



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова»

**Н.С. Сложеникина
О.А. Питько**

ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Монография



Магнитогорск
2017

Рецензенты:

доктор философских наук,
профессор, заведующий кафедрой социальной работы
ФГБОУ ВО «Башкирский государственный университет»
У.С. Вильданов

кандидат философских наук, доцент,
член Российского психологического общества
(Санкт-Петербургское психологическое общество),
член Союза Дизайнеров России
Э.П. Чернышова

Сложеникина Н.С., Питько О.А.

Философские основы художественной действительности [Электронный ресурс] : монография / Наталья Сергеевна Сложеникина, Ольга Александровна Питько ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (1,37 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2017. – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования : IBM PC, любой, более 1 GHz ; 512 Мб RAM ; 10 Мб HDD ; MS Windows XP и выше ; Adobe Reader 8.0 и выше ; CD/DVD-ROM дисковод ; мышь. – Загл. с титул. экрана.

В работе рассматривается культурно-историческая парадигма искусства. Авторы отмечают, что стиль является intersубъективной (межсубъективной) основой организации художественного восприятия, оценки и освоения мира, имея исторические ограничения. В структуре стиля можно обнаружить познавательный смысл, свойственный перцепции искусства как мировоззрению исторической эпохи. Возможен гносеологический подход к художественным стилям как воплощениям доминирующих пространственных образцов мира, основанных на принципах и методах познания, отличающих каждую эпоху культуры. Им соответствуют принципы и методы создания художественной композиции в эту эпоху, новые и ведущие виды ее искусства.

Работу отличает глубина исследования и свежий авторский взгляд на изучаемую проблему, и она соответствует всем требованиям, предъявляемым к работам такого рода.

УДК 111:701
ББК 87

© Сложеникина Н.С., Питько О.А., 2017
© ФГБОУ ВО «Магнитогорский
государственный технический
университет им. Г.И. Носова», 2017

Содержание

ГЛАВА 1 ПОДХОДЫ К ВОПРОСУ О ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ РОЛИ ИСКУССТВА В ИСТОРИИ ФИЛОСОФИИ.....	6
1.1. Происхождение, сущность и специфика искусства как объекта познания.....	6
1.2.Классические концепции понимания искусства.....	21
1.3. Неклассические концепции понимания искусства.....	30
ГЛАВА 2 ИСКУССТВО КАК ПРЕДМЕТ ПОЗНАНИЯ.....	36
2.1 Онтологические основания искусства в познании мира.....	36
2.2 Гносеологическое отношение искусства к действительности	44
2.3 Диалектика объективного и субъективного в художественном творчестве	48
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	56
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ	58

ВВЕДЕНИЕ

Тема исследования весьма актуальна, поскольку в современных условиях появляются все новые и новые виды искусств (разновидности искусства), а также видоизменяются традиционные виды и формы искусства, поэтому все более актуальным становится выявление влияния искусства на познание.

В культуре XX века, ориентированной на экзистенциально-творческий тип отношения человека к миру, границы между научным и художественным знанием становятся подвижными. Внутренние законы и механизмы сознания порождают многочисленные символические соответствия в художественном философском и психологическом мышлении. И социальные процессы, и механизмы искусства действуют по одним законам (М.К. Мамардашвили). Искусству сопутствует «большее, нежели эмоциональность» (С.М. Эйзенштейн). Оно является важнейшим «средоточием всех биологических и социальных процессов личности в обществе», а также способом «уравновешивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни» (Л.С. Выготский).

Культурно-историческая парадигма искусства определенной эпохи, подобная понятию парадигмы науки, есть художественный стиль. Стиль является интерсубъективной (межсубъективной) основой организации художественного восприятия, оценки и освоения мира, имея исторические ограничения. В структуре стиля можно обнаружить познавательный смысл, свойственный перцепции искусства как мировоззрению исторической эпохи. Возможен гносеологический подход к художественным стилям как воплощениям доминирующих пространственных образов мира, основанных на принципах и методах познания, отличающих каждую эпоху культуры. Им соответствуют принципы и методы создания художественной композиции в эту эпоху, новые и ведущие виды ее искусства.

Логика, присутствующая в искусстве, осуществляется в виде определенных правил, которые в данную эпоху в данном сообществе соответствуют господствующему стилю. Однако главным в произведении искусства и его восприятии является неформализуемый и невербализуемый элемент. В искусстве перевод в сознание (что для науки необходимо) не только не является обязательно вербализуемым, но, наоборот, - вербализация обедняет, иногда даже искажает возникающее целостное «усмотрение истины».

Роль искусства в образовании как художественного освоения мира, сочетающего развитие духовно-ценностной сферы человека и его интеллектуальных способностей, освещена в трудах многих философов и педагогов (Аристотеля, М.М. Бахтина, В.Г. Белинского, В.С. Библера, В.И. Вернадского, И.В. Гёте, Э.В. Ильенкова, И.Канта, Б. Кроче, С. Лангер, И.Н. Лапшина, Платона, В.С. Соловьёва, Ф. Шеллинга, Ф. Шлегеля и др.).

Теоретико-методологическую основу исследования составили:

- философские концепции по проблемам художественного познания (Аристотель, В.Г. Белинский, Н.А. Бердяев, В. Дильтей, Э.В. Ильенков, Леонардо да Винчи, Ф. Гегель, Н. Гудмен, И. Кант, Б. Кроче, Сьюзен Лангер, А.Ф. Лосев, К. Маркс, Платон, Плотин, Ф. Шеллинг, Ф. Шлегель, А. Шопенгауэр и др.);
- научные труды по культурологии, эстетике: (Л.-Б. Альберта, М.М. Бахтин, П.С. Гуревич, М.С. Каган, М.Ф. Овсянников, В.Н. Топоров, И. Тэн, Н.А. Павлов, А. Фарбштейн, Й. Хейзинга, В.П. Шестаков, Е.Г. Яковлев);
- работы по искусствоведению, где раскрывается сущность и проводится анализ категорий познавательной функции искусства (Б.В. Асафьев, Л.-Б. Альберта, И.В. Гёте, Г. Зельдмайер, В.В. Кандинский, Ю.М. Лотман, В.В. Медушевский, А.С. Соколов, Г.А. Орлов, Б.А. Успенский, Б.Л. Яворский и др.);

Цель исследования – провести онто-гносеологический анализ роли искусства в познании человеком мира.

Цель предопределила постановку и решение следующих **задач**:

1. Рассмотреть историко-философские аспекты становления понятия «искусство»;
2. Рассмотреть и проанализировать классические и неклассические концепции понимания искусства;
3. Проанализировать феномен искусства как предмет познания, выделив онтологические основания искусства в познании мира;
4. Рассмотреть диалектику объективного и субъективного в художественном творчестве.

Объектом исследования является познание человеком мира.

Предметом анализа данной работы является роль искусства в познании мира

Методологической основой исследования стали диалектический метод, принцип единства исторического и логического, принцип восхождения от абстрактного к конкретному, а также, в определенных необходимых случаях метод феноменологической редукции.

Научная новизна исследования состоит в том, что его авторы предлагают собственное, оригинальное видение роли и места искусства в познании человечеством мира.

Теоретическая и практическая значимость исследования: данная работа должна внести вклад в дальнейшее развитие теории познания. Полученные авторами положения и выводы могут быть использованы преподавателями вузов в ходе их подготовки к занятиям по философии и эстетике.

ГЛАВА 1 ПОДХОДЫ К ВОПРОСУ О ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ РОЛИ ИСКУССТВА В ИСТОРИИ ФИЛОСОФИИ

1.1. Происхождение, сущность и специфика искусства как объекта познания

Искусство - есть одна из форм общественного сознания и духовной деятельности, специфика которой состоит в отображении действительности посредством художественных образов. Специфика искусства обуславливается художественно - образной формой отражения действительности, особым способом мышления - «мышлениям в образах», в отличие от мышления логического - «мышления в понятиях».

Нравственное, политическое, философское, религиозное и т.п., хотя и получают в художественном произведении эстетически значимую форму, тем не менее, сохраняют свое «самостоятельное значение в искусстве» и не растворяются в его эстетической ценности. Однако художественное включает в себе определенное жизненное содержание, эстетически переработанное и даже пересозданное с помощью продуктивного воображения творца произведения, и выражает определенное человеческое отношение к действительности. Оно присутствует в произведении искусства не «рядом» и не «около» нравственного (или политического, религиозного и т.п.), а само является воплощением целостного, каким может быть только эстетическое, отношение человека к действительности.

Искусство преобразует саму мораль, которая в искусстве не обязательно похожа на свой жизненный первоисточник.

Если искусство прибегает к «прямым услугам» политики, морали, права или религии, то лишь для того, чтобы определить и выразить к ним собственное, художественное отношение, не останавливаясь перед перевоплощением внеэстетического материала. Не только искусство считается с религией, политикой и моралью, но и они, попав в орбиту искусства, считаются с его принципами и законами.

Как явление живое и динамичное, искусство в своем историческом движении и бытии постоянно испытывает на себе воздействие меняющихся условий и факторов.

Искусство принадлежит к сферам общественного сознания, наиболее тесно связанным с жизненно-практическими интересами людей, классов, социальных слоев, отдельного человека. Всеобщая природа искусства, складывающаяся на протяжении тысячелетий, не остается неизменной, а имеет свою историю, неотрывную от социальной истории, от развития человеческой личности.

Искусство - это и способ познания мира, и орудие исправления нравов, морального воспитания и т.д. Оно информирует, учит, помогает в труде, украшает быт, духовно возвышает и потрясает.

Полезность искусства стало принято усматривать в чем угодно и менее всего в том, чем оно призвано заниматься по своей природе, как художественной деятельности, возникшей когда-то с целью удовлетворения определенной человеческой потребности.

Прогресс искусства и его авторитет в обществе определяются с одной стороны, качеством самой продукции художественного творчества, а с другой - достигнутым уровнем культуры образа жизни людей, тем, насколько их жизнедеятельность стала содержательной, творческой, эстетически выразительной и насыщенной.

Социально-философская теория марксизма, раскрывая специфику искусства как общественного явления, видит в нем и форму общественного сознания и способ духовно - практического освоения мира человеком. Это значит, что искусство, будучи специфической формой отражения действительности, в то же время, является сферой или отраслью производства идей эстетического сознания - «художественным производством» [119].

Сравнивая искусство и ремесло, И. Кант говорит, что «первое называется свободным, а второе можно также назвать искусством для заработка. На первое смотрят так, как если бы

оно могло оказаться целесообразно как игра, то есть занятие, которое принято само по себе» [83, С.31].

Видимость - это красота и образ, которые не отождествляются с самой жизнью, они полностью противопоставляются ей; они соединяют чувственность с разумом, то есть, одухотворяют чувственность, облагораживают и возвышают человека. Художник вкладывает в свое произведение «некую бесконечность», не доступную не для какого «конечного рассудка». Произведение искусства - продукт «абсолютно свободного творчества», а ремесленные изделия преследуют ту или иную внешнюю цель. Искусство, как и природа, есть нечто целостное.

Выделяют три основных функции искусства: познавательную, воспитательную и эстетическую (в последнее время их дополняют и конкретизируют, выделяя также созидательную, общественно-бытовую и прочие). Своими специфическими средствами, в идеальной (чувственно -переживаемой) форме искусство помогает устанавливать общественную связь между людьми, объединяя их вокруг определенных идей и идеалов.

Л.Н. Толстой, в трактате «Что такое искусство?» среди прочих способностей искусства выделяет его способность быть средством человеческого общения единения - передавать испытанные художником чувства (посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами) и «заражать» этими чувствами других людей.

Искусство выступает посредником между целым миром и отдельной личностью, внося свой вклад в «очеловечивание» действительности, в развитие культуры человеческих отношений. Изображать жизнь, одновременно такой, какая она есть, и такой, какой она может и должна стать, искусство побуждает человека занять в этом мире определенную позицию.

Особое место искусства в сфере общественного сознания определяется его возможностями в духовно - практическом освоении мира. Включенное в процесс формирования личности, искусство может внести существенный вклад в осуществление назревших задач, в преодоление трудностей и разрешение противоречий, возникших в общественном развитии.

Духовный мир человека, в том числе его высшие проявления, к каковым наряду с наукой принадлежит и художественно - образное познание, может быть рассмотрен как отражение, продукт и функция материальной деятельности.

Связь искусства с материальными условиями жизни в данном обществе и в данную эпоху несомненна. При этом в конкретных социальных условиях отношения духовной и материальной сфер жизнедеятельности человека складываются не просто и часто противоречиво.

Соотношение науки и техники с искусством в современных условиях может быть рассмотрено в двух аспектах: во-первых, как часть более общего вопроса об эволюции художественного творчества в связи с общенациональным развитием и, во-вторых, как процесс взаимодействия двух специфических форм общественного сознания и человеческой жизнедеятельности.

В эстетике и философии предпринималось немало попыток найти общую формулировку для объяснения противоречий между развитием искусства и динамикой производительных сил.

Для того, чтобы искусство могло успешно развиваться, необходим известный уровень развития материального производства и уровень жизни людей. Однако решающее значение имеет общественная форма труда, особенности социальной структуры общества и характер его взаимоотношений с личностью.

Искусство не следует отождествлять с внешним образным содержанием созданного художественного произведения. Как и любая другая способность человека, универсальная человеческая способность формировать, изменять, творить мир «по законам красоты» является продуктом совершенно определенной общественной потребности, воплощая в себе существенные свойства именно данного вида человеческого познания и деятельности.

Задача состоит в том, чтобы эту потребность выявить и обозначить, а затем на ее «предметной» основе дать развернутое определение искусства как особого вида человеческого познания и деятельности.

Своеобразие искусства как формы духовно-практического освоения мира и творческой деятельности связано с реализацией совершенно определенной человеческой потребности и способности, которая не только породила искусство, но и обуславливает его историческое развитие, его жизненную силу.

До того, как накладываемые природой и общественными условиями ограничения и препятствия могут быть преодолены практически, потребность в человеке одновременно «богатом» и «нуждающемся» в реализации своих творческих сил и способностей находит идеальное, духовно-практическое воплощение в искусстве. Тезис о развитии богатства человеческой природы как самоцели означает для искусства меру его собственного подхода к человеку, меру личного отношения и оценки окружающего мира. Именно в способности предметно воплотить и конкретно чувственно представить творческую, сознательную сущность человеческого бытия заключен главный секрет непреходящего значения искусства любой эпохи, гуманистической ценности его лучших образцов. Искусство потому и уникально, что только оно смогло выразить эту высшую и всеобщую человеческую потребность с наибольшей полнотой и силой.

Развитие человеческой чувственности невозможно представить себе без искусства не потому, что оно образно воспроизводит, духовно облагораживает и возвышает человека. Действительность, представленная в художественном произведении, это реальность, открывающаяся художнику и постигнутая им в самом творческом акте. Действительность, воспроизведенная искусством, значительна своим объективным содержанием, которое, однако, уже нельзя отделить, оторвать оттого, что внес в нее сам художник.

Искусство делает объектом своего внимания и предметом своего рассмотрения богатство потребностей и способностей человека, целостность его развития. Искусство представляет собой предметно - развернутое богатство человека во всей полноте его жизни. Становление искусства, таким образом, связано с удовлетворением индивида в производстве и воспроизводстве общественной сущности своей жизнедеятельности, в проявлении себя как существа универсального и целостного. Искусство выявляет, обнажает и представляет видимым то, что скрыто - как побуждение, цель и образ действий - заключено в предметно-общественном содержании деятельности человека, является объективным источником его творческой активности.

Прогрессивное искусство той или иной эпохи даже в неблагоприятных обстоятельствах остается верным потребностям общественных индивидов в целостности и всесторонности своего развития. Вещи, предметы, созданные трудом первобытного человека, получали конкретно-чувственную форму воплощения и вызвали у него интенсивные положительные эмоциональные переживания. Они-то и были, наряду с окружающей природой, основным источником возникновения собственно человеческих эмоций, чувств, в частности эстетического чувства, эстетических переживаний. С развитием производительных сил и способностей, человек постоянно выходит за рамки непосредственной физической потребности, практически-утилитарных интересов и начинает творить универсально, свободно, производить продукты, доставляющие ему наслаждение самим процессом деятельности.

Отражая реально-исторические условия существования и многообразия конкретно-исторической практики человека, искусство представляет, и утверждает потенциальную возможность универсального развития общественного индивида как возможность реальную, как силу актуальную. В мире художественных образов, человек как бы парит над необходимостью, не укладываясь в рамки обязательного соответствия «сущему», тому, что стало привычкой, бытом. Произведение искусства есть проекция духовного устремления, поиска чувств, фантазии, желаний, ибо оно рождается из потребности людей изменить, преобразовать,

«очеловечить» свое чувственное восприятие действительности в соответствии с общественной практикой, которая поставляет этой потребности весь необходимый материал.

Созидательная сила воображения проявляется в постижении существующего - того, что имеется и потому без него не может обойтись наука, ученый. Но еще больше она выступает, как стремление создать нечто новое, небывалое - вполне возможное, но еще не существующее, незнаемое, без чего невозможно искусство. Воображение всегда отталкивается от действительности. Искусство же, как таковое, немислимо без способности продуктивного воображения. Искусство, в конечном счете, - отражение реального мира. Искусство «отключается» от реальности, чтобы к ней приблизиться через воздействие на человеческую чувственность, проектируя и прогнозируя ее развитие, ход событий.

Познание и творчество неотделимы от природы искусства: воспроизведение действительности имеет целью переустройство и совершенствование человеческой жизни посредством духовного воздействия на личность.

Свойственная искусству форма удовлетворения «тоски по идеалу» (В.Г. Белинский) есть специфический способ обнаружения и выражения насущных потребностей общественного индивида.

Искусство показывает жизнь, и только реальную жизнь, но показывает, высвечивая и раскрывая ее потенциал, скрытый от внешнего взора и, как правило, более значительный по своему содержанию, чем все известные, «видимые», внешние ее проявления.

Подходя к действительности с позиции высших потребностей развития человека, искусство показывает, как именно настоящее входит в будущее, что в настоящем принадлежит будущему. Раз возникнув, искусство становится неотъемлемой частью самодвижения развивающейся общественной жизни - особой формой целеполагающей деятельности человека. Оно по-своему определяет направленность человеческих желаний и стремлений, раскрывает их личностный смысл, ищет и обнажает неудовлетворенные потребности, указывает на то, что «впереди», что еще не реализовано, но требует своего осуществления.

Своим поисковым характером творчество художника сродни деятельности ученого, но здесь есть и существенная разница. Ученый открывает и передает формулой, теорией, принципом сущность существующего, законы реального мира - природы и общества. Художник же открывает и изображает еще не существующее, но он не просто фантазирует и вымысливает, но открывает то, чего еще не было, но что должно или могло бы быть.

Художники изобретают новое, нечто небывалое - события, характеры, судьбы, целые миры, одновременно похожие на реальную действительность, которое искусство воспроизводит столь своеобразным способом. Художественная правда, основываясь на правде жизненной, строится по законам искусства, то есть не «повторения» уже известного, а изображения нового. И потому художники, будучи в рамках одного направления и стиля так отличаются друг от друга, а созданные ими образы не могут быть отождествлены с их реальными прототипами, аналогами (будь-то конкретные исторические лица, мелодии или краски).

Вызвавшая искусство к жизни потребность в богатом - нуждающемся человеке обусловила и превратила в его важнейшую закономерность, следующую особенность. Искусство создается личностью, обращается к личности и личностью потребляется, воспринимается. Личностное начало искусства всеобъемлюще: оно пронизывает все стороны и моменты художественно-образного процесса постижения действительности. Это относится и к предмету искусства, и к позиции самого художника, и к эстетическому идеалу, и к восприятию художественного произведения.

Ни одна область творческой деятельности человека не может соперничать с искусством в полноте отражения всего многообразия человеческих ощущений и восприятий. Человеческое, личностное в искусстве отнюдь не эмоциональная окраска, психологические подробности или индивидуальность типических характеров. Это то, что определяет предмет и основную цель

творческих усилий художника, который выражает в создаваемом им произведении личностное - общественно значимое - отношение к жизни: поверяет самые сокровенные тайны своего сердца, разума, души, как бы «самообнажается». Художник то и дело занимается исповедью, не боясь обвинений в нескромности. Формы этого «самообнажения» (самовыражения) могут быть самыми различными, но они оправданны и никого не смущают, если «исповедь» жизненно правдива и общественно значима.

Секрет всего значительного, всечеловеческого, созданного искусством, лежит, видимо не в самовыражении, а в том, обладает ли претендент в художники общественно значимым предметом для удовлетворения своей потребности в самовыражении. Для гениев - Толстого, Пушкина, Данте - таким предметом является весь мир, все человечество, воспринятые и «пропущенные» под углом зрения своего времени, своего общества и народа. Гении обладают «таинственной», не объяснимой до конца способностью охватить, обнять, почувствовать и понять все человечество, выразив «боль», которая близка и понятна людям всех веков, народов и социального положения. Для талантов иного «калибра» предметом остается все тот же человеческий мир с его проблемами, противоречиями, волнующими или способными взволновать людей и становящимися их собственными проблемами, собственной болью.

Личностная природа искусства сообщает индивидуальный, «персональный» характер и самому процессу восприятия художественного произведения.

По словам Рогинского Я.Я. «Оставаясь собой, мы дарим людям свою неповторимость». Неповторимость личности и опыта художника в соединении с его способностью открывать, сообщать нечто новое делает восприятие произведения актом творчества, точнее - сотворчества.

Полноценное восприятие искусства требует всей полноты целостной и универсальной природы воспринимающего человека. Всякое художественное произведение, говорят, воссоздает действительность, действительный мир, действительную жизнь... Жизнь, которая нам представляется. Художественное создание воспроизводит действительность, как мы ее слышим, видим, ощущаем, чувствуем. Но у разных людей разные представления, часто совсем между собой непохожие. Мир представлений не может не быть совершенно иным под солнцем Индии или Италии, России или Германии. Один и тот же Петр Великий смотрит англичанином, французом, голландцем, смотря по тому, кто писал, рисовал или гравировал его портрет.

Когда говорится о художественном произведении, всегда предполагается, что они существуют не для всех без изъятия людей, а только для тех, кто имеет необходимые нормальные для того условия, как естественные или приобретенные развитием, навыком, опытностью. Но этим круг людей, для которых искусство существует, естественно и неизбежно суживается. По мере расширения образованности и усиления развития, этот круг будет становиться все шире и шире, но никогда не включит в себя всех людей.

Представление - одно из условий художественного творчества. Другое - воссоздание представления в материальном факте или явлении - образе, слове, звуке, телодвижении. Художественное воссоздание действительного мира, жизни, какова она есть. Это не совсем так. Им создаются условия, которыми вызываются такие же представления, как и действительным миром, действительной жизнью. Но художественные создания никогда не воспроизводят действительного мира, каков он есть. Расписанное полотно не может походить на действительную местность. Но и ландшафт, и местность, которую оно изображает, производят на нас одинаковое впечатление, вызывают одни и те же представления.

Итак, весь смысл художественного творчества состоит в таком сопоставлении и сочетании материальных данных, чтоб они вызывали в нас те же представления, что и действительные предметы, действительная жизнь.

Мир искусства - плод подробного знакомства человека с обстановкой и ее законами, без чего нельзя и помышлять о сочетании фактов, с целью произвести известное впечатление вызвать известные представления. Создавая мир искусства, художественное

творчество подчиняет природу своим нуждам и требованиям, заставляет ее служить себе. С первых же шагов к художественному созданию человек открывает новые пути завоеваний в окружающем мире, и в этом, заключается одна из причин великого образовательного значения искусства. Искусство творит для человека новый мир. Это не иносказание, а правда, потому что оно создает материальные предметы, которые вызывают в людях такие же представления, как и сама жизнь, сама действительность.

Искусство, наперерыв с наукой, выучивает нас смотреть и слушать правильно. Отношения представлений к внешним предметам и явлениям, создаваемым с целью вызвать и воспроизвести эти представления — вот объективная, внешняя сторона искусства и художественного творчества; чувства и вообще душевные движения, возбуждаемые в нас произведениями искусства через представления, составляют внутреннюю, субъективную сторону художественных созданий и творчества.

Художественные идеалы - это представления художников, идеальные по своей природе, так как в них впечатления перегруппированы под особым углом зрения, свойственным художнику. Художественные идеалы меняются вместе с представлениями, и увековечивать их - значит мешать развитию художественного творчества. Представления - это центральный пункт, в котором сходятся и объективная, и субъективная стороны искусства.

Объективная его сторона - это создание предметов, которые вызывают по возможности те же представления, что и непосредственная, живая действительность; а субъективная - те ощущения и чувства, которыми сопровождаются представления. Искусство, посредством художественных созданий, действует на душевный строй, на чувства, желания и волю людей. В этом его общественное значение и великая роль.

Изучение классических образцов и подражание им есть один из лучших приемов для образования и воспитания начинающих художников. Основательное знание истории искусства навсегда останется лучшим способом развития художественного вкуса.

Но этими способами и приемами художники только вырабатывают технику, приобретают навык, необходимые для художественного творчества, единственная задача которого - создавать предметы, точно и верно соответствующие представлениям, не должно и не может быть ограничено чужим созданием.

