

МРНТИ 18.07.21
УДК 75.01

DOI 10.56032/2523-4684.2025.2.14.81

Д. Севостьянов^{1*}

¹ Новосибирский государственный медицинский университет

ORCID ID: 0000-0002-7142-3188

E-mail: dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

(Новосибирск, Россия)

ПРЕВРАЩЕННЫЕ ФОРМЫ ИСКУССТВА: СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ

Аннотация

Цель исследования. В статье рассматриваются превращенные формы искусства на примере живописи. Теоретическая база. В качестве теоретической основы используется учение о системных инверсиях в иерархических системах. Новизна. В данном исследовании впервые рассматривается иерархическая система функций искусства. Превращенные формы искусства представляются в виде результата системных инверсий в данной иерархии. Основные выводы. Показано, что системная инверсия возникает при противоречии между организационными принципами, которые определяют порядок размещения соподчиненных элементов в иерархии. Превращенная форма системы возникает в том случае, когда некоторый низший элемент приобретает в системе главенствующее значение и окончательно перемещается на высшую позицию в ней, вытесняя при этом остальные элементы системы. Рассматривается система функций искусства, показаны источники инверсий в этой системе. Возможное практическое применение результатов. Превращенная форма искусства возникает тогда, когда на первый план выходит некоторая изначально подчиненная функция произведения искусства, действие же других функций практически упраздняется. Так, например, доминирующую позицию может занять индивидуализирующая функция произведения искусства, а другие важнейшие функции (например, эстетическая функция) перестают проявляться.

Ключевые слова

изобразительное искусство, превращенные формы искусства, функции искусства, иерархия, организационный принцип, системная инверсия.

Для цитирования

Севостьянов, Д. 2025. Превращенные формы искусства: структурный анализ. Научный журнал "Arts Academy", № 2(14): 81-99.

ФТАХР 18.07.21
ӘОЖ 75.01

DOI 10.56032/2523-4684.2025.2.14.81

Д. Севостьянов^{1*}

¹Новосібір мемлекеттік медицина университеті

ORCID ID: 0000-0002-7142-3188

E-mail: dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

(Новосібір, Ресей)

ТҮРЛЕНДІРІЛГЕН ӨНЕР ТҮРЛЕРІ: ҚҰРЫЛЫМДЫҚ ТАЛДАУ

Аннотация

Зерттеудің мақсаты. Мақалада кескіндеме мысалында өнердің түрлендірілген түрлері қарастырылады. Теориялық база. Теориялық негіз ретінде иерархиялық жүйелердегі жүйелік инверсиялар туралы ілім қолданылады. Жаңалық. Бұл зерттеу алғаш рет өнер функцияларының иерархиялық жүйесін қарастырады. Түрлендірілген өнер түрлері берілген иерархиядағы жүйелік инверсиялардың нәтижесі ретінде ұсынылады. Негізгі тұжырымдар. Жүйелік инверсия иерархияда бағынышты элементтердің орналасу ретін анықтайтын ұйымдастырушылық принциптер арасындағы қайшылық кезінде пайда болатындығы көрсетілген. Жүйенің түрлендірілген формасы кейбір төменгі элемент жүйеде басым мәнге ие болған кезде пайда болады және соңында жүйенің қалған элементтерін вытестира отырып, ондағы ең жоғары позицияға ауысады. Өнер функциялары жүйесі қарастырылып, осы жүйеде инверсия көздері көрсетілген. Нәтижелерді ықтимал практикалық қолдану. Түрлендірілген өнер түрі өнер туындысының кейбір бастапқы бағынышты функциясы алдыңғы қатарға шыққан кезде пайда болады, ал басқа функциялардың әрекеті іс жүзінде жойылады. Мәселен, мысалы, өнер туындысының жеке функциясы басым позицияны иеленуі мүмкін, ал басқа маңызды функциялар (мысалы, эстетикалық функция) көрінуді тоқтатады.

Түйінді сөздер

бейнелеу өнері, өнердің түрлендірілген түрлері, өнер функциялары, иерархия, ұйымдастырушылық принцип, жүйелік инверсия.

Дәйексөз үшін

Севостьянов, Д. 2025. Түрлендірілген өнер түрлері: құрылымдық талдау. Arts Academy ғылыми журналы. № 2(14). 81-99.

