



### Литература

1. Берталанфи Л. фон. История и статус общей теории систем // Системные исследования: Методологические проблемы. Ежегодник. М., 1973. С. 23.
2. Блауберг И.В. Системный подход как предмет историко-научной рефлексии // Системные исследования: Методологические проблемы. Ежегодник. М., 1973. С. 14.
3. Там же.
4. Берталанфи Л. фон. Общая теория систем – обзор проблем и результатов // Системные исследования. М., 1969. С. 36.
5. Блауберг И.В., Юдин Э.Г. Становление и сущность системного подхода. М., 1973. С. 106-107.
6. Гловели Г.Д. Тектология: генеалогия и историография. Предисловие к новому изданию «Тектологии: всеобщей организационной науки» А.А.Богданова. М., 2003.
7. Богданов А.А. Тектология: всеобщая организационная наука. В 2 кн. М., 1989. Кн.1. С. 92.
8. Там же. С. 126.
9. Там же. С. 134.
10. Садовский В.Н. Людвиг фон Берталанфи и развитие системных исследований в XX веке // Системный подход в современной науке: [сб. ст.] (к 100-летию Л. фон Берталанфи). М., 2004. С. 25-27.

С.И. Лихачева

### ИСКУССТВО И НЕ-ИСКУССТВО С ПОЗИЦИИ ТЕХНИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ<sup>20</sup>

(Самарский национальный исследовательский университет  
имени академика С.П. Королёва)

Один из самых сложных вопросов эстетики и искусствоведения заключается в том, как отличить искусство от не-искусства. Причем в наибольшей мере этот вопрос актуален для современного искусства, так как те произведения, что отделены от нас столетиями, просто в силу временного фактора могут быть оценены более объективно. Данное рассуждение это попытка поставить вопросы, обозначить проблему и основные её аспекты.

Г.В.Ф. Гегель, сравнивая искусство и науку, говорит о том, что искусство противится регулированию со стороны разума, в отличие от науки, где доминирует сухая мысль и обобщение [1. С. 11-12]. Каждое произведение основано на фантазии и потому уникально, но если так, то общие законы здесь просто не-

<sup>20</sup> Статья выполнена при поддержке Совета по грантам Президента Российской Федерации, проект МД-6200.2016.6 "Семиотические основания техники и технического сознания".



возможны, релятивизм и оценка по принципу «нравится / не нравится» – всё, что остается в этом случае.

Тем не менее, искусство, как и всё, создаваемое человеком, есть способ высказывания, форма коммуникации, способ организации рефлексии. А всякое высказывание «надеется» на понимание, даже то, которое, на первый взгляд, замкнуто в самом себе. Но, стремясь к пониманию, человек, так или иначе, пытается сформулировать некие общие правила, поскольку понимание возможно только на основе уже имеющихся у человека знаний, на основе предыдущих «пониманий», иными словами, всякое понимание есть понимание по аналогии. Значит, размышляя об искусстве, оценивая артефакт, человек будет искать какие-то общие законы, могущие ему помочь наиболее полно и точно оценить и понять данное произведение. Обозначим несколько основных критериев:

- степень контроля материала (техническое мастерство);
- форма;
- идея (содержание).

**Техническое мастерство или уровень контроля материала** очевидно необходим, так как является условием воплощения, осуществления замысла художника. Чтобы изобразить что-то, человек должен элементарно уметь рисовать. Но здесь сразу возникают два возражения. Первое: как в этом случае отличить рисовальщика-виртуоза от художника? Это очень легко проиллюстрировать на примере такого направления изобразительного искусства, как гиперреализм. Авторы, проявляющие себя в рамках данного направления, часто способны с абсолютной точностью воспроизвести на бумаге фактуру любого материала, изобразить брызги волны, так, что это изображение не отличишь от фотографии. Но возникает вопрос: для чего художнику выполнять работу фотопринтера? И можно ли всерьез считать подобные работы – искусством?

Дальше. Что касается уровня, степени владения материалом, то, если говорить о станковой живописи, то здесь мы с каждым годом, десятилетием не приобретаем, а теряем. Та культура тона и цвета, которая была создана художниками Возрождения, утрачивается, и восстановить эти знания не представляется возможным. Живописцы кватроченто просто не считали нужным записывать те рецепты красок, разбавителей и т.п. вещей, так как в то время эти знания были чем-то само собой разумеющимся. Теперь же мы имеем дело с гораздо более упрощенной и грубой «версией» живописи. Но если так, то о каком уровне владения материалом в рамках современного искусства можно всерьез говорить, если уже С. Дали был готов отдать на отсечение свою левую руку, лишь бы взглянуть, в какую волшебную смесь окунал свою кисть Вермеер? [2].

