

АНСАМБЛЬ КАК ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА И ЦЕЛОСТНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

В статье рассматривается вопрос связи категорий целостности и системности как двух составляющих понятия ансамблевости. Внутренняя природа их взаимодействия может быть понята с помощью философии искусства. При этом возникает вопрос достоверности самой оценки.

Ключевые слова: ансамбль, художественное произведение, холизм, системность, структура, искусствоведение, искусство.

The article discusses the relation of two categories: consistency and integrity as components of the ensemble concept. The inner nature of their interaction can be understood through the philosophy of art. This raises the problem of the estimation reliability.

Keywords: ensemble, artwork, holism, consistency, structure, history of art, art.

Вопрос ансамблевой природы произведений в концептуальном виде подан в сборнике статей НИИ теории и истории изобразительного искусства АХ СССР под названием «Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда» (под научной редакцией М.А. Некрасовой) [4]. Специфика темы здесь в том, что декоративное и народное искусство рассматривается во взаимодействии с интерьером зданий, архитектурой, градостроительством, что по сути является одним из вариантов поиска идей синтеза среды, направления теории, характерного для второй половины XX века.

Сегодня важно вернуться к понятию ансамбля, так как он является фундаментальным определением художественного единства произведения, в силу того, что сам ансамбль (от франц. *ensemble* – совокупность – стройное целое) связывает две различные категории «системность» и «целостность», которые отличаются меж собой так же, как отличаются понятия *структура* и *эстетическое переживание*. То есть уточним, что состав входящих в ансамбль частей может быть разным, однако целостность как сверхцель искусства всегда едина, метафизически вневременна и не сводится только к методическим правилам организации формы и комплекса – необходимо еще что-то, и это что-то всегда тайна художника, неважно это наш современник или творец образов искусства

далекого прошлого, а вслед за художником и зритель, для которого произведения создаются.

Почему вопрос актуален? Потому, что понятие ансамбль, возникшее для художественного понимания предметно-пространственной среды и применяемое к вещам, например, ювелирному гарнитуру, народному костюму, архитектурному комплексу, для некоторых случаев не подходит. Не говорят «ансамбль оперы "Иван Сусанин"» или «ансамбль литературного произведения». Так же и актуальное искусство не озабочено ансамблем и категорию невозможно применить ко многим современным и иногда странным вещам. Ансамбль – отдельно, а перформанс, арт-стрит, акция, инсталляция, хеппенинг, политически ангажированная акция отдельно.

Но и некоторые современные теории сегодня не только не склонны к трактовке целостности как ансамблевости, но и вообще релятивны к понятию искусства. Например, антиэссенциализм рассматривает феномен искусства не из причин его породивших и эстетической целостности, а из того, что искусство считается таковым, если группа людей настаивает на этом. В основе лежит прецедент в американской юриспруденции, доведшим эту идею до «лукавой мудрости» – художественным произведением следует считать то, что таковым считает его автор. «Цитата из Бориса Гройса: "Искусство есть перформативный акт, когда я указываю на какой-то объект и говорю: это есть произведение искусства. Я не должен в дальнейшем обосновывать это утверждение, объяснять его либо интерпретировать это произведение искусства каким-то таким образом, чтобы доказать, что это действительно является произведением искусства. На самом деле это произведение искусства становится произведением искусства благодаря тому, что я это сказал"» [3]. Сходные идеи высказывал Д. Пригов. Противоречие здесь в том, что вещь перестает рассматриваться в качестве объекта, соответственно художественный образ, заключенный в объекте не является целью – его замещает высказывание (предельно общее), утверждение чего-то вне законов формы, и следовательно искусства. Если это объективно существует, например, для людей, которым важна в произведении не столько художественная, сколько историческая память, то «высказывание» здесь – это тема исторической конкретики и вне ее контекста высказывание бессмысленно. Соответственно историческая память и художественность – разные нормы вещи не по их назначению, а потому, что они выполняют в одной вещи разные задания. Вопрос культуры и культурно-исторической презентации – это функция исторического факта и события, и это сфера культурной

ментальности. Художественная составная – это условия образной инспирации, вкуса, опыта духовного (сакрального) существования, благодаря чему создается и воспринимается форма – ментальности художественной. Как правило, оба фактора в одной вещи национально окрашены и взаимодействуют. При этом, вещь может и не постулировать факт художественности. Андрей Рублев не создавал произведение искусства – художественность Троицы – форма молитвенного состояния и откровение свыше, и описание художественного содержания стало необходимым существом позже.

