

### Явление артефакта в контексте психологии искусства.

Современное искусствознание всё чаще сталкивается с необходимостью апробации культурологических понятий. Данная апробация не сводится к простой адаптации готовых понятийных форм. Скорее она осуществляется как достраивание, даже содержательная модификация некоторых категорий. К их числу относится и такая категория, как «артефакт», которая, отпочковавшись от лексического ряда традиционной антропологии, обрела новое значение в работах эстетиков, семиотиков, культурологов, наконец, искусствоведов. Возможно именно обновлённая актуальность, расширенное употребление понятия об артефакте обусловили и приобретение им терминологической неустойчивости. Противоречия в толковании явления артефакта объясняются тем, что, с одной стороны, до настоящего времени остаётся не сформированной единая «теория искусственного объекта», а с другой – артефакты культуры отличаются высокой степенью «символично-смысловой изменчивости» [1, с.44, 46]. Помимо этого, артефакты многообразны и каждый из них выступает сложным функциональным образованием, что отражается в принятых сегодня определениях данного феномена. Так, в нём находят «любое искусственное образование, как физическое, так и идеационное»; «абстрактного носителя культурной семантики»; «интерпретативное воплощение какой-либо культурной формы в конкретном материальном продукте, поведенческом акте, социальной структуре, информационном сообщении или оценочном суждении»; художественные произведения в их уникальном виде (авторские опусы), цитаты и заимствования, римейки, исполнение музыкальных произведений; исследовательские, критические, философские и прочие тексты, даже личные суждения о данном культурном феномене частных лиц [1, с.44, 45, 46]. Возникающее расширение понятия оставляет впечатление произвольного, идущего вслед за самостоятельным, независимым от исследовательских суждений, существованием явления. Такое впечатление возникает из-за действительно свободного – невольного – изменения масштаба измерения артефакта. Подвижность критериев изучения артефакта, в свою очередь, объясняется различиями в границах данного явления, открывающимися соразмерно позиции исследователя.

Так или иначе, феномен артефакта отражает способность человека создавать «искусственные орудия» (термин Л.Выготского), с целью пересоздания как окружающей внешней жизненной среды, так и собственного сознания, то есть, с целью управления опытом взаимодействия человека с миром и с самим собой. С этой точки зрения представляется справедливым находить в артефактах определённые знаковые образования – целостные знаковые конгломераты, что даёт возможность подходить к знаку

как к артефакту - результату материально-идеационного опредмечивания отношения человека к внешним и внутренним условиям его бытия. Специальная знаковая природа артефакта соответствует потребности человека заселять, наполнять своё жизненное пространство созданными им же самим и в своих собственных целях объектами; это и есть, собственно говоря, творчество культурных атрибутов. Однако такая знаковая атрибутивность человеческого опыта является не столько внешней, сколько психологически мотивированной, выражающей имманентные свойства человеческого сознания, необходимость самопознания, рефлексии. Таким образом, знаки – в различных их формах и свойствах - могут быть рассмотрены как психологические артефакты, то есть, как функциональные особенности человеческого сознания, приобретаемые в процессе исторического развития психического аппарата человека, осваиваемые личностью в ходе её индивидуального становления. Иными словами, порождающими знаковыми структурами оказываются вторичные высшие психические функции человека, формирующиеся в кругу процессов сигнификации, что было обнаружено и соответственно названо уже в работах Л.Выготского [2]. Среди данных функций особое значение приобретают так называемые «социальные эмоции», в том числе этические (познавательные) и эстетические «чувства». О последних правильнее было бы говорить как об интегрирующих состояниях сознания, в равной мере обращённых к рационально-логическим и иррациональным подсознательным структурам его, как о целостной реализации человека в резонансе с миром и самим собой, как о чувствовании чувств и мыслей в их соотнесённости с внешними объектами восприятия и оценки.

Психологический артефакт или артефакт как психологический феномен – это те мысли, чувства, ощущения-восприятия, суждения-понятия о них, которые являются для человека знаковыми, то есть, выражают знаковую обустроенность личностного сознания. Они закрепляют и делают доступными для воспроизведения - передачи такие свойства психической деятельности субъекта, как способности, потребности, установки, намерения, «взгляды», некоторое другое. Из них вырастает содержание искусства и сознания в их взаимозависимости; у каждого из названных «содержаний» - своя предметность, и соотносимая с внешней, и свободная от неё. Сходство данных «содержаний» возникает, следовательно, благодаря тому, что свои внешние предметные условия искусство и сознание творят сами, исходя из собственных интересов. Данное обстоятельство заставляет вспоминать открытое ещё в древности (Протагором) правило, гласящее, что человек является мерой всех вещей...