Суживая творчество готовыми образцами, мы существенно искажаем самые задачи искусства. Живые представления - его единственные прототипы - уходят при подражании на второй план, а вместо них приходят готовые формы. Но художественные формы, как и формы речи, создаются представлениями и изменяются вместе с ними. Нашей скудности в представлениях, вызывающих благороднейшее движение души, не поможет, если мы станем вдохновляться представлениями живших до нас людей. Иные времена - иные люди, иные люди - иные представления.

Искусство, наряду со знанием, с верованием, с юридическими и нравственными условиями общежития, - великий воспитатель людей и двигатель общественной жизни.

Наши ощущения, чувства, настроения, стремления - результат воздействия внешних впечатлений на нашу психическую природу и на нашу душу. Ощущения, чувства, настроения, стремления усиливаются, когда они часто повторяются в душе, и, наоборот, ослабевают, когда мы в них не упражняемся. Душа, как и тело, может приучаться и разучаться. Есть психические привычки тела, пальцев, глаза и т.д. Эти психические привычки, подобно телесным, приобретаются упражнением и навыком. Задача воспитания в том и состоит, чтоб у человека, общества, народа сложились хорошие телесные и психические привычки и не слагалось дурных. Нравственность есть нечто иное, как результат такого воспитания наших чувств, душевных стремлений и настроений.

Весь объективный мир есть ряд явлений, обусловленных друг другом и совершающихся с неизбежною, роковою правильностью каждый раз, когда все их условия налицо. Мысль, логика только выражает эту неизменность в форме общих положений и

законов, которые не имеют с нашими чувствами, желаниями, стремлениями никакой связи, могут с ними случайно совпадать, но также случайно могут с ними и расходиться. Точно также и правила, обязательные для поступков, не относятся к субъективной жизни лица.

Нравственность - это мир внутренних ощущений, чувств, стремлений, чаяний, желаний, настроений, мир личной свободы, источник излюбленных действий. В мыслях своих человек должен подчиняться доводам, фактам, знаниям, законам, логике. В своих внешних действиях он вынужден волей-неволей сообразоваться с правилами, обязательными в том обществе, где живет; только чувства, психические и субъективные движения составляют область, над которой никто не волен, с которой мы сами не всегда можем справиться; они есть наша индивидуальная жизнь, мы сами лично. Между различными способами нравственного воспитания в этом смысле одно из самых сильных и действительных есть искусство. Только оно владеет тайной вызывать по произволу представления, а через них чувства, желания, стремления.

Наука, логика и внешняя обстановка ограничивают, стесняют, действуют на человека принудительно. Одно искусство может исправить и воспитать его, незаметно побуждая его идти по тому пути, по которому оно хочет его вести.

Дело душевного, нравственного воспитания людей, искусство и должно взять в свои сильные руки - это его задача. Задача искусства не в одном точном соответствии представлениям, - но вместе с тем - и развитию душевного строя, психических привычек людей в сторону добра и правды. Ясно определить цель, открыть настоящие пути, указать и разработать средства ее достижения - вот, в чем отныне задача искусства и художественного творчества.

Создавать предметы и явления со всею живостью и правдою реальной действительности, очевидно, есть только одна сторона искусства; другою - возбуждением чувств, стремлений, настроений - оно соприкасается с верованиями, политическим и общественным строем, наукой, учением о нравственности (этикой). Все они, как и искусство, существуют для человека, имеют значение и смысл только по отношению к нему, потому что выражают только его выражения и понятия об окружающем мире и его отношениях к этому миру.

Цель практического применения знания, теории есть удовлетворение пользам, нуждам, потребностям человека. Это единство назначения сближает между собой все отрасли знания, разрозненные объективным отношением к предметам и явлениям.

Искусство не может безнаказанно отставать от этого общего движения. Художественное творчество должно служить в руках художника средством для нравственного действия на людей. Наряду и вместе с верованиями, учением о нравственности, государственными и общественными порядками, политической экономией, естественными науками, искусство корениться в человеке и должно его развивать, совершенствовать и служить светочем в его индивидуальной и общественной деятельности. Возникнув из человека и его потребностей, оно и существует для него.

Искусство обряжает свою специфику, вырабатывая особый продукт, идеальное образование - художественный образ, как бы посредством столкновения с реальной действительностью, которую оно отражает, объясняет, оценивает по-своему, специфическим образом.

Связь искусства с действительностью гораздо глубже используемого жизненного материала, тематических мотивов и сюжетных построений. Она пронизывает и определяет тот или иной способ видения и мышления художника.

Сначала меняются времена, а лишь потом появляются другие, непохожие на прежних художники, по-новому чувствующие и мыслящие. Разгадать, понять секрет рождения образов и страстей Шекспира или Бетховена - значит окунуться в эпоху, в которую они жили и творили, и попытаться проникнуть в душу, которая так своеобразно отозвалась на свое время. Увидеть

связь между образом искусства и породившим его временем - задача не из простых, еще ожидающая своего теоретического решения.

У искусства есть своя особая зона внимания, преимущественная сфера воздействия, иначе говоря, - свой предмет. В искусстве нет содержания и идей, «вообще», а есть художественное содержание и художественные идеи.

Искусство удовлетворяет важнейшие человеческие потребности — потребность видеть, воспринимать мир как живое конкретное целое. И поэтому, в гносеологическом плане оно может быть определено как одна из форм духовно-практического познания и воспроизведения конкретного. Как и в научно - понятийном мышлении, конкретное в искусстве являет собой единство многообразного, некое обобщение.

Свойственная художественному мышлению и образу целостность конкретно - чувственного воспроизведения объекта специфична:

- по содержанию - реальное единство многообразного содержания жизни выступает здесь как воплощение богатства и нужды в развитии человеческих сил и способностей, и потому «воображаемое бытие» искусства не менее действительно, чем послуживший исходным пунктом созерцания и представления художника объективно существующий мир;

- по форме - существующий в художественном представлении образ целого, обобщение строится посредством перехода от одной конкретности к другой, причем так, что образотворчество с необходимостью выступает как смыслотворчество.

По смыслу - искусство освобождается от утилитарной направленности в своем практическом воздействии на действительность и само становится формой смысловых, функциональных «изысканий о сущем».

Весь творческий процесс, начиная с замысла и кончая его осуществлением в произведении, носит специфический характер, в нем находит отражение своеобразие природы и идейно - эстетической функции художественных взглядов автора.

Взгляды автора, воплощенные в создаваемой им системе образов, включают политический, философский, моральный, и другие моменты, которые в снятом, как бы преобразованном виде «присутствуют» уже в самой эстетической оценке, выступая в процессе творческого осмысления и освоения действительности как определенный художественный метод.

Образ в искусстве - это художественная идея, выраженная в форме художественного представления, специфическое воплощение эстетического опыта, где чувство воспитывает себя на своих собственных созданиях.

Прекрасное (равно как и безобразное, трагическое, комическое) в искусстве никогда не бывает повторением того, что послужило художнику толчком и материалом в художественной действительности. Исчислять красоту образа «похожестью» - значит, убивать искусство, превращая художника в копировальный станок.

В искусстве предметно воплощено единство идеального начала человеческой жизнедеятельности (это духовно воспроизведенный и представленный мир) и материального, «вещественного», так как этот мир запечатлен словесно, пластически, в цвете, в звуке и т.д.

Художественная деятельность представляется универсальной и синтетичной, потому что всеобщие законы красоты стали ее специфицирующим определением.

Искусство, в отличие от других видов духовного производства, апеллирует больше не к разуму, а к чувствам. Отсюда исходят и основные особенности искусства как способы освоения мира. К ним обычно относят:

- художественные образы, символы как главные средства воспроизведения эстетической реальности;

- признание фантазии, вымысла и одновременно требование «жизненной правды» от продуктов этой фантазии;

- ведущая роль формы произведения искусства по отношению к содержанию и др.

Природу художественного гения, положим, во все времена можно считать одинаковой. Но эстетическая зрелость общества - разная. Взрослые восхищаются наивной прелестью детей, но сами быть такими уже не могут. В соответствии со своим историческим «возрастом» в разные эпохи искусство культивирует разные стороны человеческой жизни. На протяжении веков нарастает сложность искусства, его жанровая и видовая дифференцированность, глубина эстетического постижения мира.

Сама возможность появления искусства как сферы профессиональной деятельности связана с возникновением классовой дифференциации общества. Связь эта сохраняется и в дальнейшем, накладывая определенный отпечаток на ход развития искусства. Однако не следует трактовать прямолинейно, как наличие разных типов искусства: пролетарского и буржуазного, крестьянского и помещичьего и т.д. Точнее говоря, искусство всегда тяготеет к верхним господствующим слоям общества. Будучи зависимо от них в материальном плане, оно невольно настраивается на волну интересов привилегированных слоев общества и обслуживает эти интересы, выдавая их за всеобщие, общечеловеческие.

Проблема классовости в искусстве, в конечном счете, сводится к недоступности для широких масс народа. Во-первых, потребления, во-вторых, производства, создания произведений высокого искусства.

Проблема соотношения общечеловеческих начал в искусстве и его национальных особенностей.

В сравнении с другими видами духовного производства (наукой, религией) национальный момент искусства более весом. Ибо оно сильнее зависит от национального языка, этнографических особенностей и т.д. Поэма, переведенная на другой язык, превращается, по сути, в другое произведение; восточные мелодии нередко кажутся западному жителю заунывными и т.д. В то же время нельзя не обратить внимания на противоположные примеры: Шекспир, всегда останется Шекспиром, а гений Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого созвучен всему миру.

Будучи одним из видов освоения действительности, искусство не может не следовать общему руслу исторического развития общества. Однако из истории известно, что эпохи расцвета материальной и духовной культур часто не совпадают. Причиной тому является не только специфика материального и духовного производства, но и своеобразный «принцип сохранения» человеческой энергии: если активность человека в материальной сфере каким-либо образом стеснена или ограничена, то она непроизвольно перемещается в сферу духа, вызывая к жизни новые науки, идеологии, утопии и многое другое.

Искусство 20 века стремиться к тому, чтобы его произведения были лишь произведениями искусства и ничем больше. Оно принципиально избегает «живой реальности», «живых форм». Создать нечто такое, что не копировало бы натуры, но обладало бы при этом определенным содержанием, - предполагает дар более высокий, который только и заслуживает названия художественного. Таким образом, новизна стиля «модерн» в дистанцировании от реальности, в изгнании из искусства чувств, то есть всего живого, человеческого. Искусство стало «бесчеловечным», дегуманизированным, отвлеченным, холодным и ироничным.

Дегуманизация общества и тоталитаризм политической жизни в частности породили в середине 20 века совершенно уникальное искусство - тоталитарное искусство. Уникальность его заключается в том, что свое предназначение как тоталитарного искусства оно не рождает само, логикой своего саморазвития, а получает извне - из политической сферы. В этом случае искусство теряет свою эстетическую природу, становится средством осуществления чуждых ему политических целей, инструментом в руках государства.

Тоталитарное искусство подрывает фундамент своего существования, во-первых, тем, что подавляет разнообразие художественных стилей, приемов, форм, которое

является необходимым условием для всякой жизненности вообще, в том числе, и эстетической. А, во-вторых, тем, что навязывает искусству в качестве главной роль идеологического воспитания.

Однако любое постороннее ограничение свободы искусства в выборе своего предмета, также как и средств и методов его освоения, неизбежно ведет к его оскудению и потере привлекательности. Искусство, как и любой другой вид духовного производства, нельзя подчинять чуждым ему целям. Оно, кроме прочего, должно работать и на «себя». И только тогда оно способно быть настоящим воспитателем.

Подходы к вопросу о сущности искусства

Сегодня существует такая проблема как выработка нового понимания и отношения к символическим системам и реальностям (искусству, личным переживаниям, мышлению). Становится понятным, что это самостоятельная действительность, в лоне которой рождаются и изменяются как события, так и сам человек. М.К. Мамардашвили писал, что «только в учебниках или книгах, нас описывающих, мы разделены по разным департаментам: в одном мы занимаемся искусством, в другом - вовлечены в социальные процессы, а на самом деле в глубине всего этого действуют одни законы» [143, С. 63].

В чем же специфика искусства как формы общественного сознания? Какое место занимает искусство в контексте культуры? Другими словами, каковы главные функции искусства? Какового рода знания дает нам данная сфера человеческой деятельности?

Существующие на данный момент различные концепции о сущности искусства условно можно разделить, с нашей точки зрения, на две большие группы. К первой группе можно отнести концепции, рассматривающие искусство как познание. Ко второй же группе принадлежат концепции, рассматривающие искусство как метод. Анализ подобного рода теорий посвящена первая часть монографии Л.С. Выготского «Психология искусства». Но данная работа освещает развитие идей в данной области знания только до 30-х гг. XX века. Мы же постараемся уделить наше внимание более поздним концепциям.

Проанализируем теории, рассматривающие искусство как познание.

Так, А. Кучуради различает два подхода к проблеме искусства в зависимости от вопросов, на которые даются ответы: собственно философский и эстетический подходы [94, С. 68-78].

Он считает, что при эстетическом подходе к проблемам искусства упускается из виду единственная конкретная составляющая художественного феномена - произведение искусства и его особая природа. С эстетической точки зрения исследование начинается с вопросов, касающихся психологии, автора или психологии читателя (зрителя). К этому подходу относятся различные психологические и психоаналитические подходы к искусству, в том числе разного рода лингвистические, семантические или так называемые структуралистские подходы к литературе.

С другой стороны, когда произведение искусства берется как исходная точка, возникают новые проблемы в связи с искусством. На первый план выходят вопросы вроде «какова сущностная структура произведения искусства» или «что познается в художественной деятельности», вопрос о функции (ценности или месте) искусства среди других человеческих деятельностей требует нового ответа.

Исходя из философского подхода к проблемам искусства, А. Кучуради формулирует цель, какую преследует писатель, создавая свои произведения, следующим образом, - это: возможность научиться переживать и действовать в межличностных отношениях и перед лицом жизненных ситуаций, возможность в пределах человеческого потенциала, который всегда может быть наращен. Человеческий потенциал, актуализирующийся в жизни посредством уникальных личных переживаний и действий, здесь показывается как совокупность возможностей. Литературное произведение как раз и позволяет познать эти возможности.

Из современных исследований данной группы концепций представляет особый интерес, на наш взгляд, концепция В.М. Аллахвердова. [5]. В своих работах он рассматривает «сознание как парадокс». Сознание, на его взгляд, всегда, решая как бы одну задачу, на самом деле решает другую. Художественный текст стимулирует работу сознания над противоречиями и порождает нахождение таких решений (смыслов), которые одновременно с осознаваемыми загадками решают и неосознаваемые. Решение последних и вызывает положительные эмоции.

Искусство существует как особое явление культуры, потому что оно предназначено давать людям высокое эмоциональное наслаждение. Художественный текст специально организуется так, чтобы вызывать состояние катарсиса. Но одновременно общение с художественным текстом обучает читателя (зрителя) осознанно преодолевать противоречия и, тем самым, развивает интеллектуальные способности. А самое главное - учит смотреть на мир с разных точек зрения. Отсюда и вытекает «главное предназначение искусства в контексте культуры: оно учит творческому восприятию мира» [5, С. 94].

Искусство учит жить в мире парадоксов и нелепостей, которые, тем не менее, имеют особый смысл. Оно побуждает принять одновременно неисчерпаемое множество позиций и освобождает человеческую способность к открытию нового от консервативного влияния, которым опутывает человека жизненная практика. «Восприятие художественного текста имитирует для читателя и зрителя творческий процесс, порождает эмоциональное переживание инсайта, творческого открытия» [5, С.95]. А получаемая эмоциональная подзарядка вдохновляет на поиск творческих решений и новых идей во всех областях человеческой жизнедеятельности.

Таким образом, мыслители, исследующие искусство как познание, определяют его назначение как раскрытие возможностей через эмоциональное переживание.

Обратимся ко второй группе теорий, рассматривающих искусство как специфический метод. Так, Л.С. Выготский определяет назначение искусства как социализацию с помощью произведений искусства имевшихся у реципиента еще до знакомства с этим произведением житейских («жизненных») чувств. Индивидуальное житейское («жизненное») чувство, пишет он, «через произведение искусства становится общественным», «искусство - есть как бы удлинненное «общественное чувство» или «техника чувств». Эту точку зрения разделяют также Т.М. Буякас и О.Г. Зевина [29, С. 50-60], в центре внимания которых стоит подход к человеку (культурно-исторический), согласно которому человек никогда не совпадает с самим собой, со своей наличностью; пока жив, он живет тем, что еще не сказал своего последнего слова, и всегда ценностно предстоит себе (М.М. Бахтин).

В традициях культурно-исторического подхода источник развития помещен не в самом человеке, а вынесен вовне - в культурно-исторический опыт. Этот опыт зафиксирован самыми разными способами, включая феномены общественного сознания, многообразную символику и мифологию, произведения искусства, тексты. В процессе взаимодействия с ними человек овладевает собственными психическими процессами и развивается. Такая обусловленность человеческого развития объектами культуры позволяет рассматривать их как «психологические органы», или «орудия развития». Эти орудия - органы М.К. Мамардашвили называет амплификаторами, или «машинами рождения». Они не просто дают человеку некоторые представления о мире, а порождают в нем новый личностный опыт, определенные состояния и качества, которых без взаимодействия с ними не было. Посредством этих «органов» мы читаем свой опыт: реконструируем действительный смысл своих ощущений и состояний, строим свое понимание.

Ананьев Б.Г., а вслед за ним и Берхин Н.Б. [16, С.117-123.] видят качественное своеобразие искусства как специализированной формы общественного сознания в том, что в его рамках представлена на самом высшем культурном уровне не познавательная, как в науке, и не оценочная, как в идеологии, функция, а та, которая непосредственно направлена на усовершенствование механизма регуляции поведения

личности. Этот механизм выработки человеком своих установок, норм поведения выступает как опосредованный специальным «психологическим орудием».

Искусство обладает способностью быть проводником другого к «Я». Об этой особенности искусства говорил М.М. Бахтин: «Оно конкретнее, чем любая из наук, указывает путь от меня к другому» [10, С. 95].

Е.Л. Фейнберг указывает на то [167, С. 54-62], что искусство выполняет различные функции, которые являются следствием одной «суперфункции» или «метафункции», носящей более абстрактный характер и определяющей основное назначение искусства как метода: утверждение авторитета интуитивного суждения в противовес (то есть, уравнивая его) дискурсии, логике. Это необходимо человечеству, ибо только совместное использование обоих методов может обеспечить полноту познания и выбор решения в необозримом множестве проблем во всех сферах человеческой деятельности. Е.Л. Фейнберг считает, что противопоставление науки и искусства имеет чисто психологическую природу. В действительности они взаимодополняют друг друга и их сосуществование естественно.

Таким образом, одна часть исследователей данной группы считает главным элементом осознание (формирование общественным человеком но опосредованном особым «психологическим орудием» уровне своих регулятивных норм поведения), другая часть исследователей, наоборот, подчеркивает роль бессознательного (формирование интуитивного суждения).

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать простой вывод: искусство является и формой и методом познания.

Искусство как объект познания

Перед нами встают следующие вопросы: «Что можно исследовать в искусстве?», «Как можно это исследовать?». То есть следует определить объект, предмет и метод исследования. Начнем с объекта познания, то есть с вопроса «Что изучать?».

Как известно, продуктом искусства как формы человеческой деятельности являются произведения искусства. Это необязательно тексты, хотя именно они упоминаются чаще всего. Например Б.Г. Ананьев, в отличие от Л.С. Выготского, считал, что надо опираться на анализ наиболее специфического вида искусства, а именно - музыкального. Но в данном пункте мы поговорим о произведении искусства в широком смысле этого слова. А так как художественный текст принадлежит к произведениям искусства, то слова «художественный текст», и «произведение» для нас будут синонимичны при рассмотрении заявленной проблемы.

Мы же последуем примеру Л.С. Выготского, который стоял на позициях культурно-исторического подхода, считая возможным относительно объективное исследование именно произведения искусства (иными словами, конечного продукта деятельности), а не реакции читателя (зрителя) или психологии художника. Для исследования он предложил использовать так называемый «объективно-аналитический метод», суть которого в том, что за основу берется само произведение искусства, которое рассматривается как система раздражителей, организованных определенным образом для создания эстетической реакции. О методах исследования произведений искусства мы поговорим ниже, а сейчас нас интересуют вопросы о сущности произведения искусства.

А.В. Ахутин считает [9, С. 31-54], что произведение предполагает своего рода редукцию «окружающего» мира в некую точку, сквозь которую мы входим в мир, «окруженный» произведением. Оно являет собой целый мир, присутствующий в полноте присутствующего и участвующего в нём «взора, слуха, слова, мысли автора». Это - «единица случившегося». Произведение содержит в себе свой исток, свое начинание, предполагает непрерывное воссоздание, исполнение. Оно требует от нас соавторского восприятия.

Для Пруста, - говорит М.К. Мамардашвили, - «солью был не писатель, а произведение. Некоторая невидимая реальность, которая запрашивает про изведение, потому что без

произведения эту реальность увидеть нельзя. Произведение есть нечто такое, пред лицом чего вместе с читателем и на равных правах с ним автор должен восставать, возрождаться из пепла потерянного времени» [9, С. 73]. Произведение является не продуктом жизни и не объектом понимания, а «органом понимания» (искусство как метод). Дело не в том, чтобы объяснить произведение, а, напротив, впервые начать переживать, осознавать, понимать жизнь, человека, самого себя, мир, само бытие в свете идеи возможного произведения. «По существу ведем именно эту *идею*, идея самого произведения и есть та *незримая реальность*., которая схвачена про изведением и содержится им» [9, С. 47].

С точки зрения М.К. Мамардашвили, «обнаружение истины и познание мира возможно лишь в форме осознания и проработки своих собственных состояний, а эта работа, в свою очередь, предполагает творчество как единственный способ прийти в подлинную реальность» [143, С. 127] (искусство как метод).

С позиций психоанализа как метода исследования, задача творческого акта - не отобразить действительность и не познать ее *пассивно*, выразить явное, а чаще скрытое, «бессознательное» в фрейдовском смысле, отношение художника к жизни. Художник свое отношение к жизни выражает не всегда непосредственно, но транспортирует его в художественные знаки - образы, символы, ритм.

Итак, мы выяснили, что произведение искусства содержит в себе некую реальность, отражающую мироотношение автора и выраженную в художественных символах.

Искусство как предмет познания

Говоря об искусстве как предмете познания, закономерно встает вопрос о предмете исследования, что именно принять за точку отсчета, какие единицы анализа выбрать (анализ будет проведен на примере художественной литературы).

Л.С. Выготский выделил обобщенные единицы психического для мышления и речи. Это - *значения слов и смыслы*. Значение отражает объективные параметры внешнего мира, а смыслы - субъективные, поскольку они являются результатом выбора субъектом из всей системы значений именно тех, которые соответствуют его внутренним потребностям и мотивам.

М.М. Бахтин, анализируя внутреннюю речь, предложил выделять в качестве ее единицы целостную структуру наподобие абзаца в письме, представляющую собой отдельное высказывание, аналогичное высказыванию в диалоге.

По мнению Т.Н. Ушаковой, единицами психического, выражаемого в речи, могут служить *интенции* - намерения говорящего, поскольку «первичными в развитии языка и его функционировании оказываются «внутренние психологические состояния, которые и представляют для субъекта *«смыслы»*. Они составляют корень речи при выражении мысли с помощью слов».

Л.В. Карасев является сторонником онтологического анализа текста. Если текст существует, значит, он обладает сущностью. В нем есть какой-то стержень. Речь идет об исходном *смысле*, который фактически равен всему произведению.

Путь к выявлению «простых» или «исходных» смыслов, по мнению Л.В. Карасева, лежит через интроспекцию и интуицию. Интроспекция означает систематическое, «упорное» проникновение в глубины своего языкового сознания. Исследованию подлежит глубинная интуиция, очищенная от всяких поверхностных ассоциаций и предрассудков. Применительно к онтологическому анализу текста, это означает, что решающий шаг внутрь произведения, к его подоснове делается на основе неожиданно возникшего, а затем многократно проверенного ощущения того, что между хорошо знакомыми элементами текста возникла какая-то новая - неслучайная - связь. Онтологически прочитанные «пороги» и «эмблемы» текста, а вслед за ними весь текст показывают, что все лежало на виду. Появляется «ключевое слово», указывающее на то, как устроена онтологическая система произведения.

Текст, в свете онтологического анализа, - это слепок бытия. Наложение профилей реальности внешней и внутренней (авторской) создают рельеф текста, способный

воздействовать на читателя с особой силой в тех точках, где его интуиции совпадают, накладываются на авторские. Начинается разговор на исходном онтологическом языке, и именно такого рода «реплики» или «дискуссии» являются главным предметом онтологической поэтики.