Замена понятий эстетики формы высказыванием начинается неявно с модернизма, утверждается как общее правило в концептуализме, и откровенно декларируется в постмодернизме. Вопрос здесь в отсутствии понимания онтологической природы искусства, которое в источниках формы выводимо из двух линий драматургического (обрядового) правила: действия и предмета, участвующего в действии. Только в этом случае духовный опыт может стать основой повседневных ощущений. И если человек апеллирует не к истинам форм, которой нет вне эстетической цели, а к тексту их описания, то естественно предположить утрату для человека художественной ценности формы как истины. Это связано не с качеством создаваемых вещей, а с человеком, который или не осознает значимости всего предыдущего опыта искусства, или, что скорее всего, формирует собственное поведение как определенную маркетинговую стратегию, что естественно, имеет только косвенное отношение к самим произведениям искусства.

Тогда еще раз уточним, что ансамбль остается главной категорией художественной целостности и объекты по-прежнему формируются на условиях их ансамблевого построения. Новшества есть – например, литургический объект может быть вынесен из храма, музейная вещь помещена в природной или городской среде, театральное оформление может отражать новейшие тенденции драматургии, однако сама ансамблевость не утрачивает идею художественной целостности. И если нормы ансамбля применимы к сложным структурам эстетической формы, таким как: Царицино – архитектурный ансамбль, чайный «Собственный» сервис императрицы Елизаветы Петровны – ансамбль фарфоровой посуды и т.д., то понятие ансамблеваемости важно не только в оценке произведений искусства, но и как условие общей эстетики. Концепция Мейерхольда театральной «биомеханики» потребовала соответствующего пространства мизансцены. Другое дело, что ансамбль перерастает условия, на основе которых он сформировался и становится внутренним условием целостности,

под которую формируется та или иная структура. Ансамбль в искусстве и искусствоведении важен не только как оценка вещи/ей и среды из условий эстетики, но и как состояние ментальности. И для понимания этого важно знать как формировалась сама ментальность, как сам психотип связан с понятием «Картина мира». Это знание дает возможность отличить ансамблевую целостность в цели искусства, его отличие, например, от «искусства политического акта», «протестного жеста», «хепенинга», апеллирующих не к форме, а к психических состояний, часто экзальтированности поведенческого акта – это суть элемент формы, но не сама форма и не художественное метаопределение смысла поступка – здесь важно различать границы эстетического.

Ансамблевость имеет отношение к таким понятиям, как художественный синтез, художественная система, коллекция, гарнитур, композиция, система художественно-эстетических традиций, форма гармонического единства – и если попытаться составить словарь, в котором было бы важным отразить терминологическую специфику ансамбля, то сделать это достаточно сложно, так как мы сталкиваемся не просто с содержанием, а с историей появления и «жизни» самих терминов. Так М.А. Некрасова, полагая очевидно недостаточным говорить об ансамблевом как художественном, применяет понятие художественный ансамбль, ставший знаком высшей оценки ансамбля вообще. И если строго говорить, то может ли быть ансамбль нехудожественным(?) или «нестройным целым»?

Тема, очевидно, не может быть раскрыта в краткой статье, однако мы попытаемся отметить специфику ансамбля в вопросах связи ее структуры (строения) и целостности (переживания).

Системность и целостность составляют для искусствознания и искусствоведения проблему снятия противоречия интеллектуального (системного) и чувственного (холистического) опыта знания. Системный принцип искусствоведения можно рассматривать в соотношении частей и всей композиции. Этот аспект предполагает существование структуры внутренних связей, понимания функций каждой части между собой и к целому. Естественна установка системы на раскрытие отношений структуры и общей темы, например композиции и сюжета; определения совокупности общих качеств – условий контраста или в целом цветовых отношений. Системно предложение А.К. Чекалова о трехаспектном значении художественного образа произведения: непосредственно его самого, аспекта средового синтеза, в котором произведение участвует, и образа эпохи, к которой он принадлежит. Систематический принцип

заложен в построении морфологии. Морфология определяет «строение мира искусства» и методику преподавания художественных дисциплин. Система призвана обеспечивать условия существования феноменов, рубрикацию видов творчества, характеристику этапов, и оценку современного состояния процесса. Построение организационного пространства искусства также подчинено условию системности. Научная атрибуция художественного произведения – системный вопрос.

