Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Красноярский государственный
педагогический университет им. В. П. Астафьева»

На правах рукописи

Мусат Раиса Павловна

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА В ДУХОВНОМ УНИВЕРСУМЕ СОВРЕМЕННОЙ ЭПОХИ

Специальность 09.00.11 –Социальная философия

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора философских наук

Научный консультант:
доктор философских наук,
профессор В.В. Минеев

Красноярск – 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение…….3

Глава 1. Художественная картина мира как предмет философского исследования……25

1.1. Концепция целостной картины мира как основание для исследования художественной картины мира……..25

1.2. Понятие художественной картины мира в системе философско-эстетических знаний ……52

1.3. Единство и многообразие подходов к изучению художественной картины мира……...76

Глава 2. Структура и функционирование художественной картины мира…….101

2.1. Целокупность художественной картины мира……101

2.2. Принципы организации и элементы художественной картины мира.119

2.3. Единство эстетических, ценностных и социальных аспектов художественной картины мира..…….141

Глава 3. Диалектика объективного и субъективного в художественной картине мира……168

3.1. Субъектное в генезисе художественной картины мира…….168

3.2. Выражение содержания посредством художественной формы ……..193

3.3. Соотношение индивидуального и универсального в художественной картине мира……..215

Глава 4. Художественная картина мира в ситуации социокультурных изменений ……239

4.1. Механизмы становления и трансформации художественной картины мира…….239

4.2. Новейшие тенденции в эволюции художественной картины мира…..256

4.3. Проблема сохранения преемственности в развитии художественной картины мира……274

Заключение……...296

Список литературы……..……..304

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена объективными тенденциями в эволюции картины мира и становлением комплекса тесно взаимосвязанных онтологических, гносеологических, культурологических и множества иных проблем, решение которых требует переосмысления места и роли художественной картины мира в духовном универсуме.

С одной стороны, на фоне социокультурных процессов последних десятилетий четко обозначилась необходимость поиска новых подходов при исследовании художественных явлений, усилилось внимание к феномену искусства со стороны различных наук (в таком внимании нуждаются, в частности, конкретные виды искусства). С другой же стороны, ощущается потребность в том, чтобы дополнить картину мира элементами вненаучного знания, преодолеть ограниченности односторонне рационалистического, сциентистского, утилитарно-инструменталистского видения мира, человека и общества. Глобализация, информатизация, императивы плюрализма и толерантности, экологизация мировоззрения,– все эти важнейшие тренды современности настойчиво выдвигают на повестку дня задачу интеграции всех имеющихся представлений о мире, задачу универсализации знания.

Исключительно высоким интегративным потенциалом обладает художественная картина мира. Художественный образ, сплавляющий объективное с субъективным, общее с уникальным, рационально-логическое с эмоциональным, незримый смысл с его материальным выражением, способен органично дополнить научную теорию. Когнитивная и культурная востребованность художественной картины мира (и, соответственно, рефлексии над ее основаниями) возрастает.

Между тем, гносеологический статус художественной картины мира, ее структура, ее роль в научном познании требуют системного философского исследования. Художественная картина мира обладает

широким спектром связей и выступает в качестве контекстного, метатеоретического конструкта в философских и художественно-эстетических дискурсах, в любых областях гуманитарного и естественнонаучного знания. Она неотделима от научно-популярного знания, выступающего магистральным каналом приобщения масс к научной картине мира, средством расширения социальной базы науки. Особо следует отметить непрерывно возрастающую мировоззренческую, социокультурную, политическую роль кино и других видов современного искусства (от баухауза до перформанса), связанных с художественной картиной мира в не меньшей степени, чем с научной.

Еще один момент актуальности темы исследования связан с тем, что художественная картина мира участвует в трансляции и трансформации духовных ценностей в обществе, продуцируемых, в частности, посредством художественно-эстетических форм.

С одной стороны, важно конкретизировать представления о характере влияния художественной сферы на формирование личности в обществе.