Известные семиотические категории, а именно – знак, знаковая система, значение, образ, символ, текст – приобретают необходимую понятийную полноту и адекватность фактам художественного творчества только при учёте психологической стороны указываемых ими явлений. К сожалению, данный аспект в большинстве семиотических работ остаётся без

достаточного внимания. А тогда изучение природы знака, шире – «артефактности» процессов общения, на наш взгляд, может только завести в тупик – «упереться» в структурно-вещественные ограничения знака или в границы ближайшего формального контекста. С другой стороны, было бы столь же неверным ограничиться психологическими характеристиками художественных артефактов, не доводя их до определения материальных свойств художественной формы как её знаковых условий. Отвлечённое от конкретных прецедентов, в частности, от жанрово-стилевой композиционной обозначенности художественного замысла, обсуждение содержания произведения (образа, приёма и так далее) лишается доказательности, более того, лишает исследуемый предмет второго, после «искусственности», определяющего качества артефакта – искусности, то есть, мастерства сделанной формы. Таким образом, проблема артефакта, смыкаясь с проблемой знака и будучи проецирована в область искусства как совокупности художественных форм, обнаруживает двойственность в соответствие с «двойной» природой интересующих нас явлений. Она требует подхода как со стороны структурно-функциональных особенностей личностного сознания, так и стороны автономной предметности искусства. Взаимодействуя, две эти стороны раскрывают встречное движение психологической и художественной знаковых систем, точнее позволяют обнаружить данное движение как знаковое – не случайное, а целенаправленное и систематическое, реализующее основания и правила упорядочивания смыслообразующей деятельности человека.

Знаковость сознания открывается человеку с большим трудом, поскольку, оставаясь имманентным феноменом, соотносима только сама с собой. Знаковость искусства, напротив, обнаруживается сразу, поскольку опирается на обособленность, условность художественной формы, что не делает её, однако, легкодоступной, ибо для восприятия художественного артефакта как знакового образования необходимо владение мерой условности языка искусства. Таким образом, психологические знаки для человека слишком безусловны и к ним трудно отнести как к «не своим», привнесённым, искусственно сделанным, запрограммированным историческим человеческим сообществом; художественные же знаки – слишком условны и требуются особые усилия для того, чтобы принять их как «свои», как основу «естественного» живого понимающего сопричастия. Содержание искусства также трудно принять как свой жизненный психологический материал, как содержание сознания трудно осознать как социализованную форму объектно-субъектных коммуникативных и субъектно-субъектных «общительных» отношений. Тем не менее именно эти трудности становятся главным побудительным началом художественной рецепции и личностной самооценки. Причину этого парадоксального стремления к трудностям можно увидеть в потребности человека ориентироваться во времени и пространстве – и не просто ориентироваться, а владеть ими, превращать их из демиургических начал, далеко превосходящих

силы и возможности не только отдельного человека, но и целого социума, в факторы наращивания ценностного опыта как личностного существования, так и исторического бытия культуры.