Системой являются рациональное построение художественной промышленности, связанной с унификацией производства и потребления. Это до известных пределов требует подчинения процесса проектирования возможностям технологических цепей и экономической выгоде промышленного предприятия, а вместе с тем продавца товаров. Требования системности здесь задают новые правила художественной структуре, и, одновременно, – опыту искусства.

Одним из основателей понятия системность и условий ее структурной устойчивости считают А. Богданова. Ему принадлежит определение *формирующих* свойств, способствующих развитию системы и *регулирующих* – обеспечивающих стабильность системы. Также он ввел понятия этапности развития систем «комплексия» – этап механического составления, «конъюгация» – процессы взаимодействия, «ингрессия» – этап перехода системы к новому качеству и «дезингрессия» – процесс деградации системы. А. Богданова привлекали ресурсы языка, в котором он видел признаки «скрытой системности», и отмечал, что «слово предшествует мышлению». По сути, А.А. Богданов заложил не только основы системности, но и наметил идею целостности. Однако вслед за определением «организация есть целое, которое больше суммы своих частей», сформулированного в книге «Всеобщая организационная наука. Тектология» (Кн. 1., 1912 г.) могло бы возникнуть продолжение – о несводимости целого к частям [1]. Как, например, это сделал А.Ф. Лосев в имясловии: «имя вещи есть сама вещь, хотя вещь не есть имя». И, несмотря на то, что проблема целостности в ее полном масштабе отчетливо брезжит в текстах А. Богданова, здесь она все же так и не выявлена и не решена, поскольку в конструкции отсутствует представление о внесистемности духовного начала, что очевидно по ряду текстов. Так религиозное сведено к системе, что конечно не правомерно, поскольку системное оформление сакрального опыта не ограничивается условием религиозных институций, а обусловлено и богословием, которого в текстах Богданова нет, и откровением, которое по определению внесистемно, и чувствованием, как условием откровения. Это очевидно

также в параграфе 3 «Путь к организационной науке» в разделах: «Организационная точка зрения в первобытном и религиозном мышлении»; «Организация опыта в обобщающих науках»; «Народная тектология» и ряде других текстов. Кроме того в сочинениях автора мы не встретим вопросов, напоминающих о способности сознания к синтезу. Проблема дипластии, без которой система не может не только развиваться, но и самосохраняться, во времена ученого еще не рассматривалась. И именно с помощью дипластии как свойства второй сигнальной системы субъект управляет системой, а сама дипластия является свойством мозга/сознания, но свойством системы не является.

Поэтому можно отметить, что принцип целостности связан с системностью, но природа целостности иная. Если системность объясняет технологический тезаурус, формирование и развитие комплекса, то это еще не свидетельствует о целостности, поскольку пути достижения целостности могут совершаться и вопреки системе. Скажем так, системность – условие общего отношения к культуре и искусству, например преемственность задач воспитания на разных уровнях образования, а целостность – в способности воспринимать мир как чудо. Законы целостности проистекают не из самой системы, а внутреннего, интуитивного улавливания истин духовной жизни и ими владеет субъект системы –художник, педагог, педагог-художник, зритель, ребенок. И только весь потенциал всех педагогов, педагогов-художников, художников, зрителей может удерживать саму систему в состоянии функционирования, как метода, призванного к достижению целостности.

Поэтому вопрос целостности обладает особой природой, которую система не может не учитывать.

Точнее, нежели у А. Богданова, идея целостности осмыслена несколько позднее, и связана она с концепцией холизма. Холистическая концепция, которую именуют еще идеалистической «философией целостности», изложена в Я.Х. Смэтсом в книге «Холизм и эволюция» (1926). Южноафриканский фельдмаршал истолковывал понятие несводимости целого к сумме частей, что сделано почти на полтора десятилетия позже А. Богданова. Но отличия от А. Богданова в том, что по Я. Смэтсу миром управляет процесс творческой эволюции: процесс создания новых целостностей. В ходе эволюции формы материи непрерывно увеличиваются и обновляются. Холизм, по Смэтсу, отменяет закон сохранения материи (полагаем в контекстах имеющегося знания – ВК) и является категорией метафизической (и скорее всего мистической). Идеи холизма развивали в биологии Дж. С. Холдейн в «Философских

основах биологии» (1931) и А. Майер-Абия в «Идеях и идеалах биологического познания» (1934) и др.