С другой стороны, возникает необходимость постижения взаимосвязи искусства и художественно-эстетического содержания культуры с общими проблемами общественного развития, с задачами предвидения будущего. Изменения в структуре общества, в мировоззрении, поиск идентичности человека в современных социокультурных пространствах, – все эти вызовы эпохи находят отклик в художественных процессах, которые, в свою очередь, сами становятся фактором социальных перемен.

Таким образом, исследованию подлежат характерные черты и свойства художественной картины мира во взаимосвязи с социальными и социокультурными процессами, ее организация и соотношение с общей картиной мира, с искусством и другими сферами общественного сознания, механизмы эстетико-смыслового наполнения художественной картины мира и влияние ценностных концептов на ее формирование.

Степень разработанности темы

Философские учения, связывавшие онтологические, космологические представления с категорией прекрасного, известны нам по бессмертным произведениям Платона, Аристотеля, стоиков, пифагорейцев, Витрувия. По сути дела, классический вопрос о соотношении истины, добра (блага) и прекрасного правомерно рассматривать как достаточно глубоко отрефлектированное выражение проблемы отношения между научным познанием и эстетическим восприятием. Античные философы размышляли о природе прекрасного и о его видах, о назначении искусства в обществе (наслаждение или назидание, рекомендации Платона касательно музыки и поэзии), о роли подражания и вдохновения, разума и чувства.

На протяжении Средневековья, эпохи Возрождения и Нового времени философская рефлексия над сущностью художественного творчества, произведения искусства и самого художника непрерывно углублялась и обогащалась. Немалую лепту в понимание данной проблематики внесли Августин, Исидор Севильский, Фома Аквинский, Лоренцо Валла, Марсилио Фичино, Леон Альберти, Леонардо да Винчи, Э. Шефтсбери, Ф. Хатчесон, Э. Бёрк, Д. Юм, французские и немецкие просветители, а также немецкие романтики. Значимый вклад в философию искусства и художественного творчества внесли А. Баумгартен, И. Винкельман, И. Кант, В. Гумбольдт, И. Гёте, Ф. Шиллер, Ф. Шеллинг, Ф. Шлегель, Ф. Шлейермахер, Г. Гегель, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше и многие другие. Именно в творчестве этих мыслителей кристаллизуются такие термины, как «миросозерцание», «мировоззрение», «картина мира» и им подобные (Weltanschauung, Weltsicht, Weltbild, Betrachtungsweise), впоследствии путем калькирования или иными путями проникшие в русский язык. Необходимо отметить, что уже в данный период проявляется напряжение между обозначением собственно когнитивной составляющей мировоззрения и словами, фиксирующими иные его аспекты, уровни. Первоначально Weltbild,

использовавшееся для перевода idea mundi («прообраз мира»), сохраняло ренессансную целостность, однако теперь «картина мира» начинает трактоваться как совокупность только научных знаний о мире (а позже – физических знаний), именно научная картина мира, противополагается всем прочим его образам. Отсюда, возникает проблема восстановления утраченной целостности. На смену длительному этапу доминирования позитивистских и сциентистских идей приходит этап современный, характеризующийся отказом от жесткой демаркации научного и вненаучного знания (см. выше).

Понятие «художественная картина мира» складывалось стихийно и оставалось взаимозаменимым с такими понятиями, как «художественная модель мира», «художественный образ мира» и т.п. Оно получило распространение в области философии искусства, а в области онтологии и гносеологии – в условиях идеологического догматизма – оставалось «контрабандным» концептом с невыясненным статусом. Важными вехами на пути его легитимации можно считать создание Комиссии комплексного изучения искусств (1963 г.), связанное с необходимостью теоретического осмысления художественных процессов в условиях социокультурных трансформаций, а также статью Б.С. Мейлаха «Философия искусства и художественная картина мира» (1983 г.). В данной статье фактически была обоснована трактовка художественной картины мира как категории философского порядка.

Философское обоснование художественно-эстетического подхода к действительности, обоснование категорий эстетики представлено в трудах Платона, Аристотеля, И. Канта, Г.Э. Лессинга, Ф.В. Шеллинга, Г.В.Ф. Гегеля, М.М. Бахтина, А. Ф. Лосева, Д.С. Лихачева, Д. Лукача, Л.Н. Столовича, В.М. Видгофа, Б.С. Мейлаха, Г.Н. Поспелова, А.Л. Андреева, С.Х. Раппопорта, У. Эко, А.Н. Леонтьева, В.Е. Громова, В.В. Бычкова, Н.И. Киященко и многих других.