Под термином «исходный смысл» понимается не «идея» повествования, не его «замысел» или «краткое содержание», а «энергично-смысловой импульс» или стержень, который «поддерживает, обеспечивает жизнь текст, от начала и до конца». Слово «исходный», в данном случае, означает не предшествование смысла тексту, а его фундаментальность, основательность, его метафизическую и одновременно конструктивную исходность: проходя сквозь все повествование, исходный смысл повсюду оказывается его внутренней опорой. Исходный смысл соотносится не с тем, что принято называть «формой» и «содержанием», а с тем, что обеспечивает целостность повествования. Это и не «о чем», и не «как», а то, «с помощью чего» устраивают себя и «что» и «как». В своей основе (или в предельном обобщении) исходный смысл есть идея или тема жизни, взятая в ее главном и неотменимом качестве противостояния смерти и разрушению.

Т.М. Буякас и О.Г. Зевина используют *символы* в качестве амплификатора («машины рождения», «психологического орудия»). Символ давно «стал элементом культуры настолько всеобщим, что вошел в повседневное мышление субъекта о самом себе, стал элементом, через который этот субъект спонтанно, стихийно, непосредственно вырабатывает представление о своих поступках вместе с свершением самих этих поступков». Иначе говоря, символ "обладает способностью индуцировать состояния сознания, через которые психика индивида включается в определенные содержания сознания". И что важно, - эти «содержания сознания» позволяют соотносить жизненные проблемы субъекта с общечеловеческим опытом.

Символ начинает функционировать в реальных жизненных связях субъекта, определять его отношение к миру, если он непосредственно *переживается* субъектом, то есть если значения *символа* воплощаются в конкретном *внутреннем опыте* субъекта. Важно, чтобы этот новый опыт был бы еще и понят, *осмыслен* субъектом.

Вслед за М.К. Мамардашвили можно сказать, что переживание случилось в своей определенности, если оно произошло одновременно и в пространстве смысла.

Таким образом, можно сказать, что осмысленное переживание значения (смысла) символа воплощается во внутреннем опыте личности.

В. Франкл предложил три варианта преодоления кризиса: изменить окружающую реальность, изменить себя (свой характер, систему поведения) и изменить свой взгляд на мир и на себя. Человек обращается «зрачками в душу», когда сталкивается с невозможностью изменить что-либо вокруг. Искусство же обеспечивает такой процесс с наименьшими для личности издержками: не в связи с ужасно сложившимися биографическими обстоятельствами, а ситуации лишь «смысловой невыносимости». «Смысловая невыносимость» наступает тогда, когда возникает отчетливое для сознания противоречие между мнением и опытом или логические неувязки в системе взглядов. Если подобные «нестыковки» касаются напрямую личности познающего, то ему смягчают положение защитные механизмы. В небиографической ситуации таких механизмов нет. Смысл можно переосмыслить. Поэтому конфликт слов закончится сотворением нового слова. Его звуковая оболочка может остаться прежней, но содержание изменится.

В заключение можно сказать следующее. Большинство исследователей выделяют смысл как единицу психического анализа. Смысл связан с переживанием (сопереживанием) и символом. Символ имеет простую внешнюю форму и безграничное внутренне содержание. Символ одновременно материален и идеален. В символе фиксированы все три «цвета времени»: прошлое, настоящее и будущее, поэтому в нем заключены не только образ и идея времени, но и представление о вечности. Символ допускает свободу понимания и интерпретации и, как произведение искусства, символ полностью невыразим в понятиях и недосказан. Символ, в

отличие от понятия, несет в себе не столько значения, сколько *смыслы*. Он обладает также эйдетической энергией.

Осмысленное *переживание* значения (*смысла*) *символа* воплощается во *внутреннем* опыте личности.

Таким образом, проделанный нами обзор философской и психологической литературы по проблемам искусства приводит нас к следующим выводам.

- Искусство является и формой и методом познания;
- Объектом исследования в искусстве являются произведения искусства;
- Предметом исследования служат символы, которые являются амплификаторами;
- Символ несет в себе не столько значение, сколько смысл;
- Осмысленное переживание значения (*смысла*) *символа* воплощается во внутреннем опыте личности;

• По признанию А. Белого искусство «есть гениальное познание. Гениальное познание расширяет его формы» [12, С. 246]. Подчеркивая сложный характер исследования искусства, хочется привести слова Л.С. Выготского, созвучные нашей позиции исследователя: «Всякое художественное произведение символично, и бесконечно разнообразие его пониманий. Единой идеи нет, всепроникающая и объединяющая формула дана быть не может» [38, С. 343].

1.2. Классические концепции понимания искусства

Классические концепции понимания искусства вообще как явления, и как объекта познания активно начинают развиваться в Новое время. В Древней Греции искусство «подражало» космосу, в эпоху средневековья место космоса занимает Божество, искусство Нового времени подражает природе и образцам. Классицизм определяет свою концепцию, посвященную проблемам познания в искусстве. Согласно идеалам классицизма художник должен подражать природе, но природе очищенной от первоначальной грубости, в связи с чем, природа возносится на пьедестал, так как она безупречна. Основной тезис классицистов: художник подражает не просто природе, а прекрасной природе. Природа низкая, грубая, уродливая, не облагороженная идеалом, не очищенная разумом, считается недостойной подражания.

Об искусстве как способе познания природы, говорит философ Ф. Бэкон, т. к. именно через искусство мы открываем новые истины, что и является, по его мнению, главной задачей познания. У классицистов сам принцип подражания предполагает познавательную способность искусства, вследствие чего от художника требуется ясность, глубина, благородство замысла произведения и точно выверенной высокохудожественной формы выражения. Но, с другой стороны, подражание трактуется плоско, механистически, как копирование внешних обликов природы. Смысл же вносится в искусство разумом. Подчинение искусства законам разума часто приводило к тому, что признание интеллектуальной природы художественного творчества превращало искусство в схематизм. Поиски гармонии между чувством и разумом вели к тому, что индивидуальность подавлялась, а разум господствовал над чувствами.

Философы классицизма считают мир примитивным и грубым, поэтому отвергают идею внешнего подражания мира. Трактую искусство как всякую интеллектуальную деятельность, художник должен творить на базе разумного понимания мира. Исходя из этого, мы можем сказать, что здесь истина в искусстве совпадает в трактовке философии Нового времени с научной истиной, т. е. она рациональна, всеобща и совпадает с миром.

В целом, английское Просвещение сформулировало и обосновало принципы материалистического сенсуализма, и было направлено на защиту реализма в искусстве. Д. Локк в своей теории первичных и вторичных качеств описывает субъективизм истины, зачатки которого можно наблюдать ещё у Демокрита. Живопись, по мнению Д. Локка, – это, прежде всего цвет, который относится к вторичным качествам. По тому, как мы ощущаем цвет, в нас фиксируется утверждение субъективно-чувственного характера. Отсюда и субъективизм истины, которую зритель получает, по-разному воспринимая то, что изображено художником. Т. е. следуя логике Д. Локка, зритель получает индивидуализированную истину.

Проблема «вторичных» качеств Д. Локка породила ряд специфических вопросов в области теории искусства Д. Юма, который считал, что познавательная функция для искусства не существенна. По его мнению, если мы что и познаем действительно с помощью искусства, то это лишь наши собственные аффекты, в лучшем случае аффекты других лиц. В своих видениях в области искусства, Д. Юм утверждает, что для него не существует никаких объективных основ прекрасного, так как красота это не свойство самих вещей, она существует только в сознании наблюдающего, а каждое сознание замечает особую красоту. Один субъект может замечать безобразие там, где другой воспринимает красоту. Искать действительную красоту и действительное уродство такая же бесплодная затея, как пытаться установить истинно сладкое или истинно горькое. Словом, люди неодинаково переживают и по-разному понимают прекрасное. По словам Д. Юма, все эти переживания людей не имеют какой-либо определённой объективной основы. Таким образом, Д. Юм заменяет понятие истины – понятием вкуса, что лишает художественное произведение истины как таковой.

Преувеличение, абсолютизация роли субъективных моментов в художественном творчестве – всё это представляет собой в гносеологическом плане субъективно-

идеалистический подход. Следует выделить рациональное зерно такой концепции – это огромная роль субъективного момента в эстетическом познании. Не учитывая этого обстоятельства, нельзя понять многообразие и относительность произведений искусств.

Французские философы-материалистов в 18 веке явили новые тенденции в обосновании материалистических позиций. Гносеологической основой эстетических теорий философов эпохи Просвещения является сенсуализм и убежденность в возможности достижения абсолютной истины.

Все они исходят из того, что произведения искусств являются особым видом познания мира, способом его отражения. Однако у них речь идет не о подражании природе, а об искусстве как особом виде творчества, которое опирается на чувственное и рациональное знания. С одной стороны, они считают, что предметом искусства является действительный мир, и поэтому художественный образ должен соответствовать этому миру, быть реалистичным. С другой стороны, искусство – не зеркальное отражение мира, не механическая копия. Творчество требует от художника воображения, вымысла. «Истина без вымысла холодна, - замечает Э. Кондильяк, - и поэтому её, истину украшают вымыслом, который был бы нелеп без истины. Все вымыслы воображения хороши, пока они соответствуют природе, нашим знаниям или нашим предрассудкам; но как только они с ними расходятся, порождают лишь чудовищные и сумасбродные идеи» [85, С. 127].

Д. Дидро ставит вопрос о единстве научного и художественного познания действительности. Истина в искусстве отличается от научной неразрывной связью с прекрасным в окружающей действительности и образной формой её выражения. Искусство способно выразить истину, которая добыта наукой и философией. «Мыслитель пришел к ложному выводу, - пишут Воловик Л., Дроздова Э., - что художник получает от «школы философии» готовые, законченные истины в форме понятий, суждений, а задача искусства сводится лишь к тому, чтобы придать этим истинам конкретно-чувственную форму» [36, С. 46].

Следовательно, художник должен руководствоваться не только своим восприятием мира, но и разумом, а в первую очередь идеалом. Поскольку искусство призвано воспитывать человека, оно должно воплощать идеал, который, по мнению Д. Дидро, носит общечеловеческий характер. Как пишет Н. С. Сложеникина: «Вводя по отношению к произведениям искусств требование соответствовать идеалу, Д. Дидро фактически отходит от метафизически трактуемой гносеологической теории отражения, но при этом стремится преодолеть крайности субъективизма и индивидуализма истинности и трактует идеал не как субъективную ценность, а как объективное отношение к миру» [150, С.11].

Немецкая классическая эстетика, 16-18 веков представляет собой сложное и противоречивое явление. Вся эта эстетика проникнута гносеологизмом, и потому вопросы искусства рассматриваются в свете общих законов познания.

А. Баумгартен рассматривает эстетику как составную часть гносеологии, которая относится к чувственному познанию. Согласно ему, теория познания состоит из двух частей: логики, имеющей дело с интеллектуальным познанием, и эстетики, предметом которой является чувственное познание. Объектом исследования эстетики является красота, которая представляет собой чувственное совершенство. Последнее, однако, рассматривается А. Баумгартеном субъективно, как совершенство акта познания на его низшей ступени.

Данный философ выдвигает принцип подражания природе в качестве определяющего принципа искусства. Художник подражает не столько явлениям природы, сколько её действиям. Он творит не то же самое, что природа, а творит как природа, подобно природе. Сходство искусства и действительности усматривается не в изображении как таковом, а в подобии творческой деятельности, характерной и для природы и для искусства. Исходя из лейбницкого понимания мира как наилучшего из миров, А. Баумгартен считает, что искусство должно отражать этот прекрасный мир. Однако основой при этом выступает не сама действительность, а рациональное знание о ней.

Можно сказать, что в философии этого мыслителя намечена неудовлетворенность истолкованием искусства как подражательного сходства, как изобразительного подобия художественных и природных явлений. Эта неудовлетворенность позже приведет к разрушению самого принципа подражания и к отказу от данного термина.

Принцип подражания в искусстве наиболее глубоко истолковал Г. Лессинг. Вслед за Д. Дидро он истолковывает подражание как реалистическое воспроизведение и познание всей полноты жизни, а не передачу одной лишь внешности. В своих работах Г. Лессинг постоянно выступает за расширение границ искусства. Он утверждает, что его предметом должна быть не красота, но все «общеинтересное». Вместе с тем Г. Лессинг указывает и на недостаточность принципа подражания природе.

Имея в виду упрощенное понимание «подражания», он пишет: «Или подражание природе не должно быть принципом искусства, или, если ему следуют, искусство перестает быть искусством, или, по крайней мере, становится искусством не более высоким, чем-то, которое на гипсе изображает разноцветные жилки мрамора» [115, С. 229].

По мнению Г. Лессинга, искусство не должно быть ни натуральной копией природы, ни её приукрашенным, идеализированным изображением. Оно должно давать обобщение и познание жизни. А это обобщение уже выводит искусство за пределы простого подражания, понятого в духе внешнего сходства. Искусство связано с такой человеческой способностью, как способность абстрагировать и направлять свое внимание по собственному усмотрению. И без этой способности мы были бы лишены возможности наслаждаться, так как наше сознание терялось бы в беспредельном разнообразии природы. Конечной целью искусства является истина и настоящая цель искусства – познавать эту истину, открывать и изображать прекрасное в самой действительности. Только познавая вещи в их истинном свете, искусство способно давать наслаждение, воспитывать, учить добру и злу и т.д. [106, С. 396-397].

И. Гёте вслед за Г. Лессингом расширяет принципы подражания. В своей философии, он художника предостерегает от простого подражания природе. Цель и смысл искусства, по И. Гёте, не сводятся к достижению внешнего подобия. «...Мы дивимся возможности подобной операции, мы даже испытываем известное удовольствие, но удовлетворить нас по-настоящему такое произведение не может, ибо ему недостает правды искусства, этого признака красоты», - пишет И. Гёте [48, С. 250].

И. Гёте, не отрицает и истину, и, более того, она у него носит общечеловеческий характер. Для него субъектом творчества является не индивидуальность художника или «автора», а, прежде всего народ и – шире – человечество, так что художественная истина получала уже значение объективного, исторического процесса, выходящего за узкие рамки эмпирического опыта человека.

Принцип подражания у И. Гете не носит механический трактовки, которую развивала эстетика классицизма, вследствие чего И. Гёте существенно дополнил, расширил этот принцип, различая три уровня художественного творчества.

Первый уровень – простое подражание природе. Здесь имеются в виду натурные жанры, достижение элементарного сходства. Это низшая задача искусства. Простое подражание лишь преддверие искусства.

Второму уровню сопутствует понятие «манера». И. Гёте придаёт большое значение творческому началу в искусстве. На этом уровне сочиняется картина и проявляется индивидуальность автора. Эту печать индивидуальности и преднамеренной сочинённости искусства И. Гёте и называет манерой.

Наконец, третий, высший, уровень искусства, соответствующий подлинному значению художественного творчества - это «стиль», который появляется через подражание природе, через создание общего языка, через точное изучение предметов. Искусство достигает, наконец, всё более точного познания свойства вещей и их состояния, умения обобщать последовательность форм, умения сопоставлять и передавать наиболее характерные из них.

Стиль как высшая ступень, которой искусство может достичь, - ступень, равная высшим человеческим усилиям.

И. Кант отрывает сознание от его материальной основы – объективной действительности, содержание истины у него определяется не объектом, а субъектом, поэтому отрицается возможность познания объективной истины. Всеобщие априорные формы чувственности и рассудка, которые не имеют своим источником реальный мир и не являются отражением объективной действительности – это, по мнению И. Канта, критерий истины. Такая гносеологическая позиция привела И. Канта к отрицанию объективной истины не только в науке, но и в искусстве.

Под «эстетикой» в «Критике способности суждения» понимается «критика вкуса», критическое исследование прекрасного и возвышенного, критическое рассмотрение художественной деятельности (учении о гении) и опыт учения о видах искусства (система искусств). Понятая в этом - новом смысле, эстетика связывается не с теоретической формой рассудка, а со способностью суждения. При этом речь идет не о «трансцендентальной» способности теоретического суждения, а о «рефлектирующей» способности суждения, т.е. о той, которой И. Кант подчинил понятие целесообразности в природе.

И. Кант впервые говорит об абсолютизации творческого начала в искусстве и противопоставляет его познанию. Субъективные условия – это главный пункт в восприятии прекрасного. Так как цель субъективна, то способность суждения здесь выступает в качестве эстетической способности. Но если цель объективна, то способность суждения приобретает телеологический характер. Под телеологической способностью суждения И. Кант понимает способность судить о реальной целесообразности природы на основании рассудка и разума.

Одной из особенностей прекрасного является то, что оно имеет форму целесообразности без цели. Прекрасное как сфера субъективного отражается в априорных «суждениях о красоте», не связанных с личным интересом, политической позиции автора, а являющихся лишь «чистыми суждениями вкуса». Красота есть форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нём без представления о цели. При этом исключено всякое понятие о совершенстве, вернее, всякое понятие о содержании совершенства, или его материи. Мыслится только его форма и остается только субъективная целесообразность в уме созерцающего.

Сводя суждение о красоте к суждению вкуса, И. Кант сознательно лишает его содержание всякой познавательной ценности: «Принцип вкуса есть субъективный способ способности суждения вообще» [83, С. 331]. «Субъективная всеобщность» красоты появляется из удовольствия от прекрасного, которое в свою очередь производно от «свободной игры» познавательных способностей воображения и рассудка.

Исходя из этого, Кант обосновывает утверждение, что из этого принципа нельзя ни доказать, ни отвергнуть прекрасное в предметах.

Таким образом, И. Кант делает вывод, что «науки о прекрасном нет», что целью восприятия прекрасного является не достижение истины, а возбуждение чувства удовольствия и наслаждение прекрасной формой. И мы можем видеть, что в поисках новых аргументов для обоснования субъективизма и агностицизма Кант резко противопоставляет логическое и эстетическое, истинное и прекрасное.

Если суждения о прекрасном носят субъективный характер, то они относятся не к предмету представления, а к состоянию воспринимаемого субъекта, т. е. оценки. Своеобразие суждения вкуса в том, что его «всеобщность» не основывается на объективных свойствах предмета: она имеет всего лишь субъективное значение.

И. Кант разрабатывает это понятие субъективной природы вкуса шире и глубже, чем, например, Д. Юм. Немецкий мыслитель не повторяет Д. Юма, кантовские «чистые суждения вкуса», это не только сугубо субъективное и индивидуальное, это надъиндивидуальное. Они имеют значение для всех. Всякое суждение вкуса претендует на то, чтобы иметь всеобщий

характер, т. е. быть действенным не только для кого-нибудь одного, но и для всех. Всеобщий характер суждения вытекает из такой его черты, как незаинтересованность. Поскольку в суждениях вкуса мы опираемся не на личный интерес, не на практическую пользу, постольку есть основания полагать, что наши оценки нося всеобщий характер, имеют значение для каждого. Таким образом, в субъективной эстетической оценке кроется предпосылка сверхсубъективного, сверхличностного эстетического значения.

Искусство, по И. Канту - это свободная деятельность. Он считал, что в искусстве преодолевается пропасть между рассудком и чувственным созерцанием. Искусство тождественно идеалу прекрасного, и потому оно основано на гармонии чувственного созерцания и рассудка, на свободной игре духовных сил человека, недостижимой в практической деятельности. «Все изящные искусства покоятся на соединении созерцаний с понятиями, то есть чувственного созерцания с рассудком и разумом. Чем яснее понятие проступает в созерцаниях, чем сильнее оно в них выражено, тем более великим является искусство», - пишет И. Кант [74, С. 82]. Всякое искусство, по И. Канту, есть сознательное, намеренное творчество и задачей его является сотворение прекрасных предметов.

Искусство – это не подражание природе, это - идея образца. Здесь понимание отношения природы и искусства трактуется более диалектично и глубоко, чем в рационалистической теории подражания. И. Кант отвергает даже мысль об общих гносеологических основах науки и искусства, относя процесс художественного творчества к сфере иррационального.

Искусство – это оценка, форма, а не содержание. Искусство, объявленное автономным по отношению к морали, провозглашается автономным также и по отношению к природе. Сама природа становится для искусства уже не образцом, а только орудием, тем единственным чувственным средством, которым оно располагает. Этим, по И. Канту, обусловлено преимущество искусства перед природой. Искусство способно прекрасно изображать вещи, которые в природе сами по себе безобразны. И в вопросе о соотношении искусства к природе И. Кант признаёт первенство искусства. Природа кажется прекрасной только при условии, если обнаруживает целесообразность, аналогичную той, которой руководствуется художник («гений»).

Ф. Шеллинг с позиции объективного идеализма обращается к проблемам эстетики и искусства в работах «Система трансцендентального идеализма», «Философия искусства», «Об отношении изобразительных искусств к природе».

По мнению, этого философа, только искусство изначальное вечное единение, которое представляет нам всем то, что философ «знает», но никак не может выразить с помощью косного концептуального аппарата. Поэтому искусство является философу чем-то высоким, которое открывает его взору святая святых. Свойственное искусству эстетическое созерцание Ф. Шеллинг ставит выше интеллектуального. Т. е. эстетическое созерцание есть не что иное, как созерцание интеллектуальное, но только приобретшие объективность и общезначимость. Оно, таким образом, способно возникать в любой форме познания. «...В произведении искусства, - говорит Ф. Шеллинг, - полностью освобождается от субъективности, объективируется до конца та первоначальная основа всякой гармонии субъективного и объективного, которая в своей изначальной тождественности может быть дана лишь в интеллектуальном созерцании». И далее: «...Произведение искусства лишь отражает то, что не допускает никакого отражения в мысли: чудодейственность искусства ведет к тому, что в его произведениях навстречу нам выступает то абсолютно тождественное, что раздельно в самом «я», следовательно, то, что обычно не доступно никакому созерцанию, но должно бросаться раздельным уже в первом акте осознания, который только совершается философом» [176, С. 389-395].

Искусство, по мнению Ф. Шеллинга, выше науки. Культ искусства сопровождается у этого философа приглушением сознательных моментов и принижением рационального познания. Основной особенностью произведения искусства он считает «бесконечность

бессознательности» - то, что не может быть «изучено» и что в полноте своего раскрытия не доступно никакому человеческому рассудку. В результате подлинное произведение искусства содержит неисчерпаемое множество толкований, будто автору было присуще бесконечное количество замыслов.

Ф. Шеллинг настаивает на абсолютной познаваемости мира, как предмета искусства; соответственно наука об искусстве, должна быть, согласно Ф. Шеллингу, абсолютной.

Термин «подражание» Ф. Шеллинг толкует в духе сходства не с явлениями природы, а с её творческой деятельностью. Художник творит не явления, сходные с явлениями природы, а творит как природа, подобно ей, осуществляя единство сознательного и бессознательного, я и не-я. Принцип подражания получает смысл только тогда, когда он наставляет искусство в попытках соревноваться с этой творческой силой. И если искусство неспособно к тому к чему способна природа, то искусство беспомощно.

Художник восстанавливает мир как художественное произведение. Воображение ничего заново не создает, а лишь воссоединяет нечто с первообразом. Бог является первопричиной искусства, ибо он – «источник идей», первообразов. Следовательно, формы искусства – формы вещей, как они даны в божественном первообразе. Здесь мы явно наблюдаем отголосок платонизма. Искусство вообще, по Ф. Шеллингу, покоится на тождестве сознательной и бессознательной деятельности. Искусство даёт нам не копию действительных вещей, а воспроизводит их в форме «первообраза», который коренится в абсолюте. Бог есть конечная возможность искусства, он сам источник красоты.

У Г. Гегеля искусство решает высшую задачу, когда оно становится в один ряд с религией, философией и выступает как один из способов познания «глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа», - пишет Г. Гегель [44, С.8].

В отличие от И. Канта Г. Гегель видит в искусстве, прежде всего познавательную ценность. Именно познавательная сущность искусства определяет его идейную глубину и его общественное значение. Будучи познанием, искусство вместе с тем деятельность, творчество, созидание.

Говоря об истине, Г. Гегель настаивает на том, что она строго отличается от простой правильности, внешнего соответствия нашей субъективной идеи её предмету. А так как идея – это идеал в чувственной форме, то мы вправе сказать, что у Г. Гегеля критерием идеала является его истинность: красота и истина – одно и то же, ибо прекрасное, по Г. Гегелю, должно быть истинным в самом себе. Указывая, таким образом, на единство истины и красоты, Г. Гегель тем самым признает высокое познавательное значение прекрасного, его способность отражать объективное, истинное.

Этим самым он преодолевает субъективизм И. Канта, сводившего прекрасное к субъективному представлению и отрицавшего его отношение к познанию. Но вместе с тем Г. Гегель говорит и о существенном отличии прекрасного от истинного. Они отличаются друг от друга как общее и конкретное: истинность есть идея, а прекрасное – чувственная видимость идеи и без этого момента прекрасное вообще не может существовать.

Г. Гегель выступает против натуралистического копирования жизни, против «голого подражания», как говорит он сам [44, С. 45-49]. Во введении к своим «Лекциям по эстетике» Г. Гегель всесторонне критикует принцип подражания. Критика эта велась с идеалистических позиций, и она настолько оказалась убедительной, что после Г. Гегеля термин «подражание», просуществовавший около двух тысяч лет, навсегда исчез из эстетики и стал анахронизмом. Здесь важно заметить, что Г. Гегель критикует понятие «подражание» вовсе не во имя отрицания познания, ранее связывавшегося именно с этим термином, а, наоборот, во имя утверждения более глубокого и истинного познания.

