

Тукаева Роза Абдулхаевна

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Автор рассматривает язык изобразительного искусства по аналогии с естественным языком, используемым в повседневном бытовании, также с "языком" других видов искусства (музыка). В статье отображается кризис изобразительного искусства XXI века. Художественный живописный язык творится личностью (художником), эпохой. Рассмотрение проблемы языка художественной реальности позволяет определить связь между социально-художественной ситуацией в ее конкретно-исторической специфике и художественным произведением в единстве его знаковых особенностей и ценностно-смыслового содержания.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/6-1/49.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 6 (20): в 2-х ч. Ч. I. С. 190-193. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 11/12+75

Автор рассматривает язык изобразительного искусства по аналогии с естественным языком, используемым в повседневном бытовании, также с «языком» других видов искусства (музыка). В статье отображается кризис изобразительного искусства XXI века. Художественный живописный язык творится личностью (художником), эпохой. Рассмотрение проблемы языка художественной реальности позволяет определить связь между социально-художественной ситуацией в ее конкретно-исторической специфике и художественным произведением в единстве его знаковых особенностей и ценностно-смыслового содержания.

Ключевые слова и фразы: бытие искусства; небытие; искусство; язык изобразительного искусства; художественный язык.

Роза Абдулхаевна Тукаева

*Кафедра философии и методологии науки
Бакинский государственный университет
tukaeva.rza@rambler.ru*

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ[©]

Искусство, так же как и язык, порождено потребностью людей в общении. Первоначально коммуникативную функцию выполняет язык движения, жестов, затем появляется язык звуков, который наследует эмоциональность языка жестов в форме различных образных выражений и метафор. Крупный французский философ Э. Б. Кондильяк считал, что подобно тому, как язык жестов развивался одновременно с танцем, речь развивалась вместе с поэзией. «Для того чтобы выразить понятие “человек” или понятие “лошадь”, рисовали схему человека или лошади; и первый опыт письма был обыкновенным изображением» [6], – утверждал Э. Б. Кондильяк. Крупнейший итальянский философ Дж. Вико, отвергая традиционное мнение, согласно которому иероглифы были изобретены египетскими жрецами с целью скрыть тайны древней мудрости, писал, что у всех первобытных народов была «простая естественная необходимость изъясняться посредством иероглифов» [4]. В теории Э. Б. Кондильяка, Дж. Вико была мысль о возникновении искусства из потребности общения. Мысль о том, что искусство есть средство общения, нуждалась в развитии. Рассмотрим, что именно выражает искусство и что в нем служит общению?

Предметом искусства является сам человек в его взаимоотношениях с миром, который в отличие от частных гуманитарных наук рассматривается в своем целостном виде. К специфическим свойствам искусства относятся: 1) особый язык (установка на образность в отличие от обобщенных категорий и понятий науки); 2) особый способ обобщения (общее через индивидуально-частное, а не частное через общее, как в науке); 3) использование художественного вымысла (что запрещается в науке); 4) личностный способ выражения (в отличие от безличностного стиля науки); 5) повышенное значение формы (без формы нет искусства, наука же практически безразлична к форме); 6) использование скрытых от научного обобщения пластов человеческого сознания, что придает искусству большую эвристическую силу. Искусство – это не деятельность, сопряженная с достижением одного только эстетического удовлетворения, но наряду с наукой особая форма познания мира.

Искусство воспринимается людьми как естественное средство коммуникации, которое сопровождает человека в течение всей жизни. В исследованиях изобразительному искусству не уделялось большого внимания как целостному структурированному объекту со своей логикой развития. При смене эпох искусство всегда переживало глубочайшие кризисы. Многие исследователи сходятся во мнении, что сегодняшнее искусство находится именно в таком состоянии [3]. Рассмотрение изобразительного искусства становится все более актуальным в контексте развития цивилизации и коммуникационных технологий. Влияние новых технологий – это только один аспект бытия языка в культуре общества. В информационный век, в связи с развитием новых технологий, таких как Интернет и мультимедиа, каждому художнику приходится вырабатывать творческий подход и утверждать собственное видение будущего.