Выбор материала и его спецификация в каждом из видов искусства является целесообразным именно с точки зрения возможностей упорядочения, оформления пространства и времени. При этом открываются не только реальные физические закономерности спатально-темпоральных факторов жизни и творчества, но и их условные, метафорические, символические, воображаемые – идеальные – свойства, то есть, их особые, изобретаемые человеком, знаковые функции. Исходным материалом – специфическими средствами – в живописи можно считать линию и цвет (не случайно данные два знаковых образования «оставили» в своей поэтике представители новой живописи – формально-абстракционистской школы – начала XX века, отказавшись от всех прочих слагаемых живописной формы), которые служат организации пространства. Специфическим формообразующим средством музыки становится «тоновость» – звуковысотная, темброво-артикуляционная, ритмизованная, направленная на решение задачи организации временного процесса – определения процессуальности времени и внесения «опознавательных знаков» в эту процессуальность. Не случайно Стравинский полагал, что музыка существует единственно для того, чтобы вносить порядок в течение времени [3, с.19]. Соглашаясь с этой мыслью, уточним, что и пространственные факторы музыке не чужды (как живописи не чужды временные), но они являются подчинёнными, возникающими вслед за оформлением временных условий музыкального замысла, хотя в некоторых случаях могут выступать и на первый план, заслонять, отстранять временные параметры звучания. Особенно заметны пространственные условия музыки в общих программных – прагматических исполнительских – основаниях жанра, для которого очень важно, как и где «размещается» музыкальный феномен. В моменты жанрового генезиса музыки, особенно в обиходной ритуальной области, данные условия становятся ведущими как контекстуальные, тем самым вводя внешнее окружение как необходимую знаковую среду – активный семантический фон – в содержательный план музыкального феномена. Материалом и структурообразующим началом литературы являются логоформы, то есть, не просто словесные выражения с их грамматическими и синтаксическими связями, но особые сцепления словесных синтагм, опирающиеся не только на понятийные, но и на эмоционально-ассоциативные, обобщающе-смысловые отношения – на отношения слова к процессам личностного осознания, опосредования пространственно-временных принципов устройства мироздания. В таком качестве слово – логоформа – адресовано психологическим зависимостям человека от названных принципов и упорядочивает прежде всего внутреннее «пространство» человеческого сознания, что позволило Выготскому увидеть главное назначение искусства в его способности вносить строй и порядок в

наши души [4]. Литература, таким образом, опосредует оба пути – пространственный и временной, описывая их, делая их отстранёнными объектами изображения, выражения, образного воссоздания, символизации, присваивая, переименовая, возможности живописной и музыкальной знаковых систем, выводя их из глубин личностного осознания в сферу вербализации – на границу рационально-логического познания. Отсюда и авторитетность вербальных факторов для живописного и музыкального творчества: словесные логоформы как бы «возвращают» семантику иных видов искусства, пропустив её через свою знаковую систему, в разъяснённом, уточнённом виде.

Создавая свой особый мир, параллельный к реальному, вымышленный с точки зрения объектно-предметной логики жизни, усиленно настоящий – для психологического осуществления личности, искусство не только обладает специфическими хронотопическими измерениями, оно моделирует такие пространственно-временные отношения, которых нет в действительности, но которые желательны и потому предполагаются как возможные. Иными словами, искусство всегда утопично и устремлено к тем идеальным формам хронотопа, которые в человеческой жизни достижимы (как положение во времени и пространстве божественного источника бытия) только идеационным путём, то есть, именно «умопостигаемы». Г.Гадамер заметил, что найденное греками слово служило обозначению такой ситуации, когда возникает представление о том, что не укладывается в границы привычного обыденного опыта – *atopon*, «лишённое места». Следовательно, утопичность искусства возможно рассматривать как стремление человеческого сознания за свои собственные пределы – в мир труднодоступный и потому особенно заманчивый, в мир скрытых тайных связей между явлениями как их истинных и потому озадачивающих причин... [5, с.45] Особая знаковая природа художественных артефактов обусловлена тем, что они одновременно представляют две, в равной степени важные для человеческого опыта, сферы бытия – явную, предметно-вещную и тайную, достигаемую далеко опосредованными путями, хотя и чувствуемую (вернее – предчувствуемую). С этим связаны две ведущие стороны артефакта в искусстве; первая из них выявляет специфические материал и средства данного вида искусства, следовательно, его внешнюю знаковую форму, вторая обращена к психологической значимости того или иного средства, приёма, в конечном счёте стремясь к передаче единства, целостности бытия сознания как вполне самостоятельной, по утверждению Л.Выготского, области бытия человека в мире. В этом отношении различные языки искусства следует понимать как различные языки человеческого сознания. Современная психология уже согласилась с тем, что вербальный язык как язык рационально-логического познания не является единственным для сознания, равно как не является и единственно логическим: просто у других языков – иная логика. Однако, прежде чем рассматривать вопросы, связанные со специфическими логическими путями различных видов

искусства, художественных форм, нужно определить общие – как внешние, так и внутренние – условия создания «художественной предметности».