IRSTI 18.07.21
UDC 75.01

DOI 10.56032/2523-4684.2025.2.14.81

D. Sevostyanov^{1*}

¹Novosibirsk State Medical University

ORCID ID: 0000-0002-7142-3188

E-mail: dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

(Novosibirsk, Russia)

TRANSFORMED ART FORMS: STRUCTURAL ANALYSIS

Annotation

The purpose of the study. The article examines transformed art forms using the example of painting. The theoretical basis. The doctrine of systemic inversions in hierarchical systems is used as a theoretical basis. The novelty. In this study, the hierarchical system of art functions is considered for the first time. Transformed art forms are presented as the result of systemic inversions in this hierarchy. The main conclusions. It is shown that a systemic inversion occurs when there is a contradiction between organizational principles that determine the order of placement of subordinate elements in the hierarchy. The transformed form of the system arises when some lower element acquires a dominant value in the system and finally moves to the highest position in it, displacing the remaining elements of the system. The system of functions of art is considered, the sources of inversions in this system are shown. Possible practical application of the results. A transformed art form arises when some initially subordinate function of a work of art comes to the fore, while the action of other functions is practically abolished. For example, the individualizing function of a work of art may take a dominant position, while other important functions (for example, the aesthetic function) cease to manifest themselves.

Key words

fine art, transformed art forms, art functions, hierarchy, organizational principle, systemic inversion.

Cite

Sevostyanov, D. 2025. Transfigured art forms: structural analysis. Arts Academy Academic Journal, no. 2(14): 81-99.

В данной статье предстоит рассмотреть такое явление, как превращенные формы искусства, которые именно на примере живописи предстают в наиболее наглядном виде. Актуальность этой темы обусловлена тем значением, которое такие превращенные формы приобрели в настоящее время в художественной культуре, что знаменует собой кризисные явления в сфере искусств и в культуре в целом.

О том, что искусство в современном мире переживает кризис, писали многие авторы; в частности, Ги Дебор в своем «Обществе спектакля» говорил про «разложение всякого искусства, его формальное уничтожение» (Дебор 2000, 101), а корифей американской социологической мысли П.А. Сорокин так и назвал одно из своих наиболее известных произведений: «Кризис изящных искусств». То, что ныне *представляется* искусством, отнюдь не всегда *является* им. Встает вопрос, как методологически правильно отделить искусство от его превращенных форм. Ситуация усугубляется тем, что искусство и его превращенные формы ныне мирно соседствуют в одних и тех же выставочных залах.

Согласно периодизации развития изящных искусств по П.А. Сорокину, мы в настоящее время пребываем в его эклектической стадии, когда поздние формы чувственного искусства представлены рядом с попытками воссоздать искусство

идеациональное (при котором достойным изображением становится только нечто наполненное сакральным смыслом), и все это сопровождается ностальгическими реминисценциями в отношении идеалистического искусства. Эклектическое искусство П.А. Сорокин обозначал как «скорее псевдо-, чем истинное» (Сорокин 1992, 438). И это, как уже сказано, заставляет нас обратиться к тем критериям, которые позволили бы аргументировано утверждать, где здесь псевдо-, а где истинное искусство.

Теоретическая база. В данном исследовании, как представляется, следует опираться на познавательные возможности системного подхода. Однако для того чтобы проанализировать сущность превращенных форм искусства, необходимо обратиться к такому свойству сложных иерархических систем, как способность к формированию системных инверсий, или инверсивных отношений, поскольку возникновение превращенных форм (не только в искусстве) непосредственным образом с ними связано.

Системная инверсия представляет собой такую форму отношений в иерархической системе, при которой некоторый подчиненный элемент приобретает главенствующее значение, оставаясь при этом на своей прежней, низкой иерархической позиции. Тем самым в системе

возникает противоречие, которое может разрешиться либо путем разрушения самой системы, либо посредством ее трансформации. Один из вариантов такой трансформации – окончательное перемещение данного элемента (подчиненного, но претендующего на большее) на более высокую позицию в рассматриваемой иерархии (Севостьянов 2015). Именно так и рождается превращенная форма той или иной системы.

Предпосылкой к возникновению инверсий в иерархии является наличие в такой системе нескольких одновременно действующих организационных принципов, каждый из которых по-своему определяет, почему тот или иной элемент в иерархии занимает именно это, а не какое-либо иное место. Так, например, количественный организационный принцип выводит на высшую позицию в иерархии тот элемент, который опережает прочие элементы развитием какого-либо количественного параметра. Хронологический организационный принцип делает главенствующим самый старый (или, напротив, самый новый) элемент в данной иерархии. Таких принципов может быть много, и всегда может возникнуть положение, когда о себе неожиданно заявляет некий организационный принцип, на который прежде никто не обращал внимания.

Пока все задействованные в данной системе организационные

принципы действуют согласованно, в данной системе отсутствуют инверсии и сохраняются первоначальные, базовые иерархические отношения (отношения ордера), а высший элемент в системе занимает свою позицию на основе всех таких принципов одновременно. Точно так же и низшие элементы являются подчиненными на основании всех действующих принципов сразу. Но если какой-либо организационный принцип вступает в противоречие с другим (или с другими), возникает системная инверсия: в соответствии с одним принципом какой-либо элемент системы может рассматриваться лишь как подчиненный, а в соответствии с другим – уже как главный. Итак, рассмотрим теперь, как проявляют себя инверсивные отношения в становлении превращенных форм.

