

Н. Г. Якуничев

ПОСРЕДНИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА

Работа посвящена формированию представлений о базовой функции искусства как посредника в отношениях между человеком и окружающим миром. На основе данного положения обозначается двойственность морфологической организации произведений.

Ключевые слова: изобразительное искусство, морфологическая организация, структура, посредник.

N. Yakunichev

On the Intermediary Function of Art

The article touches upon the formation of the following conceptualization: the main function of art is being an intermediary in the interaction between the human being and the world around. This intermediary function has determined the duality of art works' morphological organization.

Keywords: art, morphological organization, structure, intermediary.

Современное предметное окружение весьма многообразно и не исчерпывается существованием функциональной среды. Его неотъемлемую часть составляют предметы, причину появления которых с точки зрения прагматика обосновать достаточно сложно. Тем не менее эта «нефункциональная» среда имеет для человека огромное значение и сопровождает его на протяжении всей истории существования. Речь идет о произведениях искусства. Естественно, этот весьма специфический объект является предметом повышенного исследовательского внимания.

подавляющее большинство исследований искусства направлено на изучение ее специфических аспектов. Работ, посвященных поиску общих закономерностей в искусстве, не так много, но и среди них нет

какой-либо единой позиции. Даже, казалось бы, признанная взаимосвязь искусства с экономическими и политическими условиями оставляет вопросы. Произведения искусства обладают настолько выраженной особенностью своего назначения, содержания и организации, что между ними и остальной искусственной предметной средой очевиден барьер. Все попытки исследовать художественные произведения как составную часть остальной предметной среды воспринимаются как кощунство и покушение на его духовное содержание.

Роль искусства в жизни общества всегда была высокой, но при этом единого представления о его назначении в настоящий момент также не существует. Слишком сложен и неоднозначен для исследования данный феномен. Ни один другой вид чело-

веческой деятельности не истолковывался столь разноречиво. Специалисты отмечают религиозную, развлекательную, познавательную функции искусства, функцию обучения, общения и т. д. На различных исторических этапах интерпретации роли искусства были также различными. Но то, что на протяжении всего своего существования оно сохраняло актуальность, указывает на наличие более фундаментального значения.

Не разобравшись в этом базовом значении искусства, конечно же, можно говорить о его частных аспектах (об исторических формах, школах, направлениях, отдельных авторах и произведениях), но успешность поиска объективных закономерностей представляется весьма призрачной, ибо «наблюдатель всегда субъективен». Восприятие произведения искусства — это всегда диалог автора со зрителем. В отношениях обоих субъектов последний — величина переменная. Фактор времени почти исключает знак равенства в этом диалоге, поскольку зритель видит в произведении, прежде всего, себя. «Мир, как мы его переживаем, возникает из нашего участия в нем. Метафорически говоря, мы формируем мир способом, каким существуем для того, чтобы убедиться, что мы остаемся такими, какие есть» [5, с. 31].

Актуальность системного анализа искусства просматривается в некоторой растерянности относительно его современного состояния, когда крайняя индивидуализация и коммерциализация художественного творчества, кажется, исключает саму возможность его объективной оценки. Ситуация в искусствоведении во многом напоминает ситуацию в естествознании, где исследователи пытаются найти следы эволюции в мутациях форм организмов и их не находят. По словам Р. Арнхейма: «... многие люди... устали от непонятных, озадачивающих разговоров об искусстве, в которых с претензией на художественную и научную значимость жонглируют модными словечками и выхолощенными эстетическими понятиями,

с назойливым упорством отыскивают клинические симптомы, тщательно исследуют разного рода мелочи и сочиняют очаровательные эпиграммы. Искусство — самая конкретная вещь в мире, и никакого оправдания нельзя подыскать для тех, кто затуманивает умы людей, стремящихся узнать о нем как можно больше» [1, с. 22]. Если оставить полемическую категоричность данного высказывания на совести ее автора, то ситуация и проблема обозначены здесь вполне точно. Потребность в объективной оценке столь субъективной формы деятельности была всегда, но степень ее остроты сегодня просто уникальна. Слишком уж различно «духовное освоение реальности» в классическом и современном искусстве, чтобы довольствоваться простой констатацией его исторических изменений. Налицо полное отрицание эстетических концепций прошлого, но большинство современных постмодернистских концепций также отрицают и друг друга. В этой ситуации любое движение в сторону преодоления произвольного толкования искусства и поиска общих закономерностей его развития — это уже шаг в нужном направлении. Поэтому в искусствоведении также назрела потребность в применении системного подхода.

