный характер и обрядово-магические, знаково-коммуникативные, практически-познавательные функции как основные не отделялись от художественных элементов первобытной культуры. Сегодня эта точка зрения не абсолютна, так как виды древнейших ремесленных специализаций показывают развитые функции, технологии обработки материалов, и, следовательно, формы прикладного искусства, художественность чего была внутренним условием, блестящим по достигнутой цели – это сегодня неоспоримо.

Начало апперцептивного понимания морфологии положено античными мыслителями. Так, Аристотель отмечал, что виды искусства различаются средствами подражания. От античного философа берет начало в литературе представление о трех родах литературы – эпосе, лирике и драме. «Поэтика» Аристотеля сохраняет актуальность в наши дни. В одном месте мы здесь спотыкаемся, поскольку если эпос феномен истории, а лирика суть внутреннее ощущение человеком, то драматическое начало как драматургия произведения присутствует и в эпосе, и лирике, и только масштаб творческих изобретений собственно в драматургии делает ее самостоятельным родом литературы, продолжающейся на сцене.

Первоначальная систематизация искусства в античной мифологии построена на разделении «мусических» и «технических» форм. Девять муз с Аполлоном во главе покровительствуют искусствам мусическим – творцам поэзии, музыки, танца, истории, астрономии, комедии, трагедии, мимики, лирики. Гефест и Афина Паллада управляют техническими искусствами, в составе которых архитектура, изобразительное искусство, художественные ремесла, женское рукоделие и др. В общем же виде искусство в античности является не сферой специальных видов творческой деятельности, как ныне, а универсальным творческим понятием. Так, А.Ф. Лосев по поводу эстетики текстов Гомера отмечал, что у Гомера изобразительное искусство вполне тождественно с ремеслом, и нет возможности провести определенную границу между тем и другим; и что Гомер не только не отделяет искусства от ремесла, но он не отличает его от науки; и для общих понятий существует опять-таки тот же самый единственный термин – *techné*. Что же касается идеи

¹⁴ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. Т. III, §2. Общая теория искусства, раздел 6. Подлинное произведение искусства – Космос. М., 1974. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.psylib.org.ua/books/lose003/txt04.htm> (дата обращения 01.10. 2016).

разделения искусств по Платону, то А.Ф. Лосев [4] замечает: «К мусическим искусствам Платон относит поэзию, риторику, музыку в узком смысле слова и орхестiku (искусство танца, хороводы). Другая область искусства, представленная у Платона в несравненно меньших размерах, – это то, что мы назвали бы пространственными или пространственно-вещественными искусствами. Сюда относятся живопись, скульптура, строительное искусство, включая архитектуру и градостроительство»¹⁵.

Средневековые и начальный период Нового времени не дают еще развернутой морфологической систематики искусства, при том, что «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи (1452–1519), составленный на основе его рукописных заметок, содержал оригинальные суждения мастера о живописи, как о главенствующем искусстве, способном выразить многообразие окружающего мира. Только через двести с лишним лет в XVIII веке в «Лаокооне» Г. Лессинг (1729–1781) намечает различия, в частности поэзии и изобразительного искусства, а в идее типа художественной выразительности в эстетике и искусствознании у ученого вполне читается тема морфологии: виды искусства разделяются на пространственные <архитектура, скульптура, живопись, графика>, временные <музыка, поэзия> и пространственно-временные <танец, театр>.

Труд Ш. Батте (1713–1780) «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746) обращен ко всей сфере художественно-творческой деятельности, а также места в ней каждого искусства.

Коренные изменения в анализе искусства исследователи связывают с процессом научного самоопределения эстетики, прежде всего у Г. Гегеля в начале XIX века, создавшего род эстетической концепции и заложившего понятия связи пяти главных видов искусств – архитектуры, скульптуры, живописи, музыки, поэзии. Также Гегель показал закономерности разъединения аристотелевской идеи поэтического искусства на эпический, лирический и драматический роды. Третья часть лекций по эстетике названа ученым «Система отдельных искусств». Во многом именно благодаря философу проблема морфологии искусства становится одной из важнейших в эстетике XIX–XX вв. К ней обращались многие исследователи искусства. Особенностью гегелевской морфологии искусства является ее философская интерпретация, притом, что аналитический метод оценки произведения в искусствознании уже в середине XVIII века обрел контуры теории и истории искусства. Для философии это было своего рода *параллельным научным миром*.