Изобразительный язык – достояние человека, а также результат символической деятельности. Язык изобразительного искусства является основой художественного мастерства. Язык (как знаковая система) – это сложное образование, средоточие тех черт, которые помогают обрисовать облик человека в его определяющем отношении к собственному коду и способу использования этого кода [9, с. 551]. Таким образом, язык выполняет познавательную и коммуникативную функции в процессе человеческой деятельности, является связующим звеном между внешним миром и сознанием человека. С одной стороны, он выражает мысли, с другой – отражает явления, события и предметы окружающей реальности. Язык – не просто средство общения, он «дает имя сущему и благодаря такому именованию впервые изводит сущее в слово и явление. Такое именование, означая сущее, впервые назначает его к его бытию...» [10, с. 355].

«Язык» – материал искусства, но не любой материал является «художественным языком». Под понятием «язык изобразительного искусства» подразумевается многое: от выбора номера кисти до решения сложных колористических задач, от поиска формата картины или рисунка до использования богатейших возможностей композиции с целью заострения внимания зрителя на главном. Язык изобразительного искусства неразрывен с содержанием, им «думает» художник-реалист с момента зарождения замысла. Художественное изображение создает образ реальности. Холст, кисть, палитра – все это материал, без которого нет картины, но «языком» живописи являются цвета, светотень, линия, пятно и т.д., а не кусок холста. «Материал» и «язык» не тождественны с внешней формой. Рифмы, ритм, метафоры и т.д. являются чем-то отличным от сонета, поэмы, частушки, романа, взятые как жанр и вид, как внешняя форма. Только определенная организация и субординация превращает «язык» и «материал» в конкретную внешнюю форму. То же самое относится и ко всем другим искусствам. В музыке есть целая система средств для создания мелодии музыкального произведения (лад, динамика, метроритм), его гармонии (аккордика, система функций) и т.д. Эти средства имеют свое объективно-самостоятельное существование. С их помощью по определенным внутренним законам создается художественный образ. Но они становятся внешней формой лишь при подчинении их идейно-эмоциональным требованиям образа. Только благодаря этим требованиям многочисленные, но все-таки ограниченные элементы музыкального «языка» входят в бесчисленные комбинации и сочетания и реализуются в конкретных внешних формах – в симфонии, сонате, марше, балете, опере и т.д.

Художественный язык доступен людям разных национальностей и культур. Картину, симфонию или балет не надо переводить на разные языки. Художественный язык (за исключением только литературы) – «язык» общечеловеческий. Художественный язык не тождественен ни обыкновенным звукам в действительности, ни словесным языкам, хотя возникает на основе последнего и невозможен без него. А. Н. Серов говорил о музыкальном языке: «...в природе бездна звуков самых разнородных, самых разнокачественных, но все эти звуки, которые в иных случаях называются шумом, громом, грохотом, треском, плеском, гулом, гудением, звоном, ревом, скрипом, свистом, говором, шепотом, шорохом, шипением, шелестом и т.д., а в других случаях и не имеют выражений в словесной речи, все эти звуки или вовсе не входят в состав материалов для музыкального языка, или если входят в него, то не иначе, как в виде исключения (звон колоколов, медных тарелок, треугольников, звук барабанов, бубен и т.д.). Собственно музыкальный материал есть звук особого свойства...» [Цит. по: 5, с. 163].

Понимание художественной реальности как многоаспектной системы ставит проблему языка как средства передачи информации от одного элемента системы к другому. Непосредственно эта передача происходит во взаимоотношениях художник – произведение – воспринимающий. Язык искусства обычно понимается как средство сохранения и передачи художественной информации. Он выявляется, прежде всего, через анализ самого произведения искусства, через некие типологические структуры. Существовая лишь в системе отношений: художник – произведение – воспринимающий, язык художественной реальности формируется на «выходе» этой системы. Социокультурная определенность языка художественной реальности делает очевидным тот факт, что в его формировании в известном смысле на равных правах участвуют такие взаимно необходимые субъекты художественной деятельности, как художник и воспринимающий.