Несмотря на возражения против анализа столь нерасчленимого духовного явления, все более отчетливым становится понимание того, что произведение искусства представляет собой не простую сумму эмпирически найденных элементов, «... а закономерно организованное системное целое, качественное своеобразие которого и определяется его структурой». Идеи синергетики активно проникают в область изучения социокультурных явлений. На существование универсальных законов развития культуры и общества указывают сторонники теории эволюционизма [8]. Они предлагают рассматривать культуры как своего рода социальные организмы, имеющие свои инвариантные этапы возрастных изменений. Теория пассионарности Л. Н. Гумилева также отмечает существование универсальных

законов эволюции этносов [2]. Следует особо выделить работу Освальда Шпенглера «Закат Европы» [9], созданную в первой половине XX века. Это исследование, исключительное по своей глубине, эрудиции и художественной форме, посвящено наиболее общим закономерностям развития европейской культуры и искусства. «Культуры суть организмы. История культуры — их биография. ... Если мы хотим узнать ее структуру, то сравнительная морфология растений и животных давно уже подготовила соответствующие методы» [9, с. 181]. И хотя сам Шпенглер не считал свое исследование системным, по сути, речь в нем идет именно об обозначении этапов универсального алгоритма развития культуры и искусства.

Примером преодоления односторонних интерпретаций историко-культурного процесса (как линейного прогрессивного восхождения Тайлора или как совокупности «локальных цивилизаций» Шпенглера) могут служить работы М. С. Кагана [3; 4]. Тот же автор отмечает, что системный анализ издавна стихийно применялся и в изучении искусства, что зафиксировалось в понятиях содержания и формы, формы внутренней и внешней, сюжета и фабулы, наконец, в представлении о композиционном строении произведений.

Взгляд на культуру через призму истории развития искусства, представленный Шпенглером, по своему подходу является для автора наиболее близким. Предметная среда искусства, как в зеркале, отражает изменения в различных сторонах жизни человека. Вместе с тем необходимо отметить, что при всей важности открытия общих

этапов развития общества и его материально-художественной культуры в работах данных авторов отсутствует ответ на вопрос о причинах существования этих универсальных механизмов. Это делает результаты исследований весьма уязвимыми для критики. В подобной ситуации связь между обозначением базовой роли искусства и общими закономерностями его развития обретает особый смысл.

Автор — дизайнер. А в дизайне нет запретных тем. Основанием для начала исследования здесь является наличие проблемы. Поэтому предлагаемое исследование представляет собой анализ морфологии искусства средствами и методами системного дизайна.

Автор предлагает рассмотреть искусство с позиции общего значения искусственной среды — как *посредника* в отношениях между человеком и его окружением. Это абсолютно понятное и крайне абстрактное обозначение роли искусства является опорным моментом настоящего исследования.

Произведение искусства, так же как любой искусственный объект, выполняет посредническую функцию в отношениях человека с окружающим миром, и эта базовая функция просто не может не проявиться в организации его формы. Поэтому следующее отсюда положение о двойственности морфологической организации художественного произведения даже не является предметом дискуссии. Речь идет о существовании тех же системных эталонов (см. табл.) [11], выступающих в качестве моделей подобия организации формы искусственного предмета.

<i>Принципы организации окружающей среды (природа)</i>	<i>Принципы организации органичной целостности (человек)</i>
Открытое пространство.	Замкнутая среда организма.
Обособленность элементов.	Органичная связь элементов.
Множество специализированных объектов.	Единое универсальное целое.
Внешний формообразующий фактор (гравитация)	Внутренние формообразующие факторы.
Распространение по поверхности.	3-мерное пространство среды.
Статичное положение в пространстве.	Мобильное состояние.