Само понятие превращенных форм было введено в научный оборот К. Марксом (Маркс 1964, 504). Последующая разработка этого понятия связана с именем М.К. Мамардашвили, который, в частности, полагал, что превращенная форма возникает тогда, когда изменяется отношение формы и содержания, и форма некоторого явления приобретает действительное (самостоятельное) значение (Мамардашвили 1992). К изучению превращенных форм обращался ряд современных исследователей (Даренский 2023, Смирнов 2023); но каждый из этих авторов в основном

рассматривал какой-либо аспект реальности, в котором возникают превращенные формы, не раскрывая с достаточной полнотой саму природу превращенных форм.

Наиболее известный, иллюстративный пример превращенных форм – деньги, как превращенная форма товара. У всякого товара есть потребительские свойства и меновая ценность; деньги же представляют собой товар-посредник, который совершенно избавился от потребительских функций, оставив за собой меновую функцию, некогда второстепенную. Подобное же преобразование функций возможно не только применительно к товару. У искусства, как известно, имеется собственный набор функций, и именно происходящие в этом наборе (в этой системе функций) преобразования и приводят к появлению превращенных форм искусства.

Существуют разные представления о том, каков именно актуальный перечень функций изобразительного искусства. Среди них могут быть названы функции катартического просветления, познавательная, социальная. Следует также упомянуть гедонистическую, познавательную, нравоучительную (воспитательную), коммуникативную функцию, функцию разрешения внутреннего конфликта, функцию самоутверждения и самовыражения. Известны также эстетическая, коммуникативная,

герменевтическая, нормотворческая, аксиологическая функции, а также функция сакрализации повседневности, стратификационная и экономическая функции.

Новизна. В данном исследовании впервые рассматривается иерархическая система функций искусства, в контексте образования в данной системе инверсий. Превращенные формы искусства представляются в виде результата системных инверсий в данной иерархии.

В каком бы составе ни рассматривались функции изобразительного искусства, они образуют иерархическую систему, в которой действует несколько организационных принципов. Согласно одному из них, который можно обозначить как принцип специализации, более высокую позицию в системе занимают те функции, которые присущи одному только изобразительному искусству (специализированные функции). Низшая позиция, соответственно, достается функциям неспециализированным, которые способны исполняться, помимо искусства, и другими компонентами человеческой культуры. Например, изобразительное искусство, несомненно, несет экономическую функцию, ибо существует рынок произведений искусства; но эта функция изобразительного искусства попадает в разряд второстепенных,

поскольку купля-продажа и прочие подобные операции в экономической сфере вовсе не ограничиваются произведениями искусства и вполне могут осуществляться и без них. Имеется у изобразительного искусства и социально-престижная функция; владелец некоторого редкостного полотна таким образом демонстрирует свой более высокий социальный статус, чем у окружающих. Но ведь и эта функция может осуществляться отнюдь не только таким способом. Вместе с тем, у искусства имеется эстетическая (или эмоциональная) функция, которая заключается в способности передавать от художника зрителю (и пробуждать у зрителя) некоторый комплекс эстетических эмоций (Nummenmaa, Hari 2023). Это уже функция специализированная, присущая именно искусству. Следовательно, в соответствии с данным принципом, эта последняя функция приобретает главенствующее значение в иерархической системе функций искусства.

Еще один (количественный) организационный принцип показывает, какая из функций изобразительного искусства демонстрирует в данный момент бóльшую значимость. Сочетаясь с принципом специализации, этот принцип способен порождать инверсивные отношения, когда на первый план (по значимости) реально выходит какая-либо

неспециализированная функция изобразительного искусства. Если же специализированные функции остаются доминирующими и в количественном отношении, то в данной системе продолжают действовать отношения ордера.

Основные выводы. Совокупность функций изобразительного искусства должна рассматриваться как открытая система, непрерывно взаимодействующая с окружающей ее средой. Функции изобразительного искусства реализуются в целостном теле культуры и неотделимы от него; поэтому некоторые такие функции со временем переходят к другим, вновь сформировавшимся сферам деятельности в пределах культурного пространства. Так, например, коммуникативная функция изобразительного искусства сейчас – только вспомогательная, поскольку давно уже в основном перешла к письменности (порожденной тем же изобразительным искусством). Та же участь постигла и миметическую (подражательную) функцию изобразительного искусства; ее теперь главным образом исполняет фотография (традиционная и цифровая). Качественно новое выражение эта функция приобрела теперь в цифровой визуальной среде (Merkulova, Pryshchenko 2022).