В XX веке собственно философские аспекты художественного отражения мира, вопросы трансформации художественного мировидения в историко-культурном развитии затрагиваются в работах А.Я. Гуревича (исследование культурологических аспектов мировидения), Ю.М. Лотмана (художественное произведение как динамическая системная модель), А.Ф. Лосева, М.М. Бахтина, В.Н. Топорова, А.К. Якимовича, Н.Н. Никитиной, В.С. Жидкова и многих других. А к многообразным проявлениям системности в организации картины мира обращены труды Л. Витгенштейна, К. Ясперса, М. Хайдегера, М.М. Бахтина, В.С. Степина, А.Я. Гуревича, Ю.М. Лотмана, Э. Тоффлера, Т.Ф. Кузнецовой. Специфика отражения мировоззренческих смыслов-концептов знаково-символическими средствами художественной картины мира раскрывается благодаря идеям М. Шелера, Ж. Делеза, И. Пригожина, Р.О. Якобсона, Ю.Н. Тынянова, Ю.С. Степанова, Л.А. Микешиной, А.О. Шубиной.

Многие исследователи, раскрывая природу художественной деятельности, обращаются к проблеме связи искусства с культурой как целым. П.А. Флоренский, М.В. Алпатов, М.С. Каган, Л.А. Закс, В.В. Селиванов, М.Б. Храпченко, А.М. Эткинд рассматривают круг проблем, связывающий художественную деятельность с духовной культурой, с нравственно-эстетическим содержанием, с мировоззрением человека в этнокультурном контексте.

Характеристика свойств, особенностей формирования и взаимодействия художественной картины мира с социокультурным пространством становится все более актуальной в современном познании. При этом Б.С. Мейлах, А.М. Мостепаненко, Р.А. Зобов, Т.Ф. Кузнецова, Н.С. Скурту и другие отмечают, что связующим центром в изменении художественных процессов является человек, особенности его взглядов, формирующихся при взаимодействии с окружающей средой – миром социальным и природным. Социокультурные аспекты в разном контексте

раскрываются в трудах О. Шпенглера, А. Тойнби, Дж. Фейблмана, Ю.В. Осокина, К.Б. Соколова, Н.А. Хренова.

В конце XX – начале XXI вв. появляется новое направление, связанное с изучением влияния социальной психологии на искусство в периоды смены историко-культурных циклов. Проблемой «переходных ситуаций» активно занимаются Г.Т. Фехнер, Л.С. Выготский, П.М. Якобсон, Г. Башляр, В.С. Жидков, О.А. Кривцун, К.Б. Соколов, Н.А. Хренов.

Среди вопросов, требующих изучения, на первый план выходит тема соотношения индивидуального и универсального, влияния субъект-объектных отношений на формирование искусства и художественной культуры, раскрываемая в исследованиях Н.Г. Чернышевского, Н.А. Бердяева, Р. Барта, С.Т. Вайсмана.

Подход к художественной интерпретации как способу постижения смыслового содержания реального мира, в том числе с участием субъекта-реципиента в акте интерпретации-восприятии произведений, получает развитие в работах Н. Буало, Д. Дидро, Г. Гадамера, Л.В. Миллер, Л.С. Пестряковой, Д. В. Пивоварова, В.И. Жуковского, Н.П. Копцевой.

Эволюция художественных процессов постмодерна, глубокие трансформации искусства изучались Ж. Бодрийяром, Н.Б. Маньковской, А.К. Якимовичем, У. Эко, В.Г. Власовым, В.В. Бычковым.