Подражание производит впечатление фокуса, делает безразличным предмет и содержание прекрасного, так как на первый план выдвигается проблема формальной правильности. Руководствуясь ей, мы не ставим вопроса о том, какова природа того, чему

следует подражать, а заботимся лишь о том, чтобы правильно подражать. Поэтому подражание, по Г. Гегелю, не может составлять ни цели, ни содержания художественного творчества.

По мнению Г. Гегеля, принцип «подражания» является внешним. Нужно добавить, что Г. Гегель не дополняет, а просто отказывается от этого термина как поверхностного и не раскрывающего природу искусства. Повторяя в копии природу, подражание оказывается излишним делом, самонадеянной игрой, потому что отстает от природы, дает вместо жизни её личину. Такое обезьянничанье унижает человека, а его искусство «получает вид медленно ползущего червяка, который хочет поспеть за слоном», - поясняет Г. Гегель. [44, С. 46].

У Г. Гегеля для объяснения искусства более пригодно понятие отражения, нежели подражания. В известной мере с понятием отражения в гегелевской философии связано понятие рефлексии. Рефлексия, по Г. Гегелю, - принадлежность не только субъективного, но и объективного духа. Рефлексия на ступени духа (индивида) представляет собой единство отражения и предметной деятельности. У Г. Гегеля не важно, что изображает мастер, важно, как он это делает. Простое ремесло приобретает необычайную духовность. В поэзии жизни субъективное начало растет и укрепляется для себя. Отсюда Г. Гегель выводит, что прогресс искусства зависит от растущего значения субъективного начала в искусстве, которое выступает как деятельность общественного человека, преодоление природного, т.е., по его же словам, прогресс в сознании свободы.

Новым этапом в философии искусства выступает марксизм, который развил материалистическое понимание отношение искусства к действительности. Ещё в «Немецкой идеологии», К. Маркс и Ф. Энгельс показали, что всякое «сознание никогда не может быть чем-либо иным, как осознанным бытием» [120, С.28]. Но оно может быть истинным или ложным его отражением. То же и искусство. Будучи идеологическим явлением, оно также полно иллюзорных и превратных представлений людей определенной страны и эпохи о самих себе и о реальном процессе их жизни. Вместе с тем в иллюзорно-субъективной, исторически ограниченной форме оно способно давать художественное познание объективной истины. Но из искусства можно «узнать» не только отдельные экономические, политические и социальные истины. Оно способно раскрывать сущность общественного бытия, можно сказать, обнажить бытие, раскрыть смысл жизни и мира в целом. И потому критерий правды жизни является основополагающим в его оценке.

Подобно всем формам общественного сознания, искусство представляет собою не что иное, как осознанное бытие, отражение реального процесса общественной жизни. Порождаясь этим процессом, оно воздействует на его развитие. Человек постоянно сравнивает реальную действительность с творениями искусства, но ещё чаще он проверяет произведения литературы и искусства жизнью, и эстетика призвана помочь нам правильно оценивать их, уметь отделить истинно прекрасное в искусстве от подделок и суррогатов. Ведь в самой действительности содержатся объективные основы для эстетического подхода к её явлениям, т.е. для оценки этих явлений с точки зрения соответствия их форм и содержания.

Отражение действительности в сознании человека – сложный диалектически развивающийся процесс, проходящий в вечной борьбе противоречий, столкновений. Как специфическая форма общественного сознания, искусство представляет собой неразрывное единство художественно-образного познания действительности и её конкретно-чувственного воспроизведения в материале определенного вида искусства в процессе художественного творчества. Практическим результатом художественного творчества является создание художественных ценностей, которые воздействуют на непосредственно-чувственное восприятие человека, объединяют чувства, мысли и волю людей, пробуждают и развивают в них художников.

Искусство не просто отражает действительность, но и служит выражением мировоззрения и позиций художника. Отсюда и вытекает в марксизме различие понятий

«предмет» (объект) искусства и «содержание» искусства. Предмет искусства - это действительность в широком смысле слова. Содержание искусства – это действительность, увиденная глазами художника и художественно обобщенная, показанная в свете определенного мировоззрения, определенных эстетических оценок, эстетического идеала. Содержание искусства – это единство объективного и субъективного, реального мира и отношения к нему художника.

Если социальная сущность искусства заключается в раскрытии существенных сторон действительности и служении социальным силам, то гносеологическая сущность заключается в создании типического образа, который позволяет человеку через восприятие индивидуальной неповторимости того или иного художественного образа подойти к пониманию существенных сторон общественной жизни, то есть раскрыть и познать правду жизни.

Отсюда следует вопрос о соотношении объективного и субъективного в художественном отображении. Конкретизируя специфику содержания объективной истины в искусстве, К. Маркс и Ф. Энгельс раскрывают диалектическое соотношение объекта и субъекта. Для этого, прежде всего, необходимо уточнить понятия объективного и субъективного в познании.

Будучи субъективным отражением объективного мира, знание включает акт оценки. Оценка есть единство содержательного отражения предмета и реакции на этот предмет. Гносеологическая концепция оценки связана с выражением отношения субъекта к объекту, субъективное переживание человека к отражению объективного мира. Субъект с позиций своих интересов и потребностей, своего мировоззрения получает возможность с помощью оценки определить насколько правилен сам процесс отражения.

Роль субъекта в художественном познании в марксизме необычайно многогранна, так как сами художественные явления связаны с тончайшими сторонами человеческого познания. Субъект, открывающий объективные истины искусства, относится к ним чрезвычайно активно, накладывает на них отпечаток своего интеллекта, эмоций, творческой оригинальности. В связи с этим можно сказать, что субъективность чувственного отражения выражается, прежде всего, в его знаковости. Таким образом, марксизм подчеркивает активную роль художника – субъекта творчества. Но художник не внесоциальный субъект, он всегда занимает и выражает ту или иную социально- классовую позицию, даже если хочет встать над классами. В марксовской постановке вопроса особенно следует подчеркнуть два момента: указание на способность искусства истинно отражать жизнь и на его активно-творческую роль в преобразовании и развитии жизни.

В реализме искусство не сводится к автоматическому воплощению классового мировоззрения (хотя и несет на себе его печать). Художник не только может перейти с позиций одного класса на позиции другого во имя истины объективного развития жизни, но и, главное, отразить жизнь в целом, в её существенных сторонах и тенденциях, при этом даже слабым, ошибочным моментам своего мировоззрения и классовым предрассудкам, тоже, конечно, откладывающим отпечаток на творчество.

Всё это, применительно к искусству означает, что искусство, выступая как отражение действительности, в силу своей специфики отличается от других форм общественного сознания, которые также выступают как отражение действительности.

По К. Марксу искусство не должно сводиться к идеологической форме, а, наоборот, оно должно выводить искусство из нее. К. Маркс, объясняя это на примере греческого искусства, показал, что это искусство обладает обаянием детства человечества, которое сохраняет свою ценность для зрелого возраста. Смысл здесь состоит в том, что происходит утверждение абсолютной эстетической ценности подлинного искусства, в котором конкретно-эстетическое содержание всегда перерастает в общечеловеческое.

Таким образом, можно сделать выводы:

1. В искусстве, благодаря субъективному моменту, возникает необходимость

выделения объективного и субъективного моментов познания и их взаимосвязи.

2. Кантовская позиция сводит искусство к чисто субъективной деятельности, где в своей основе лежит «суждение вкуса».

3. Для Г. Гегеля искусство выступает как одна из форм познания. Истинное произведение искусства – это единичное проявление всеобщего.

4. Эстетика диалектического материализма дает истолкование искусства в аспекте теории отражения, указывая на активную роль искусства как формы общественного сознания. Это позволило преодолеть созерцательную концепцию отражения и раскрыть социально-ценностный и деятельно-творческий характер отражения объективного мира сознанием человека.

1.3. Неклассические концепции понимания искусства

Неклассические концепции понимания искусства возникают на рубеже 19-20 веков, в связи с появлением новых философских течений, таких как: «философия жизни», феноменология, экзистенциализм и других учений, подчёркивающих активную роль субъекта.

В искусстве появляются новые радикально-авангардистские движения: футуризм, дадаизм, супрематизм, конструктивизм, функционализм и т.д. В западной художественной культуре в это время происходит переоценка всех ценностей, начатая Ф. Ницше, который одним из первых в Европе ощутил кризис культуры и искусства и своими идеями предвосхитил и отчасти спровоцировал многие феномены и пути современной пост-культуры.

Понятие искусство в гносеологическом смысле начинает терять свое значение и область применимости, в первую очередь это касается классического понятия искусства (классического принципа соответствия, подражания). Скепсис в отношении категории искусства порожден, прежде всего, утратой смысла такими генетическими связанными с ней категориями, как объективность, реальность, действительность.

Философия жизни изначально была нацелена на критическое переосмысление всей прошлой философии, исходя из примата жизни над искусством. Познание же это специфическое проявление жизни. Конечной целью человека является сама жизнь. И схватить суть жизни можно не при помощи логических рассуждений – понятий, категорий, рассудочной деятельности, а благодаря интуиции, иррациональным прозрениям. Разум же только скрывает истинное звучание жизни.

Интуиция объявляется у представителя «философии жизни» А. Бергсона главной и высшей формой продуктивного мышления вообще, в искусстве в особенности. По мнению философа, искусство, интуиция способны дать абсолютное знание о мире. Художественное творчество рассматривается им как вид духовного прозрения и откровения, это своего рода изобретение, которое в свою очередь непредсказуемо. Таким образом, концепции «чистого искусства» и «искусства для искусства» приобретают в лице А. Бергсона своего теоретика.

Исходя из всего этого, можно сделать вывод, что искусство для А. Бергсона бытие «само по себе», нет идеи, образца по которым оно создаётся.

Экзистенциалисты одними из первых в культурно-цивилизованном пространстве 20 века ощутили и отчасти осознали весь трагизм ситуации, в которой оказался человек вне Культуры, после Культуры. Экзистенция ощущается и описывается ими как некое предельное одинокое, отчужденное, бесцельное и бессмысленное бывание запуганного и отчаявшегося человека в неопределенном, «абсурдном», жестком мире. Человек, если он пытается сохраниться как личность, одинок в этом мире. Глобальное одиночество – его участь, преодолеть которую можно в творчестве. Это означает выбрать творчество как смысл существования.

На художественно-эстетическую культуру особое влияние оказал экзистенциализм Ж. Сартра и А. Камю. Экзистенциализм настаивает на невозможности познания объективной истины вообще. С одной стороны утверждается, что только творчество, независимость от мира достойно человеческого бытия, с другой – само творчество рассматривается как абсурдная деятельность.

Именно в творчестве, по А. Камю, человек бросает вызов глобальной бездуховности мира. И хотя художник творит, сознавая бренность и бессмысленность своей акции, он убежден, тем не менее, в некой её значительности, в её ценности для вечности [80, С. 371]. Искусство, по А. Камю, абсурдно и непостижимо. Произведение искусства порождается отказом ума объяснять конкретное. Ясная мысль, по мнению А. Камю, вызывает произведение искусства, но таким образом она же себя и отрицает. Следовательно, если

умом пытаться найти «сущность» каждого познаваемого объекта, то за опытом обнаружится некая глубина, а для абсурдного ума – это непостижимо.

«Будь мир прозрачен, не было бы и искусства», - констатирует А. Камю [81, С. 291]. И в этом, по определению самого А. Камю, и заключается одно из правил эстетики.

Главный тезис философии М. Хайдеггера – произведение искусства обнаруживает истину мира. Искусство не ищет истину, в произведении искусства истина непосредственно открывается.

Здесь М. Хайдеггер размышляет оригинально. Сама истина у него не в суждении. Знание формулируется в суждениях, но истина суждения – всегда только правильность. Истина не лежит в действительности вне человека. Соразмерить суждение с вещью можно лишь в том случае, если вещь уже связана с ним, если вещь себя «показала». Для этого необходимо, чтобы она обнаружилась, выступила из скрытости. Поэтому сущность истины охватывается понятием несокрытости.

Для того чтобы увидеть вещь - дельность, М. Хайдеггер прибегает к анализу картины Ван Гога, изображающей крестьянские башмаки. На этой картине становится зрима сама «дельность», но не сущее, а само бытие того, кому эти башмаки принадлежат. В творении художника башмаки – это истинная сущность «дельности», то есть то, что они суть. Здесь происходит открытие нам истины о сущем. Истина, по М. Хайдеггеру – это событие открытости мира. Когда случается такое событие, оно потрясает нас, переворачивает душу, мы чувствуем себя посвященными в истину. Произведение искусства – это всегда есть открытие того, что есть на самом деле. И нарисованные крестьянские башмаки, пустые, стоящие неизвестно где, но всё же, благодаря искусству Ван Гога, через эти башмаки нам открывается мир таким, каким мы его раньше не видели. Это и есть то, что греки называли непотаенностью. Башмаки стоят у всех на виду, но надо увидеть их так, как увидел Ван Гог, как увидел М. Хайдеггер, и такое видение есть посвящение в истину. Но такой выход наружу истины мыслим лишь на основе творения, но не на основе его вещной базы. Через произведение мы познаем, чем, собственно является вещь как изделие. И одновременно мы узнаем то, что есть произведение, а именно: что происходит в произведении и свершается посредством его.

Искусство один из существенных путей обнаружения истины мира. Этим искусство и отличается от науки, где истину не обнаруживают, а ищут в области правильного.

Таким образом, сущность искусства, по М. Хайдеггеру состоит не в отражении, не в переоформлении уже чего-то оформленного, а в появлении нового как истины, которая нам открывается в творении. Истина не лежит в действительности вне человека. Соразмерить суждение с вещью можно лишь в том случае, если вещь себя «показала» (что мы видели на примере анализа картины Ван Гога). Для этого необходимо, чтобы истина обнаружилась, выступила из скрытости. Поэтому М. Хайдеггер и говорит о сущности истины как несокрытости.

В Новейшее время изменяется понимание задач искусства, его природы, соотнесение его проблем с другими. Эти изменения представляют собой самостоятельную работу, требующую философского анализа сущности искусства. Этому посвятил своё творчество испанский мыслитель Х. Ортега-и-Гассет.

По мнению Х. Ортега-и-Гассета, во вселенной всё взаимосвязано, а значит и искусство тесно связано с другими формами сознания и деятельности человека. Однако сфера искусства ничем не заменима. Она столь же важна для человека, сколь и другие сферы жизни, познания и творчества. Отстаивая эту точку зрения, Х. Ортега пишет: «Нет, искусство и творчество не игрушка; им нельзя распоряжаться по своему усмотрению. Каждое искусство обусловлено необходимостью выразить то, что человечество не смогло и никогда не сможет выразить никаким иным способом...» [131, С. 63]. Это положение дает Х. Ортеге право утверждать, что сфера искусства одновременно связана с другими формами

жизнедеятельности человека и автономна. Искусство имманентно, т. е. имеет свои внутренние законы, которые никто, даже сам художник, не может нарушать.

Х. Ортега обосновывает и другое фундаментальное положение – произведение искусства живет в двух планах, в двух слоях. На основании этого испанский философ делит художников на тех, кто изображает «вещный мир», и тех, кто, абстрагируясь от вещи, творит картины.

Вещь, с точки зрения Х. Ортеги, – «это часть вселенной, в которой нет ничего абсолютно обособленного, застывшего, не имеющего подобий» [131, С. 61]. Она включена в бесконечную сеть динамических связей и отношений с другими вещами и миром в целом. Следовательно, по мыслям Х. Ортеги, чтобы правильно изобразить вещь недостаточно попросту её скопировать; для этого, прежде всего, необходимо вывести формулу её отношения к другим, т. е. установить его значимость, ценность. Мы, по размышлениям Х. Ортеги, способны одним взглядом охватить весь мир в его упорядоченности, рассматривая произведения искусства. С точки зрения данного философа, нелепо утверждать, что искусство копирует природу, ибо оно связано с неповторимым, жизненным, а природа – это царство постоянного и стабильного.

Таким образом, только жизнеподобие открывает зрителю путь к проникновению во внутренний идеальный смысл картины. Только через внешние объекты мира, которые являются мазками на холсте, и которые воссоздают формы жизни, мы входим, созерцая произведения искусства, в пространственные отношения, в некую систему. Мы постигаем вещь, которую создает художник внутри этой системы.

Х. Ортега предлагает избавиться от «субъективности» человеческого подхода к предметному миру, т. е. не доверяться образам вещей как отражающим реальность, а заменить их субстантивированными – якобы объективными – идеями о вещах, вернее, схемами.

Прав Ж. Маритен, который в работе «Ответственность художника» Х. Ортегу называет эстетическим нигилистом, т. к. его иноприродность художественной действительности по отношению к жизни мыслится как её антиприродность, которая враждебна реальности, в том числе и художественной. И на наш взгляд, это некая параллельная реальность, где человек – субъект должен в схемах отыскать ту самую вещь, которую создал художник и вследствие жизни этой вещи получить истину.

Философия Х. Ортеги имеет очевидное соответствие с практикой модернистского искусства. И его эстетические положения сродни положениям кубистов, которые подменяют изображение натуры изображением этапов ее схематического анализа, которое впоследствии привело К. Малевича к его супрематизму.

Представитель франкфуртской школы Т. Адорно, пытается на основе критического анализа современной художественной культуры с её иллюзорным искусством сформулировать принципы подлинного «неидеологического» искусства. Такое искусство может быть только в радикальной оппозиции к социальной действительности. Т. Адорно также проводит принцип абсолютной автономии произведения искусства как эстетического феномена и усмотрения в нем истины.

«Искусство приближается к истине, которая не дана ему непосредственно; в этом смысле она является его содержанием, – пишет Т. Адорно, и продолжает – Познанием искусство является в силу своего отношения к истине; искусство само познает её, по мере того как она является ему. Однако ни искусство как познание не носит дискурсивный характер, ни его истина не является отражением объекта» [1, С. 403].

Можно сказать, что это является отражением субъекта, т. к. у Т. Адорно объективное проявляется в произведении искусства в силу художественных приемов, т. е. техники этого произведения. Но без этого объективного невозможно субъективное. Так как субъективная сила творческой фантазии, по мнению Т. Адорно, становится доступной для познания,

только после возвращения объективного к субъекту. «Но истина произведения искусства может быть представлена только в том случае, если в субъективно воображаемом явлении-в-себе прочитывается транссубъективное начало» [1, С. 405].

Содержание истины в искусстве, констатирует философ, проявляется как «многое», а не как абстрактное обобщающее понятие произведений искусства. Элементы «другого» накоплены в реальности, и прежде чем стать истиной, они проходят изменения, входят в новую для них структуру объективного-субъективного.

В произведениях искусства происходит трансцендирование моментального, сиюминутного; объективация субъективного превращает произведение искусства в краткое мгновение. И произведения искусства демонстрируют реальность этого изменения. По мнению Т. Адорно, нужно трансформировать теорию подражания и «поставить её с головы на ноги, - реальность должна подражать произведениям искусства» [1, С. 194]. Логика его такова, то, что произведения искусства реально существуют, указывает на то, что не существующего быть не может. Реальность произведений искусства свидетельствует о возможности возможного.

Сопоставляя классическую и постмодернистскую эстетику, французский мыслитель Ж. Бодрийяр приходит к выводу об их принципиальных различиях. Фундамент классической эстетики как философии прекрасного составляют образность, отражение реальности, глубинная подлинность, внутренняя трансцендентность, иерархия ценностей, максимум их качественных различий, наконец, субъект как источник творческого воображения. Постмодернизм или эстетика симулякра, отличается внешней «сделанностью», поверхностным конструированием непрозрачного, самоочевидного артефакта, лишённого отражательной функции, количественными критериями оценки. В его центре – объект, а не субъект, избыток вторичного, а не уникальность оригинального. Неопределенность, обратимость становятся главными признаками постмодернизма.

В постмодернизме окончательно изживается «мимезис», искусство подражания. Мы знаем, что древнегреческий мимезис предполагал самый широкий спектр художественных репрезентаций: от подражания вещам сугубо земных до подражания космосу как целостному образованию. Отсюда идет устойчивая реалистическая традиция в изобразительном искусстве. На смену мимезису, идеализации, выражению в искусстве пришло конструирование на основе коллажа-монтажа. Маргинальность легко становится всеобщей модой, а затем принимается обществом и становится классикой.

Прежняя эстетическая парадигма включала в себя эстетику гармонии и прекрасного, эстетику успокоения. В её центре, находилось произведение, понимаемое как вечный памятник. В эстетике постмодернизма главным становится не само произведение, а то, как оно доходит до зрителя, как воздействует на него. Объекты дизайна, в основном, доходят до зрителя через средства массовой коммуникации, поэтому способ их существования является «медиаэстетическим», массовым. Всё эстетическое значение совпадает с историей его успеха, зависит от силы воздействия, произведенного «эффекта», способности вызвать «шок» у зрителя.

Этому отчасти способствовало и появление в XX веке ряда новых искусств, основанных на достижениях новейшей техники: фотографии, видеоклипа, рекламы, дизайна, компьютерных и сетевых арт-проектов.

Сопоставляя классическую и постмодернистскую эстетику, французский мыслитель Ж. Бодрийяр приходит к выводу об их принципиальных различиях. Фундамент классической эстетики как философии прекрасного составляют образность, отражение реальности, глубинная подлинность, внутренняя трансцендентность, иерархия ценностей, максимум их качественных различий, наконец, субъект как источник творческого воображения. Постмодернизм или эстетика симулякра, отличается внешней «сделанностью», поверхностным конструированием непрозрачного, самоочевидного артефакта, лишённого отражательной функции, количественными критериями оценки. В его центре – объект, а не

субъект, избыток вторичного, а не уникальность оригинального. Неопределенность, обратимость становятся главными признаками постмодернизма. Умберто Эко ярко описал постмодернизм, сказав, что, «постмодернизм – не фиксированное хронологическое явление, а некое духовное состояние...у любой эпохи есть собственный постмодернизм» [151].

Мы согласны с Ж. Бодрийаром, действительно, в культуре постмодернизма возможно всё, нет критерия, нет оценки, и как следствие происходит отказ от истины, так как нет критерия этой истины.

В маргинальных кругах художник, творец забыл истину, которую согласно Г. Гегелю, призвано раскрывать искусство в чувственной форме. Художника увлекает не цель, а целеустремленность, т. е. всеми способами в том числе, часто асоциальными (что характерно для маргинализма) он старается открыть дорогу для достижения цели, в то время когда цель, далекая и недостижимая, уже потеряла свои ясные контуры.

Большинство западноевропейских философских школ 20 века развивали идеи субъективности искусства, его несовпадение с реальностью.

У Г. Гадамера искусство – это «представление», эманулирующее из первообраза и являющее собой «бытийный процесс, влияющий на ранг бытия представленного. Благодаря представлению у него тотчас же происходит прирост бытия». Содержание такого изображения-представления «онтологически определяется как эманация первообраза» [41, С.185-188]. Он говорит: «Современный художник не столько творец, сколько открыватель невиданного, более того, он – изобретатель ещё никогда не существовавшего, которое через него проникает в действительность бытия» [41, С. 187]. Г. Гадамер видит в современном произведении искусства нечто большее, чем образ или отображение. В этом проявляются некие элементы структуры, игры. По его словам, искусство является высшей ступенью человеческой игры, её «завершением», достижением идеального состояния.

Искусство, по словам Г. Гадамера, потенциально заложено в игре, составляет его сущностное ядро, и при «преобразовании в структуру» являет себя в чистом виде: «сущее теперь, представляющее в игре искусство, и есть непреходящее подлинное» [41, С. 147-157]. Искусство обладает глубинным онтологическим статусом. Явление произведения искусства, «преобразование в структуру» - это снятие обыденной, «непреображенной действительности» в её истине, «преобразование в истинное», «освобождение, возвращение в истинное бытие» [41, С. 159]. «Художественное произведение, что-то нам говорящее, это как очная ставка, - пишет Г. Гадамер, - Иными словами, оно говорит нам что-то такое, что вместе со способом, каким оно сказано, оказывается неким обнаружением, то есть раскрытием сокрытого. Отсюда наша затронутость. «Так правдиво, так бытийно» только искусство, и больше ничто из известного нам. Всё перед ним бледнеет. Понимая, что говорит искусство, человек недвусмысленно встречается, таким образом, с самим собой» [41, С. 263].

Таким образом, со второй половины 19 века философы обращают особое внимание на релятивность и субъективность искусства. Если в марксизме субъективность искусства – это проявление его идеологичности, социальности, классовости т. е. оценки, то в учениях Новейшего времени искусство рассматривается как индивидуальное творчество, а истина рассматривается как субъективное отношение к произведению искусства или даже как абсурд (А. Камю).

Таким образом, в западноевропейской философии проблема философского анализа истины в произведениях искусства привлекает философов всех исторических периодов.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что понимание истины как гносеологической характеристики художественного знания исторически менялось. Разные концепции понимания искусства напрямую зависят от философской картины мира, построенной тем или иным автором.

В развитии понимания искусства обнаруживаются несколько парадигмально различных подходов:

1. Искусство понимается как подражание (или отражение) действительности, т. е. совпадает по содержанию с этой действительностью, тем самым, его истинность совпадает с научной.