Итак, иерархические взаимоотношения функций искусства не отличаются историческим постоянством. Взаимоотношения эти

изменчивы, и в силу этих изменений на первое место в иерархии выдвигаются прежде второстепенные функции. Называют разные причины таких изменений; например, потрясения, происходившие в искусстве XX века, объясняют травмой двух мировых войн (Liao 2023). В результате к числу главных функций изобразительного искусства в настоящее время могут быть отнесены три: уже упоминавшаяся эстетическая функция, индивидуализирующая функция, которая, соответственно, состоит в отображении индивидуальных, никому другому не свойственных характеристик самого художника, и еще одна функция – культуuroобразующая, которая заключается в накоплении и обогащении культурного контента. Нетрудно заметить, что если эстетическая и (в значительной мере) культуuroобразующая функции изобразительного искусства могут считаться специализированными, то функция индивидуализации таким свойством не обладает. Есть масса других способов обозначить свою неповторимую индивидуальность. Следовательно, в соответствии с принципом специализации, высшую позицию в иерархии функций изобразительного искусства делят между собой эстетическая и культуuroобразующая функции, в то время как индивидуализирующая функция пребывает в подчиненном

положении. Однако в этой иерархии возможно развитие инверсивных отношений, при которых данная подчиненная функция способна стать и главенствующей.

В контексте данного исследования необходимо рассмотреть, каким образом реализуется каждая из трех важнейших функций изобразительного искусства – в частности, в живописи. Начнем с эстетической функции. Эстетические эмоции могут передаваться от художника к зрителю (реципиенту) посредством двух основных информационных каналов. Один из этих каналов – неспецифический; он присущ не одной только живописи (или графике), но и всем изобразительным искусствам (в широком смысле). Этот канал – фабула, которая может быть изложена словами, то есть подлежит вербализации, даже если изначально и была представлена в невербальной форме (как это и бывает, например, в живописи). Другой канал – специфический; он у каждого вида искусств – свой. В живописи и графике это – изобразительная моторика художника (которую в просторечии порой именуют его «почерком») (Ruohan, Syuhaila binti Mokhtar, Fauzi bin Sedon 2024.). В художественной литературе – это лексикон писателя, а в балете, например – телесная пластика, подчиненная музыкальному ритму. Содержание данного канала, по

крайней мере в живописи, не подлежит вербализации.

Культурообразующая функция также проявляется в действии этих двух информационных каналов. Но если содержание изложенной фабулы непосредственно пополняет культурный контент (конечно, когда не повторяет буквально то, что было создано прежде), то в отношении специфического канала изобразительного искусства имеет значение, помимо прочего, и степень его выраженности, которая в одном произведении (или группе произведений) может носить преобладающий характер, в другом случае лишь будет слегка напоминать о себе, в третьем же – совершенно отсутствовать. Здесь следует напомнить, что само по себе воспроизведение традиции в живописи (например, академической традиции) служит поддержанию, но не обогащению культуры. Истинный художник, как известно, это не тот, кто выучил некоторый набор существовавших до него правил и добросовестно их применяет, а тот, кто сам в определенной мере творит подобные правила.

Теперь обратимся к индивидуализирующей функции изобразительного искусства (ограничившись при этом живописью). Существуют несколько ресурсов индивидуализации художника применительно к живописи: это и индивидуальные особенности

развития моторики художника, и собственный моторный опыт художника, и эмоциональное содержательное наполнение данного канала передачи эмоциональной информации, и наличие (и характер) системных инверсий в структуре моторики. Последнее и позволяет относить данного художника к какому-либо из известных направлений в живописи, в котором такие инверсии оказываются востребованными. Кроме того, таким ресурсом приходится признать наличие и характер подражательных действий данного художника по отношению к какому-либо ранее созданным образчикам искусства. Подражая кому-либо в изобразительной манере, художник, конечно, тоже по-своему проявляет свою индивидуальность (хотя бы и в выборе объекта подражания), но одновременно в определенном смысле и жертвует ею. Наконец, индивидуальность художника может быть проявлена в характере изобразительной фабулы. Особенности фабулы недаром упомянуты здесь последними: выдумать, что именно будет изображено, и проявить при этом индивидуальность, конечно, можно, но намного чаще здесь приходится наблюдать не продукт собственного творчества, а культурные заимствования.

Возможное практическое применение результатов. Итак, рассмотрим теперь, как (в свете всего

сказанного) возникают превращенные формы искусства. В ныне существующей иерархии функций искусства высшую позицию, как уже говорилось, занимают культуuroобразующая и эстетическая функции. Если произведение искусства воздействует на зрителя посредством уже известного, устоявшегося соотношения фабулы и свойств изобразительной моторики, то на первый план выдвигается, конечно, эстетическая функция; если же в этом проявляется некоторая новация, то культуuroобразующая роль становится доминирующей. Но при всем при этом индивидуализирующая функция искусства, хотя и проявляется вполне отчетливо, остается здесь в подчиненном положении. Прочие неспециализированные функции занимают низшую позицию, и в данной системе сохраняются отношения ордера.

