

# ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО

---

---

В.И. Жуковский

## СТРУКТУРНЫЕ ОСНОВЫ ТЕОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

---

---

**Аннотация:** в статье определены основные понятия современной теории изобразительного искусства, рассмотрен процесс создания художественного образа в диалоге-отношении реципиента с произведением-вещью, обозначена роль искусствоведа, носителя концептуальных положений теории, в единстве таких профессиональных аспектов, как знаток, исследователь, майевтик.

**Ключевые слова:** философия, произведение, искусствовед-знаток, искусствовед-исследователь, искусствовед-майевтик, искусственность, искус, диалог, художественный образ, стиль.

В последние десятилетия XX в. наука об искусстве активно стремилась формировать исследовательские процедуры, формы научного изучения изобразительного искусства, включаться в художественный процесс, анализировать тенденции и перспективы развития современного искусства. Об этом свидетельствуют издания корифеев отечественного искусствоведения, а также выдающихся зарубежных ученых XX в. (Г. Вёльфлин, Х. Зедльмайр, Э. Панофский и другие)<sup>1</sup>.

Теория какой-либо сферы реальности — это системное знание о предметной области данной теории такого научного качества, что позволяет описать, объяснить и предсказать свойства и поведение объектов (явлений, процессов) теоретического знания. Целостная теория — ключ к научной истории и методологии изобразительного искусства

Теория как форма организации развивающегося знания возникает не зряшно, а с целью стать и быть мощным познавательным инструментом освоения своей предметной области. Следовательно, любая теория как научный инструмент обязана иметь своего верного носителя, для которого информационная, систематизирующая, объяснительная и прогностическая функции

теории в области ее применения выступают гносеологической нормой и законодательной догмой. Именно носитель теории есть тот, кто, мастерски владея логико-лингвистической, модельно-репрезентативной, операционно-оценочной и проблемно-эвристической подсистемами теории, умеет эффективно использовать теорию на практике.

В случае теории изобразительного искусства носителем эпистемы выступает искусствовед, профессиональная деятельность которого представляет собой единство трех составляющих: знатока, исследователя и майевтика<sup>2</sup>. Теория изобразительного искусства, воздвигаемая с расчетом на продуктивность применения, обязана в исходе максимально отвечать требованиям всех звеньев профессии носителя теории. Таким образом, теория искусства должна отвечать запросам:

- *искусствоведа-знатока* — эрудита, способного тонко различать художественные стили, эпохи и авторские произведения различных жанров искусства; ученого, умеющего выявлять и вербально кристаллизовать исторические, религиозные, мифологические, сюжетные и прочие детерминанты, координационно определяющие то или иное творение истории изобразительного искусства в тот или иной период жизни творца;
- *искусствоведа-исследователя* — ученого-аналитика, деятельность которого направлена на

---

<sup>1</sup> Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А.А. Франковского. М.: В. Шевчук, 2009. 289 с.: ил.; Зедльмайр Х. Искусство и истина: о теории и методе истории искусства. М.: Искусствознание, 1999. 366 с.: ил.; Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: ст. по истории искусства. СПб: Академический проект, 1999. 393с.: ил.

---

<sup>2</sup> Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: [монография]. СПб: Алетей, 2011. С. 438-445.

глубинное проникновение в умоглядную суть той знаковой модели, каковой является конкретное произведение искусства как чувственно явленная сущность;

- *искусствовед-майевтика* — профессионала искусствоведческой сферы, цель которого — всесторонняя и бережная помощь в рождении и осуществлении полноценного процесса диалога зрителя с произведением искусства.

Теперь о предмете теории изобразительного искусства. Казалось бы, предметом должно стать «искусство», однако, «искусство» (ст.-слав. *искоусити* от *кусить*) — это навыки и умения в производстве некоего продукта, из чего ясно, что во главу угла теории изобразительного искусства надобно ставить не «искусство» как мастерскую деятельность по изготовлению нечто, а собственно «произведение» в качестве этого нечто. «Произведение искусства» как предмет теории изобразительного искусства позволяет исследовать и процесс производства произведений искусства (кто, где, когда, как и почему производит произведение), и процесс сохранения произведений искусства (кто, где, когда, как и почему сберегает произведенное произведение), и процесс освоения реципиентами произведений искусства (кто, где, когда, как и почему потребляет произведенное произведение).