2. Обнаруживается стремление выделить творческую природу искусства, что ставит проблему роли творца. В связи с этим, начиная с Аристотеля, в произведении искусства должны присутствовать настроение и характер художника.

3. Теория подражания в Возрождение приобретает отличительные особенности от античности. Если у Платона и неоплатоников творчество понимается как создание реальных предметов, на основе идей этих предметов, то в Возрождение творчество – это, прежде всего создание самой этой идеи, которая возникает в голове у художника. Это идея не божественная первопричина, а продукт творчества человека, и создается она не Богом, а художником, являясь результатом его личной деятельности, как и возникающие на её основе произведения искусства.

4. Рационализм 18 века исходит из того, что искусство – это особый способ познания природы и человека. Предметом искусства является природный мир, а само искусство – его отражение. Но отражение не совпадает с простым подражанием природы, художник творит свое произведение.

5. И. Кант абсолютизирует творческое начало в искусстве, противопоставляя его познанию.

6. Субъективизм художника отражает индивидуальность истины, его внутреннее подражание и отражение внутренней действительности, которые, почти не зависят от объективной действительности.

7. Понимание искусства как отражения диалектически-развивающегося процесса, включает в себя не только отражение действительности, общественного сознания, но и служит выражением мировоззрений и позиций художника. В связи с этим, отражение понимается как единство объективного и субъективного, мира и отношение к нему художника.

8. Субъективное отражение объективного мира включает в себя оценку, как единство содержательного отражения предмета и реакции на этот предмет.

9. Гносеологическая роль искусства видится не в познании действительности, а в раскрытии субъекта творчества.

Таким образом, проблема познания в искусстве требует дальнейшего изучения и позволяет выделить три актуальных аспекта:

1. Онтологические основания искусства в познании мира.
2. Гносеологическое отношение искусства к действительности.
3. Диалектика объективного и субъективного в художественном творчестве.

ГЛАВА 2 ИСКУССТВО КАК ПРЕДМЕТ ПОЗНАНИЯ

2.1 Онтологические основания искусства в познании мира

Одним из нерешенных вопросов эстетической науки является проблема сущностной природы искусства. Одним из вопросов, решаемых на протяжении тысячелетий, являлся вопрос, исходя из сущностной природы искусства, онтологического его основания. Объект отражения тесно связан с онтологическими допущениями, т. е. с некоторыми обобщенными представлениями об «устройстве» окружающей действительности, о том, что такое мир, существует ли в мире истина. Как отмечает Д. Дубровский: «Любое онтологическое утверждение при решении вопроса о его смысле и истинности предполагает рефлекссию тех познавательных средств, с помощью которых оно сформулировано. В то же время любое гносеологическое утверждение необходимо включает (пусть неявно) определенные онтологические предпосылки, которые должны быть выявлены» [62, С. 20].

По мнению А. Андреева согласование онтологических и гносеологических предпосылок необходимо уже потому, что их отсутствие делает бессмысленной саму познавательную деятельность. Человек не может начать исследование действительности не предполагая хотя бы гипотетически, что свойства познающего субъекта каким-то образом, соответствуют объекту, что те или иные качества субъекта дают ему принципиальную возможность познавать окружающий мир [6].

Обычно в советской литературе искусство и истина, рассматривались с гносеологической точки зрения, и не фиксировались онтологической стороной данной проблемы. Хотя известно, что гносеологический подход к пониманию сущности искусства породила аристотелевская теория мимезиса. Но в понимании искусства Аристотелем можно найти обоснование онтологического подхода, в частности то, что творчество человека и природы восходит к космическому всеобщему Уму. Но в основном, аристотелевская концепция искусства и понимание истины строиться на гносеологическом подходе. Концепция Аристотеля о возможности посредством искусства познавать реальную действительность трансформируется в гносеологический подход к искусству и доходит до самых упрощенных его вульгаризированных подходов в 20 веке в рамках идеологизированного соцреализма. Самому искусству предлагалась форма общественного сознания, которая предполагала познание общественного бытия. Но в онтологической природе и в плане происхождения, и в плане функционирования искусству было отказано.

После четкой ориентации философских исследований на гносеологическую проблематику, в рамках которой и возникла эстетика (от греч. *aisthetikos* - чувствующий, относящийся к чувственному восприятию), интерес ученых сместился в сторону онтологической проблематики. Но, на наш взгляд, нельзя пренебрегать ни онтологической, ни гносеологической составляющей искусства. В. Соловьёв видел в их взаимосвязи условие творческого процесса. На эту теоретическую традицию и следует в дальнейшем опираться. Ведь художественное произведение объемно и многогранно, и соприкосновение с ним осуществляется с разных сторон, при использовании и гносеологического и онтологического подходов.

Искусство исходит из определенных онтологических оснований, оно онтологично, это – духовное бытие. Оно представляет существование объективной реальности мира как системы деятельностных отношений человека и процессов их социально-духовного воздействия. Искусство рождает особое бытие и пребывает в нём – это бытие художественного. Именно искусство создает пространство и форму для художественной реальности, которая становится особой реальностью для сознания воспринимающего субъекта. По-другому можно сказать, что эта реальность вызывает у субъекта слияние с бытием, вызывает экзистенциальную реакцию. «...Мир иллюзий не становится реальностью, однако не перестает быть миром, объективным универсумом, исполненный смысла и совершенства, - пишет Х. Ортега-и-Гассет, - Пусть воображаемый кентавр не скачет в действительности по настоящим лугам...но и он наделен своеобразной независимостью по

отношению к вообразившему его субъекту. Это виртуальный или, пользуясь языком новейшей философии, идеальный объект» [132, С. 203]. Художественный мир реален и нереален. В своей реальности он есть концептуально нагруженная модель действительности, которая состоит из осмысленных и пропущенных через сердце впечатлений бытия. Одновременно художественный мир и нереален. Он виртуален. Ведь сколько бы зритель в этот мир не погружался, он ничего не может изменить в нем. Как говорит Г. Гадамер: «...У произведения искусства есть всегда своё собственное настоящее» [41, С. 256].

Действительно, реальное бытие предстает в искусстве в «снятом» виде, но не как часть бытия, а как его художественный образ. Произведение искусства – это бытие реального духовного мира в варианте персонифицированного бытия. Но, для того чтобы в мире, созданном воображением художника, можно было «жить», можно было «слиться», чтобы состоялась персонификация созданного мира, эта художественная реальность должна содержать «нечто», позволяющее состояться со-бытию. «Необходимо, чтобы художник не оставался при своём ясном и раздельном сознании, а выходил бы из него в экстатическом вдохновении, поэтому, чем меньше личной рефлексии в произведении, тем выше его художественное достоинство», - пишет В. Соловьев [156, С. 7]. Э. Жильсон в книге «Живопись и реальность» подтверждает онтологический статус искусства: «Род существования, которое художник дает своим произведениям, всегда предполагает его собственное существование, которое в отличия от бытия Бога, всегда получено... Именно это является причиной, по которой эстетикам нет необходимости выводить свои исследования за пределы философского уровня онтологии к чисто телеологическому уровню божественного акта существования» [64, С. 182].

Наша задача – дать онтологические основания искусства в познании мира, ибо мы исходим из убеждения, что не только искусство требует, прежде всего, если не исключительно, онтологического обоснования. Искусство обладает неким верховным и, безусловно, онтологическим достоинством и ценностью, смысл же онтологических оснований искусства в познании мира, скорей в самих их существовании.

Мы не будем абсолютизировать, и возносить онтологическое в истине, как к одному из идеалов познавательной деятельности. Мы полагаем, что противопоставление гносеологического онтологическому в контексте данной проблемы едва ли имеет под собой достаточные основания. Поэтому, нашей целью является только обосновать и подчеркнуть данный момент. Конечно, мы придерживаемся того мнения, что истина, несомненно, есть категория гносеологическая, однако не следует забывать, что познание так или иначе направлено на объект и определенный «момент» онтологического в категории истины должен присутствовать; важно лишь правильно расставить акценты.

Венгерский философ Д. Лукач в работе «Своеобразие эстетического» одним из первых, именно в рамках гносеологизма, через диалектику предложенных им категорий в осмыслении сущности искусства – «бытие-в-себе», «бытие-для-нас», «эстетическое полагание» и др. – приходит к выводу, что искусство – это «самосовершенствование человека» и «самосотворение человечества» [116, С. 272]. Философ пытается обосновать онтологическую природу искусства, причем изначально природа эта связана с духовными процессами. Искусство, по мнению Д. Лукача, раскрывает истинную, объективную сущность человека в его духовном становлении, духовном «самосотворении». Это восхождение к высшим общечеловеческим ценностям к Истине, Добру и Красоте и их реализация в процессе творческой деятельности. В самом деле, на онтологическом уровне эстетического отношения реальные объекты приобретают определенные эстетические значения, которые иные по своей природе, чем материальные свойства вещей и, естественно, поэтому не сводятся к ним. На этом уровне значения существуют в виде ценностей, которые складываются на базе объективных свойств и имеют онтологический статус. Истина относится к таким ценностям и имеет онтологическое основание.

Онтология как учение о бытии имеет своим предметом бытие. Мы согласны с Д. Котелевским, который пишет, что: «Идентичность бытия фиксируется в связке «есть». Такая связка как бы предполагает, что бытие всегда есть идентичным образом. Именно на основе такой идентичности существует аристотелевское понимание истины как соответствия высказывания и сущего. Лишь полагая идентичность бытия и вместе с тем идентичность отношения высказывания и сущего, можно понимать истину как соответствие высказывания и сущего» [90, С. 36].

Если говорить об основаниях онтологической истины, то мы понимаем это как существующее. Истина – это то, что есть в объекте: «есть» в смысле витальном. Она – существование, пре-бытие. Этимологический смысл термина «истина» в переводе с древнегреческого сводится к следующему: истина (алетейя) – это несокрытость, непотаённости, неспрятанность, это то, что раскрывается перед умственным взором человека в процессе познания мира. Истина не прячется, она лежит на виду, надо только уметь её увидеть. В латинском «веритас» отражен аспект настоящего положения дел. По мнению известного лингвиста Л. Щербы, «истина» происходит от слова «есть» («естина»), т.е. существовать, быть в действительности [2]. То, что не проходит, то, что закреплено неподвижно, то, что не изменяется, оставаясь тем же самым. То есть «бытие», то, что есть. «Естина» – это пребывание в бытии. Слово истина означает соответствие нашей мысли реальному положению вещей. Для более полного соответствия, мысль, опирающаяся на факты, должна быть рационально обработана и «корректно» выражена, но всякая истина есть равенство наших представлений внешнему объекту. То есть истина – это соответствующее объективной реальности содержание наших знаний.

Пребывать в истине – значит онтологически слиться с сознанием, которое ухватывает нечто из объективного содержания. Истина уже существует в бытии до познания, до субъекта, который впоследствии ищет эту уже существующую истину. Получается, что субъект не создаёт эту истину, а открывает её для себя, являет её себе. Это вне меня существующее содержание вселенского, божественного сознания, отсюда и наличие истины есть важнейшее и принципиальное условие постижение мира. Ведь если истины нет в самом бытии, то нет её и в познании. По своей природе истина – онтологическая, она предшествует истине гносеологической. Истина объемлет собой всякое бытие, и если нет истины, то мы не можем постичь смысл бытия.

Мы это видим у М. Хайдеггера, у которого пребывать в истине – значит ухватить нечто из объективного содержания безусловного сознания, т. е. онтологически слиться с ним.

Рассматривать истину отдельно от онтологии не удастся. В истине смысл бытия наличествует, он как бы выпирает за обычные свои границы, поэтому обращение к онтологическим основаниям неизбежно. Как уже было сказано, в искусстве присутствует и бытие субъекта, и иное бытие. Художественное произведение – слепок бытия, который состоит из множества слоёв реальности внешней и внутренней (авторской), эти слои в свою очередь способны воздействовать на зрителя, субъекта с особой силой в тех точках, где его переживания совпадают, накладываются на авторские. Зритель переживает катарсис, ему является истина, которая уже изначально заложена в произведении.

По мнению Н.С. Сложеникиной, можно выделить три точки зрения, на онтологические основания истины:

1. «Точка зрения объективного идеализма, телеологическая точка зрения (истина вне нас в объективном духовном бытии)

2. Точка зрения материалистическая (наличие объективного мира как ценностного для человека) и точка зрения М. Лифшица (истина и оценка существует как основание в самом мире).

3. Точка зрения Д. Юма, И. Канта (основания за пределами искусства быть не могут, онтологические основания в субъекте)» [150, С.17].

Везде носителем истины выступает субъект.

Идеалистические теории рассматривают истину как онтологическую составляющую, как акт совпадения мысли с идеальным бытием как формальный атрибут суждений или же, как свойство самих объектов. В идеализме истина – это есть вечное, вневременное, неизменное и безусловное свойство идеальных объектов (или же, как у Платона даже особый идеальный объект). Эти концепции придают истине мистический характер.

Онтологическое понимание истины берет свое начало у Платона, именно его учение об искусстве является самым ярким и полным онтологическим учением в античности. Затем находит своё выражение в философии духа Г. Гегеля. Истина рассматривается как объективно-идеальное образование. Она образует идеальный мир, противопоставляемый материальному миру или воплощающийся в нем. Мир истин, понятый как духовно-идеальный мир, интерпретируется как мир смыслов, идеальных сущностей, идеальных объектов и образцов, устойчивых по сравнению с лабильным и текучим миром явлений. Эйдетический подход подчеркивает объективно-идеальный, духовный статус истины, её автономность относительно и психического, и физического миров. Категория истины входит в понятие идеи единого Блага. И искусство уже само по себе содержит объективную истину, так как имеет дело не со становлением, а с бытием, т. е. устойчивым, чистым, истинным, беспримесным, вечно пребывающим тождественным в себе.

Онтологическая истина в средневековой философии означала истинность вещей, которая определялась как соответствие вещи её собственной божественной сущности.

В своё время Ф. Шеллинг в «Системе трансцендентального идеализма» основную особенность, свойственную произведению искусства, характеризовал как бесконечность бессознательности (синтез природы и свободы). «Художник вкладывает в своё произведение помимо того, что входило в его замысел, словно повинаясь инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка» [176, С. 383]. Создатель художественного произведения, таким образом, помимо своей воли объективирует не столько мысли и чувства реальных людей, сколько некий мировой дух, тайны которой угадываются гениальной интуицией художника.

В эстетике Г. Гегеля мы также находим онтологические основания познавательной природы искусства. Философ утверждает, что искусство выражает идею прекрасного, а идея прекрасного ни что иное, как проявление абсолютного духа; абсолютный дух, проявляясь в конкретно-чувственной форме, обнаруживает «вечное, божественное, в себе и для себя истинное». Отсюда и определение «объективной» истины в искусстве как знания о божественном: «...божественное составляет интимнейшую, объективную истину...» [45, С. 334]. Мыслитель подчеркивал, что подлинная оригинальность гения «тождественна с истинной объективностью и соединяет в себе то, что проистекает из требований субъективности художника, и то, что вытекает из требований самого предмета, таким образом, что ни в одном из этих двух аспектов художественного творчества не остаётся ничего чуждого другому. Она поэтому, «с одной стороны, открывает нам подлиннейшую душу художника и, с другой стороны, не даёт нам ничего другого, кроме как природы предмета, так что художественное своеобразие выступает как своеобразие самого предмета, и мы с одинаковым правом можем утверждать, что первое вытекает из второго, как и наоборот, что своеобразие предмета порождено творческой личностью художника» [44, С. 303].

Русское религиозное мышление не было чистым познанием, холодным теоретическим пониманием мира. И сама истина была онтологическая, «живая», ставшая предметом поиска русских философов, которые стремились не только понять мир и жизнь, но и постичь главный религиозно-нравственный принцип мироздания. Мир жаждет, по мнению русских философов и писателей В. Соловьева, П. Флоренского, Н. Бердяева, Ф. Достоевского, Д. Мережковского и др., безусловного торжества истины как «истинного бытия» над ложью. Значит истина выступает как конкретная онтологическая сущность, сущностное основание жизни.

Для В. Соловьева основание бытия – Бог как единое и безусловное начало Добра, Любви и Красоты. Истина трактуется как проявление Всеединого Сущего. Истина никогда не может носить внеценностный, абстрактный характер, ибо она лежит в поле всеединого сущностного основания бытия. Художник творит только тогда, когда он охвачен мистическим экстазом («теургией»), интуицией, когда его творения являются воплощением божественного откровения.

Таким образом, у В. Соловьева искусство не отражает «бездуховную» действительность, а преобразует её, «реализуя» добро и истину из высшего мира. В искусстве человек предстаёт как личность, в которой воедино собрана вся совокупность бытия. По-другому можно сказать, что истина – это Бог в человеке.

При таком подходе истина трактуется как особого рода сущее – непреходящее, неизменное, неподвижное в самой себе. Такую истину нельзя найти в текущем, относительном мире, где все изменяется. Такая истина определяется как Абсолют. Непосредственно истина в телеологическом мировоззрении обретает высший онтологический статус и наделяется, таким образом, атрибутами – она есть и Красота, и Благо, и Справедливость. Бог выступает в качестве абсолютного субъекта.

Здесь истина не дана человеку непосредственно, более того она вообще не доступна ограниченному человеческому разуму. Истина в христианской парадигме и имманентна и трансцендентна, т. к. человек постигает готовую истину в Боге.

Другой русский философ И. Ильин к искусству и к истине также применяет онтологический подход. У него без божественного невозможно подлинное искусство. Концепция И. Ильина проводит параллели с концепцией искусства христианского средневековья, где искусство подражает онтологизированному божеству, а значит и истина обретает онтологический статус. По его мнению, без способности изображать духовно увиденное нельзя стать художником. Художник облакает духовно увиденное в земные образы. Созерцающий «не задерживается взором на поверхности явления, хотя видит и эту поверхность с тем большей зоркости остротой и точностью, чем глубже он проникает в их сокровенную сущность; и так он не просто «наблюдает обстоятельства» (быт!), но и созерцает скрытые за ним существенные «обстояния» (бытие!)» [71, С. 271].

Представленная истина есть абсолютная и единая истина, которая через субъекта, в нашем случае через художника, непосредственно воплощается в реальных произведениях искусства, которые с этой точки зрения можно рассматривать в качестве моделей идеальных продуктов человеческой деятельности. И именно истина трактует завершенность произведений искусства, но это отнюдь не достижение конечной цели, а образ идеального, свободного движения к символам культурных устремлений общества. Художественное произведение здесь выступает в роли Вселенной как роли духовного мира художника, благодаря онтологической природе истины.

Истина объективна, безусловна, обязательна для всех, всеедина, объемлет всё действительное и возможное, одним словом, она есть полнота всеединого сознания. Именно из этого основания и основываются все попытки искания истины на протяжении истории человечества. Истина есть тождество безусловного сознания с собой, т. е. сознания человека и Бога, Абсолюта, это есть абсолютная её полнота, это – самотождественное пребывание мира. Задача человека открыть эту истину для себя. Тогда, если понимать получение истины как слияние с Богом, то понимание искусства определяется как подражание, совпадение с тем, что есть в Боге, а не как отражение.

Таким образом, с точки зрения объективного идеализма онтологическое основание истины показывает, что она открывается не просто в потоке прямых и косвенных сопоставлений образа и объекта, а в смысловых конструкциях бытия и его многообразных внутренних отношениях. Смысловое пространство бытия, в котором обретается истина, есть выход в сферу смысла, в сферу надчеловеческого бытия идеи, где открывается истина как таковая. Онтологическое понимание истины можно также понимать как отделение её от

человека, независимость от него. Получается, что такое пребывание истины можно констатировать как независимую от художника истину, истину надчеловеческую. Истина пребывает вне субъекта, в сфере мирового смысла и субъект способен постичь истину, лишь преобразуясь духовно. Постигая смысл, субъект неизбежно изменяется, он возвращается к себе, и это становится важным условием его духовного обогащения.

С точки зрения объективного идеализма происходит полное совпадение истины мира с истиной художественного произведения. Истина выступает наряду с понятием действительности как ценностно мировоззренческая категория.

С материалистической точки зрения в противоположность абстрактной идее прекрасного источником объективной истины в искусстве выступает сама действительность. Прекрасное находится в самой природе, сама природа прекрасна. Прекрасное в природе выявляет человек. Жизненное многообразие явлений внешнего мира общественный человек оценивает эстетически. Чувство прекрасного имеет, таким образом, в природе свои объективные основы, без которых оно не возникло бы и не развилось. Искусство – сама действительность, схваченная и отраженная художественными средствами и приемами, она не восполняет отсутствия прекрасного в жизни, а воспроизводит его, черпая из самой действительности. Искусство в образах отображает природу, а природа является материалом для искусства.

Таким образом, объективный мир выступает содержанием, к которому человек относится как к художественному. В самом мире есть основания для истины и оценки: это свойства мира и воздействие его на человека. Нет основания, нет художественных идей. Значит, содержание окружающего нас мира выступает онтологической основой искусства. Поэтому смысл и своеобразие деятельности художника состоит в правильном понимании содержания действительности. Содержание позволяет художнику правильно понять отношение и смысл мира.

Искусство здесь не воплощение Абсолютной идеи, а отражение того, что есть в самой жизни. Такое понимание онтологических основ искусства, позволяет сказать, что прекрасное есть природа, которая получается выше искусства, ибо она его источник и главная опора. Прекрасное порождается действительностью, и если бы прекрасного не было бы в объективном мире, то идея прекрасного не появилась бы в искусстве.

У М. Лифшица понимание искусства и истины связано с основополагающим тезисом автора о том, что «есть истина самих вещей и положений», что необходимо допускать «присутствие истины в реальном содержании жизни» [107, С. 267, 270]. Таким образом, М. Лифшиц трактует положение об объективной истине как существование истины в объективном, т. е. онтологизирует гносеологическое. Истина оказывается у него прежде всего не результатом познавательной деятельности, а онтологическим фактом, предшествующим ей. Подобные мысли мы встречаем у М. Лифшица в других работах. В статье «Об идеальном и реальном» он пишет, что: «Несущие в себе всеобщее содержание априорные факты опыта создаются независимо от человеческой головы в самой действительности, включая сюда и природу и общество» [109, С. 144].

Данный философ раскрывает, что собою представляет существующая в реальном бытии истина. «Она, прежде всего там, где действительность соответствует самой себе» [107, С. 267]. Это действительность, соответствующая своему понятию. М. Лифшиц считает, что объективная абсолютная истина, понимаемая как онтологический факт, лежит «в основе и науки, и нравственности, и эстетической деятельности людей» [107, С. 156]. И единый предмет познания искусства этот философ видит в истине, которая содержится в объективной действительности. То есть, истина, по мнению автора, оказывается принадлежащей объективной реальности, которая в свою очередь предшествует художественной деятельности человека. Объективная реальность, о которой говорит М. Лифшиц, заключает в себе правду, ибо «правдивое отражение – это отражение правды» [107, С. 243, 266]. Указывая на онтологические основы истины, М. Лифшиц продолжает: «В действительности не мы мыслим и чувствуем объективную реальность, - пишет М. Лифшиц,

- она мыслит и чувствует себя нами». «Не мы отражаем действительность – она отражается в нас» [107, С. 223, 281]. Объективность истины подразумевает объективность познания. Классики марксизма-ленинизма подчеркивают, что познание людьми мира лишено тени агностицизма, и что люди могут достичь объективной истины.

М. Лифшиц говорит об истине как о «действительности, соответствующей своему понятию» там, где в действительности речь идет о полном и всестороннем развертывании сущности явления, закономерностях его существования, норме функционирования, т. е. вещах, всецело принадлежащих объективной реальности и выступающих предметом познавательной деятельности и – шире – отражательной деятельности человека. Истина трактуется широко как «конкретная полнота действительности, несущая в себе и прелесть художественного идеала, и своеобразие его оригинальных форм» [107, С.271-272]. Это нам показывает, что не только истина, но и художественный идеал оказывается принадлежащим объективной реальности, предшествующей художественной деятельности человека.

Таким образом, М. Лифшиц показывает, что истина и красота окружающего нас мира выступают онтологической основой искусства. Для истины и красоты есть основания в самом мире. И главное в искусстве, его существо – в том, что «образы художника раскрывают нам в чувственной форме истину жизни» [107, С.133]. Истина не добывается художником в ходе творческого процесса, она обнаруживается им в объективной действительности. Поэтому смысл и своеобразие деятельности художника состоит в умении отыскать заключенную в реальности истину.

Из активного отношения к миру, из наблюдений над природой, из самой жизни, из усвоения культуры человечества рождается художественная концепция мира. Она, формируясь под воздействием таланта и мастерства, определяет особенности видения мира, отбор жизненного материала.

В эстетической ситуации связь человека с миром, его отношение к нему приобретает уравновешенный характер, все конфликты снимаются, человек находит такую точку зрения на реальность, при которой его удовлетворяет именно наличное её бытие – потому-то мы стремимся, насколько возможно, продлить состояние эстетического переживания, сохранить это удивительное, счастливое равновесие с этим миром. Отношение к миру завершает человечность в человеке, и только оно способно вернуть ему – через эстетическую видимость – утраченные им единство, полноту и всесторонность физических и духовных сил. Это, как мы думаем, есть состояние истины, переживание истины. Пока субъект, зритель не допускает использование этой истины, не пропускает её через себя, не сливается с ней, онтологические основания истины независимы.