Если же индивидуализирующая функция произведения искусства выходит на первый план, в рассматриваемой системе формируется инверсия. Такая ситуация возникает, например, тогда, когда индивидуальная моторика художника перестает исполнять лишь служебные функции и выходит на лидирующую позицию, подчиняя себе фабулу (фабула в этом случае составляет лишь подвернувшийся материал для реализации возможностей изобразительной моторики); такая ситуация

наблюдается, например, в экспрессионизме (Alam 2023). Поскольку индивидуализирующие свойства этой моторики в основном выражены значительно сильнее, чем возможности фабулы, то можно сказать, что индивидуализирующая функция становится при этом главной. Однако это не противоречит реализации культуuroобразующей и эстетической функции; эмоциональное воздействие произведения остается при этом достаточно сильным. То же самое бывает в том случае, когда художник применяет в произведении какую-то особо впечатляющую, только ему присущую, нередко эпатажную фабулу. Таковы, например, наиболее известные работы Сальвадора Дали. Но и в этом случае культуuroобразующая функция проявляет себя достаточно сильно, поскольку такая фабула сама по себе довольно существенно пополняет культурный контент. Конечно, для того же Дали на первом месте в любом случае было его несравненное «Я» (Дали 2005), но и другие названные здесь функции – культуuroобразующая и эстетическая – проявляют себя в его работах достаточно заметным образом. Инверсия в данном случае еще не создает превращенной формы произведения искусства, хотя и обозначает предпосылки к этому.

Если говорить о превращенных формах искусства на примере живописи, то почти наверняка в

качестве примера будет вытащен на свет знаменитый «Черный квадрат» супрематиста Казимира Малевича (1915). И это был бы действительно хороший пример, если бы творчество Малевича этим произведением (наиболее известным) в целом и ограничилось. На самом же деле это вовсе не так: художественное наследие данного автора намного обширнее, а его культуuroобразующая функция поистине необъятна, поскольку проникла далеко за пределы собственно живописи. Без культурного влияния Малевича невозможно представить себе конструирование современной одежды, архитектуру, дизайн плакатов, а «супрематический» фарфор пользуется спросом и по сей день.

Однако вполне возможна ситуация, когда индивидуализирующая функция остается в работе, созданной художником, не только главенствующей, но и почти единственной. Остальные функции просто лишаются в таком случае своего материального носителя. Это например, нередко происходило в таком художественном направлении, как поп-арт (Gai, Lu, Guo 2022). Во многих произведениях весьма известного его представителя – Энди Уорхола – наблюдается сосредоточение на фэбуле, на одной только фэбуле; однако фэбула эта фэктически не несет в себе функции пробуждения у зрителя каких-либо

эстетических эмоций. Какую эстетическую эмоцию могло вызвать изображение банки с готовым супом Campbell? Изобразительная моторика (специфический канал для передачи эмоциональной информации!) в такого рода произведениях не представлена вообще никак. Фэбула же здесь выполняет совершенно иные функции. Заслуга художника здесь состоит главным образом в том, что он додумался эту банку выставить в качестве арт-объекта, атрибутировать самому себе такое изображение и тем самым стать знаменитостью (автором такого культурного достижения). Данный суп и прежде был продуктом массового спроса; весьма вероятно, что после того, как этот суп стал фигурировать еще и в качестве арт-объекта, покупательский спрос на него еще несколько увеличился, то есть такая живопись выполняет, помимо индивидуализирующей, еще и рекламную функцию. То же самое касается, скажем, многочисленных портретов знаменитостей, также созданных Энди Уорхолом. Здесь прослеживается все та же тенденция – вывести на первый план индивидуализирующую функцию, в сопровождении рекламной функции. Знаменитости эти стали таковыми задолго до того, как Уорхол их изобразил. Наиболее известная такая его работа – многократно повторенный портрет Мэрилин Монро в разных цветовых исполнениях. За основу данного портрета, очевидно,

взята скопированная фотография этой актрисы, фотография максимально контрастная, в которой есть только черный цвет и белый фон; затем это изображение окрашивалось в какой-либо цвет. Фабула данного изображения сводится исключительно к тому, что здесь представлен узнаваемый облик Мэрилин Монро. Цвета, в которые этот портрет окрашен, практически не несут иной смысловой нагрузки, кроме стремления показать, что только автор этой работы догадался изобразить данную знаменитость именно таким образом.

Проявления изобразительной моторики как фактор, передающий эмоции зрителю, совершенно отсутствуют и тут. Да, вероятно, эти изображения в какой-то мере способствовали дальнейшей популяризации Мэрилин Монро, то есть выполняли и рекламную функцию; однако гораздо вернее будет сказать, что Уорхол путем обращения к данной фабуле (и к данной, широко известной фигуре) осуществлял популяризацию самого себя. Впрочем, известно, что самые бездарные художники во все времена склонны были выбирать и формировать для своих работ самые «беспроектные» фабулы.

Индивидуализирующая функция здесь проявляется не в создании произведения искусства, которое по определению требует приложения и труда, и таланта, а в том, чтобы прикрепить свое имя в качестве

ярлыка к чему-либо более известному, нежели ты сам, и таким образом приобрести всеобщую известность, а главное – коммерческий успех.