В научных исследованиях последних лет художественная картина мира активно изучается филологией, лингвистикой. Выходят в свет монографии Е.Г. Дорониной, Е.В. Ковиной, А.Н. Михина и других, в которых авторы используют модель художественной картины мира для изучения произведений писателей, специфики их творческого самовыражения, в частности, творчества Ф.М. Достоевского, А.Н. Заболоцкого, А.П. Платонова, Д.С. Мережковского, Л.М. Леонова. При этом рассматриваются вопросы структуры и функционирования художественной картины мира. На основе анализа художественного текста и документальных материалов выявляется специфика художественного

мышления автора. Затрагиваются психологические аспекты художественно-образного содержания. Также уделяется внимание фольклорной картине мира и языковым конструктам, создающим ткань произведения.

Диссертации последних лет обращены к разнообразным аспектам темы. Сопоставление художественной картины мира с научной картиной мира предпринимает Н.П. Солдатова. Связь художественной картины мира с искусством – тема дисссертации Л.А. Полторацкой, специфика проявления в пространстве музея − диссертации Л.С. Пестряковой. Важный вклад в разработку интересующей нас проблематики внесли многие авторы, чьи диссертационные исследования появились после 2000 года: О.Н. Александрова-Осокина, У.С. Баймуратова, Т.Е. Батагова, М.Б. Бахтина, Т.И. Борко, Ю.М. Брюханова, П.В. Булахова, Д.Н. Голубкова, М.Д. Данчинов, Д.Н. Деменев, К.М. Дионк, М.Л. Зайцева, П.С. Иванов, О.П. Карникова, Г.Р. Консон, Т.Б. Кудряшова, В.Г. Мананникова, Л.В. Миллер, М.П. Мишина, И.Н. Михеева, О.Н. Обухова, К.А. Ожерельев, Т.Г. Сальникова, Ч.Ф. Ситдикова.

Из зарубежных авторов в первую очередь должны быть упомянуты Р. Барт, Л. фон Берталанфи, Ж. Бодрийяр, Н. Буало, Э. Бентли, Г. Гадамер, Ж. Делез, Г. Кастанеда, А. Тойнби, М. Хайдегер, У.Эко, К. Юнг.

На фоне быстро увеличивающегося многообразия подходов, направлений, аспектов изучения художественной картины мира ощущается потребность в философском обобщении полученных результатов, что и определило предмет и цель диссертационного исследования. Необходимо направить усилия на обоснование концепции, позволяющей интегрировать знания о роли художественной картины мира в социальных процессах, включая познание, творчество, общение, нравственное совершенствование, производство идей, ценностей, социальных отношений и самого человека.

Объектом диссертационного исследования выступает художественная картина мира.

Предметом исследования является взаимодействие художественной картины мира с различными элементами духовного универсума: картиной мира, искусством, социокультурной сферой.

Цель исследования состоит в том, чтобы раскрыть особенности формирования и функционирования художественной картины мира в художественно-эстетических и социокультурных процессах, в духовном универсуме современной эпохи.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи:**

1. Выявить значимость целостной картины мира для построения художественной картины мира, для ее функционирования в духовном универсуме;
2. Исследовать генезис, статус, содержание понятия «художественная картина мира» в контексте философского и художественно-эстетического знания;
3. Сопоставить подходы к изучению художественной картины мира, обозначить возможности диалога между подходами;
4. Раскрыть специфику художественной картины мира как целостного образования;
5. Исследовать принципы структурной организации и элементы художественной картины мира;
6. Продемонстрировать единство эстетических, ценностных и иных аспектов художественной картины мира во взаимосвязи с социальными, социокультурными процессами;
7. Раскрыть истоки художественной картины мира и выявить моменты взаимодействия субъективного и объективного;
8. Исследовать художественную картину мира с точки зрения диалектики содержания и формы;
9. Исследовать художественную картину мира с точки зрения диалектики индивидуального и универсального;

10. Раскрыть механизмы становления и трансформации художественной картины мира;

11. Выявить тенденции изменения художественной картины мира в современных условиях глобализации;

12. Идентифицировать факторы поддержания преемственности в развитии художественной картины мира.

Теоретико-методологическую основу исследования составляют принципы научной рациональности, диалектический подход, вобравший в себя достижения системно-синергетической методологии.