Системность и целостность в отношении к ансамблю можно рассматривать на основе форм мифопоэтической нерасчлененности, а это заставляет исходить из метода комплексного изучения явлений искусства с помощью нескольких гуманитарных дисциплин: этнографии, истории, лингвистики, фольклористики, археологии, психологии, социологии. Оценка мифологического сознания и миропонимания этносов и наций основывается на ансамблевой целостности систем, специфических по форме, но универсальных по канону времени. При этом художественные ансамбли, такие как костюм, усадьба, предметы и орудия труда, по характеру бытования неотделимы от Образа Мира, более того – являются не просто отображением его, а самим Миром сознания. В этом и состоит основное отличие ансамблевых комплексов в их метафизической сущности от «перформативного акта», который отделен и от целостности и от ансамблевости одним простым условием – сам перформативный акт может лишь моделировать «обрядовое действие», быть элементом идеи, например гештальтом как фрагментом размерности, цветности, равновесия, односложного действия, но не мифопоэтической моделью идеи. Кроме того, те акты, которые предлагаются в качестве нового искусства, в основном не проистекает непосредственно из культового содержания – и это самая уязвимая сторона «процесса», на котором настаивают сторонники причислять к искусству всякое действие в культурном пространстве. Содержание понятий культовый артист, кино, художник и др. размыт настолько, что уже не очень понятно, где талантливый актер, а где кумир, которого «не сотвори».

И еще – создание экзотических ситуаций происходит из способности самого человека извлекать не присущие предмету свойства: коллизии, не заложенной в основной функции вещи, например, забить небольшой гвоздь в стену днищем стеклянного стакана. Это можно назвать контроверзой и чтобы контроверза стала основой художественной идеи, а затем формы, она должна перерасти собственный гештальт и стать драматургическим и стилевым событием.

Художественная цель – образная целостность – предопределена стилевым ее выражением, которое зиждется на тех или иных пластических решениях, имеющих черты системности: декоративное, изобразительное, формально-ассоциативное. Пластическая система – вопрос перерастания обрядового «жеста» в форму произведения и в историческом прошлом происходит это в двух ветвях: обрядовом действии и предмете культа как

вещественной формы идеи культа. Все идеи искусства так или иначе соотносятся с этой моделью, на условиях метонимии (замещение понятия, обозначающего предмет, явление иными (пространственными, временными определениями). Системность и целостность – это возможность удерживать понятие ансамбля как модели самого внутреннего процесса искусства: *художественная целостность – стиль – пластическая система – обрядовый жест – культ как идея метафизической целостности*. Эту линию реализации художественной идеи мы рассмотрим отдельно.

Таким образом, вне связи с культурной средой процессуальные феномены не порождают художественных ансамблей. Они могут быть знаками поведения, или высказывания, но как бы ни смущались говорить об этом, следует все же уточнить одно обстоятельство. До тех пор, пока акты искусства редуцированы только по их знаковой функции и не осмыслены как символы в полноте пластической системы, вещи эпохи не удостоверяются как объекты искусства. Раскрытие истин времени, многосторонних связей культуры требует сегодня теоретического обоснования ряда категорий, среди которых имеет приоритет ансамбль, как единство идей целостности и системности.

Список литературы

1. Богданов А.А. Всеобщая организационная наука. Тектология (Кн. 1., 1912 г.). — М., 1989. — 304 с.
2. Вейц М. Роль теории в эстетике/Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. – Екатеринбург, 1997. – 320 с.
3. Горский П. Об оценке произведений искусства. Эл доступ: <http://photo-element.ru/analysis/pgor/pgor.html> (обращение 30.11.2015).
4. Искусство ансамбля: Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда: [Сб. ст.] / НИИ теории и истории изобразит. искусств Акад. художеств СССР ; Сост., науч. ред. [и авт. предисл.] М. А. Некрасова, 462 с. ил., цв. ил. 25 см. – М., 1988. – 464 с.