Заметим, что рекламная функция не была изначально присуща изобразительному искусству – просто потому, что распространение рекламы как явления в значительной мере совпадало по времени с появлением фотографии и базировалось главным образом на ней, хотя и в сугубо рекламных изображениях в ряде случаев используются

импортированные из изобразительного искусства способы пробуждения эмоциональной реакции у публики – и посредством фабулы, и даже с использованием изобразительной моторики. Но рекламная функция живописи в любом случае не является специализированной, а потому в соответствии с организационным принципом специализации остается исключительно подчиненной.

Таким образом, здесь можно видеть весьма показательный пример превращенной формы изобразительного искусства, которая уже не есть собственно искусство, но и не утрачивает с искусством генетической связи. Разумеется, на данной ниве отметился не один только Энди Уорхол; просто его работы наиболее известны, поскольку произвели в свое время изрядный шум. Апофеозом в этом отношении является, по-видимому, такой арт-

объект Уорхола: «Для создания биохимического опуса “Окисление” (1978) он пригласил в качестве помощника своего друга, который регулярно посещал уорхоловскую фабрику, чтобы помочиться на картину, покрытую металлической краской. Моча окисляла металлическое покрытие, менялся цвет, возникал эффектный узор, вызванный движениями ассистента знаменитого мастера» (Пронин 2007, 161). Впоследствии данный опус был выставлен на аукционе Sotheby's со стартовой ценой 2,2–2,8 млн. долларов. Здесь превращенная форма живописи проявляется уже совершенно «в чистом виде», поскольку никаких иных функций, кроме индивидуализирующей (в результате произведенного эпатажа) и экономической, в принципе нести не может. Здесь исповедуется принцип, что лучше скандальная слава, чем никакой. Примечательно, что сама такая индивидуализация носит парадоксальный характер и также может быть истолкована как превращенная форма: в ней проявляется, в действительности, и деиндивидуализация художника. Подобного рода «произведения» могли бы быть созданы решительно кем угодно, и никакого реального опечатка личности своего создателя они не несут; вся их атрибуция строится на публично заявленной авторской принадлежности. Не выискивать же, в самом деле, в этих

«движениях ассистента знаменитого мастера» следы изобразительной моторики, которая способна, как мы знаем, к самостоятельной передаче эстетической эмоции от художника к зрителю.

Примечательно, что и в произведениях искусства, которые не стали превращенной формой живописи, хотя и весьма близко к ней продвинулись, индивидуализирующая функция может играть весьма заметную роль. Если в традиционном изобразительном искусстве (как и в искусстве вообще) художественное произведение производит впечатление трудом и талантом, приложенным к его созданию, в результате чего оно не вписывается в представления об обыкновенных человеческих возможностях (подразумевая способности и возможности необыкновенные), то во многих произведениях современного искусства все выглядит иначе. Автор своим произведением не заявляет, что «лучше этого никто не сможет создать»; он скорее обозначает, что «может быть, кто-то и сделает лучше, но *именно так, как я*, не сможет сделать никто». В этом случае эстетическая функция все-таки проявляет себя, пусть и не занимает лидирующих позиций по своей значимости. Когда же данный опус становится при этих условиях превращенной формой искусства, то автор его предьявляет следующую претензию: «я додумался сделать так;

а любой другой, кто сделает то же самое после меня, будет лишь жалким подражателем». Действительно, кто бы ни мочился потом на металлическую краску после Энди Уорхола – подобной славы ему уже не снискать. Здесь отныне действует только одна только индивидуализирующая функция (сопряженная, конечно, с экономической), а об исполнении эстетической функции и речи не идет; или же это исполнение приобретает настолько опосредованную форму, что совершенно утрачивает первоначальный смысл. Что же касается культуuroобразующей функции подобных работ, то поклонникам подобного рода изобразительной деятельности остается утешаться лишь тем, что и проявления культурной деградации (а перед нами – именно они) тоже составляют часть истории мировой художественной культуры и могут рассматриваться также и в этом качестве. Превращенная форма искусства так или иначе является элементом художественной культуры, и такой артефакт даже может обладать, как мы видели, изрядной рыночной стоимостью, что, однако, об эстетической ценности подобного произведения вовсе не свидетельствует. Чтобы избежать упрека в упрощенном представлении подобных произведений, следует отметить, что они составляют неотъемлемый компонент культурной

ситуации постмодерна, в контексте которого гораздо более значимыми становятся не те отношения, в которые художник вступает с реальностью, а его отношения с ранее созданным культурным контентом. В данной ситуации появление таких превращенных форм искусства становится, если угодно, предрешенным делом.