С позиций, тяготеющих к субъективному идеализму (И. Канта, Д. Юма, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера), мы не можем говорить о каких-либо основаниях вне искусства. Само искусство – это форма бытия, это модель личности, это самовыражение. Истины как объекта – нет, критерии истинности в самом субъекте. Искусство предстает здесь как характеристика бытия субъекта (польза, вкус, жилищный мир, *Dasein*), т. к. нет объекта познания за пределами субъекта. Искусство в этом контексте не подражание, не отражение, а само бытие субъекта.

Истина, по утверждению М. Хайдеггера, как открытость, основана на феномене, который он называет «бытие-в-мире», иначе говоря, на феномене, что *Dasein* находится «в истине». Отсюда и обнаружение истины, которое не является результатом познания, не является результатом субъективной деятельности. Она «происходит», «случается». Само искусство у него престаёт «про-изведением истины в действительность», где под истиной имеется в виду «непотопляемость бытия», т. е. искусство открывает, являет субъекту бытие во всей его полноте.

Субъективно-идеалистический подход представляет собой в гносеологическом плане не что иное, как преувеличение, абсолютизацию роли субъективных моментов в художественном творчестве. У Д. Юма, И. Канта, затем у представителей психологической эстетики 19 века «прекрасное» и другие эстетические категории трактуются как явления

чисто субъективные, как ощущения индивида, не имеющие никакой объективной обусловленности, как «игра душевных сил» человека, как произвольное «вчувствование» им своих переживаний в воспринимаемые предметы, как эмоциональная оценка этих предметов личностью и т.д. Отсюда и появляются такие идеалистические и вульгарно-материалистические теории и представления об искусстве, как, например, дадаизм (переоценка значения предметной, вещественной стороны искусства), конструктивизм (абсолютизация некоторых конструктивно-творческих моментов), сюрреализм (непомерное преувеличение проявлений подсознательной сферы), абстракционизм, техницизм, экспрессионизм и т. д. Это сопоставление образа желаемого мира с образом действительного мира представляет собой оценку, так как осуществляется оценивание действительности.

Эти художественные направления идут от идеи, поэтому субъект видит свою истину. В этой концепции истины распознается что-то общезначимое в сознании художника. Общезначимое, как значимость для всех. Речь идет о каком-то объективном (здесь объективное представляется как общезначимое), но практически не поддающееся описанию уровня вкуса эстетического субъекта. Это то, что позволяет нам дать однозначную оценку, отличить высоко художественную живопись, не смотря на разные внешние формы выражения и на наши личные пристрастия в живописи от нехудожественных вещей, от китча.

Во внешнем мире существует нечто, что вызывает в людях ощущение истины в произведениях изобразительного искусства, отраженной и преломленной в бесконечном многообразии людских оценок, взглядов, вкусов, идеалов.

В бытии мира реальные объекты (люди, их поступки, явления природы и т. п.) приобретают определенные эстетические значения, которые, иные по своей природе, чем материальные свойства вещей и, естественно, поэтому не сводятся к ним. На этом уровне значения существуют не в виде знаков, а в виде ценностей (отношения субъекта к объекту), которые складываются в субъекте на базе объекта, имеют онтологический статус.

Вышеперечисленное позволяет сделать выводы: Все рассматриваемые точки зрения позволяют нам констатировать следующие тенденции:

1. Объективный мир наличествует как ценностный для человека. На самом деле художник изображает не действительность как таковую, а специфическую действительность. Эта действительность, которую художник считает достойной изображения. Более того, с позиции художника она обязана быть изображена, т. е. это «необходимая для изображения действительность». Отношение художника к миру – это есть «необходимая для изображения действительность», т. к. она выражает единство объективного и субъективного в изобразительном искусстве.

2. Наличие онтологических оснований истины подтверждает необходимость онтологического подхода к ней как целостному смысловому феномену. В искусстве, в художественном творчестве субъект-индивид транслирует себя и нуждается в выходе за свои пределы.

3. Онтологические основания истины в искусстве позволяют отвечать и способствовать росту духовной сущности личности, позволяют обрести более глубокое видение и проникновение в сущность явлений. Без приобщения к истине человек не может существовать как явление духовного порядка.

4. В объективном мире присутствуют основания для гносеологической деятельности человека, поэтому творчество – это не абсолютный произвол, но и не подражание и не слияние с объектом.

5. Искусство проявляется в раскрытии подлинной человеческой сущности и познавательная деятельность зависит от глубины проникновения в суть человеческой личности. Субъективной стороне произведения искусства, которая составляет его индивидуальную неповторимость, посвящен второй параграф нашего исследования.

2.2 Гносеологическое отношение искусства к действительности

Искусство дает нам знания в конкретно-образной форме. Искусство издавна считалось одним из предметов философской науки, анализирующей гносеологический аспект взаимоотношения искусства и действительности.

Большое значение для нашей работы мы видим в анализе истины как идеала познавательной деятельности человека. В ходе исторического развития человечество выработало различные способы познания окружающего мира. Место искусства в познании мира, его познавательные возможности, ценность результатов, полученных на пути художественного осмысления реальности, и способы их использования определяются, прежде всего, гносеологическим своеобразием искусства.

Аккумулируя знания в формах образного мышления, искусство способно представить богатство опыта в конкретных формах и не имеет себе равных как средство познания человека в многообразии его отношений к другому человеку. Именно личностный смысл отношений человека к миру, в том числе отношения одного человека к другому и к самому себе, составляет то особое, в чем искусство выступает как познание. Художественное познание не тождественно ни обыденному эстетическому созерцанию, ни научному постижению сущности эстетического отношения человека к действительности. От простого эстетического созерцания оно отличается тем, что вскрывает внутреннюю динамическую жизнь исследуемых явлений, а его отличие от научного знания ещё Аристотель усматривал в том, что «наука относится к сущему, искусство же – к становлению...» [112, С. 363-364].

В понимание природы искусства как самосознания, самопознания общества, человека большой вклад внес И. Кант. В своих трудах он писал:

«Если искусство – в соответствии с познанием некоторого возможного предмета – осуществляет действия, необходимые только для того, чтобы сделать его действительным, то это механическое искусство; если же непосредственной целью оно имеет чувство удовольствия, оно называется эстетическим искусством. Последнее есть или приятное или изящное искусство. В первом случае цель искусства в том, чтобы удовольствие сопутствовало представлениям только как ощущениям, во втором случае – чтобы оно сопутствовало им как видам познания» [83, С. 319].

Искусство, по Г. Гегелю, становится в один ряд «с религией и философией и является только одним из способов осознания и выражения божественного, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа» [47, С.7], т.е. разновидностью, притом не самой лучшей разновидностью, познания. Искусство сведено к познанию, стало лишь одной из его форм.

Марксистско-ленинская эстетика дает последовательное материалистическое диалектическое истолкование искусства, где теория отражения позволила впервые в истории решить вопрос о гносеологическом отношении искусства к действительности, о связи его с материальным базисом общества, об активной роли искусства как формы общественного сознания.

Для К. Маркса и Ф. Энгельса гносеологическая сущность искусства заключалась в создании типического образа. Типический образ объединяет в себе и изображение и познание. Он есть познание через изображение. Это, по К. Марксу и Ф. Энгельсу, позволяет человеку через восприятие индивидуальной неповторимости того или иного художественного образа подойти к пониманию существенных сторон общественной жизни, то есть раскрыть и познать правду жизни.

В искусстве познавательная цель составляет первостепенную необходимость отразить и познать живую полноту чувственно-конкретного, познать форму бытия. Но познание – это не просто отражение, а лишь то отражение, которое адекватно реальности в её существенных, закономерных связях и отношениях. Что касается изображения, то оно адекватно внешним связям и отношениям явлений. Поэтому возможность познания через

изображение находится в прямой связи с тем, как изображаемое явление выражает свою сущность. Гносеологическая роль искусства состоит в том, что благодаря ей выявляется и подчеркивается существенное, закономерное в объекте познания в конкретно-чувственной форме.

В своей работе мы будем придерживаться положения материалистической гносеологии об отражении как исходной основе искусства, и исходить из общего понимания истины как соответствия наших знаний объективному миру. Искусство отражает жизнь, и в силу этого оно является формой или средством познания мира. Причем отражение это не зеркальное, не поверхностное, но схватывающее (хотя и в своеобразной форме) эстетическая сущность явлений. Эстетика диалектического материализма дает истолкование искусства в аспекте теории отражения, указывая на активную роль искусства как формы общественного сознания.

В содержании искусства заключено и знание о мире, и самопознание художника, исходя из объективной реальности, что собственно и подтверждает теория отражения. Полностью объективированное произведение искусства, по словам Т. Адорно, «оледенело» бы, превратившись в простую вещь, а произведение «стремящееся вырваться из-под влияния своей объективности, стало бы жертвой регресса, будучи обречено на бессильные порывы, и утонуло бы в пучине эмпирического мира» [1, С. 255].

Искусство всегда отражает мир. Но отражение это может совершаться в разных формах, по - разному соотносящихся с объективной реальностью. В любом случае прослеживание тех изменений, которым подверглись элементы действительности в сознании художника, т. е. сопоставление созданных им образов с самой реальностью, определение ценности продуктов художественного воображения, составляет важную задачу эстетики и основу для определения значимости произведений того или иного художника или направления в искусстве. Искусство – это такая область человеческого бытия, которая, образно говоря, является мостом, связывающим познание и общение, интеллект, чувства и моральные представления людей. Категория отражения фиксирует, прежде всего, проблему источника субъективных образов: он всегда находится в самой действительности. Поэтому содержание сознания всегда обладает свойством предметной соотнесённости, состоящим в том, что любой его образ является образом какого-то конкретного объекта, факта, явления.

Процесс отражения в произведении искусства представляет собой воспроизведение одной вещи в материале другой. Исходя из этого, образ отражаемого предмета никогда не будет тождественен самому этому предмету, ибо он так или иначе воспроизводится в другом предмете, значит, на качество образа всегда будет влиять тот материал, в котором он формируется. И поскольку предметность отражения есть результат опредмечивания потребностей и интересов субъекта, он всегда является ценностной предметностью.

Ведь в искусстве отражение действительности выступает в виде её преобразования. Отражение действительности в искусстве всегда условно – только благодаря этому мы не теряем ощущения отличия художественного произведения от реальной жизни.

Специфика искусства побуждает связывать возникающее у зрителя чувство доверия к художнику. Однако не последнюю роль в этом играет, и способность художника открывать и в художественной форме демонстрировать истину.

Недоговоренность, нарочитая неполнота образа – это излюбленные приемы искусства. Иногда намек действует сильнее, чем развернутое описание. Любой художник воспроизводит жизнь, но не во всей полноте деталей, а обобщенно, оставляя место для фантазии зрителя. Абсолютного совпадения с жизнью в художественном произведении нет и быть не может. Как бы ни старался художник создать «эффект присутствия», он всё же иллюзорен. В самом натуральном воспроизведении жизни, в самом типическом образе искусства всегда есть некоторая неполнота.

Что же касается истины, то в марксистской гносеологии она содержится в знании, т. е. в субъекте и эту истину художник должен запечатлеть в произведении искусства. Под

истиной понимается идеальное воспроизведение в познании содержания действительности так, как она существует вне и независимо от сознания, от познающего субъекта (человека и человечества), т. е. истина представляет собой совпадение с объектом. Диалектический материализм понимает истину не как непосредственно и неизменно раз и навсегда правильное отражение объекта, а как бесконечную связную последовательность результатов диалектически противоречивого процесса углубления познания, которая все более точно и всесторонне отражает объекты, которые в свою очередь находятся во взаимодействии и непрерывно изменяются.

Истина – результат и главная характеристика познавательной деятельности человека. Она может иметь аксиологический, нравственный характер, но мы будем рассматривать истину как гносеологическое понятие, так как в нашем случае искусство рассматривается именно как познавательная деятельность.

Возвращаясь к теории отражения, зададимся вопросом: «Что же представляет собой сама отражательная деятельность?» В нашем контексте можно привести размышления по этому поводу М. Кагана (концепция которого является одной из самых разработанных в области теории искусства). Он пишет, что: «Отражательная деятельность предстает в двух формах, в зависимости от особенностей той информации, которая необходима человеку для практических действий и их проектного опосредования: необходимы для этого, с одной стороны, знание мира таким, каков он объективно, сам по себе, в своей независимости от отношения к нему человека, а с другой – выявление ценности, которую имеют для субъекта деятельности, вовлекаемые в её сферу объекты; так дифференцируются два существенно различных вида отражения реальности человеческим сознанием – познавательная деятельность и деятельность ценностно-осмысляющая, ценностно-ориентационная» [79, С. 89].

М. Каган понимает результат отражательной деятельности не только как знание, но и как некую ценность. Но, это, по его мнению, не одно и то же, так как эти понятия содержат принципиально разные модальности. Одна есть отражение межобъектных отношений, а другая – отношений объекта и субъекта; истина остается истиной для разных субъектов, тогда как ценности релятивны, обусловленные специфическим для каждого субъекта кругом его интересов, воззрений и устремлений (субъектом здесь может быть и конкретный индивид, и та или иная социальная группа).

Таким образом, М. Каган усматривает истину только как знание. Он не считает, что ценность – это истинность. Он усматривает не истину, а правдивость. Художественная правда не тождественна объективной истине в науке, т. к. она предполагает отражение не объекта как такового, а объекта в его отношении с человеком. Т. е. речь идет о специфике истины в искусстве: она не возможна без оценки.

Задача искусства не только сводится к отражению окружающего мира, но, прежде всего, к выражению отражения внутреннего мира художника. Познание субъективности как таковой и постижение объективного существует лишь постольку, поскольку оно отражается, переживается и осмысливается субъектом.

Одна из особенностей художественного познания заключается в том, что оно слито с оценкой, ибо само это познание есть познание ценностных свойств мира. Оценка – это духовное отношение субъективной реальности к объективной, отражение явлений действительности с точки зрения духовного мира, интересов и потребностей личности. Но оценка в искусстве идет от эмоций, идеалов, а это субъективное отношение к предмету, которое представляет собой отражение объективной реальности. Истина – это соответствие объекту по содержанию и её ценность – это новая характеристика, соответствие интересам субъекта. Оценка и адекватное познание не бывают друг без друга. Оценка и есть отражение объективной реальности через призму духовного мира человека. Познавая ценностную связь объекта и субъекта, искусство познает систему оценок бытия, складывающуюся в сознании общества, класса, социальной группы и преломляющуюся в сознании самого художника. Т.

е., в художественном произведении на основе познания воспроизводится какой-то отдельный объект (люди, общественные события, природа и т.д.) и благодаря самопознанию целостно, концентрированно воплощает общий характер действительности на определённом историческом этапе её развития, характер эпохи. Это имел в виду К. Маркс, когда говорил о греческом искусстве как о детстве человечества, которое сохраняет свою ценность для зрелого возраста.

М. А. Лифшиц во вступительной статье к трудам Г. В. Плеханова пишет: «Как всякое подлинное искусство, произведения Давида содержат в себе художественную правду – частицу вечной, нетленной и, если хотите абсолютной истины...Мы ощущаем правду художественного произведения непосредственно, но мы можем объяснить нашу оценку, т. е. показать действительное общественно-историческое содержание формального совершенства, художественного своеобразия и объективной ценности этого произведения...Художественная форма – не только предмет субъективного умения, она – объективный результат исторического содержания эпохи, её отражение» [140, С. 84-85].

Всё выразительное в художественном произведении обусловлено субъективностью, переработкой субъектом того, что служит объектом в восприятии. Творческое воображение направляется по пути субъективного переживания образа. Объективный образ используется как символ такого переживания. Весь мир рассматривается сквозь это субъективное преломление.

Именно в вопросе о трактовке роли субъективного фактора в эстетическом отношении к действительности и в её художественном освоении больше всего расхождений среди философов, приверженных к марксизму. Само понятие «субъективное» становилось обозначением чего-то отрицательного, способного лишь исказить объективную истину, и отождествлялось с «субъективистским», а понятие «субъектное» как определение атрибутивных качеств субъекта в процессе деятельности вообще не употреблялось. Проблема понимания художественной правды, как и другие ведущие положения марксистского понимания искусства со временем всё более искажались, стали уделом деятельности всякого рода вульгаризаторов, опошляющих и искажающих их подлинный глубокий смысл.

Говоря о гносеологическом понимании искусства и содержащейся в нем истине необходимо вести речь о субъективной истине. Именно, о субъективной истине, а не о субъективизме. Субъективизм, с гносеологической точки зрения означает отказ от познания мира, в то время как субъективность требует этого познания. Субъективное – есть общезначимое, которое носит не обезличенный, а личностный, неповторимо индивидуальный характер. Субъективное – это художественная правда, это отражение и осмысление художником своих внутренних впечатлений и импульсов. Субъективизм не выражает личностный характер искусства, он означает бездумную фиксацию любых впечатлений, отражение внутренней действительности, не осмысленной в должной мере художником, замкнутость в кругу личных переживаний, не обладающих свойством общезначимости. Увидеть по-своему жизненное явление не значит, конечно, создать его. Ведь только благодаря индивидуальной неповторимости душевной жизни художника люди могут находить нечто общезначимое, социально-представительное, свойственное и им, а не одному лишь художнику.

Искусству удастся это сделать потому, что оно властно втягивает воспринимающего в ситуацию, воспроизведенную в художественном произведении, заставляет его жить в ней, вступить в сотворческое переживание, воссоздать в своей душе мир настроений автора.

Художественное произведение – это понимание изображенных событий художником, его отношение к миру. В связи с этим, придается большое значение личности художника, творческому субъекту, т. к. объективное содержание раскрывается в искусстве через субъективное отношение художника к содержанию. Художественный образ трактуется как эстетическая идея, которая включает в себя как познание реального мира, так и переживания

художника. Это отражение самобытности художника, его глубоко личностная интерпретация явлений в произведениях искусства. Но эта личностная интерпретация, имеет социальный, а не только индивидуальный смысл.

Таким образом, подводя итог гносеологического отношения искусства к действительности можно сделать следующие выводы:

1. Искусство, будучи видом духовного производства, взятое в органическом единстве всех форм, видов, выступает в своей общественно-исторической определённости, выполняет идеологическую, мировоззренческую, познавательную функции.

2. Осмысление искусства в его познавательной функции необходимо как для исследования общих законов человеческого познания, так и для понимания места и роли искусства в конкретно-исторической системе форм общественного познания, что позволяет понять логику художественного отражения мира.

3. Истина присутствует в произведениях искусства в качестве объективной, тогда как в мире заложены основания этой истины.

4. Гносеологический смысл эстетического отражения действительности состоит в раскрытии истины.

5. Критерием истины в искусстве является практика в художественном познании, которая относится к социальной сфере познания с установлением роли и значения социально-исторической практики людей. Происходит утверждение абсолютной эстетической ценности подлинного искусства, в котором конкретно-эстетическое содержание всегда перерастает в общечеловеческое. Только практика исторического функционирования произведения искусства может говорить нам о его действительной ценности.

6. Характеристика творчества данного художника, художественного направления, метода с точки зрения их истинности – необходимый компонент анализа искусства. Поэтому даже в том случае, если дать эту характеристику трудно, если соотношение между художественным содержанием и действительностью неоднозначно, всё же мы не можем отказаться от его характеристики с точки зрения адекватности, правильности, истинности художественного отражения. В этом и проявляется направляющая, ориентирующая роль категории истины.

Рассмотрение познавательной функции искусства позволяет раскрыть вопрос на важную проблему взаимоотношений объекта и субъекта в художественном творчестве, что и будет нами рассмотрено в третьем параграфе.

2.3 Диалектика объективного и субъективного в художественном творчестве

Гносеологический подход в исследовании искусства дает возможность показать актуальность отношения «окружающая действительность – художественное произведение (художник)». Диалектико-материалистическое понимание процесса художественного творчества не имеет ничего общего ни с односторонним требованием копировать окружающую действительность, ни с попытками оторваться от неё.

Таким образом, гносеологический уровень искусства устанавливает меру соответствия реальности эстетического бытия и его отражения в общественном или индивидуальном сознании. Произведение искусства реалистично постольку, поскольку в нем адекватно воспроизведены картины действительности. Реализм, в нашем понимании, это результат диалектики субъект-объектных отношений, где адекватно отражаются и объект и субъект. Объективно данное в нем - это результат отображения внешней среды, субъективное - выражение внутреннего мира человека, его отношение к внешнему. Это единство объективного и субъективного в художественном произведении и их адекватность отображаемому объекту и изображающему субъекту и есть отражение. Но само это отражение не есть механическое копирование, клиширование действительности, а есть

творческий процесс. Этот процесс есть объективация, т. е. превращение в конкретно-чувственный образ, который не есть внешняя копия действительности.

Исходя из всего вышесказанного, мы можем выявить объект, субъект и предмет искусства. Под объектом искусства мы будем понимать субъективные свойства объективного мира во внутреннем мире человека. Для этого искусство должно быть процессом отражения внутреннего мира людей. Познанное и ценностно пережитое художником – ещё не конечный продукт художественной деятельности. Все эти компоненты, а именно, результат процесса отражения, познанные и ценностно пережитые явления действительности должны непременно объективироваться, стать реально воплощенными для зрителя.

В искусстве характеристики стороны объективного и субъективного имеют равноправный характер. Это актуально особенно в наше время, когда всё больше и больше в искусстве склоняются к абсолютизации субъективного начала. Но мы с этим не согласны, так как наличие субъективного не умаляет роль объективного, тем более что эта роль объективного определяющая.

Истина содержится в знаниях субъекта, в искусстве, в отличие от науки, субъект предстаёт в трех ипостасях, и имеет, таким образом, сложную структуру:

1. Субъект как представитель своего народа (эпохи, социальной группы).
2. Субъект-художник сам по себе, индивид.
3. Субъект-зритель.

Как пишет А. Нуйкин: «...Субъективность – это не часть объективности, а преобразованная объективность. Субъективность – единственный путь к объективности в её познании» [128, С. 68-81]. Речь идет о философском понимании субъективности как выражении любого субъекта, будь то субъект - общество, или субъект-индивид. Искусство создается личностью, обращается к личности и личностью потребляется, воспринимается. Действительно, личностное начало искусства всеобъемлюще: оно пронизывает все стороны и моменты художественно-образного процесса постижения действительности. Это относится и к предмету искусства, и к позиции самого художника, и к восприятию художественного произведения. То есть личностная природа искусства сообщает индивидуальный, персональный характер и самому процессу восприятия художественного произведения.

Понятие «предмет» в применении к искусству не означает только предмета познания. Он является и предметом ценностного отношения автора. Но и этим не исчерпывается значение понятия «предмет искусства». Определенные явления объективной реальности в искусстве не только познаются, но и ценностно интерпретируются автором и получают художественно-образное воплощение, которое рассчитано на возникновение художественного восприятия. В работе А. Букова «Эстетическая сущность искусства» выдвигается тезис, что «...узел проблемы эстетического – в диалектике объекта и субъекта» [26, С. 184-186].

Таким образом, предметом искусства, будет являться отношение субъекта к объекту, т. е. предмет зависит от объекта и от целей и ценностей субъекта. Своеобразие предмета вскрывается художником. Г. Гегель прав в том смысле, что художник силой своего воображения создает новые ценности, новые «предметы», двуединые (объектно-субъектные) по своей природе и сущности.

П. В. Копнин в работе «Введение в марксистскую гносеологию», весьма определенно заявляет: «Искусство не только познает мир, но и переживает его. Выражение переживаний человека в процессе его теоретической и практической деятельности является задачей художественного творчества, и в этом смысле оно занимает особое место в практическом взаимодействии субъекта и объекта...» [87, С. 260].

Поскольку в искусстве внутреннее содержание есть не что иное, как отражение предмета познания, постольку характер этого содержания диктуется характером

познаваемого предмета. И познавая связь объекта и субъекта, искусство тем самым приобретает по М. Кагану «двойную познавательную ориентацию» с одной стороны, оно раскрывает отношение объекта к субъекту, т. е. выражает систему оценок бытия, которая складывается в сознании общества и преломляется в сознании самого художника. М. Каган в работе «Лекции по марксистско-ленинской эстетике» отмечает, что специфика эстетического отношения состоит в качественной иной роли в нем субъективного фактора, нежели та, какую он играет в научном познании. Сущность эстетического отношения состоит в том, по словам М. Кагана, что оно является объективно-субъективным, познавательно-ценностным.

Эту же точку зрения поддерживает и А. Нуйкин. Он пишет, что: «Чувство красоты – это акт ценностного познания...А в этом каждая из духовных ценностей настолько своеобразна и несводима к чему бы то ни было (тем паче в мире объективности)...Это всё, конечно не объективное познание, а очень пристрастное, очень субъективное...К объективности можно приближаться как угодно близко, но охватить её невозможно. И уменьшить, отделив от неё часть для удобства познания, тоже. Бесконечность, деленная на любое конечное число, дает бесконечность. Поэтому субъективность – это не часть объективности, а преобразованная объективность. Видеть всё – не видеть ничего. Субъективность – единственный путь к объективности в её познании...Идеальное, сознание без всяких ценностных явлений, обретших как бы независимое от нас существование, – пустая абстракция» [128, С. 68-81]. Далее он продолжает, что: «Субъективный мир даже в высших его проявлениях лишен той целостности, широты, глубины, осмысленности, которые он обрел в результате искусства, как одним из способов объективации внутренних переживаний» [128, С.68-81].