Исходя из того, что язык искусства – это все богатство художественных средств, накопленных человечеством для сохранения и передачи художественной информации, язык художественной реальности – это реально существующий, обусловленный социально-художественной ситуацией, создаваемой конкретным художником и конкретным воспринимающим, язык искусства. Язык художественной реальности – это конкретное бытие искусства, проявляющееся в многообразии творческих методов, стилей и манер, определенным образом воспринятых и переработанных сознанием потребителя искусства. Это определяет и внутреннее единство данных понятий: языка художественной реальности нет вне языка искусства, язык художественной реальности – это конкретно-исторический, творчески индивидуализированный способ существования языка искусства. В этом отношении язык искусства можно рассматривать как форму существования универсальной знаковости искусства, в то время как язык художественной реальности основан на разнообразных формах его функциональной знаковости, которая существует на всех уровнях (содержательных и формальных) художественного произведения и, более того, саму универсальную знаковость нагружает дополнительными, т.е. отличными от субстратных, функциональными значениями.

Художественный язык не в состоянии заменить обыкновенный язык или существовать без его содействия. «Языки» различных искусств не равноценны между собой. Есть явления, которые может выразить лишь музыкальный «язык», а не «язык» литературы или изобразительных искусств, и наоборот. «Язык – это дом культурно-исторического бытия» [10, с. 125], по выражению Хайдеггера. Не только мы «говорим» с художественным языком произведения искусства, но и этот язык «говорит» с нами. Таким образом, речь идет о целостности восприятия, многофакторном анализе произведений, причин исторической модификации художественных смыслов через единство их субъектно-объектного бытия. «Язык искусства, – отмечает А. А. Потенция, – есть средство не выразить готовую мысль, а создавать ее» [8, с. 112]. Понимание произведения искусства происходит не только оттого, что мы оказываемся искушенными в понимании условности и символики художественного языка. Подлинное понимание требует включения в максимально широкую систему координат: привлечения в художественное восприятие всего массива знаний об эпохе, о замысле автора, о том гипотетическом зрителе и читателе, на которого рассчитывал автор, словом, историзма в отношении к произведению в сочетании с его разомкнутостью и сиюминутной актуальностью.

Концептуализм, появившийся в конце шестидесятых годов, выдвинул лозунг «искусства как идеи», а значит, сопоставимого с другими знаковыми системами, и прежде всего – с языком. «В современной живописи не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется, развоплощается, теряет свою твердость, крепость, оформленность» [1, с. 10]. Картина К. С. Малевича «Черный квадрат», служащая предметом многих споров, учений и заблуждений, родилась не сразу, а явилась итогом длительного исследования, отхода от изображения реальной действительности к отстраненной, абстрактной. Появился вывод, чистая форма, простейший элемент так называемой супрематической живописи, основы развития современного дизайна, декоративно-прикладного искусства. Данное направление небесспорно и находит свои истоки, прообразы в древневосточных культурах, иконописи, орнаментах с зашифрованным, сокровенным смыслом. Квадрат, покрашенный одним цветом, действительно, если не все, то многие рисуют. Но не каждый решится первым открыть глаза на очевидное, на то, что кажется простым и несет в себе тайну бытия. Каждый может увидеть в квадрате К. Малевича собственное, свое. К этому элементарному произведению не случайно постоянно обращаются, и нет вины художника в том, что его творение превратили в символ элитарности, приверженности узкому кругу утонченных ценителей. Квадрат – простейшая форма, служащая основой многих фигур – куба, шара. В картине К. Малевича особое значение придается соотношению пропорций, «тяжести» белого и черного, ширине «свободного» поля, характеру закрашки поверхности. Нет желания сравнивать это полотно с живописью иных исторических эпох. С точки зрения профессионального понимания, работы с цветом, «Черный квадрат» – картина. Ее историческая ценность в том, что художник показал первооснову языка искусства, чистую древнюю форму. Это тупиковое открытие, дальше которого хода нет. Все, что создается после Малевича в этом направлении, теряет значение новаторства, столь привлекательного для многих, появляются вторичные произведения, уже не имеющие смысла.