Важнейшим элементом теории является объяснение причин существования ее предметной области. В изобразительном искусстве причина производства произведений уходит корнями в глубинную потребность человека в единении сферы его самоутверждения со сферой соучастия индивидуального в универсальном, в жажду «события». Произведение искусства предстает как «место встречи», чувственно явленная сущность соития человека в качестве существа конечного с тем, что можно обозначить терминами «бесконечное», «абсолют», «бог», «единое», «субстанция». Понятие «произведение искусства» есть «место встречи» конечного с бесконечным, является ключевым для теории изобразительного искусства. Будучи первично свернутым и предельно абстрактным, оно способно при погружении в тот или иной аспект профессиональной искусствоведческой деятельности удивительным образом разворачиваться и конкретизироваться во множество понятийных инструментов со своими уникальными технологиями умственного действия.

Для искусствоведа-знатока понятие «произведение искусства» есть «место встречи» конечного с бесконечным и раскрывается как идеальное отношение между человеком и абсолютом, где в пространстве репрезентанта присутствуют в снятом виде обе желающие встречи стороны, прилагая к этому определенные усилия. Усилие «снятия» со стороны абсолюта — это эманация бесконечного в конечное, что фиксируется как «изобразительная» тенденция искусства. Усилие «снятия» со стороны человека — это имманация конечного в бесконечное, что фиксируется как «выразительная» тенденция искусства.

Диалектика отношения «изображения» и «выражения» на «месте встречи» позволяет все произведения изобразительного искусства подразделить на три группы. Во-первых, это те произведения, где доминирует бесконечное, которое, переходя через границу «места встречи», оконечило себя. Это произведения преимущественно «изобразительной» тенденции искусства, с господством изображения бесконечного в конечных формах, чувственно явленных художественными средствами графики, живописи, скульптуры, архитектуры. Во-вторых, это произведения, в которых доминирует конечное, которое, входя на «место встречи», жаждет расконечить себя. Это творения преимущественно «выразительной» тенденции искусства, где господствует изображение конечного в его обесконечивающих формах, опять-таки чувственно явленных художественными средствами графики, живописи, скульптуры и архитектуры. В-третьих, это группа произведений, несущих в себе редкое тождество противоположностей изобразительной и выразительной тенденций искусства. Подобные творения-шедевры призваны чувственно явить средствами графики, живописи, скульптуры и архитектуры сущность мига гармонии между конечным и бесконечным на «месте встречи».

Опрокидывая «изобразительную» и «выразительную» тенденции в историю изобразительного искусства, получаем стилевые «места встречи», которыми станут «ареклассицизм» и «ареклассицизм»<sup>3</sup>.

«Ареаклассицизм» — это стилевое пространство, содержащее в себе художественные стили всеобщей истории изобразительного искусства,

<sup>3</sup> Жуковский В.И. Указ. соч. С. 281.

по признакам родственные классицизму, воплощающему в своих произведениях преимущественно изобразительную тенденцию. Формальные признаки произведений «ареаклассицизма»: плоскостность, линейность, замкнутость, ясность, множественность. «Ареаромантизм» — это стилевое пространство, содержащее в себе художественные стили всеобщей истории изобразительного искусства, по признакам родственные романтизму, воплощающему в своих произведениях преимущественно выразительную тенденцию искусства. Формальные признаки произведений «ареаромантизма»: глубинность, живописность, открытость, неясность, единство.

Вскрывая стилевые пространства «ареаклассицизма» и «ареаромантизма», позволительно выделить в истории искусства стили, «близкородственные» классицизму (всевозможные «исторические классицизмы», «ампир», «академизм») и романтизму (собственно «исторический романтизм», «готика», «барокко»), а также стили, «дальнеродственные» классицизму («романика», «импрессионизм», «кубизм» и пр.) и романтизму («рококо», «символизм», «модерн», «экспрессионизм» и пр.).