Подводя итоги, можно констатировать, что превращенные формы изобразительного искусства характеризуются отказом от основной (в данном периоде культурного развития) функции искусства – эстетической функции. Также (в большой мере) происходит отказ и от культуuroобразующей функции, в пользу одной из вспомогательных функций; в рассмотренных здесь примерах это – индивидуализирующая функция. Пока такой отказ не произошел, произведение изобразительного искусства сохраняет за собой право так называться, даже если в системе присущих ему функций явственно прослеживаются инверсивные отношения. Такое произведение может быть противоречивым по своей природе, оно вызывает споры и разногласия в среде знатоков, но все-таки его принадлежность именно к категории произведений искусства остается вполне «законной». Превращенная же форма искусства из этой категории выпадает; однако тот факт, что это – превращенная форма

именно искусства, а не чего-либо еще, сохраняет свою значимость.

Можно ли в связи с этим сказать, что эстетическая ценность превращенных форм искусства равна нулю? Это не совсем так, или, правильнее сказать: к сожалению, это не всегда так. Упомянутая ценность таких произведений может составлять и отрицательную величину. Конечно, любой скандал, всякий конфликт (и конфликт в эстетической и художественной сфере – в частности и в особенности) предотвращает застой и заставляет проявлять активность всех участников художественного процесса. Можно представить себе, что восприятие подобного артефакта послужит для кого-то побудительным толчком, создающим мотивацию к творчеству (хотя бы и по принципу «от противного»). Однако каждая такая превращенная форма искусства, неправомерно признанная художественным сообществом в качестве произведения искусства,

порождает ряд прямых и косвенных подражаний, тем более что ни ума, ни труда, ни таланта такие действия обычно и не требуют; нужна только известная хитрость и умение приспособливаться к наличным культурным тенденциям.

Таким образом, любое произведение современного искусства нуждается в объективном анализе, в ходе которого должна анализироваться реализация в нем присущих искусству функций. Требуется оценить, состояние ордера или же инверсивные отношения наблюдаются в присущем данному произведению соотношении таких функций, а также исполняется ли вообще функции, которые применительно к произведению искусства считаются главными. И, наконец, необходимо сформировать представление о том, имеем мы дело в данном случае именно с произведением искусства или же с его превращенной формой.

Список использованных источников

1. Дали, С. 2005. Сюрреализм – это я, 617 с. Москва: Вагриус.
2. Даренский, В.Ю. 2023. Отец Павел Флоренский о происхождении философии «из духа» мистерии. *Русско-Византийский вестник* 1(12): 103–116. Doi: 10.47132/2588-0276_2023_1_103
3. Дебор, Г. 2000. Общество спектакля, 184 с. Москва: Логос.
4. Мамардашвили, М.К. 1992. Как я понимаю философию, С. 269–282. Москва: Прогресс.
5. Маркс, К. 1964. Доход и его источники. Вульгарная политическая экономия. В Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 26, Ч. III., С. 471–568. Москва: Издательство политической литературы.

6. Пронин, В. 2007. Энди Уорхол: поп-арт и реклама. *Высшее образование в России* 5: 158–161.
7. Севостьянов, Д.А. 2015. Противоречие и инверсия, 245 с. Новосибирск: ИЦ НГАУ «Золотой колос».
8. Смирнов, С.А. 2023. Виртуальная реальность как превращенная форма. *Философский журнал* 1: 21–38 Doi: [10.21146/2072-0726-2023-16-1-21-38](https://doi.org/10.21146/2072-0726-2023-16-1-21-38)
9. Сорокин, П.А. 1992. Человек. Цивилизация. Общество. С. 435–462. Москва: Политиздат.
10. Alam, M.F. 2023. Impressionism and Expressionism: A Comparative Study of Two Art Movements. *Journal of Emerging Technologies and Innovative Research* 4(10): 676–680. <https://jetir.org/papers/JETIR2304093.pdf>
11. Gai, H., Lu, Y., Guo, Y. 2022. The evolution and development of pop art in the visual field of digital art design. *Journal of Educations, Humanities and Social Sciences* 4: 121–124. URL: <https://drpress.org/ojs/index.php/EHSS/article/view/2732/2629>
12. Liao, L. 2023. Background of Western Modern Art in the 20th Century. *SHS Web of Conferences* 167, 01008. URL: https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2023/16/shsconf_cacc2023_01008.pdf Doi: <https://doi.org/10.1051/shsconf/202316701008>
13. Merkulova, S., Pryshchenko, S. 2022. Visual Aesthetics of the Digital Media. *European Journal of Media, Art & Photography* 2(10): 79–89. URL: https://ejmap.sk/wp-content/uploads/Svitlana_Merkulova_Svitlana_Pryshchenko-Visual_aesthetics_of_the_digital_media.pdf
14. Nummenmaa, L., Hari, R. 2023. Bodily feelings and aesthetic experience of art. *Cognition and Emotion* 37(7538):1–14. URL: https://emotion.utu.fi/wp-content/uploads/2021/09/NummenmaaHari_MS.pdf Doi:10.1080/02699931.2023.2183180
15. Ruohan, L. Syuhaila binti Mokhtar, E., Fauzi bin Sedon, M. 2024. Visual Observation and Visual Analysis on the Expressive lines as a Self-emotion in Artist's Paintings. *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development* 1(13): 2464–2478. URL: https://hrmars.com/papers_submitted/20938/visual-observation-and-visual-analysis-on-the-expressive-lines-as-a-self-emotion-in-artists-paintings.pdf Doi:10.6007/IJARPED/v13-i1/20938