Для функционального объекта естественной моделью «потребного будущего» является организм человека. Для произведения искусства этот эталон явно не подходит. Но модель подобия органичной целостности, как условия его посредничества, здесь также необходимо присутствует.

В связи с этим необходимо отметить, что отношения человека с окружающим миром опосредованы его психической деятельностью и особенностью сознания. По словам А. Н. Леонтьева: «Сознание в своей непосредственности есть открывающаяся субъекту картина мира, в которую включен и он сам, его действия и состояния» [6]. Человек живет в субъективной реальности.

Сознание есть неотъемлемый атрибут человеческого существования. Сознание исчезает с повреждением организма, но и организм погибает без сознания. Поэтому сознание и организм являются неразрывными взаимообусловленными сторонами единого целого и характеризуются единым целостным состоянием. Организм осознает себя как целое.

Сознание субъекта, как и его морфологическая организация, представляют собой форму отражения условий существования. С помощью сознания субъект создает «внутреннюю картину мира», адекватную внешней реальности, и интегрирует многообразные явления условий жизни в целостный способ бытия. Представление об окружающей среде оказывается своего рода мембраной, посредством которой феномены реальности «сворачиваются» в морфологии организма. Эта внутренняя картина должна содержать ответы на все возможные внешние вызовы. Благодаря целостному ощущению среды организм способен реагировать на ее изменения и адекватно приспосабливаться. Поэтому целостное представление об окружающей реальности является важнейшим условием существования организма, условием его самоорганизации и развития.

«Самосознание есть единство личности и среды — выхождение личности из себя в

среду и вхождение среды в личность» [7, с. 18]. Особенность сознательной психической жизни человека заключается в его способности отделить в своем представлении себя, собственное «Я» от жизненного окружения. Сказать «Я» может только человек. В отличие от животного, он воспринимает мир «со стороны». И это обстоятельство становится главным условием появления посредника в отношениях человека с внешним миром.

Безусловно, эта внутренняя картина реальности также представляет собой фрагмент окружающего мира. В объективной реальности окружающий мир существует независимо от человека, в субъективной реальности человек ощущает себя в центре мироздания. Это субъективное ощущение пространства дифференцирует окружение по степени его близости к «Я». Мы переживаем за близкого нам человека, но беды множества других людей нас могут не волновать. Позиция стороннего наблюдателя постоянно ставит человека перед противоречием: он ощущает целостность бытия, но реальный мир представлен без границ, во фрагментах и через множество обособленных феноменов; он ощущает непрерывность своего существования, но реальность ставит его перед фактами смерти и рождения. Эти противоречия становятся основанием для появления различных интерпретаций мира. Виды этих интерпретаций могут быть самыми экстравагантными, но отсутствие ощущения целостной реальности как отражения целостности себя самого есть болезнь, нарушающая основу существования личности и социума. Вероятно, поэтому альтернативные концепции мироустройства всегда воспринимались и воспринимаются враждебно.

Таким образом, целостное состояние сознания выступает в качестве модели организационного подобия и определяет целостную организацию всего того, что является его продуктом. Производство искусства также вовлечено в сферу отношений между внутренним миром человека и внеш-

ним миром. Поэтому для художественного произведения (равно как и для функционального предмета) существуют две модели организационного подобия: модель организации открытой окружающей среды и ее целостное представление в человеческом сознании (см. табл.).

Посредник в познании, посредник в обучении, в общении, развлечении и т. д. В основе реализации этих посреднических функций искусства лежит способность человека отображать и изображать окружающий мир. Перед художником стоит задача не только создать этот мир в своем воображении, но и выразить его в материале в доступной восприятию форме. На протяжении всей истории искусства художники пытались по-разному решить эту задачу. В одних случаях они представляли мир «каким он есть на самом деле, а не каким он видится», в других — «каким он есть, а не каким он кажется». К настоящему времени в результатах художественного творчества проявились различные исторические версии субъективной реальности, в которых «белые пятна» окружающего мира заполнены с помощью разнообразных правил, канонов и условностей. Данный культурный феномен, конечно, не локализуется исключительно в искусстве и охватывает все сферы человеческой деятельности на всех этапах ее развития. Однако история развития изобразительных форм предметно и детально демонстрирует изменение субъективной картины мира.