Приоритетными источниками являются труды таких классиков философии XX века, как П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев, М.М. Бахтин и их многочисленных последователей, которые разработали методологию, нацеленную на понимание механизмов формирования системной целостности в области духовного, символического, художественно-эстетического. Руководящими принципами служат суждения, изложенные в философском трактате П.А. Флоренского «Понятие формы» и дающие ключ к определению целостности через многообразие множественностей, (которые притягиваются в рамках целого), а также выдвинутая А.Ф. Лосевым идея целокупности искусства, науки, философии и иных форм духа.

В том, что касается понимания природы искусства, художественного и эстетического, а также в том, что касается понимания гносеологической проблематики, в частности, картины мира, то теоретико-методологической основой исследования служат труды М.С. Кагана, последовательно применяющего принципы системного подхода; исследования Г.Т. Фехнера, Л.С. Выготского, П.М. Якобсона, дающие ключ к пониманию проблем психологической эстетики; теория В.С. Стёпина, последовательно развивающего представление о картине мира; работы Н.В. Маньковской о модернизме и постмодернизме; видение соотношения традиции и интерпретации, представленное в работах И.Т. Карсавина; модель

синергийного развития науки и вненаучного знания, реализованная в работах В.В. Минеева; суждения О.А. Кривцуна о сопряжении искусства и культуры.

В том, что касается понимания сущности и различных проявлений системно-синергетического подхода, а также его места в современной, постнеклассической научной рациональности, диссертант опирается, главным образом, на работы В.С. Стёпина, С.П. Курдюмова, Б.С. Мейлаха, В.В. Минеева, И.В. Черниковой, Э.Г. Виноград и некоторых других авторов.

Решение изучаемых проблем осуществляется на основе общенаучных методов познания: анализа и синтеза, индукции и дедукции, системно-структурного подхода.

Научная новизна диссертационного исследования обусловлена тем, что художественная картина мира последовательно рассматривается в рамках системно-синергетической парадигмы, трактуется как особый срез, всепроникающая структура, ипостась картины мира, важнейшее средство интеграции духовного универсума.

1. Выявлено значение концепции целостной картины мира как основания художественной картины мира, а именно: исследованы теоретические аспекты различных трактовок картины мира, сопоставлены альтернативные понятия (образ мира, модель мира, концептуальная система мира), различные картины мира осмыслены как подсистемные образования. Для упорядочивания логики структурирования в картине мира задействовано понятие «образ-концепт», введены понятия атрибутивный конструкт как структурный контент − сетка категорий, смысловой контент для обобщения внутрисистемного содержания и понятие социокультурный контент для раскрытия содержания, приходящего в картину мира извне.

2. Определены генезис, статус и содержание понятия «художественная картина мира» с точки зрения системно-синергетической концепции. Сквозь призму взаимодействия философского и художественно-эстетического познания художественная картина мира обнаруживает способности к

саморегуляции и саморазвитию, свойства и функции, направленные на преобразование неравновесных социокультурных смыслов. Открываются новые аспекты связи художественной картины миры с картиной мира, искусством, с другими элементами и уровнями общественного сознания, духовного универсума.

3. На основе сопоставления подходов, доказано, что изучению художественной картины мира в контексте нелинейных процессов социокультурного развития отвечает системно-синергетическая методология, позволяющая преодолеть разрыв между эмпирико-описательным и концептуально-теоретическим подходами к художественно-эстетическим процессам, учесть достижения и традиционных, и современных концепций, а также, что особенно важно, факт трансформации и самого художественного познания мира. Представлена плодотворность междисциплинарного принципа, методологического плюрализма при исследовании художественной картины мира.

4. Раскрыта целостность художественной картины мира и впервые на основе абстрактного, концептуально-категориального моделирования установлены системные связи с картиной мира, искусством, реальным миром, которые предопределяют ее свойства, качества и механизмы функционирования. Определена многоуровневая организация и функциональность художественной картины мира, в частности, взаимодействие внешнего и внутреннего уровней, структурного и смыслового контентов.

5. Раскрыты принципы структурной организации и элементы художественной картины мира. Осуществлена рефлексия над предельными основаниями художественной картины мира, реконструированы предпосылки и проявления синкретизма философско-мировоззренческих и художественно-эстетических категорий.