Выясняется, что «реалистическими» могут быть произведения как «ареаклассицизма», так и «ареаромантизма». Исторические стили «ареаклассицизма» используют реализм как вещественность в случае доведения до натуралистической ступени чувственно являющего себя в конечных формах абсолюта. Исторические стили «ареаромантизма» используют вещественность реализма в качестве отправной чувственно явленной ступени обесконечивания конечного.

Двигаясь по дифференциальной лестнице «места встречи» далее, можно рано или поздно вполне корректно добраться до точки, определяющей диспозицию конкретного художественного произведения в пространстве и времени истории изобразительного искусства, что и является профессиональной целью искусствоведа в его «знаточеском» аспекте.

Для искусствоведа-исследователя понятие «произведение искусства» есть «место встречи» конечного с бесконечным и раскрывается как «искусственность», «искусность» и «искус» искусства. Произведение искусства всегда есть отличная от первой природы вещь («искусственность»), демонстрирующая мастерство своего создания с требованием умелого отношения с

собой («искусность»), возбуждающая желание диалога («искус»)⁴.

«Искусность» произведения искусства позволяет себя понять через обращение к древнегреческому «техне», ибо у эллинов данное слово означало именно умение, высокое мастерство, способность в какой-либо области производства. Овладение «техне» как «искусностью» знаменует проникновение в тайники божественного творящего умения. Природа творит, выпуская вещь из несуществования в полноту ее наличного бытия, и человек, моделируя божественные принципы, творит, про-изводя вещь из потаенности в открытость. Можно сказать, что «искусность» как «техне» есть повод-причина про-изведения вещи в ее художественном качестве. В «первой» природе процесс про-изведения по направлению к вещному результату, форме или конфигурации происходит под действием созидающего начала (бог, дух, природа, абсолют и т.д.). Во «второй» природе процесс про-изведения по направлению к вещному результату происходит по причине «искусности» человеческой воли и разума, но под эгидой божественных законов и цели.

Можно выделить несколько ярусов «искусности», имеющих значение как при производстве произведений искусства в качестве «места встречи» (отношение мастера с материалом искусства в процессе художественного произведения), так и при их потреблении (отношение зрителя с произведением-вещью): собственно «искусность» в качестве минимального уровня умения, квалифицированности, компетентности, подготовленности; «суперискусность» как уровень виртуозного владения мастерством создания и освоения художественных творений, в которые всегда впечатана «искусная» схема действия с ними; «метаискусность» в качестве уровня поствиртуозности с преодолением супермастерства, теряющего здесь значимость и самоценность.

«Место встречи» произведения искусства в аспекте «искусственности» — это, прежде всего, определенных габаритов вещь, характеризующаяся достоверностью и существующая в реальности. Произведение-вещь как целое состоит из разных частей, которыми, например, для живописной

⁴ Жуковский В.И., Копцева Н.П., Пивоваров Д.В. Визуальная сущность религии: [монография]. Красноярск: [КрасГУ], 2006. С. 118-122.

картины будут: краски, холст, подрамник, грунт, клей, лак и прочее. Важнейшей частью здесь является «неорганическая» красочная масса, на поддержание и сохранение которой направлены усилия всех остальных частей произведения-вещи. В свою очередь «неорганическая» красочная поверхность произведения-вещи неизбежно сформирована из форм и фона, сконструированных из элементарных ячеек. При этом формы и фон весьма жестко увязаны между собой, так как чем слабее структура «неорганических» элементов картинной поверхности, тем больше у зрителя соблазнов отстраниться от «искусной искусственности» именно данного произведения искусства, и наоборот. С уверенностью можно сказать, что вся тяжесть проявления последующих «органического», «душевного» и «духовного» слоев «искусственности» произведения искусства лежит на «неорганическом» слое красочных форм и фона вещной поверхности «места встречи».

Пропускание в изображенное и выраженное произведением искусства — вот первоочередная задача «искусственности» знаковой поверхности «места встречи» в его вещном качестве. Причем, оставаясь носителем строго фиксированных знаковых тел, «неорганический» слой произведения в процессе идеального отношения с реципиентом в состоянии менять значения знаков, превращаясь по нужде отношения то в знаки-индексы, то в иконические знаки, то в знаки-символы<sup>5</sup>.