Кажется, чем подробнее и разнообразнее сведения, касающиеся исследуемого объекта, тем легче получить о нем исчерпывающее представление. Но излишняя подробность способна также и затруднить анализ, пустить его в ложном направлении. Автору представляется, что ценность настоящего исследования определяется не его скрупулезностью, а возможностью рассмотреть проблему развития искусства через призму его посреднической функции в отношениях человека с окружающим миром.

Обособленное, сложное и специализированное состояние формы произведения уже само по себе является признаком его отношения к основному этапу эволюции искусственной предметной среды [10; 11]. Но обозначение данного морфологического состояния как общего предметного признака, мягко говоря, недостаточно для понимания особенностей организации художественной формы. Поэтому для осмысления значения посреднической функции произведения необходимо исследование такой его стороны, в которой влияние обеих организационных моделей было бы представлено наиболее отчетливо и предметно. Такой стороной является изобразительное пространство художественного произведения.

Предлагается рассмотреть две области проявления посреднической функции искусства:

- изменение общей тематики произведений в контексте отношений «окружающая среда — человек»;
- изменение морфоструктурной организации изобразительной среды.

Организация изобразительной формы произведения обнаруживает подобие поровневой организации формы функционального объекта [11]. Конечно, при восприятии произведения, прежде всего, «бросается в глаза» его внешняя сторона, которая представляет отличительные особенности изображения, его конкретные, частные и изменяемые черты (исторический стиль, символику, индивидуальность автора и т. д.). Часть этой информации по истечении определенного времени начинает восприниматься искаженно или просто оказывается недоступной. Так, согласно Шпенглеру, нам недоступно адекватное восприятие античного произведения, поскольку современный человек окрашивает прошлое собственным мироощущением.

Уровень системно-структурной организации формы изобразительного произведения, напротив, представляет действие абстрактных и универсальных морфологиче-

ских отношений. На этом уровне связи и отношения элементов структуры произведения искусства — это связи и отношения элементов изображения (*a, b, c*).

Структурный уровень организации произведения является наименее изобразительным и предметным. Типы связей и отношений между его элементами характеризуют, прежде всего, состояние среды. Данный уровень фиксирует то исторически специфическое ощущение пространства-времени, которое, определяя единый тип отношений разнообразных элементов, делает произведение целостным. Нарушение целостности является самым страшным «грехом» в искусстве, лишая произведение права называться художественным и, тем более, духовным.

Введенное Шпенглером понятие «прасимвола» как раз и обозначает существование этого исходного уровня. Прасимвол содержит в себе специфическое ощущение пространства и времени, охватывающее период существования той или иной культуры. Он характеризует состояние ментальной среды, определяющее наиболее общие и устойчивые стороны произведений целой исторической эпохи. «Но сам прасимвол неосуществим и даже недоступен определению. Он действует в чувстве формы каждого человека во всякое время и предначертывает стиль всех его жизненных проявлений» [9, с. 272].

Базовое положение морфоструктурного уровня делает его относительно независимым от остальной «изобразительной надстройки», что и позволяет осуществить его самостоятельный анализ. С изобразительной стороны структурный схематизм, действительно, малоинтересен, но для понимания механизма воздействия моделей организационного подобию (см. табл.) он исключительно важен и незаменим. Его обособленное исследование носит чисто инструментальный характер с целью обеспечения условий дальнейшего синтеза.

Поскольку художественное произведение всегда представлено в целостной форме, разглядеть его базовую структурную составляющую через разнообразие внешних признаков достаточно сложно. Выделить наиболее устойчивые морфологические характеристики возможно лишь при сопоставлении наиболее широкого исторического ряда произведений. Поэтому по своей форме предполагаемое исследование лишь внешне сходно с исследованием истории развития западноевропейского искусства (доисторическое искусство, искусство Древнего мира, искусство Средневековья и искусство Нового времени), но имеет иную цель — обнаружить этапы организационных изменений изобразительной среды произведений. Это скорее системно-историческое исследование изменений организационных средств воплощения художественного замысла.