**Форма.** Ф. Шиллер, утверждая преимущество формы над содержанием, говорит о том, что форма «действует на человека в целом, содержание же – лишь на отдельные силы. Содержание, как бы оно ни было возвышенно и всеобъемлюще, всегда действует на дух ограничивающим образом, и истинной эстетической свободы можно ожидать лишь от формы» [3. С. 41]. Именно этот тезис, по нашему мнению, является фундаментальным для того направления современного искусства, которое принято называть *концептуальным*. Именно



там форма стоит во главе угла, как бы авторы ни доказывали обратное. Но парадокс заключается в том, что доведенная до абсурда, абсолютизированная форма не становится залогом свободы эстетического переживания. Скорее в современном искусстве мы видим вот что: вся работа понимания отдана на откуп реципиенту, авторы не заботятся о том, чтобы быть понятыми. Чаще всего зрителю представляют некий артефакт, смысл и значение которого он должен понять сам, а вернее, домыслить, а еще вернее – выдумать. Форма становится пустой и может быть наполнена каким угодно содержанием, одно больше не обуславливает другое. Но в этом случае, не перестает ли изобразительное искусство выполнять свою основную работу – быть *изобразительным* искусством, т.е. воплощать в той или иной форме объекты реального мира<sup>21</sup>?

**Идея (содержание).** По Г.В.Ф. Гегелю, содержание (дух) доминирует над формой и материалом. Именно содержание, прошедшее отбор, освобожденное от случайного, временного, от привязки к моменту, того, что искажает идею, и является тем, посредством чего абсолютный дух осуществляет себя в действительности. На этом построено все классическое искусство, разумеется, не исключая должного внимания к мастерству художника. В нем всё идет от сюжета, от идеи. Произведение, по Гегелю, прекрасно настолько, насколько художнику удалось слить воедино идею и образ. Идея носит внутри себя принцип и способ своего проявления, и, таким образом, создает собственную форму [1. С. 81]. Но реализм как художественный метод, как способ существования изобразительного искусства, «закончился» на постимпрессионистах. А дальше было следование за формой, её господство и, по сути, её гибель, потому что в итоге всё «упёрлось» в «Черный квадрат» К. Малевича. Реализм как таковой, генезис которого, безусловно, в искусстве возрожденцев, прекратил своё существование. То, что принято называть реализмом сейчас, это скорее инерция, но никак не прорыв, не новое слово в искусстве<sup>22</sup>.

Но в таком случае, если ни один из указанных критериев не является определяющим и не может помочь в полной мере оценить тот или иной артефакт, как быть? Если рассмотреть произведение живописи как знак, а изобразительное искусство в целом как семиозис, то можно предположить, что прежнее, классическое искусство, каким мы привыкли его воспринимать, это своего рода коммуникативный семиозис, так как представляет собой некое высказывание творческого человека. Высказывание, предполагающее ответ в виде понимания или же эмоциональной реакции. На наш взгляд, если живопись, шире – пластические искусства в целом и могут существовать не по инерции в настоящее время, то для этого необходимо создавать новые смыслы, отталкиваясь от фор-

<sup>21</sup> Понятие «реальность» в данном случае может быть рассмотрено максимально широко: реальность сновидений, реальность эмоциональных переживаний и т.д. так же входит сюда. Но, будучи изображенной средствами живописи, реальность сна, всё же, должна маркироваться как таковая.

<sup>22</sup> В рамках данного рассуждения не рассматриваются такие направления изобразительного искусства, как, например, граффити, так как подобные жанры требуют отдельного рассмотрения.



мы и материала, транслируя эти смыслы в реальность, но не оставляя проблему создания смыслов реципиенту. Иными словами, понимание изобразительного искусства должно трансформироваться в пользу проективного семиозиса, активной технической деятельности.

### Литература

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968.
2. Дали С. 50 магических секретов мастерства. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.
3. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека.
4. Нестеров А.Ю. Семиотическая интерпретация понятия прекрасного у Г.В.Ф. Гегеля // Вестник НГУ. Серия: Философия. 2007. Том 5, выпуск 1.
5. Нестеров А.Ю. Вопрос о сущности техники в рамках семиотического подхода // Вестник СГАУ. Т.14, №1. 2015.

С.А. Лишаев

### АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ ДОМАШНЕГО ФОТОАРХИВА

(Самарский национальный исследовательский университет  
имени академика С.П. Королёва)

Среди множества новаций, привнесенных в человеческую жизнь технологическими революциями последних столетий, одно из самых заметных – фотография. Появление машинных способов фиксации сущего в форме фотографических образов, пригодных для длительного хранения, тиражирования и трансляции – событие, сопоставимое по своей важности с такими изобретениями, как письменность и печатный станок. Освоение операции сброса опыта и знаний на внешний носитель на много порядков расширило объем персональной и коллективной памяти, объективировало образы восприятия, мысли, чувства, знания и позволило работать с ними с сохранением рефлексивной дистанции. Объективация персонального опыта в письме стала, среди прочего, важным условием реализации проективного отношения человека к своей жизни на индивидуальном уровне. Изобретение фотографии на много порядков расширило возможность сохранения в памяти визуальных образов лиц, событий, пространственных конфигураций общественной и частной жизни.

Социальные и антропологические эффекты распространения фотографии очень разнообразны. Многие из них связаны с появлением в XIX-XX веках домашних фотоархивов. До изобретения фотокамеры рукописные архивы обслуживали потребности общественных организаций и создавались при учреждениях (при церкви, государстве, университете и т.д.), а с Нового времени они входят в жизнь представителей общественной элиты («образованного общества»). Основу архивов составляли тексты.

Хотя возможность визуальной фиксации жизни существовала задолго до изобретения фотографии, но из-за сложности, трудоемкости и дороговизны