В период, когда качество связи человека-наблюдателя с произведением-вещью меняется на качество отношения зрителя с произведением как «местом встречи», художественное творение в его «искусственности» — это организм знаков-индексов, приводящий к образованию «органического» слоя «искусственности» художественного произведения, что наполняет сферу отношения зрителя с произведением качеством действительности, т.е. единством творящего и сотворенного, действия и результата, существенного и вещественного, идеи и вещи, идеального и реального. Именно в сфере действительности оба члена диалога-отношения (зритель и произведение) становятся подлинными со-творцами художественного образа в качестве операционного визуального понятия<sup>6</sup>.

Раскрытие изображенного и выраженного «местом встречи» не заканчивается на уровне значений знаков-индексов «органического» слоя «искусственности» произведения. Процесс отношения зрителя с продуктом художественного творчества, пройдя индексный этап, преобразует значения знаковых тел с индексных на иконические, втягивая тем самым стороны диалога в «душевный» слой «искусственности» художественного образа.

Формирование «душевного» слоя визуального понятия характеризуется (в отличие от достоверности) художественной правдой, сопряженной с адекватным воспроизведением действительных мироотношений людей. Содержание художественной правды имеет объективно-субъективный характер: она есть не просто отношение к искусственным предметам, имитирующим вещи такими, какими они существуют в реальности сами по себе, а отношение к ним как выражающим существовавшие и существующие душевные ценности и идеалы. Художественная правдивость основывается на чувственной достоверности, но не сводится к ней. «Неорганический», «органический» и «душевный» слои «искусственности» творения искусства качественно отличаются друг от друга.

Следует подчеркнуть, что в наглядном художественном образе как новом качестве (Эмердженте) сливаются воедино, с одной стороны, «картинность» самого внешнего предмета искусства (как отдельной материальной вещи) с продуктами умозрения зрителя, а с другой, — объективно-выразительная искусственность знака — с субъективной обозначающей способностью человека. Получается, что художественный образ как визуальное понятие есть эмерджент, в котором всегда присутствуют два слившихся и отождествившихся содержания сторон творческого отношения. А поскольку в этом эмердженте в снятом виде содержатся как человеческое (зритель), так и нечеловеческое (например, сгустки краски на живописной поверхности), было бы неверно редуцировать качество рождающегося при диалоге-отношении художественного образа в чистом виде либо к сущности человеческого, либо нечеловеческого компонентов. Художественный образ предстает не просто как отношение какой-либо одной из сторон диалога к другой, а как взаимоотношение человеческого и нечеловеческого, понимаемое не в духе банальной теории отражения, а в духе

<sup>5</sup> Жуковский В.И., Копцева Н.П., Пивоваров Д.В. Визуальная сущность религии: [монография]. Красноярск: [КрасГУ], 2006. С. 177-185.

<sup>6</sup> Zhukovskiy V.I., Pivovarov D.W. Works of art and visual thinking // European journal of natural history. 2010. № 2. P. 38-42.

гегелевской теории рефлексии. Другое дело, что пропорция и гармония сущности зрителя и произведения искусства в их конкретном идеальном тождестве, в котором они снимают друг друга, производя качество художественного образа, может быть различной. В зависимости от доминирования в деятельности установках зрителя ориентиров либо на освоение сущности художественного произведения, либо на собственную свою сущность, в возникающем художественном образе-эмердженте случается либо преобладание чувственно явленной сути произведения, либо, наоборот, — онтологизированных образов сущности самого человека-зрителя. Однако, важно, что реципиент в ходе художественного отношения, постигая значения и смыслы знаков вещной поверхности произведения, незаметно осваивает не только внешнюю ему сторону диалога, но и глубины своей собственной сущности.

Пройдя сквозь «душевный» слой «искусственности», процесс художественного отношения зрителя с произведением искусства не замирает, а выходит на новый уровень, ориентированный как на освоение причин чувственного многообразия визуального понятия, так и причин обращения зрителя к отношению с художественным творением. Это приводит к новому изменению значений знаков вещной картинной поверхности. Теперь главную роль начинают играть не столько индексные или иконические значения и смыслы знаков, сколько знаки-символы, суть которых, согласно древнегреческому определению, быть разделением единого и единением двойственности.