Очередная попытка «поверить алгеброй гармонию» ни в коем случае не является попыткой свести к вопросам структурной организации все содержание художественной формы, но являет собой пример применения системного подхода к ее существенной базовой стороне. Эта позиция, безусловно, не даст исчерпывающих ответов на все вопросы, но способна внести определенную ясность как в современную ситуацию искусства, так и в оценке его перспективы. Для кого-нибудь исследование художественной формы вне ее целостного контекста абсурдно и лишено смысла. Для кого-то универсальный характер системных изменений искусства вовсе не нуждается в доказательстве. Объективный ответ может дать только само исследование. И здесь понимание посреднической функции искусства как основы морфологического строения и вектора направления развития художественных форм может выступить в роли стержня, вокруг которого разворачивается многообразный и сложный процесс творчества.

Развернутое исследование закономерностей структурно-организационной эволюции изобразительного пространства художественных произведений искусства Запада предполагается изложить в последующих публикациях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 390 с.
2. *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера Земли. 3-е изд. стереотип. Л.: Гидрометеиздат, 1990. 528 с.
3. *Каган М. С.* Эстетика как философская наука. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. 544 с.
4. *Каган М. С.* Философия культуры. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1996. 416 с.
5. *Казанский А. Б.* Биосфера как аутопоэтическая система: биосферный будстрап, биосферный иммунитет и человеческое общество // Экогеософский альманах. СПб., 2003.
6. *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1975.
7. *Содоренко В. Ф.* Структура эстетической рефлексии // Труды ВНИИТЭ: Серия «Техническая эстетика». Вып. 31. 1981. 116 с.
8. *Тайлор Э. Б.* Антропология (Введение к изучению человека и цивилизации). М.: Изд-е И. И. Билибина и К^о, 2002. 445 с.
9. *Шпенглер О.* Закат Европы. Ростов н/Д: «Феникс». 1998. 640 с.
10. *Якуничев Н. Г.* Предметная форма как зеркало эволюции. СПб.: Ника, 2007. 150 с.
11. *Якуничев Н. Г.* Предметная форма как программа развития // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2012. № 133. С. 207–216.

REFERENCES

1. *Arnhejm R.* Iskusstvo i vizual'noe vosprijatie. M.: Progress, 1974. 390 s.
2. *Gumilev L. N.* Etnogenez i biosfera Zemli. 3 e izd. stereotip. L.: Gidrometeoizdat, 1990. 528 s.
3. *Kagan M. S.* Estetika kak filosofskaja nauka. SPb.: TOO TK «Petropolis», 1997. 544 s.
4. *Kagan M. S.* Filosofija kul'tury. SPb.: TOO TK «Petropolis», 1996. 416 s.
5. *Kazanskij A. B.* Biosfera kak autopoeticheskaja sistema: biosfernyj budstrap, biosfernyj immuniteti chelovecheskoe obshchestvo // Ekogeosofskij al'manah. SPb., 2003.
6. *Leont'ev A. N.* Dejatel'nost'. Soznanie. Lichnost'. M.: Politizdat, 1975.
7. *Sodorenko V. F.* Struktura esteticheskoi refleksii // Trudy VNIITE: Serija «Tehnicheskaja estetika». Vyp. 31. 1981. 116 s.
8. *Tajlor Je. B.* Antropologija (Vvedenie k izucheniju cheloveka i tsivilizatsii). M.: Izd-e I. I. Bilibina i K^o, 2002. 445 s.
9. *Shpengler O.* Zakat Evropy. Rostov n/D: «Feniks», 1998. 640 s.
10. *Jakunichev N. G.* Predmetnaja forma kak zerkalo evoljutsii. SPb.: Nika, 2007. 150 s.
11. *Jakunichev N. G.* Predmetnaja forma kak programma razvitija // Izvestija RGPU im. A. I. Gertsena. SPb., 2012. № 133. S. 207–216.