Направленность на произведение как на чувственный творческий феномен и появление *аналитического подхода* в оценке произведения возникает в момент появления искусствознания и истории искусства в середине XVIII века. Так идея Иоахима Винкельмана (1717–1768) о внутренней сущности греческого искусства свидетельствует, что именно произведение искусства является объектом, достойным изучения, что принципиально отличается от «биографической» традиции истории искусства, созданной двумя столетиями ранее Джорджо Вазари (1511–1574). По сути И. Винкельман касается смыслов художественной аналитики при изучении художественного произведения, и аспект морфологии собственно приобретает особое значение в искусствоведении и искусствознании. Примерно через два столетия Г. Вельфлин (1864–1945) создает метод формального анализа художественных памятников и вводит понятие пяти контрастных понятий формы: линейное-живописное, плоскостное-глубинное, замкнутое-открытое, множественное-единственное, абсолютная-относительная ясность. Хотя в системе ученым соединены категории, относящиеся и к композиции, и к восприятию, тем не менее, система явилась существенным прорывом в теоретическом понимании плана формы

¹⁵ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. Т. III, § 4. Разделение искусств, раздел 3. Подражание. М., 1974. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.psylib.org.ua/books/lose003/txt04.htm> (дата обращения 01.10.2016).

произведения, на основе чего уже во второй половине двадцатого столетия окончательно сформировались представления о *категориях композиции*.

Однако между Винкельманом, творчество которого принадлежит XVIII веку, и Вельфлиным, по сути, адептом 1-й половины века XX, была проделана большая работа в отношении трактовки формы, прежде всего в *иконографии*, где еще до Вельфлина, предельно обострившим вопрос о пластической ценности формы, главным стало описание и систематизация типологических признаков и схем, персонажей или сюжетных сцен – метода зародившегося в Европе в 40-е годы XIX века. В России развитие иконографии связывают с именами Ф. И. Буслаева, Н.В. Покровского, Н.П. Кондакова, которые в конце XIX – начале XX века использовали этот подход для изучения средневекового русского искусства как наследника византийской традиции. Однако Ф.И. Буслаев именовал свой метод уже не иконографическим, а «историческим» или «сравнительно-историческим», и его основой считал стиль литературы. В таком отношении можно говорить уже об иконологии. Именно иконография инициировала иконологию.

К иконологической школе относят Макса Дворжака (1874–1921) с его «Историей искусства как историей духа» (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924) [1], которое признается классическим трудом о средневековом европейском искусстве; также Алоиза Ригля (1858–1905), которому, а не Вельфлину, приписывают создание формального метода (в 1893 году была опубликована его работа «Вопросы стиля»); и конечно Эрвина Панофского/Панофски (1892–1968) – немецкого и американского теоретика и историка искусства, носящего «титул» главы иконологической школы, из-за его труда «Опыты по иконологии» (1939). Ученым отмечены три уровня изучения произведения: первичное зрительное восприятие; вторичное или условное значение (например, литературная основа); внутренний уровень (символическое значение композиции и контекст творчества художника и культуры эпохи в целом). В трактовке формы произведения актуальны аспекты феноменологии, иконографии, культурологии.

Теории первой половины XX столетия обеднели бы без Эрнста Кассирера (1874–1945), который ведет аналитику формы в иное русло: привлечением данных эстетики, теософии, лингвистики он трактует форму как текстовое содержание. В первом томе «Философии символических форм» (1923) [2] им излагается подход к семиотическому анализу искусства, которое признается как язык особого рода, царство знаков и смыслов, и художественный образ связан с понятием «знак», «текст», «структура». Эта линия явно совпадает с процессом авангарда и реди-мейд и проявится особым образом в идеях концептуализма в середине 50-х–60-х гг. XX века. Именно Кассирер коснулся путаных отношений формы искусства и ее текстового содержания, которые не разобраны и по сию пору.