Новый слой «искусственности» произведения искусства, который позволительно назвать «духовным», формируется в относительной независимости от предыдущего «душевного» слоя художественного образа. Они качественно различны и противоположны, отрицая друг друга. Однако, это отрицание не зряшное, а диалектическое: отрицание как момент связи, момент развития с удержанием в снятом виде тех знаний, что были получены партнерами диалога-отношения на предыдущих этапах формирования художественного образа.

«Духовный» слой «искусственности» произведения искусства в его «метаискусности» призван раскрыть глубинную суть изображенного и выраженного «местом встречи» через символику композиционной формулы художе-

ственного творения. Композиционная формула — знаковый носитель общего значения и смысла произведения, который, будучи растворен в «неорганическом» слое художественного творения и просвечивая в каждой ее элементарной ячейке (принадлежит и не принадлежит ей одновременно), геометрически-визуально моделирует сущность бытия. Рефлексия над символикой композиционной формулы «места встречи» — особого рода коммуникация зрителя (как существа конечно-го) с абсолютном посредством универсального и общезначимого языка геометрических форм. Освоение «вторичной чувственности» композиционной формулы предполагает, что единичное предстает как аспект всеобщего, способный соединиться с соответствующими ему аспектами в гармоническое целое. Это — как бы давно ожидаемая частица, дополняющая до истинности и целостности зрительское мироотношение в его потребности к единению самоутверждения и соучастия.

«Метаискусная искусственность» произведения искусства, будучи знаковым организмом, обнаруживает в себе диалектическое единство «неорганического», «органического», «душевного» и «духовного» слоев, которые оказываются родственны четырем великим слоям бытия. Можно сказать, что «место встречи» произведения в его «искусственности» есть репрезентативная модель бытия, выступающая в роли вспомогательного промежуточного «квазиобъекта», что находится в некотором соответствии с таким предельно абстрактным и загадочным объектом как бытие, способен в определенной степени замещать его и может при вступлении зрителя в отношение с «квазиобъектом» дать меру информации о сущности моделируемого объекта.

«Искус» произведения искусства позволительно представить в виде следующей логической цепочки: «прельщение», «заманивание», «соблазнение», «очарование», «заражение», «испытание», «понимание», «познание», «изменение», «перемена», «преображение». Причем, данная цепочка понятий разрешает себя сгустить, группируясь в четыре понятийных блока: «соблазнение», «заражение», «испытание», «преображение», где каждый блок есть аспект, сторона, функция «искус» произведения искусства в качестве «места встречи» конечного с бесконечным.

«Искушение», понимаемое как «очарование», начинается с предъявления чар, т.е. вещно-реальной основы с неорганическими элементарными

ячейками, наделенными особой «соблазняющей» силой. Далее, чары «побуждают», т.е. будят в произведении-вещи то, что «внутри», что скрыто и находится в состоянии сна до художественного диалога-отношения (изображенное и выраженное в творении искусства). Одновременно чары «побуждают» и в зрителе его эмоционально-рациональные ресурсы.

В процессе художественного диалога чары «заражают», внося «болезнь» (художественное содержание), обладающую «разящим» эффектом.

Дальнейшее действие чар можно определить понятием «привлекая увлекают», когда чары отвлекают обоих партнеров художественного отношения прочь от того состояния, в котором они находились до действия «заражения» в самом начале процесса «искусса».

После этапа «заражения» «искусс» произведения искусства входит в пору «сурового испытания» или некоего «суда», который предшествует качественным изменениям участников диалога, искушаемых чарами. Подобный период можно определить как собственно «болезнь», при протекании которой идет сложная борьба сторон художественного отношения с внешним воздействием, которое в процессе «искусса» стало внутренним. В этот период сила «очарования», проникая от искушающего к искушаемому, осваивается как нечто желаемое и, познаваясь, принимается как «свое иное».

Заключительной фазой процесса «искусса» является «изменение» искушаемых сторон отношения, их «преображение», совершающееся в результате приобретения и освоения того содержания, которое было сообщено чарами. «Искушаемое» переходит в качество «искусшенного».