Познание есть не простое исследование того, что лежит на поверхности, а постижение внутренней природы предмета, оно требует высокой активности мышления. Теория познания исходит также из того, что в процессе активного (практического) вторжения в окружающую действительность субъект получает больше ощущений, восприятий и представлений о явлениях и процессах объективного мира. Отсюда отношение между субъектом и объектом в процессе познания является не односторонним действием объекта на субъект, а диалектическим взаимодействием между ними, включающим активность субъекта, его обратное воздействие на объект познания. И из этого исходит материалистическая теория отражения, которая подчеркивает диалектическое взаимодействие познающего субъекта и объекта. Исходя из этих отношений, и проявляется специфика истины. Эта истина рождается из взаимодействия субъекта и объекта.

Обладая гносеологической направленностью – стремлением получить объективную истину, искусство в достижение этой цели регламентируется фактором стремления к истине через проникновение в сущность объекта посредством обобщения. И на любом этапе творческого процесса общее сохраняет богатство разнообразия единичного как особенного, где субъективное, т. е. идущее от художника начало соединяется воедино со свойствами познаваемого объекта.

Это идущее от художника начало есть субъективность, и задача художника – отразить в произведении искусства эту субъективность, что требует определенных позиций и определенного к ним отношения, чувств, понимания, другими словами, олицетворения художником своего «я» как представителя «человеческой субъективности». Такая субъективность является «идеализированной субъективностью», она характерна для художника, так как вбирает в себя объективное. Именно к ней в полной мере относится утверждение, что субъективное может быть выражением объективного не тогда, когда оно противостоит ему, а когда включает его в себя. Об идеализированной субъективности, по убеждению Г. Гегеля, можно говорить только тогда, когда субъективность воплощена. Это не абстрактная субъективность, каковой является, например, абсолютная субъективность, а проникнутая объективным и реализованная в художественном творчестве субъективность.

Для субъекта как представителя общества, социума, своего народа объективная истина в художественном произведении будет являться отражением этого общества через субъективное преломление.

М. Марков в книге «Искусство как процесс» признаёт два значения объектов человеческого опыта – объективное и субъективное. Так он пишет: «...Первое из них – объективное значение (объективно существующее в природе или в обществе, существующее для всех, для всего общества). «Дважды два равно четырем» всегда и во всех случаях, причем для всех. Второе – субъективное значение, существующее для меня, зависящее от истинного (или возможного, или предполагаемого) характера моего противостояния объекту, определившее мои устремления и вкусы жизненных условий ...» [118, С. 46]. То есть, отмечается, что объективное значение человеческого опыта вырабатывается в обществе и для всех едино, в то время как субъективное значение, или личностный смысл, выражает индивидуальное отношение человека к объекту.

Стоит отметить два значения: индивидуальное и наиндивидуальное. Объективная истина – наиндивидуальный феномен. В изобразительном искусстве всегда проявляется индивид. Индивидуальный смысл не является самостоятельно возникающим в сознании индивида субъективным значением объекта. Его обуславливает всеобщее объективное значение объекта. Всеобщее всегда проявляется только в индивидуальном. «Но субъективная идея стремится не только к снятию себя в объективной истине: она ведет и относительно самозамкнутое существование. Особенность истины как субъективного, личностного процесса состоит прежде всего в том, что она не нарастает поступательно от поколения к поколению. Рамки её ограничены пределами жизненного опыта отдельного индивида», - пишет И. Субботин. [159, С.136]. Искусство, понимается как сохранение опыта, где личность в поисках истины опирается на опыт предшественников. По мнению И. Субботина: «...отношение социального и личного обусловлено особым историческим этапом на пути, ведущем к действительной социальной общности людей и к всестороннему развитию личности» [159, С. 138].

Таким образом, такое понимание личностного смысла неизбежно предполагает тесную связь его с наиндивидуальным значением, которое в свою очередь и является исходным материалом субъективной интерпретации. Личностный смысл всегда несет в себе тот или иной объем объективного содержания и общезначимого.

Т. Адорно видит, что искусство не только субъектно, но и включает в себя объектно-объективные стороны и это объективное всегда выражено индивидуально. «В силу своего субъективно миметического, выразительного момента, - пишет Т. Адорно, - произведения искусства приходят к своей объективности; они не являются ни чистым движением души, чистой эмоцией, ни её формой, а представляют собой процесс, сформировавшийся и обретший четкие очертания между тем и другим, причем этот процесс носит общественный характер» [1, С.192-193].

«Эта всеобщность, - продолжает Т. Адорно, - носит коллективный характер так же, как и философская всеобщность, символом которой был сначала трансцендентальный субъект, восходит к коллективной всеобщности. Но в эстетических образах присутствует как раз то, что выходит из сферы Я, их коллективное начало; тем самым общество является неотъемлемым компонентом истины, содержащийся в произведении. Являющееся, благодаря которому произведение искусства далеко превосходит уровень представлений «голового» субъекта, представляет собой прорыв коллективной сущности произведения» [1, С.192].

Художник – тот, кто убежден, что искусство отражает что-то реальное в жизни, кто пытается увидеть и открыть другим жизнь своей эпохи, претворяя эту жизнь в произведение. Как бы то ни было, мы можем констатировать тот факт, что в большинстве во всех концах света художники всегда утверждали одно и то же – что искусство в каком-то смысле «говорит правду». И художники разных культур в этом отношении понимают друг друга.

Субъект-художник, творит в своём произведении некую новую реальность, которая реальна в своём существовании, он раскрывает трансцендентную и трансцендентальную реальность, т. е. бытие в его полноте (совершенстве). И именно интуиция играет в этом явлении свою роль, т. к. художник, творец уже изначально предчувствует эту потенциальную действительную реальность, которая лежит за пределами окружающей действительности. Эта реальность закрыта для дискурсии, которая связана с эмпирическим происхождением знания. Художник познает – бытие, к которому он устремляется с помощью интуиции. Таким образом, искусство передаёт предчувствие бытия через ощущение тайны, которое и даёт ощущение трансцендентности бытия. По мнению, Э. Жильсона: «Художники могут сообщать существование своим собственным произведениям..., поскольку они творят формы, и действительно творят бытие» [64, С. 182].

Для А. Лосева и В. Шестакова субъективное отражение объекта есть идея. Они выводят из признания объективного бытия и субъективного сознания как отражения этого бытия, воплощение идеи. Но отражения не пассивного, а способного активно воздействовать на это бытие. «Идея здесь есть отражение действительности, - пишут А. Лосев и В. Шестаков, - но такое, которое само может воздействовать на действительность в целях её переделывания» [115, С. 303]. И продолжают: «Она отражает и выражает само существо действительности, прежде всего тождества объекта и субъекта в ней, но, конечно, не в абсолютном смысле, а в том относительном смысле, с позиций которого данный человек созерцает красоту или художник создает свое произведение. Идея отражает действительность, но отражает её в субъекте; и отражение это не зеркальное, не мертвое, не механическое. В этом отражении участвует и сам субъект. На отражаемом объекте, так или иначе, лежит печать субъекта», - размышляют ученые [115, С. 304].

Таким образом, в эстетической идее происходит слияние объективного и субъективного (у Г. Гегеля мы также можем наблюдать слияние субъекта и объекта, но у него субъект и объект – одно и то же - Абсолютная идея). По мнению В. Шестакова и А. Лосева, такое слияние объективного и субъективного происходит в субъективном преломлении, а не в самой действительности и жизни. «И когда это слияние не частичное, не случайное, не бесформенное, но – предельное, мы получаем то, что можно назвать эстетической идеей», - пишут А. Лосев и В. Шестаков [115, С. 304].

Конечно, субъект отражает действительность, но субъект в этом случае сам наполняется объективным содержанием, то есть содержанием того объекта, который он отражает. И в этом смысле происходит предельное слияние субъективного и объективного, т. е. содержания и формы. Хотя, взятые каждый сам по себе, они вполне самостоятельны.

Таким образом, при анализе взаимодействия субъекта и объекта в процессе художественного отражения действительности показано, что основой активного отражения действительности является деятельность субъекта (творца, художника). Иными словами, познающий мир человек не просто приспосабливается к окружающей действительности, пассивно испытывая на себе действие её сил, а активно воздействует на мир, преобразует его в процессе своей деятельности.

Т. Адорно, касаясь темы диалектики субъекта и объекта в искусстве, считает, что именно благодаря этой гармоничности составляющих произведения искусства обретают свою долю истины, что в свою очередь, влечет за собой и их неистинность. Эта антиномия истины и неистины искусства, по словам Т. Адорно, побудила Г. Гегеля к тому, чтобы спрогнозировать конец искусства.

Из всего этого, мы можем сделать вывод, что в гносеологическом аспекте перед искусством всегда стоит альтернатива: 1) абсолютизируя объект, схватывая «состояние мира» (Г. Гегель), оно теряет свой предмет – человека в его целостности; 2) углубляясь в индивидуальное, субъективное искусство может утратить свою сущность. Поэтому искусство может существовать как диалектическое целостное отражение своего предмета.

Мы полностью согласны с Н. Губановым, который пишет, что: «С учетом отмеченных моментов субъективного и объективного в чувственном отражении его можно квалифицировать как объективное, образное по содержанию и субъективное, знаковое по форме. Единство объективного и субъективного в образе заключается в том, что в субъективной по существованию форме воплощено объективное содержание» [51, С. 127].

В отличие от содержания науки, которая представляет собой объективную истину, содержание искусства, по М. Кагану, выступает в виде противоречивого единства объективной истины и истины субъективной. «Познавательной обработке, - пишет он, - всегда подлежит в искусстве и то, что изображается, и то, что выражается, и потому заключенная в содержании искусства познавательная информация оказывается отличной от объективной истины как содержания научного познания: в содержании искусства объективная истина противоречиво сопрягается с «субъективной истиной». Речь должна идти здесь именно о «субъективной истине», а не о простой «печати субъективности»...» [77, С. 308-309]. И продолжает: «Это-то слияние в содержании искусства объективной и субъективной истин Белинский называл «поэтической истиной», видя в ней главное отличие содержания искусства от содержания науки и основное условие художественности произведения искусства...» [77, С. 309]. М. Каган подчеркивает, что речь идет не о суммировании объективной истины и истины субъективной, которое допускает их разъединение и самостоятельное существование каждой. А об особой объективно-субъективной истине, которая есть плод глубокого познания ценностной связи объекта и субъекта, которая в свою очередь является предметом искусства.

Известно, что содержание науки представляет собой объективную истину, т. е. знание, которое отражает действительное положение дел, это знание включает в себя и элементы субъективного. Оно, в частности, субъективно потому, что всегда односторонне, неполно. Далее содержание науки включает в себя гипотезы, которые тоже носят субъективный характер. Мы думаем, что субъект в науке не имеет глубокого личностного смысла, как это проявляется у субъекта в изобразительном искусстве, где важное значение для истины имеет глубина понимания, соотносимая не только с разумом, но и с эмоциональным человека к миру. Научная истина выражается однозначным языком и в этом смысле надличностна, а произведение искусства многозначно, т. к. неоднозначен язык искусства, его выразительные средства.

Этим отличаются художественные произведения от научных трактатов: художественные произведения всегда неповторимы и уникальны. Достаточно обратиться к основным элементам субъективной стороны художественного познания, чтобы убедиться в этом. Такими элементами являются способность субъекта мыслить в образах, его талант, развитая фантазия, мастерство, а не просто натуралистическое отображение жизни. Все эти элементы в гносеологическом плане выступают как пути, способы, средства достижения объективной истины и её выражения в конкретно-чувственной форме. Наличие всех этих элементов является необходимым условием осуществления художественного познания.

Вслед за Г. Гегелем В. Ленин в «Философских тетрадах» отмечает: «Богаче всего самое конкретное и самое субъективное» [103, С. 212]. Для Г. Плеханова содержание есть замысел художника, его субъективная идея, вытекающая из психологии определенного класса.[140]. Это находит подтверждение в практике искусства. Субъект художественного творчества, объективируя в конкретно-чувственном изображении эстетические переживания, мировоззренческие установки и т. д., превращает своё внутренне состояние в объективную реальность для субъекта-зрителя.

В искусстве, воспринимающий видит в картине руку мастера, условный язык символов и кодов. Но когда дело доходит до оценки увиденного, то неизбежно обращение к объекту, к реальности, с которой соотносится мир художественного вымысла. По мнению У. Эко: искусство «не столько познает мир, сколько привносит в него созданные им дополнения, свои самостоятельные формы, которые присоединяются к уже существующим, являя свои

собственные законы и свою самобытную жизнь. Тем не менее, любую художественную форму вполне можно рассматривать если не как замену научного познания, то как эпистемологическую метафору, то есть...способ, с помощью которого наука или, во всяком случае, культура, той или иной эпохи воспринимают реальность» [180, С. 49].

Субъект-зритель, от встречи с художником, меняет свои прежние взгляды и мнения, какими бы они ни были. Зритель должен был быть готов к тому, что станет другим, откроет свою истину. Открытие предполагает открытость. Каждый видит то, что может, и столько, сколько вмещает его восприятие. Каждый выбирает свой мир, ищет свою истину в искусстве. Одно и то же художественное произведение рассматривается с разных точек зрения, расщепляется на множество отличных друг от друга истин.

Субъект-зритель, при просмотре художественного произведения соотносит себя с каким-либо объектом действительности, а не со своей действительностью. Этот художественный образ также как истина имеет не только гносеологическую природу, но также и онтологическую природу. Ведь если бы образ имел бы только лишь гносеологическую природу, то постижение действительности, искание истины оказались бы невозможными.

Переживание отдельно взятого произведения искусства в созвучном развитии творческого процесса субъекта-художника и субъекта-зрителя, функционально связанного с содержанием и формой самого произведения искусства всё более расширяется. Оно как утверждение некой объективной связи между миром внутренним и внешним, некой внесубъективной реальности может включать в себя переживание, познание содержания и форм искусства в их объективной значимости от личного, индивидуального, до общечеловеческого.

Субъект-художник не может не выражать, кроме социального, и своего, личностного смысла интересующих его явлений. Последний выражается в виде авторской позиции в произведении изобразительного искусства. Он дает свои оценки, рисует идеал, предлагает свои нормы. Поэтому искусство несет и социальное, и субъективное содержание. В то же время оно нагружено и общечеловеческим смыслом.

Т. Адорно в работе «Эстетическая теория» пишет по этому поводу: «И когда произведения искусства открываются наблюдателю, они в то же время вводят его в заблуждение относительно дистанции, отделяющей его от произведения, дистанции, соблюдаемой простым зрителем; истина произведения раскрывается перед ним и как его собственная истина. Момент этого перехода – наивысший момент искусства. Он спасает субъективность, даже субъективную эстетику посредством её отрицания. Потрясенный искусством субъект обретает реальный опыт; но в силу постижения произведения искусства как произведения искусства такой опыт в русле которого размываются «окаменелости» его собственной субъективности, растворяет ограниченность его самоустроения» [1, С. 386].

Таким образом, субъект-зритель способен увидеть в произведении мастера не только правдоподобие образа. Он соотносит увиденное со своим личностным знанием и вживается в мир, который развивается по вымышленным художником законам.

Коренной парадокс искусства заключается в противоречивом соединении в его рамках «миметического» начала (подражание реальности) и «антимиметического», поскольку искусство представляет собой квинтэссенцию фантастических выдумок, влечений, иллюзорных артефактов и реальности. Искусство – это соединение в одной парадигме свободы и принуждения, анархии и законопослушания, намеренного искажения реальности и верности типического образа.

Безусловно, духовный мир человека, так или иначе является отражением, которое есть знание. К примеру, всем известно, что ощущение цвета просто переживается (хотя может и познаваться, но в нашем случае переживается), и то, как мы его переживаем, - не истинно и не ложно, это лишь факт нашего субъективного мира.

Таким образом, речь о совпадении содержания произведения с явлениями действительности. Диалектический материализм стремится выявить эти гносеологические соотношения между мыслью художника и объективным миром (то самое субъект-объектное отношение, о котором говорилось выше), определяет их совпадение.

В реальной эмпирической действительности существуют только конкретные вещи, единичные предметы, а в художественном произведении – обобщение, некоторый вымысел. Здесь проявляется элемент личностного отношения к явлениям на уровне их обобщения. Художественное обобщение, цельность образа, выразительность, точность психологической характеристики образа – всё это является характеристиками художественной правды.

Если художник будет фиксировать только наблюдаемое, мы не увидим область его понимания сущности явлений. Таким образом, живописное повествование, несмотря на внешнее сходство с описанием каких-то реальных ситуаций, вовсе им не является, а представляет собой обобщение реального эмпирического материала. Художник может создать в произведении нереальный, абстрактный мир, и мы можем понять, что именно это позволяет нам выделить те или иные свойства действительной, окружающей нас жизни. Несмотря на то, что в произведении отсутствует прямое и буквальное сходство с реальными событиями действительности, хотя сохраняется предметная достоверность окружения, где имеются персонажи, которые обладают атрибутами реальных людей. Мы согласны с М. Фридлендером, который считает, что: «В сфере субъективного всякий художник – натуралист, в сфере объективного он скорее стремится уйти от натурализма и порождает образы, которые отличаются от общепринятых» [168, С. 58].

Таким образом, отсутствие прямого, буквального сходства с реальными событиями действительности не означает отсутствия истинного знания о мире, т. к. сохраняется предметная достоверность окружения, в котором действуют созданные фантазией художника персонажи.

Из вышесказанного можно сделать соответствующие выводы:

1. Всё, что нам известно об истине как идеале познания, что говорит опыт её познания и изучения, свидетельствует о том, что истина в искусстве – это наше человеческое, глубоко эмоциональное переживание, возникающее при столкновении сознания с теми или иными произведениями искусства. Мы можем лишь констатировать, что качества данного произведения вызывают в нас чувство своей истины (совпадение переживания художника и зрителя).

2. Субъективный характер привносится оценкой, так как оценка это связующее звено между ориентированностью искусства на отражение объективной реальности и на выражение в нем реальности субъективной. Оценка и есть отражение объективной реальности через призму духовного мира человека. Оценка – это субъективное отношение к ценности, которое может, как соответствовать, так и не соответствовать ей.

3. Произведение искусства представляет собой единство трех процессов: 1) в нем создается новая реальность, которая отражает объективную действительность, 2) выражает субъективно-личностный мир художника 3) передает свое духовное содержание субъекту-зрителю.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В проведенном нами исследовании:

- рассмотрены историко-философские аспекты подходов к вопросу о познавательной роли искусства в истории философии в зависимости от той или иной трактовки искусства;
- выявлены и проанализированы онтологические основания искусства в познании мира;
- исследовано гносеологическое отношение искусства к действительности;
- рассмотрена диалектика объективного и субъективного в художественном творчестве.

Философский анализ в историческом развитии позволяет обнаружить, что существуют две концепции понимания искусства. Искусство понимается как подражание (или отражение) действительности, т. е. совпадает по содержанию и по форме с этой действительностью. С другой стороны, обнаруживается стремление выделить творческую природу искусства, что ставит проблему адекватности искусства миру. Возникает необходимость выделения объективного и субъективного моментов познания и их взаимосвязи.

Попытки свести истину в искусстве либо к гносеологическому, либо к онтологическому аспекту ограничены и обостряют саму проблему обозначенных противоположностей, требуя их диалектического анализа.

Проводя последовательно такой анализ, мы выявили, что противоречие объективного и субъективного, онтологического и гносеологического в искусстве позволяет более глубоко и всесторонне показать и раскрыть специфику истины.

В нашей работе объективное и субъективное рассматриваются как взаимодополняющие и имеющие равноправный характер в искусстве.

Философский анализ искусства в познании мира с позиции онтологических оснований формирует взгляд на проблему самого искусства, как явления сложного и неоднозначного. В зависимости от той или иной точки зрения на онтологические основания познавательных процессов, само искусство трактуется в одном случае как подражание, в другом как сама действительность, отраженная художественными средствами и приемами, в третьем – искусство выступает как модель личности, как характеристика бытия субъекта, как самовыражение.

Специфика познания мира искусством состоит в том, что объективный мир наличествует как ценностный для человека. На самом деле художник изображает не действительность как таковую, а специфическую действительность. Эта действительность, которую художник считает достойной изображения. Более того, с позиции художника она обязана быть изображена, т. е. это «необходимая для изображения действительность». Отношение художника к миру – это творчество на основе «необходимой для изображения действительности», в этом и выражается единство объективного и субъективного в изобразительном искусстве. Эта действительность имеет двойственное основание: с одной стороны она порождается спецификой окружающего художника бытия, а с другой стороны – его сознанием (внутренним миром, системой ценностей, идеалами, воспитанием, традициями).

Гносеологические аспекты искусства проявляются в том, что субъективная истина осмысливается как форма социального, как субъективированные образования, представляющие собой не аналог действительности, не отражения бытия, а само бытие, реальное душевное бытие личности. И это бытие единственное в своем роде. Ему нет аналогов в реальном мире. И искусству удастся это сделать потому, что оно властно втягивает воспринимающего в ситуацию, воспроизведенную в художественном произведении, заставляет его жить в ней, вступить в сотворческое переживание, воссоздать в своей душе мир настроений автора. Но гносеологическую природу истины невозможно

понять вне контекста познавательной деятельности субъекта – его взаимодействия с объектом.

Признавая диалектику онтологических оснований и гносеологических аспектов истины в искусстве, мы констатируем, что, искусство являет нам истину, тогда как в мире заложены основания этой истины. Но выводится эта истина через субъективные переживания и интерпретаций явлений действительности.

Проведенное исследование позволяет утверждать: гносеологическое отношение искусства к действительности проявляется через истину в искусстве, которая характеризуется как само искусство по отношению к изображаемому, т. е. к «необходимой для изображения действительности».

Субъективный характер привносится оценкой, так как оценка это связующее звено между ориентированностью искусства на отражение объективной реальности и на выражение в нем реальности субъективной. Оценка и есть отражение объективной реальности через призму духовного мира человека. Оценка – это субъективное отношение к ценности, которое может, как соответствовать, так и не соответствовать ей.

Критерием истины в искусстве является практика в художественном познании, которая относится к социальной сфере познания с установлением роли и значения социально-исторической практики людей. Происходит движение к абсолютной эстетической ценности подлинного искусства, в котором конкретно-эстетическое содержание всегда перерастает в общечеловеческое. Только практика исторического функционирования произведения искусства может говорить нам о его действительной ценности.

Таким образом, взгляд философии на проблему искусства в познании мира как на неотъемлемую характеристику самого искусства, раскрывает ценностный и смысложизненный потенциал человека, раскрывает бытие самой культуры.

Предлагаемая нами трактовка искусства в познании мира допускает возможность её дальнейшего изучения во взаимодействии с другими видами искусства, с самыми разными элементами художественной практики, как на уровне эстетической теории, так и на уровне более всестороннего осмысления её онто-гносеологической значимости.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно, В. Теодор. Эстетическая теория / В. Теодор. Адорно; пер. с нем. А.В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 527 с. – (Сер, Философия искусства).
2. Айдинян, Р. М. Система понятий и принципов гносеологии / Р. М. Айдинян. – Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1991. – 232 с.
3. Акопян, К. З. Этьен Сурио: философское размышление об искусстве, или эстетическое размышление о философии / К. З. Акопян // Вопросы философии. – 1994. – № 7-8. – С.104- 119.
4. Акулина, Н. В. Философия возможных миров в искусстве / Н. В. Акулина // Проблемы развития человека и общества: сб. ст.– СПб., 2000. – С. 96-103.
5. Аллахвердов, В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. - СПб.: Издательство ДНК, 2001. - 200 с. - (Психология и культура).
6. Андреев, А. Л. Место искусства в познании мира / А. Л. Андреев. – М. : Политиздат, 1980. – 255 с.
7. Апресян, З. Фридрих Энгельс и вопросы художественного творчества / З. Апресян // Искусство. – 1960. - № 11. – С. 7-14.
8. Асмус, В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики / В. Ф. Асмус.: сб. ст. – М. : Искусство, 1968. – 655 с.
9. Ахутин, А.В. В стране Мамардашвили // Вопросы философии. - 1996. - №7.-С. 31-54.
10. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
11. Безклубенко, С. Д. Природа искусства / С. Д. Безклубенко. – М. : Политиздат, 1982. – 165 с.
12. Белый, А. Символизм как миропонимание / Сост. Л.А. Сугай. - М.: Республика, 1994. - 528 с. - (Мыслители XX века).
13. Бергер, Л. Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля / Л. Г. Бергер // Вопросы философии. – 1994. - № 4. – С. 114-128.
14. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон; пер. с фр. В. Флеровой. - М. : ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. –384 с.
15. Березина, Т.Н. Исследование внутреннего мира человека методом анализа характеристик мысли и образа // Психологический журнал. - 1999 – Том 20. - №5.-С. 27-37.
16. Берхин, Н.Б. О замечаниях Б.Г. Ананьева на «Психологию искусства» Л.С. Выготского // Психологический журнал. - 1990. - Том 11. - №1. - С. 117-123.
17. Бессонова, М. О способах совмещения бытийности и трансцендентной сфер в искусстве 20 века / М. Бессонова // Искусствознание. – 2001. - № 1. – С. 60-65. Благо и истина: классические и неклассические регулятивы / под ред. А.П. Огурцова. – М. : Институт философии РАН, 1998. – 265 с.
18. Бойко, М. Н. Самосознание искусства – самосознание человека. (Очерки русской эстетической мысли второй половины 19 века) / М. Н. Бойко. – М. : Наука, 1997. – 189 с.
19. Бойкова, Е. В. Психология репродуктивного мышления в изобразительном искусстве / Е. В. Бойкова // Акме. Альманах. – Саратов. – 2000.- Вып. 1. – С. 73-79.
20. Большаков, В. П. Культура и истина / В. П. Большаков // Вестник Новгородского государственного университета. – 2000. - № 16. – С. 29-32.