6. Продемонстрировано единство эстетических, ценностных и иных аспектов художественной картины мира, рассмотренной с позиции ее

способности индицировать, аккумулировать и продуцировать мировоззренческие и духовно-ценностные установки, формирующиеся в условиях разнообразия взглядов носителей культуры.

7. Раскрыты истоки художественной картины мира и выявлены моменты взаимодействия субъективного и объективного. Субъект-объектный подход распространен на понимание генезиса и функционирования художественной картины мира: переосмыслена роль автора, осуществлено введение в проблематику постмодернизма и постструктурализма, показано, что формирование художественной картины мира, с одной стороны, зависит от социокультурных процессов, а с другой – от авторского эмоционально-оценочного отношения и свободы интерпретирования.

8. Исследована диалектика содержания и формы, особенности продуцирования, выражения, трансляции мировоззренческих смыслов посредством художественного творчества. Идентифицированы факторы, играющие основополагающую роль в возникновении многообразия форм художественного освоения мира и относительной самостоятельности художественной формы.

9. Исследована диалектика индивидуального и универсального. Посредством анализа субъект-объектных отношений, выступающего конкретизацией системно-синергетической методологии, посредством актуализации представлений о коммуникативности искусства, его интерсубъективности и поликонтекстуальности концептуализировано соотношение индивидуального и универсального в художественной картине мира.

10. Раскрыты механизмы становления и трансформации художественной картины мира. На основе конкретизации структурных уровней обобщаются принципы многомерности художественной картины мира как мегасистемы. При этом подтверждено, что в разных типах художественной картины мира, к одному из которых принадлежит

постмодерн, выступающий своеобразной проекцией синергетических интенций в культуре, находят выражение разные ценностные концепты, свойственные той или иной эпохе.

11. Выявлены главные тенденции в развитии художественной картины мира в современных условиях глобализации, в связи с чем предложено, в частности, соответствующее понимание сущности постмодернизма как отражения противоречий глобализации. Установлено, что, несмотря на исторические перемены разного масштаба, полностью сохраняет актуальность «вечная» оппозиция в области теории и практики художественно-эстетической деятельности: с одной стороны, обращение к традиционным формам искусства и их развитие посредством внедрения нового содержания и выразительных художественных трактовок; с другой же – стремление к инновациям и к кардинальному преобразованию художественного языка.

12. На основе обобщения разнообразных парадигм и модусов художественности в истории искусства, а также современных тенденций идентифицированы факторы и сделаны выводы относительно возможности поддержания преемственности в развитии художественной картины мира: необходимо способствовать выдвижению на первый план организующей и преобразующей функций эстетического сознания и искусства.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Предварительное исследование картины мира как мегасистемы в духовном универсуме служит в качестве методологического инструмента для уточнения статуса художественной картины мира. Многомерная структура картины мира представляет собой разноуровневую организацию. Внутренний уровень системы строится на основе взаимодействия частей-элементов: альтернативных понятий, универсалий, образов-концептов. Внешний уровень представлен подсистемными образованиями в виде разных картин мира, к числу которых принадлежит художественная картина мира, и одновременно плюральной социокультурной сферой, создающей

основания для расширяющегося и обновляющегося сознания. Логике структурирования служат следующие понятия: образ-концепт, концептуальный конструкт, атрибутивный конструкт, структурный контент, смысловой контент, системная многомерность картины мира.

2. Художественная картина мира − открытая концептуальная многомерная система, выстроенная на соотношении философского и художественно-эстетического знания и способная к саморазвитию и модификации. Художественной картины мира имеет двойственную природу, связанную с картиной мира и искусством, рациональным и иррациональным основаниями. Рассмотрение связи с картиной мира позволяет увидеть художественную картину мира как мегаобразование, нацеленное на художественно-теоретическое обобщение происходящего в искусстве, на выявление специфики мировоззрения и художественного мышления в контексте определенной культуры. Искусство функционально представляется как генератор социокультурных смыслов, системно концентрирующихся в художественной картине мира. Одновременно определяется связь художественной картины мира с теорией искусства, с художественно-эстетическим осмыслением мира.