Следует заметить, что «преображение» выступает как основная функция «искусса», тогда как «соблазнение», «заражение», «испытание» — как обеспечивающие функции, посредством которых достигается должный эффект «искусса».

Выход художественного отношения на фазу «преображение» предстает как выпадение из «обычности» в истину, в открытость со-бытия, где со-бытие — это не наличное бытие нечто, и не потенциальное бытие ничто, а граница как синтез обеих сторон. В со-бытии конечное человека умирает, сливая вместе страх и желание. Это есть ощущение смерти конечности во всем сохранении ее жизни (отсутствие при присутствии и присутствии при отсутствии).

Сопоставление слоев «искусной искусственности» произведения искусства («неорганический», «органический», «душевный» и «духовный») с фазами процесса «искусного искусства» («соблазнение», «заражение», «испытание», «преображение») приводит к выводу, что «искусс» как желание гармонии самоутверждения и соучастия есть та сила, которая позволяет зрителю в процессе художественного отношения с произведением как «местом встречи» «искусно» перемещаться от слоя к слою «искусственности» произведения искусства, формируя в итоге художественный образ (визуальное понятие) в качестве посредника между конечным и бесконечным.

Для «искусствоведа-майевтика» понятие «произведение искусства» есть «место встречи» конечного с бесконечным, оно раскрывается веером профессиональных средств, способствующих процессу отношения зрителя с произведением искусства от акта порождения феномена художественного образа до факта его предельной кристаллизации. Причем подобное «родовспоможение» принесет искомый эффект лишь в случае базирования деятельности «искусствоведа-майевтика» на фундаменте результатов, предварительно полученных «искусствоведом-знатоком» и «искусствоведом-исследователем».

Отношение, складывающееся между зрителем как конечным и абсолютом как бесконечным в виртуальном пространстве произведения искусства в качестве «места встречи», родственно такой форме взаимодействия как игра. При сравнении признаков понятия «отношение» с признаками понятия «игра» выясняется следующее. Во-первых, онтологический статус игры и отношения — нематериальное бытие. Во-вторых, и отношение, и игра возможны только в случае, если кроме «своего» налицо «иное». В-третьих, как отношение, так игра есть действие «своего» на «иное» и наоборот. Отношение раскрывает себя как окачественное действие, форма участия сопологаемых противоположностей, как движение сторон навстречу друг другу со стремлением выйти за рамки собственных границ и проявить себя через другое. Но ведь и игра получает свое осуществление лишь через совершение обоюдных действий партнеров, ибо игра есть не что иное, как движение «взад-вперед» или «туда-сюда». В-четвертых, свои действия стороны отношения и партнеры игры совершают не хаотиче-

ски, а согласно внутреннему распорядку правил. В-пятых, правила отношения и игры носят сугубо соревновательный характер борьбы. Стороны отношения, десантируя в другое часть собственного содержания, всячески пытаются это другое подчинить себе и не допустить подчинения ему. Попеременно перехватывая друг у друга инициативу, стороны в борьбе взаимноизменяют «свое» и «иное» до той поры, пока между ними не остается какого-либо существенного различия. Подобная борьба отличается настойчивостью и риском, ибо изменения, производимые отношением, касаются не только количества, но и качества соотносимых сторон. То же можно сказать и об игре. Известно, что уже в архаических культурах категории борьбы и игры практически не разделялись. В-шестых, правила общения «своего» и «иного» как в случае отношения, так и при игре имеют значение лишь в специфически обособленном пространстве взаимодействия различных.

Признаки общности отношения с игрой можно и дальше множить, однако проявленной родственности достаточно для осознания, что «родовспомогательные» механизмы, призванные обеспечить сторонам диалога желаемое им соитие на «месте встречи», есть по сути дела методические средства, применяемые при организации и управлении игровыми процессами.