Л.А.Уайт указывает, что только у человека как у вида мы находим понимание как процесс приспособления, осуществляемый символическими средствами. Символ, то есть, специальная искусственная знаковая форма, позволяет развиваться «метасенсорному механизму приспособления», «нейро-сенсорно-символической способности» [6, с.141–142]. Таким образом человек выходит за пределы непосредственных чувственных впечатлений – ощущений и превращает свои органы восприятия в инструменты символизации. Данный процесс, обусловленный исторической эволюцией человеческой психики, лежит в основе художественного восприятия и оценки. Художественное сознание, развиваясь, дифференцируется и специализируется в связи, во-первых, с основными каналами восприятия и формами оценок, а именно, визуальной, аудиальной и понятийной, во-вторых, в связи с отношением ко времени и пространству – как к общим надличностным либо как к индивидуализированным. Синкретичность отличает не только первичные художественно - образные формы, но и родовое тематическое содержание искусства. Исходные эпические формы предполагают дальнейшее обособление лирического и драматического начал, примером чего может служить эволюция хорового в своих основах искусства греческой трагедии. Если эпос представляет единство, общность и континуальность представлений о времени и пространстве, их безраздельность и безграничность, то лирика – отделившийся одинокий «голос из хора» - связана с осознанием индивидуации, ограниченности, конечности, кратковременности жизни отдельного человека, способствуя, таким образом, введению одной из опорных антиномий социального бытия – антиномии «МЫ» - «Я», трансформирующейся в диаду «Я» - «Они» в случае противостояния индивидуального и обобществлённого сознаний. Так из расщепления эпического на собственно эпическое и лирическое вырастают предпосылки драмы – конфликта человека с окружающим миром, прежде всего, с представляющими его социальными субъектами. Различия эпоса – лирики – драмы для всех видов искусства реализуются как различия в масштабах художественной формы. Конечно, данные различия мотивированы различными содержательными объёмами эпической, лирической и драматической форм. Однако важно подчеркнуть, что сама по себе протяжённость – величина – формы, способы установления композиционных границ являются активными и весомыми знаковыми факторами. Большие эпические, малые лирические и средние драматические формы, находя свои пути в каждом из видов искусства, предполагают специфические условия воздействия и восприятия для каждой группы форм, в том числе особые отношения с контекстом, свой тип контекста как «фона» для становления и функционирования художественного предмета. Для эпической формы контекстуальным началом – ближайшим и необходимым контекстом -

является человеческая история в её онтологическом назначении, то есть, как опыт наличных состояний бытия, опыт присутствия в мире и осознания целесообразности этого присутствия; эпос всегда религиозен и каноничен; собственно, «чистыми» эпическими мы вправе считать религиозные художественные формы или синтетические формы «храмового действия», говоря словами П.Флоренского. О них Флоренский пишет, что «...будучи чистейшим явлением собственно церковного творчества, эти формы оказываются заветнейшими исконными формами всего человечества. Мы узнаём в них по частям и разрозненно открытое древними культурами – черты Зевса во Христе Вседержителе, Афины и Изида в Богоматери и т.д., так что «оправдана мудрость чадами ея». Да, духовные видения, эти чада подготовлявшаяся всею мировой историей древней мудрости, своей существенной истиной показали, что права была мудрость в своих предчувствиях и намёках истины. Можно сказать, чем онтологичнее видение, тем общечеловечнее форма, которою оно выразится, подобно тому как священные слова о самом таинственном – самые простые: отец и сын, рождение, согнивающее и прорастающее зерно, жених и невеста, хлеб и вино, дуновение ветра, солнце с его светом и т.д. Каноническая форма – это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь, тогда как отступления от форм канонических стеснительны и искусственны...» [7, с.561 – 562] Фоновый материал для эпического жанра – сама жизнь, вплетаясь в которую, гранича с которой эпическое накапливает собственный художественный ценностно-смысловой опыт. Эпическая «фигура», таким образом, устремлена к самым широким жизненным основаниям искусства, в то же время противопоставляя им новое понимание культурно-исторического единства социума, формируя данное понимание. Психологическая предметность эпического творения определяется в связи с воссозданием самых общих антиномичных – бинарных по природе своей – отношений, которые лежат в основе эстетического опыта и являются континуальными, постоянными и непрерывными, оценочными состояниями, таких, как созидание – разрушение, открытость – замкнутость, покой – устремлённость, благополучие (обретение, счастье) – неблагополучие (потеря, несчастливость); равнодействие составляющих названные антиномичные пары факторов передаёт состояние гармонии и именно с передачей данного интегрирующего состояния связано формирование художественных канонов. Искусство с первых своих эпических жанровых «шагов» осуществляется на пути позитивного разрешения антиномий бытия, прежде всего, как антиномий бытия человеческого сознания. Предназначение эпоса, благодаря которому память о нём хранится во всех производных более поздних жанровых формах, связано с открытием эстетической целостности и упорядоченности оценочного человеческого опыта, внутри которой содержатся предпосылки более конкретных этических и психологических рефлексированных отношений. Последние составляют специальную предметную область драматического и лирического направлений в искусстве.