Понятие *искусство как текст* во второй половине XX века связано не со смыслами, поясняющими изображение, а жестовым типом поведения, поиском образной метафоры за пределами формы. Это привело в ряде случаев к метонимии художественной вещественности понятием идеи искусства (в частности у Дж. Кошута). Подмена в том, что искусством признается «текст» как жест и высказывание, вещественность же неважна. Это стало особой областью манипуляций понятиями формы и искусства. Но именно эта теоретическая конструкция дает сегодняшнему искусствоведу инструмент оценки ряда неклассических произведений. Это возможно, так как советская школа теории искусства, которая именуется формально-стилистической, уже содержит инструменты для художественной оценки любого исторического феномена из мировоззрений времени и соответствия этому формальной (композиционной), а вместе с тем технико-технологической эстетики. Формально-стилистический метод успешно применяется сегодня для многих областей искусства и его достоинство в том, что с равной результативностью он применим не только к произведениям народного и изобразительного искусства, дизайну и архитектуре, но и к любым «объектам» неклассического искусства, предлагаемым в качестве художественных. Чертой,

отделяющей искусство от неискусства, служит не мнение критика или искусствоведа само по себе, а особенности законов гештальта (гештальтпсихологии), которые должны быть отделены от самой драматургии искусства, что как раз в «современном искусствоведении» метонимически вуалируется (замещается). Проблема здесь в том, что предложения Э. Кассирера не имеют нужной степени проработки применимости понятий и определений искусства к «новым» структурам, претендующим на искусство. Перспектива этого важна и она жаждет уточнений.

Список литературы

1. Дворжак, Макс. История искусства как история духа / пер. с нем. А. А. Сидорова, В. С. Сидоровой и А. К. Лепорка под общей редакцией А. К. Лепорка. – СПб.: Академический проект, 2001. – 336 с.
2. Кассирер, Эрнст. Философия символических форм. Том 1. Язык 1923–1929. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – 271 с.
3. Кошаев, В. Б. Ансамбль как образная система и целостность в искусстве // Вестник МГХПУ, № 4. – М., 2015. – С. 15–22.
4. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. Т. III. – М., 1974. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.psylib.org.ua/books/lose003/txt04.htm> (дата обращения 01.10. 2016).
5. Мириманов, В. В. Искусство и миф: Центральный образ картины мира. – М.: Согласие, 1997. – 327 с.
6. Поршневу, Б.Ф. О начале человеческой истории (проблемы палеопсихологии). – М., 1974. – 487 с.
7. Прокофьев, В. Н. Художественная критика – история искусства – теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения // В.Н. Прокофьев. Об искусстве и искусствознании. – М., 1985. – С. 260–287.

References

1. Dvorak M. *Istoriya-iskusstva-kak-istoriya-duha* [Art history as the history of the spirit] Translated from the German A. A. Sidorov, V. S. Sidorova and A.K. Lepork; edited by A.K. Lepork. Saint-Petersburg, 2001, 336 p.
2. Cassirer's E. *Filosofiya-simvolicheskikh-form* [Philosophy of symbolic forms]. Volume 1. Language. 1923–1929. (Russian translation of). Moscow-Saint-Petersburg, 2001, 271 p.
3. Koshayev V.B. *Ansambl-kak-obraznaya-sistema-i-celostnost-v-iskusstve* [Ensemble as the imaging system and the integrity of the art] // Westnik MGHPU, № 4, Moscow, 2015, pp. 15–22.
4. Losev A.F. *Istoriya antichnoy ehstetiki. Ysokaya-klassika* [History of ancient aesthetics. High classic] T. III, Moscow, 1974. URL: <http://www.psylib.org.ua/books/lose003/txt04.htm> (visit date 01.10. 2016).
5. Mirimanov V. V. *Iskusstvo I mif centralnyj obraz kartiny mira* [Art and Myth: The central image of the painting world]. Moscow, Consent, 1997, 327 p.
6. Porshnev B.F. *O nachale chelovecheskoj istorii problemy-paleopsihologii* [About the beginning of human history (problems paleopsihologii)]. Moscow, 1974.
7. Prokofiev V.N. *Hudozhestvennaya kritika istoriya-iskusstva-teoriya obshchego hudozhestvennogo processa ih specifika I problem vzaimodejstviya v predelah iskusstvovedeniya* [Art critic - art history - general theory of the artistic process: their specificity and problems of interaction within the Arts] / V.N. Prokofiev. About art and art criticism. Moscow, 1985, pp. 260–287.