21. Бореев, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Бореев. – М. : Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. – 829 с.
22. Бородин, В. В. Об основах неклассической (материалистической) концепции истины / В. В. Бородин // Философские исследования. – 1999. - № 1. – С. 135-160.
23. Бояринов, С. Ю. Живая метафора истины / С. Ю. Бояринов // Культура. Образование. Духовность. – Бийск, 1999. – Ч. 1. – С. 61-64.
24. Бранский, В. П. Искусство и философия. Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 1999. – 704 с.
25. Братусь, Б.С. О месте художественной литературы в построении научной психологии личности // Вестник МГУ. Серия 14. Психология. - 1985. - №2.-С. 54-61.
26. Буров, А. И. Эстетическая сущность искусства / А. И. Буров. - М. : Искусство, 1956.
27. Буров, А. И. Эстетика: Проблемы и споры. Методологические основы дискуссий в эстетике / А. И. Буров. – М. : Искусство, 1975. – 175 с.
28. Буткевич, О. В. Красота: Природа. Сущность. Формы / О. В. Буткевич. – Л. : Художник РСФСР, 1979. – 437 с.
29. Буякас Т.М., Зевина О.Г. Внутренняя активность субъекта в процессе амплификации индивидуального сознания // Вопросы психологии. - 1999. - №5.-С. 50-60.
30. Бычков, В. В. Эстетика. Краткий курс /В. В. Бычков. – М. : Проект, 2003. – 384 с.
31. Ванслов, В. В. Карл Маркс и вопросы эстетики /В. В. Ванслов // Искусство. – 1968. - № 5. – С. 2-8.
32. Виндельбанд, В. История новой философии в её связи с общей культурой и отдельными науками : в 2 т. Т. 1: От Возрождения до Просвещения / В. Виндельбанд; пер. с нем.; под ред. А. Введенского; вступ. ст. О. Бойцовой. – М. : ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2000. – 640 с.
33. Виндельбанд, В. История новой философии в её связи с общей культурой и отдельными науками : в 2 т. Т. 2: От Канта до Ницше / В. Виндельбанд; пер. с нем.; под ред. А. Введенского. – М. : ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2000. – 512 с.
34. Власенко, А. Ю. Красота как путеводная нить к истине / А. Ю. Власенко // Язык науки 20 века. – Уфа, 1998. – С. 94-96.
35. Волкова, Е. В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа / Е. В. Волкова. – М., 1976.
36. Воловик, Л. А. Истина в марксистской и домарксовской философии / Л. А. Воловик; Э. М. Дроздова. – М. : Мысль, 1965. – 223 с.
37. Воронцов, Г. Художественное произведение как проблема понимания / Г. Воронцов // Философские исследования. – 1999. - № 2. – С. 158-168.
38. Выготский Л.С. Психология искусства. - Ростов н/Д.: Издательство «Феникс», 1998. - 480 с.
39. Габричевский, А. Г. Введение в морфологию искусства: Опыты по онтологии искусства / А. Г. Габричевский // Вопросы искусствознания. – 1997. - № 2. – С. 579-604.
40. Габричевский, А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский. – М. : Аграф, 2002. – 863 с.
41. Гадамер, Г. Г. Актуальность прекрасного: пер. с нем. / Г. Г. Гадамер; – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
42. Гартман, Н. Эстетика / Н. Гартман. - М. : Иностранная литература, 1958.

43. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. / Г. В. Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 1999. – Т. 1. – 621 с. Т. 2. – 602 с.
44. Гегель, Г. В. Ф. Сочинения : в 14 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Соцэкгиз, 1958. Т. 12.
45. Гегель, Г. В. Ф. Сочинения : в 14 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Соцэкгиз, 1958. Т. 14.
46. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель; под ред. М. А. Лифшица – М. : Искусство, 1973. Т. 4 – 676 с.
47. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель; под ред. Ю. Н. Попова. – М. : Искусство, 1968. Т. 1 – 312 с.
48. Гёте, И. В. Об искусстве / И. В. Гёте. – М. : Искусство, 1975. – 412 с.
49. Гилберт, К. История эстетики : в 2 кн. / К. Гилберт, Г. Кун. – М. : Издательская группа «Прогресс», 2000.
50. Громов, Е. С. Художественное творчество. (Опыт эстетической характеристики некоторых проблем) / Е. С. Громов. – М. : Политиздат, 1970. – 263 с.
51. Губанов, Н. И. Чувственное отражение: (анализ проблем в свете современной науки) / Н. И. Губанов. – М. : Мысль, 1986. – 239 с.
52. Гулыга, А. В. Принципы эстетики / А. В. Гулыга. – М. : Политиздат, 1987. – 286 с.
53. Давыдова, Г. А. Творчество и диалектика / Г. А. Давыдова. – М. : Наука, 1976. – 176 с.
54. Денет, Д. Постмодернизм и истина: Почему нам важно понимать это правильно / Д. Денет // Вопросы философии. – 2001. - №8. – С.93-100.
55. Деррида, Ж. Правда в живописи. Паспарту / Ж. Деррида // Философские науки. – 1998. - № 2. – С. 93-102.
56. Диалектика и теория творчества / под ред. С. С. Гольдентриха, А. М. Коршунова. – М. : Изд-во Московского университета, 1987. – 200 с.
57. Дианова, В. М. Философия искусства: необходимость возрождения / В. М. Дианова // Позиции современной философии. – СПб., 1999. – Вып. 1. – С. 189-191.
58. Дидро, Д. Сочинения: в 2 т.: пер с фр. / Д. Дидро; сост. и ред. В. Н. Кузнецова. – М. : Мысль, 1986. Т.1 – 592 с.
59. Дидро, Д. Сочинения: в 2 т.: пер с фр. / Д. Дидро; сост. и ред. В. Н. Кузнецова. – М. : Мысль, 1991. Т.2 – 604 с.
60. Долгов, К. М. Кант и кризис буржуазного - философско-эстетического сознания / К. М. Долгов // Вопросы философии. – 1976. - № 7. – С.109 -120.
61. Дробинская, М. Н. Искусство: специфика, понятие, сущность / М. Н. Дробинская // Проблемы современной науки: сб. ст.– М., 1999. – С. 38-52.
62. Дубровский, Д. И. Проблема идеального / Д. И. Дубровский. – М. : Мысль, 1983. – 228 с.
63. Еремеев, А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике: Природа эстетических модификаций / А. Ф. Еремеев. – Свердловск : Изд-во УрГУ, 1975. – 272 с.
64. Жильсон, Э. Живопись и реальность / Э. Жильсон // Современная западно-европейская и американская эстетика : сб. переводов / под ред. Е.Г. Яковлева. – М. : Книжный дом «Университет», 2002. – С. 158-183.
65. Заиченко, Г. А. Джонн Локк / Г. А. Заиченко. – М. : Мысль, 1973. – 206 с.
66. Зак, С. Е. К проблеме «вечных истин» / С. Е. Зак // Философские науки. – 1987. - № 10. – С.102-105.
67. Захарова, Е. В. Творчество как иррациональный путь познания истины в философии М. Хайдеггера / Е. В. Захарова // Бытие творческой личности : матер. 9-й Всерос.

науч.-практ. конф. «Человек в культуре России».— Ульяновск : ИПК ПРО, 2001. Ч. 1. — С. 37-38.

68. Зедльмайр, Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр; пер. с нем. Ю.Н. Попова. — СПб. : Аxioma, 2000. — 275 с.

69. Зинченко В.П. Размышления о душе и ее воспитании (Час Души) // Вопросы философии. - 2002. - №2. - С. 119-146.

70. Зись, А. Я. Философское мышление и художественное творчество / А. Я. Зись. — М. : Искусство, 1987. — 255 с.

71. Ильин, И. А. Одинокий художник / И. А. Ильин. - М., 1993.

72. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т. 1 : Античность. Средние века. Возрождение / под ред. М. Ф. Овсянникова. — М. : Изд-во Академии художеств, 1962. — 684 с.

73. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т.2 : Эстетические учения 17-18 веков / под ред. М. Ф. Овсянникова. — М. : Искусство, 1964. — 835 с.

74. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т.3 : Эстетические учения западной Европы и США (1789-1871) / под ред. М. Ф. Овсянникова. — М. : Искусство, 1967. — 835 с.

75. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т.4 : Русская эстетика 19 века / под ред. М. Ф. Овсянникова. — М. : Искусство, 1969. — 784 с.

76. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т.5 : Эстетическое учение Маркса-Энгельса-Ленина. Эстетические идеи в трудах учеников и последователей Маркса, Энгельса, Ленина / под ред. М. Ф. Овсянникова. — М. : Искусство, 1970. — 856 с.

77. Каган, М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М. С. Каган. — Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1971. — 766 с.

78. Каган, М. С. Начала эстетики / М. С. Каган. — М. : Искусство, 1964. — 210с

79. Каган, М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. — СПб. : Петрополис, 1997. — 544 с.

80. Камю, А. Бунтующий человек / А. Камю. — М. : Политиздат, 1990

81. Камю, А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде: пер. / А. Камю // Сумерки богов / сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. — М. : Политиздат, 1989. — С. 222-318.

82. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант. — М. : АСТ, 2000.

83. Кант, И. Сочинения : в 6 т. / под ред. В.Ф. Асмуса. — М.: Мысль, 1966. Т.5. — 564 с.

84. Карасев Л.В. Живой текст // Вопросы философии. - 2001. - №9. - С. 54-70.

85. Кондильяк, Э. Сочинения: в 2 т. / Э. Кондильяк. — М.: Мысль, 1980. Т. 1. — 334 с.

86. Конева, А.В. Бытие произведения искусства: метафизическое обоснование и формы объективации / А. В. Конева // Философский век =The philosophical age : альманах. — СПб., 1998. - № 7: Между физикой и метафизикой: Наука и философия. — С. 371-377.

87. Копнин, П. В. Введение в марксистскую гносеологию / П. В. Копнин. - Киев, 1966.

88. Корневич О.А. Книга неклассической эстетики / под ред. В. В. Бычкова. — М. : Институт философии РАН, 1999. — 303 с.

89. Коршунова, Л. С. Воображение и рациональность. Опыт методологического анализа познавательных функций воображения / Л. С. Коршунова, Б. И. Пруженин. — М. : Изд-во МГУ, 1989. — 182 с.

90. Котелевский, Д. В. От многообразия концепций истины к множественности онтологий / Д. В. Котелевский // Апистемы. Альманах / под ред. Н. В. Бряник. — Сер, Философское образование. — Екатеринбург, 1998. Вып. 3. — С. 36-45.
91. Кошут, Д. Искусство после философии / Д. Кошут // Искусствознание. — 2001. - № 1. — С. 543-563.
92. Красильников, М. Г. Истина в зеркале культуры / М. Г. Красильников // Методология науки. — Томск, 1998. — Вып. 3. — С. 94-96.
93. Красильников, М. Г. Истина и искусство / М. Г. Красильников // Горизонты философской рефлексии. — Барнаул, 1999. — С. 103-106.
94. Кучуради И. Оценка, ценности и литература // Вопросы философии. 2000.-№10.- С. 68-78.
95. Лазарев, В. В. Шеллинг / В. В. Лазарев. М. : Мысль, 1976. - 199 с.
96. Лекции по истории эстетики / под ред. М. С. Кагана. — Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1976. Кн. 3. Ч.1. — 192 с.
97. Лекции по истории эстетики / под ред. М. С. Кагана. — Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1977. Кн. 3. Ч.2. — 183 с.
98. Лекции по истории эстетики / под ред. М. С. Кагана.— Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1980. Кн. 4. — 230 с.
99. Ленин, В. И. Полн. собр. соч. / В. И. Ленин. - М. : Политиздат, т. 29.
100. Ленин, В. И. Материализм и эмпириокритицизм: Критические заметки об одной реакционной философии / В. И. Ленин. — М. : Политиздат, 1979. — 384 с.
101. Ленин, В. И. Полн. собр. соч. / В. И. Ленин. изд. 5-е.— М. : Политиздат, 1972. Т. 14. — 565 с.
102. Ленин, В. И. Полн. собр. соч. / В. И. Ленин. изд. 5-е.— М. : Политиздат, 1961. Т. 18. — 525 с.
103. Ленин, В. И. Полн. собр. соч. / В. И. Ленин. изд. 5-е.— М. : Политиздат, 1963. Т. 29. — 782 с.
104. Ленинская теория отражения в свете развития науки и практики : в 2 т. Т.1 : Наука и искусство. — София : Изд-во «Наука и искусство», 1981.
105. Леонардо да Винчи. Избранные произведения : в 2 томах, т. 2 / Леонардо да Винчи. - М., 1935. Т. 2.
106. Лессинг, Г. Избранные произведения / Г. Лессинг. - М., 1953.
107. Лифшиц, М. А. В мире эстетики / М. А. Лифшиц. - М. : Искусство, 1985.
108. Лифшиц, М. А. Вопросы искусства и философии / М. А. Лифшиц. — М. : Государственное издательство «Художественная литература», 1935. — 319 с.
109. Лифшиц, М. А. Об идеальном и реальном / М. А. Лифшиц // Вопросы философии. — 1984. - № 10. — С. 120-145.
110. Лифшиц, М. А. Эстетика Гегеля и современность / М. А. Лифшиц // Вопросы философии. — 2000. - № 11. — С. 98-124.
111. Лойфман, И. Я. Принцип объективности в ленинской концепции истины / И. Я. Лойфман // Ленинская теория отражения. Истина как гносеологическая категория. — Свердловск : Изд-во УрГУ, 1983. — С. 3-9.
112. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. — Харьков : Фолио; М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. — 880 с.
113. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика / А. Ф. Лосев. — М. : Искусство, 1974. — 600 с.

114. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм / А. Ф. Лосев. – Харьков : Фолио; М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. – 960 с.
115. Лосев, А. Ф. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1965. – 376 с.
116. Лукач, Д. Своеобразие эстетического / Д. Лукач. – М., 1986. Т.3.
117. Лукин, Ю. А. Основы марксистско-ленинской эстетики / Ю. А. Лукин, В. К. Скаторщиков – М. : Выс. шк., 1982. – 191 с.
118. Марков, М. Е. Искусство как процесс: Основы функциональной теории искусства / М. Е. Марков. – М. : Искусство, 1970. – 239 с.
119. Маркс, К. Об искусстве / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Искусство, 1983. Т.1
120. Маркс, К. Немецкая идеология / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Издательство политической литературы, 1956. – 615 с.
121. Марксистская философия в 19 веке : в 2 кн. Кн. 1 : Развитие марксистской философии во второй половине 19 века. – М. : Наука, 1979. – 399 с.
122. Назаренко, В. Искусство и условность / В. Назаренко // Художник. – 1965. - №7. – С. 22-26.
123. Нарский, И. С. Давид Юм / И. С. Нарский. М. : Мысль, 1973. – 180 с
124. Нарский, И. С. Современные проблемы теории познания / И. С. Нарский. – М. : Знание, 1989. – 64 с.
125. Натев, А. Искусство и общество / А. Натев. – М., 1966.
126. Наумов, Ю. К. Активность субъекта в познании / Ю. К. Наумов. – М. : Мысль, 1969. – 88 с.
127. Ницше, Ф. Об истине и лжи во неморальном смысле / Ф. Ницше // Философские науки. – 1997. - № 1. – С. 52-63.
128. Нуйкин, А. А. Истинностная и ценностная компоненты познания / А. А. Нуйкин // Вопросы философии. – 1988. - № 5. – С. 68-81.
129. Овсянников, М. Ф. В. И. Ленин и вопросы эстетики / М. Ф. Овсянников // Искусство. – 1960. - № 4. – С. 4-9.
130. Оганов, А. А. Теория отражения и искусство / А. А. Оганов. – М. : Искусство, 1978. – 133 с.
131. Онтологизм искусства на рубеже веков : матер. к курсу «Философия искусства» / Н. И. Воронина [и др]. – Саранск : Тип. Рузаевский печатник, 2000. – 58 с.
132. Ортега - и - Гассет, Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве : сб.: пер с исп. / Х. Ортега - и – Гассет. – М. : Радуга, 1991. – 639 с.
133. Осборн, Х. Современное искусство / Х. Осборн // Современная западно-европейская и американская эстетика : сб. переводов / под ред. Е. Г. Яковлева. – М. : Книжный дом «Университет», 2002. – С. 97-112.
134. Осипян, В. А. О специфическом предмете искусства / В. А. Осипян. – Ереван, 1968.
135. Пак, Г. С. Истина и ценность / Г. С. Пак // Философия ценностей. – Курган, 1998. – С. 70-73.
136. Панпурин, В. П. Внутренний мир личности и искусство: К определению сущностной природы искусства / В. П. Панпурин. – Свердловск : Изд-во. Урал. ун-та, 1990. – 212 с.
137. Пигалев, А. И. Как М. Хайдеггер понимал «истину» / А. И. Пигалев // Философские науки. – 1985. - № 5. – С. 138-142.
138. Платон. Диалоги / Платон. – М. : Мысль, 1986. – 607 с.

- 139.Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид / Платон; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; пер. с древнегреч. – М. : Мысль, 1999. – 528 с.
- 140.Плеханов, Г. В. Эстетика и социология искусства : в 2 т. / Г. В. Плеханов; вступ. ст. М. А. Лифшица. – М. : Искусство, 1978. Т. 1 – 631 с.
- 141.Раппопорт, С. Х. От художника к зрителю / С. Х. Раппопорт. – М., 1978.
- 142.Розин В.М. Философия и методология // Вопросы философии. - 1996. -№11.-С. 57-64.
- 143.Розин В.М. Читая и обдумывая Мамардашвили // Психологический журнал. - 1999. - Том 20. - №2. - С. 125-129.
- 144.Рубцов, А. В. О «многозначности» искусства и «однозначности» науки / А. В. Рубцов // Вопросы философии. – 1985. - №7. – С. 107-115.
- 145.Рубцов, В. И. Художественное произведение как модель «завершенного» познания / В. И. Рубцов // Вопросы философии. –1979. - № 10. – С.110-121.
- 146.Самосознание европейской культуры 20 века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – 366 с.
- 147.Самосознание культуры и искусства 20 века. Западная Европа и США. – М.; СПб. : Университетская книга, 2000. – 640 с.
- 148.Свинцов, В. И. Истина, добро, красота / В. И. Свинцов // Философские науки. – 1988. - № 1. – С.34-48.
- 149.Свинцов, В. И. Устарело ли понятие истины? / В. И. Свинцов // Философия и современные проблемы гуманитарного знания. – М., 1999. - С. 5-11.
- 150.Сложеникина, Н. С. Философский анализ истины в изобразительном искусстве: автореф. дис. канд. философ. наук [электронный ресурс] - Режим доступа: <http://elibrary.ru/item.asp?id=15908746&>
- 151.Сложеникина Н. С., Питько О. А., Пищугина О. С. Характеристика дизайна и рекламы в постмодернистской эстетической парадигме // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1; URL: www.science-education.ru/121-17687 (дата обращения: 08.03.2015)
- 152.Современная западно-европейская и американская эстетика : сб. переводов / под ред. Е.Г. Яковлева. – М. : Книжный дом «Университет», 2002. – 224 с.
- 153.Современные проблемы теории познания диалектического материализма: 2 т. / под ред. М.Б. Митина, В.С. Молодцова, И.С. Нарского, Т.И. Ойзерман, В.С. Швырева. Т. 2: Истина, познание, логика. – М. : Мысль, 1970. – 430 с.
- 154.Соколов Б.Г. Герменевтика метафизики. - СПб.: Издательство СПбГУ, 1998.-224 с.
- 155.Соловьев Э.Ю. Прошлое толкует нас: (Очерки по истории философии и культуры). - М.: Политиздат, 1991. - 432 с.
- 156.Соловьев, В. С. Философское начало цельного знания / В. С. Соловьев. – Минск : Харвест, 1999. – 911 с.
- 157.Столович, Л. Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности / Л. Н. Столович. – М. : Политиздат, 1985. – 415 с.
- 158.Столович, Л. Н. Эстетическое в действительности и в искусстве / Л. Н. Столович. – М. : Государственное издательство политической литературы, 1959. – 255 с.
- 159.Субботин, И. И. К проблеме взаимосвязи личного и всеобщего в истине / И. И. Субботин // Ленинская теория отражения. Истина как гносеологическая категория. – Свердловск : Изд-во УрГУ, 1983. – С. 134-139.
- 160.Сурио, Э. Искусство и философия / Э. Сурио // Вопросы философии. – 1994. - № 7-8. – С. 104-119.

161. Тугаринов, В. П. Теория ценностей в марксизме / В. П. Тугаринов. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1968. – 123 с.
162. Фейнберг, Е. Л. Искусство и познание / Е. Л. Фейнберг // Вопросы философии. – 1976. - № 7. – С.93-108.
163. Фейнберг, Е. Л. Наука, искусство и религия / Е. Л. Фейнберг // Вопросы философии. – 1997. - № 7. – С.54-63.
164. Философия Гегеля и современность / под ред. Л. Н. Суворова. – М. : Мысль, 1973. – 431 с.
165. Философия искусства в прошлом и настоящем / НИИ теории и истории изобразительного искусства АХ СССР; Сектор истории эстетических учений. – М. : Искусство, 1981. – 423 с.
166. Философия Канта и современность / под ред. Т.И. Ойзермана. – М. : Мысль, 1974. – 469 с.
167. Фрейнберг Е.Л. Наука, искусство и религия // Вопросы философии. -1997. - №7.-С. 54-62.
168. Фридлендер, М. Об искусстве и знаточестве / М. Фридлендер. – СПб. : Андрей Наследников, 2001. – 205 с.
169. Фридлендр, Г. М. Философия искусства и искусство философа (Эстетика Х. Ортеги-и-Гассета) / Г. М. Фридлендер // Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991. – С. 7-48.
170. Хайдеггер, М. О сущности истины / М. Хайдеггер // Философские науки. – 1989. - № 4. – С.88-104.
171. Хайдеггер, М. Работы и размышления прошлых лет / М. Хайдеггер. – М. : Гнозис, 1993. – 464 с.
172. Хайдеггер, М. Разговор на проселочной дороге / М. Хайдеггер. – М., 1991.
173. Чернышова, Э. П. Антропное содержание архитектурного пространства: философско-эстетический аспект // Архитектура. Строительство. Образование. – 2012. – С. 17-25.
174. Чернышова, Э. П. Социокультурное значение дизайна: философско-культурологический анализ // Архитектура. Строительство. Образование. – 2013. – С. 92-96.
175. Шеллинг, Ф. В. Система трансцендентального идеализма / Ф. В. Шеллинг. - Л., 1936 - 479 с.
176. Шеллинг, Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
177. Шестаков, В. П. Очерки по истории эстетики от Сократа до Гегеля / В. П. Шестаков. – М. : Мысль, 1979. – 327 с.
178. Щедрина, Г. К. Картина мира и мир искусства / Г. К. Щедрина // Искусство и духовные ценности. – СПб., 1998. – С. 34-35.
179. Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства / Под ред. Е.Я. Васина. - М.: Смысл, 2002. - 335 с.
180. Эко, У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб., 2004.
181. Эстетическая культура / под ред. И. А. Коникова. – М. : Институт философии РАН, 1996. – 201 с.
182. Яковлев, Е. Г. «Перипетия» Аристотеля и современное искусство / Е. Г. Яковлев // Вестник Московского университета. Сер. 7, Философия. - М., 1999. - № 3. – С. 84-90.
183. Яковлев, Е. Г. Время субъекта художественного творчества / Е. Г. Яковлев // Философские науки. – 1985. - № 6. – С.43-52.

Научное текстовое электронное издание

**Сложеникина Наталья Сергеевна
Питько Ольга Александровна**

**ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЙТЕЛЬНОСТИ**

Монография

1,37 Мб

1 электрон. опт. диск

г. Магнитогорск, 2017 год
ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»
Адрес: 455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск,
пр. Ленина 38

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова»
Центр электронных образовательных ресурсов и
дистанционных образовательных технологий
e-mail: ceor_dot@mail.ru