Позволительно выделить несколько вариантов местонахождения «искусствоведа-майевтика» в игровой ситуации «места встречи». Первый вариант — дизъюнктивный. Посредник изолирует участников отношения-игры друг от друга, лишая их необходимости и даже возможности непосредственного контакта. Все ходы «туда-сюда» идут в этом случае через «майевтика», хотя всякий раз он выступает от лица другой стороны, как бы отстраиваясь от процесса игровых событий. Второй вариант — конъюнктивный. Посредник создает условия для непосредственного продуктивного игрового контакта сторон художественного отношения. Связь игроков с посредником не подменяет, а скорее дополняет прямые ходы «взад-вперед» оппонентов друг другу. Третий вариант — дизъюнктивно-конъюнктивный. С самого начала посредник не принимает на себя жестких разграничительных или объединительных функций, считая роль «третьей стороны» в художественном диалоге пунктирно необходимой.

Сам факт присутствия при диалогической игре «третьей стороны», неважно в каком варианте, может оказать глубокое влияние на процесс взаимодействия сторон художественного отношения. Подключение «третьей стороны» уводит, хотя бы временно, развитие диалога с деструктивного пути. Вообще присоединение «третьего» к диалогической системе резко меняет структуру возможных в ней ситуаций и существенно нарушает взаимодействие. Эффект такого нарушения может быть в высшей степени благотворным, но может породить и проблемы.

Следует иметь в виду, что вмешательство «третьей стороны» не является панацеей в процессе появления на свет и развития художественного образа в пространстве «места встречи». Подобно сильнодействующему лекарству, вмешательство «искусствоведа-майевтика» в диалог зрителя с произведением искусства может иметь нежелательные побочные эффекты и поэтому должно применяться вынужденно (в пору проблемных тупиков шествия отношения-игры) и с большой осторожностью. В наилучшем варианте «третья сторона» вмешивается в игру только тогда, когда это действительно необходимо (отношение в критическом положении ликвидации), и налаживает нормальные отношения между участниками игры столь успешно, что необходимость в дальнейшем вмешательстве «третьей стороны» отпадает.

Искусствовед-майевтик, выступая «третьей стороной» в дизъюнктивном, конъюнктивном или дизъюнктивно-конъюнктивном вариантах отношения-игры зрителя с произведением, вынужден выполнять обязанности «психолога», «наставника», «менеджера», «арбитра», «друга», не говоря уже о назначении «знатока» множества художественных творений искусства и их «исследователя»<sup>7</sup>.

Функция «психолога» заставляет «майевтика» анализировать уровень самоутверждения человека, пришедшего на встречу с произведением, а также степень нарушения качества его индивидуального бытия как единства самоутверждения и соучастия. Обязанности «психолога» вынуждают «искусствоведа-майевтика» учитывать также половые, возрастные, национальные, религиозные и пр. особенности потенциального зрителя, которые во многом

<sup>7</sup> Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: [монография]. СПб: Алетей, 2011. С. 463-469.

определяют подбор для него того или иного произведения изобразительного искусства в качестве партнера отношения-игры в целях порождения художественного образа.

Функция «наставника» обязывает «майевтика» оценивать степень художественных знаний потенциального зрителя и культуру его визуального мышления для внесения при необходимости посылных «знаточеских» и «исследовательских» корректив. В случае отсутствия минимальной культуры визуального мышления у стремящегося к «месту встречи» человека, его отношение-игра попросту не случится («наблюдатель» не в силах будет преодолеть границу «зрителя»).

Функция «менеджера» ставит «майевтика» перед необходимостью осуществлять управление художественным диалогом зрителя с произведением искусства как «местом встречи» и заставляет его выполнять работу по: а) планированию, б) организации, в) мотивации, г) контролю за отношением-игрой. Планирование — важнейшая обязанность управления, обеспечивающая основу для организации, мотивации и контроля, ориентированных на выполнение стратегических и тактических планов.

Функция «арбитра» дает «майевтику» возможность следить за соблюдением участниками диалога в пространстве «места встречи» специфических игровых правил, устанавливаемых индивидуально для каждого художественного отношения, выступая при этом в роли третейского судьи и способствуя мирному разрешению проблемных ситуаций в процессе взаимодействия сторон.