Стиль эпохи, направления, течения не перечеркивают индивидуальность художника, или, точнее, истинный художник всегда сумеет выразить средствами языка изобразительного искусства свою творческую индивидуальность, создать стилистически оригинальное произведение.

Когда мы говорим: произведения истинного искусства всегда прекрасны – мы тем самым лишь подчеркиваем собственно эстетическую природу искусства. О роли прекрасного в искусстве Лессинг писал: «...необходимо, чтобы название художественных произведений прилагалось лишь к тем из них, в которых художник является истинным художником и в которых красота была первой и последней его целью» [7, с. 427]. Это значит, что в искусстве по-настоящему достигает своей цели только истинно прекрасное. Искусство без прекрасного не может выполнить своего назначения.

Согласно Бердяеву, на известной ступени развития всякой культуры начинают обнаруживаться начала, которые подрывают ее духовные основы. Чтобы понять судьбу культуры, нужно рассматривать ее динамически и проникать в ее роковую диалектику, поскольку культура есть живой процесс, живая судьба народов [2]. Можно считать, что причины кризиса искусства XX века рождены самой эпохой. Человек в любом случае пришел бы к технике. А она, в свою очередь, затронула бы все области его деятельности. Но, проводя параллели с современностью, можно заключить, что кризис этот так и не иссяк из человеческой жизни, как это предсказывал Н. А. Бердяев. Возможно, он прав в своих словах о том, что куски газет и стекла, вставленные в картину, не имеют права считаться истинным искусством [Там же]. Однако на протяжении всего XX века и начала XXI человек продолжает творить нечто подобное. Не теряет своих позиций и реклама. Она все упорнее пытается доказать свою принадлежность к искусству. Хотя, возможно, и поныне является одним из составляющих факторов кризиса искусства. Но это тема отдельного исследования.

Таким образом, главное предназначение художника – использовать свой гений для поимки интенций, излучаемых бытием. Добиваться проникновения в дух бытия через каналы художественных форм. Как видим, рассмотрение проблемы языка художественной реальности позволяет определить связь между социально-художественной ситуацией в ее конкретно-исторической специфике и художественным произведением в единстве его знаковых особенностей и ценностно-смыслового содержания, а также связи с ними субъекта восприятия, взятого в индивидуальности его различных проявлений.

Список литературы

1. Бердяев Н. А. Кризис искусства: репринтное издание. М.: СП «Интерпринт», 1990. 48 с.
2. Бердяев Н. А. О причинах кризиса искусства начала XX века [Электронный ресурс]. URL: http://www.taby27.ru/sdachirabot/sdacha_rabot_po_folosofii/709.html (дата обращения: 29.03.2012).
3. Буден Б. Искусство после конца общества [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bottega-magazine.com/review/read/1155/> (дата обращения: 24.03.2012).
4. Вико Дж. Идея «Новой науки» [Электронный ресурс]. URL: <http://philosophy.allru.net/perv298.html> (дата обращения: 29.03.2012).
5. Горанов К. Содержание и форма в искусстве. М.: Искусство, 1962. 272 с.
6. Кондильяк Э. Б. О философии языка [Электронный ресурс]: из вступительной статьи. URL: <http://www.http://urss.ru/cgibin/db.pl?lang=Ru&blang=ru&page=Book&id=33456> (дата обращения: 29.03.2012).
7. Лессинг Г. Э. Избранные сочинения. М.: Гослитиздат, 1953. 565 с.
8. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. 613 с.
9. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. Изд-е 6-е, перераб. и доп. М.: Политиздат, 1991. 560 с.
10. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / сост. и пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Гнозис, 2008. 528 с.