Континуальности, обобщённости эстетических состояний противостоит дискретность познавательных-этических подходов, конкретный и единичный характер личностных самооценок. Со стороны их психологической знаковости ведущими становятся представления о добре – зле, силе – слабости, уверенности – страхе, любви – ненависти (доверии – ревности, тревоге), некоторые другие. В отличие от эстетических антиномий, открывающихся эпическому сознанию, данные антиномичные пары, реализуя драматические и лирические установки, тяготеют к обострению противоречий, к неизгладимости антиномичного напряжения, к дисгармоничному перевесу условно-негативной стороны антиномии. Как драматическое, так и лирическое всегда чреваты трагедийными осложнениями и подразумевают последние – даже когда демонстрируют их преодоление, ибо такое преодоление так или иначе раскрывается как временное. Действительное и действенное снятие самопротиворечивости антиномии возможно только при достижении «психологического синтеза» эпического масштаба, то есть, при привлечении совершенного всеединства жизни и знания о таком совершенстве...

Однако, у драматического и лирического направлений в искусстве есть свои преимущества, а именно: во-первых, они позволяют укрупнить, приблизить индивидуально-неповторимое, уникальное в творческом, в том числе – психологически-творческом опыте человека; во-вторых, они усиливают самоценность художественной формы, собственно, превращают её в «артефакт», в инициативное направляющее начало культуры. Только лирический (неизбежно становящийся драматическим) автор становится в полной мере «первым лицом», от имени и по воле которого строится художественная форма, а потому «фоновым» материалом для такого автора становится он сам – его способности к пониманию – самопознанию и соощенке своего и чужого психологического «хождения в реальность». Буквальное сокращения масштабов лирической формы соответствует сужению интересующей автора предметной области – от макромира всеединой жизни до микрокосма личностного сознания, однако такое сокращение – сужение требует новой смысловой глубины формы, приращивания и преобразования, то есть, количественного и качественного изменения содержательных функций знака. Лирическая форма всегда тяготеет к символичности, идущей от глубинных знаковых структур личностного сознания и ярко демонстрирующей психологическую природу художественных артефактов. Стремясь выявить этот закон лирической формы как отправной для всякого художественного творчества (только проявляющийся с различной интенсивностью), П.Флоренский пишет, что «художество есть оплотневшее сновидение», поскольку сновидение «насквозь телеологично, или символично» [7, с. 530, 529]. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что критерием символичности сновидения, соответственно художественной формы, исследователь делает отношения ко времени и пространству, тем самым возвращая нас к названным феноменам



как к отправным артефактам культуры: « ... в сновидении время бежит, и ускоренно бежит, навстречу настоящему, против движения времени бодрственного сознания. Оно вывернуто через себя, и, значит, вместе с ним вывернуты и все его конкретные образы. А это значит, что мы перешли в область мнимого пространства. Тогда то же самое явление, которое воспринимается отсюда – из области действительного пространства – как действительное, оттуда – из области мнимого пространства – само зрится мнимым, т.е., прежде всего, протекающим в телеологическом времени, как цель, как предмет стремлений. И напротив, то что есть цель при созерцании отсюда и, по нашей недооценке целей, представляется нам хотя и заветным, но лишённым энергии, - идеалом, - оттуда же, при другом сознании, постигается как живая энергия, формирующая действительность, как творческая форма жизни.» [7, с.528] Трудно лучше ответить на вопрос о психологической обусловленности художественных артефактов и творческой целесообразности знакового, символического строения искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Артефакт. Артефакт культурный // Культурология. XX век. Словарь / Сост. статей А.Красноглазов, А.Флиер. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С.44 – 46.
2. Выготский Л. История развития высших психических функций // Л.С.Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. – М.: Педагогика, 1983. –Т.3. – С.5 – 328.
3. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып.1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. – М.: Музыка, 1995.
4. Выготский Л. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968.
5. Гадамер Г. Язык и понимание // Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С.43 – 59.
6. Уайт Л.А. Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т.1. Интерпретации культуры. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С.141 – 156.
7. Флоренский П. Иконостас // Павел Флоренский. Христианство и культура. – М.: Фолио, 2001. – С.521 – 626.