Функция «друга» позволяет «майевтику» рассчитывать на доверие со стороны участников отношения-игры. Требования к «майевтику-другу»:

1) установить с играющим зрителем приятельские отношения;

2) принимать партнеров художественной игры такими, какие они есть;

3) стремиться сохранить в пространстве «места встречи» атмосферу интимности, чтобы зритель чувствовал себя свободно и мог, не стесняясь, выражать свои чувства и мысли;

4) распознавать чувства и мысли зрителя и отражать их вербальными средствами, дабы зритель учился проводить рефлекссию над своими переживаниями и суждениями;

5) уважать способности зрителя самостоятельно решать проблемы отношения-игры и делать свой собственный выбор;

6) избегать давления на действия и высказывания зрителя, который должен быть «ведущим», а «майевтик» — «ведомым»;

7) не торопить процесс художественного отношения;

8) накладывать минимальные ограничения на деятельность зрителя для того, чтобы помочь ему соотносить художественную игру с реальностью и стимулировать в нем чувство ответственности.

Получается, что понятие «произведение искусства» есть «место встречи» конечного с бесконечным, разворачивая себя в «знаточеском», «исследовательском» и «майевтическом» аспектах, способствует проявлению и изучению множества понятийных сфер, структурных основ мира изобразительного искусства.

Это и есть сверхзадача всякой корректной теории — стремление к достижению такого единства знания, при котором максимальное число фактов предметной области теории могло бы быть описано и объяснено, исходя из минимального числа основных понятий и принципов данной теории.

### Список литературы:

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А.А. Франковского. М.: В. Шевчук, 2009. 289 с.: ил.
2. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: [монография]. СПб: Алетейя, 2011. 496 с.: ил.
3. Жуковский В.И., Копцева Н.П., Пивоваров Д.В. Визуальная сущность религии: [монография]. Красноярск: [КрасГУ], 2006. 461 с.
4. Зедльмайр Х. Утрата середины. М.: Территория будущего, 2008. 638 с.: ил.
5. Зедльмайр Х. Искусство и истина: о теории и методе истории искусства. М.: Искусствознание, 1999. 366 с.: ил.
6. Пановский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: ст. по истории искусства. СПб: Академический проект, 1999. 393 с.: ил.



7. Панофский Э. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб: Аxiома, 1999. 226 с.: ил.
8. Тарасова М.В., Жуковский В.И. Коммуникативные основы художественной культуры: монография. Красноярск: СФУ, 2010. 145 с.
9. Ухтомский А.А. Доминанта. СПб: Питер, 2002. 448 с.
10. Zhukovskiy V.I., Pivovarov D.W. Works of art and visual thinking // European journal of natural history. 2010. № 2. P. 38-42.

### **References (transliteration):**

1. Vel'flin G. Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv: problema evolyutsii stilya v novom iskusstve / per. s nem. A. A. Frankovskogo. M.: V. Shevchuk, 2009. 289 s.: il.
2. Zhukovskiy V.I. Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva: [monografiya]. SPb: Aleteyya, 2011. 496 s.: il.
3. Zhukovskiy V.I., Koptseva N.P., Pivovarov D.V. Vizual'naya sushchnost' religii: [monografiya]. Krasnoyarsk: [KrasGU], 2006. 461 s.
4. Zedl'mayr Kh. Utrata serediny. M.: Territoriya budushchego, 2008. 638 s.: il.
5. Zedl'mayr Kh. Iskusstvo i istina: o teorii i metode istorii iskusstva. M.: Iskusstvoznanie, 1999. 366 s.: il.
6. Panofskiy E. Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva: st. po istorii iskusstva. SPb: Akad. proekt, 1999. 393s.: il.
7. Panofskiy E. K istorii ponyatiya v teoriyakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma. SPb: Axioma, 1999. 226 s.: il.
8. Tarasova M.V., Zhukovskiy V.I. Kommunikativnye osnovy khudozhestvennoy kul'tury: monografiya. Krasnoyarsk: SFU, 2010. 145 s.
9. Ukhtomskiy A.A. Dominanta. SPb: Piter, 2002. 448 s.
10. Zhukovskiy V.I., Pivovarov D.W. Works of art and visual thinking // European journal of natural history. 2010. № 2. P. 38-42.