References:

1. Dali, S. 2005. *Surrealism – eto ya*, 617 s. Moskva: Vagrius. (in Russian)

2. Darenskiy, V.YU. **2023**. Otec Pavel Florenskiy o proiskhozhdenii filosofii «iz duha» misterii. Russko-Vizantijskiy vestnik 1(12): 103–116. (*in Russian*)
3. Debor, G. 2000. Obshchestvo spektaklya, 184 s. Moskva: Logos. (*in Russian*)
4. Mamardashvili, M.K. **1992**. Kak ya ponimayu filosofiyu, S. 269–282. Moskva: Progress. (*in Russian*)
5. Marks, K. **1964**. Dohod i ego istochniki. Vul'garnaya politicheskaya ekonomiya. V Marks K., Engel's F. Sochineniya. T. 26, CH. III., S. 471–568. Moskva: Izdatel'stvo politicheskoy literatury. (*in Russian*)
6. Pronin, V. **2007**. Endi Uorhol: pop-art i reklama. Vysshee obrazovanie v Rossii 5: 158–161. (*in Russian*)
7. Sevost'yanov, D.A. **2015**. Protivorechie i inversiya, 245 s. Novosibirsk: IC NGAU «Zolotoj kolos». (*in Russian*)
8. Smirnov, S.A. **2023**. Virtual'naya real'nost' kak prevrashchennaya forma. Filosofskiy zhurnal 1: 21–38. Doi: [10.21146/2072-0726-2023-16-1-21-38](https://doi.org/10.21146/2072-0726-2023-16-1-21-38) (*in Russian*)
9. Sorokin, P.A. **1992**. Chelovek. Civilizatsiya. Obshchestvo. S. 435–462. Moskva: Politizdat. (*in Russian*)
10. Alam, M.F. **2023**. Impressionism and Expressionism: A Comparative Study of Two Art Movements. Journal of Emerging Technologies and Innovative Research 4(10): 676–680. URL: <https://jetir.org/papers/JETIR2304093.pdf> (*in English*)
11. Gai, H., Lu, Y., Guo, Y. **2022**. The evolution and development of pop art in the visual field of digital art design. Journal of Educations, Humanities and Social Sciences 4: 121–124. URL: <https://drpress.org/ojs/index.php/EHSS/article/view/2732/2629> (*in English*)
12. Liao, L. **2023**. Background of Western Modern Art in the 20th Century. SHS Web of Conferences 167, 01008. URL: https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2023/16/shsconf_cacc2023_01008.pdf Doi: <https://doi.org/10.1051/shsconf/202316701008> (*in English*)
13. Merkulova, S., Pryshchenko, S. **2022**. Visual Aesthetics of the Digital Media. European Journal of Media, Art & Photography 2(10): 79–89. URL: https://ejmap.sk/wp-content/uploads/Svitlana_Merkulova_Svitlana_Pryshchenko-Visual_aesthetics_of_the_digital_media.pdf (*in English*)
14. Nummenmaa, L., Hari, R. **2023**. Bodily feelings and aesthetic experience of art. Cognition and Emotion 37(7538):1–14. URL: https://emotion.utu.fi/wp-content/uploads/2021/09/NummenmaaHari_MS.pdf Doi:10.1080/02699931.2023.2183180 (*in English*)
15. Ruohan, L. Syuhaila binti Mokhtar, E., Fauzi bin Sedon, M. **2024**. Visual Observation and Visual Analysis on the Expressive lines as a Self-emotion in

Artist's Paintings. International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development 1(13): 2464–2478. URL: https://hrmars.com/papers_submitted/20938/visual-observation-and-visual-analysis-on-the-expressive-lines-as-a-self-emotion-in-artists-paintings.pdf Doi:10.6007/IJARPED/v13-i1/20938 (*in English*)

Краткая информация об авторах:

Севостьянов Дмитрий Анатольевич

Доктор философских наук, доцент кафедры педагогики и психологии,
Новосибирский государственный медицинский университет,
Новосибирск, Россия.

Email: dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

Тел.: +79134704752

Авторлар туралы қысқаша мәлімет:

Севостьянов Дмитрий Анатольевич

Философия ғылымдарының докторы, педагогика және психология
кафедрасының доценті, Новосібір мемлекеттік медициналық университеті,
Новосібір, Ресей

Email: dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

Тел.: +7 913 470 47 52

Brief Information about the Authors:

Dmitry Anatolyevich Sevostyanov

Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Department of Pedagogy and
Psychology, Novosibirsk State Medical University,
Novosibirsk, Russia

Email: dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

Phone: +7 913 470 47 52