ARTISTIC REALITY LANGUAGE

Roza Abdulkhaevna Tukaeva*Department of Philosophy and Science Methodology
Bashkir State University
tukaeva.rza@rambler.ru*

The author considers the language of fine art by analogy with the natural language used in everyday existence, as well as the "language" of other art forms (music), shows the fine art crisis of the XXIst century, discusses that artistic graphic language is created by an individual (artist), an era; and substantiates that the consideration of artistic reality language problem allows determining the connection between a social-artistic situation in its concrete historical specificity and an artwork in the unity of its indicative features and value-semantic content.

Key words and phrases: art existence; non-existence; art; fine art language; artistic language.

УДК 94(470+571)

Статья посвящена рассмотрению деятельности профсоюзов на частных предприятиях в 1920-е гг. Автор анализирует основные направления работы отраслевых профсоюзов, прежде всего на негосударственных предприятиях Среднего Поволжья. Выделены следующие направления их деятельности: заключение коллективных договоров, политика зарплаты, инспектирование условий труда, стачечная борьба рабочих и др. Особое внимание уделяется классовой направленности работы профорганов и выявлению тенденции усиления партийного контроля над профсоюзным движением.

Ключевые слова и фразы: профсоюзы; новая экономическая политика; аренда; коллективные договоры; трудовые конфликты; объединённый профсоюзный комитет; социальная защита рабочих.

Светлана Альбертовна Уразова, к.и.н., доцент
*Кафедра истории отечества, государства и права
Пензенский государственный университет
history-pnzgy@mail.ru*

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ПРОФСОЮЗОВ НА ЧАСТНЫХ ПРЕДПРИЯТИЯХ В ГОДЫ НЭПА[©]

Переход к нэпу предусматривал развитие многоукладной экономики для быстрого восстановления хозяйства. При этом шёл активный поиск форм взаимодействия государства и профсоюзов для обеспечения защиты прав трудящихся. Накопленный в 1920-е гг. опыт работы профсоюзов представляет интерес и в современных условиях, когда остро стоит вопрос достижения баланса интересов различных слоёв российского общества, в том числе занятых в негосударственном секторе.

Уже летом 1921 г. ВЦСПС и губернские советы профсоюзов обратили внимание на необходимость охвата своим влиянием рабочих частной промышленности. Пленум ВЦСПС 23 июня 1921 г. рассмотрел вопрос «Об условиях организации труда на частных предприятиях». В августе было утверждено специальное положение о коллективных договорах на частных предприятиях. Разработанный на основе этого положения типовый проект договора был рекомендован всем профсоюзам [6, д. 375, л. 4, 11]. Созванная в ноябре 1921 г. Всероссийская конференция по охране труда дала наказ инспекторам всемерно бороться с усиленной эксплуатацией рабочих на предприятиях частного типа.

В начале нэпа в партии шли споры о функциях профсоюзов на частных предприятиях. Например, Ю. Ларин, выступавший за ограничение использования частного капитала, характеризовал аренду как «неизбежную беду» и предлагал ужесточить условия сдачи предприятий для частных лиц, призывая партийные и профсоюзные органы следить за этим процессом и оговаривать в арендном договоре право на рабочий контроль и стачки [14]. В ходе дискуссии на XI съезде РКП(б) ряд партийных лидеров отмечали, что при жёстком контроле будет утерян экономический эффект от привлечения частного капитала для быстрого восстановления промышленности. Г. Я. Сокольников призывал активнее использовать частный капитал в отраслях, не имеющих решающего значения для государства [17, с. 311].

В постановлении ЦК РКП(б) от 28 декабря 1921 г. уточнялось, что профсоюзы на частных и арендованных предприятиях должны осуществлять своё участие по регулированию производства путём работы в соответствующих государственных органах.

Формы профсоюзной работы на частных предприятиях были определены и конкретизированы в циркуляре ЦК РКП(б) от 8 июля 1922 г. и позднее на съездах профсоюзов. На предприятиях с числом работающих в 50, а затем 25 человек предусматривалось создание фабрично-заводских ячеек, и для большей связи с рабочими выбирались цеховые уполномоченные. Для мелких предприятий одной отрасли, близко расположенных, предлагалось создавать объединённый профсоюзный комитет. Такой групповой комитет избирался