3. Системно-синергетическая методология позволяет преодолеть разрыв между эмпирико-описательным и концептуально-теоретическим подходами к художественно-эстетической деятельности, учесть достижения и традиционных, и современных концепций, а также, что особенно важно, факт трансформации и самого художественного познания мира. Понимание целостности образования художественной картины мира основывается на ее способности комплексно представлять художественное развитие в рамках одной культуры или творчества авторских персоналий по принципу «единство в многообразии». Исходя из данной позиции, в основу исследования положен принцип методологической дополнительности таких ключевых подходов, как: диалектико-синергетический, системно-структурный, компаративный, герменевтический и элементы

феноменологии. Междисциплинарный подход и разноуровневая интеграция позволяют определить взаимообусловленность структуры, содержания, функционирования и изменения художественной картины мира в условиях противоречивости явлений.

4. Художественная картина мира обладает целостностью и относительной самостоятельностью, способна к саморазвитию, к самоорганизации, влияет на другие системы и подсистемы общественного сознания. Формирование ее зависит, с одной стороны, от социокультурных процессов, с другой – от влияния авторского индивидуального эмоционально-оценочного отношения, в разной степени проявляющегося в ней. В пространстве картины мира сохраняется плюрализм моделей мира, соответственно, и ее отражение в художественной картине мира сохраняет множественность. Данная связь постигается на основе диалектики внутреннего и внешнего (внутренних и внешних факторов), индивидуально-авторского и социокультурного, устойчивости и изменчивости, формы и содержания, только благодаря диалектико-синергетической методологии.

5. Системность художественной картины мира опирается на ключевой принцип: синкретичную связь двух типов категорий − философско-мировоззренческих и художественно-эстетических. В качестве первоосновы служит система картины мира: с помощью категорий и образов-концептов выполняется функция координатора мир-концепта. Векторно выстраивается логико-понятийная линия художественной картины мира. Система художественно-эстетических категорий представляется в качестве художественного кода со стабилизирующими и дестабилизирующими свойствами, тяготеющими к традиционным формам искусства и абстрактным, авангардным. Вводится понятие художественный образ-концепт. Все принципы системного взаимодействия сходятся в художественном образе-концепте, и выстраивается рационально-художественное обобщение как некое символическое представление о мировоззрении в определенном культурном и авторском контексте.

Поэтому художественная картина мира рассматривается как методологический инструмент, способный выявлять и концентрировать принципы мировидения в искусстве конкретного общества

6. Содержание художественной картины мира связано с рамками временной подвижности социокультурных пространств. Она отражает и трансформацию ценностей, происходящую под влиянием многоаспекных, как вариативных, так и инвариантных, факторов в культуре. На внутреннем уровне изменения сопряжены с конвенциальными и автономными ценностями, где разная степень активности субъектного начала способна влиять не только на художественную стилистику, но и на ценности общества. Внешние контакты связаны с аккультурацией – сохранением ментальных ценностей, с синтезом художественных форм из разных культур, с ассимиляцией. Изменение границ художественных пространств коррелирует с изменениями социокультурных ценностей, при этом художественная картина мира способна оказывать воздействие на ценности.

7. Формирование художественной картины мира с одной стороны зависит от социокультурных процессов и является выразителем ценностного духовного содержания общества, а, с другой – от влияния авторского индивидуального эмоционально-оценочного отношения, в разной степени в ней выражающегося. Роль автора предопределена субъект-объектным фактором, существенно влияющим на формирование художественной картины мира. Неповторимость авторской художественной картины мира коренится в избирательности видения художника, его оценки и отношения к миру. Художественные средства служат инструментом для выражения авторских взглядов и оценок, своеобразия языковой картины мира, передающей особенности ментальности и одновременно универсальное. С их помощью интерпретируется реальный мир и отражается субъективное, эмоционально наполненное отношение, что позволяет явственно определить авторскую позицию по отношению к происходящему.

8. Диалектика содержания и формы в художественной картине мира предопределена тройственной структурой: картина мира – искусство – художественная картина мира. Благодаря искусству содержание картины мира облачается в определенную художественную форму, благодаря художественной картине мира кристаллизуются концепты картины мира, представленные в искусстве. Диалектическая связь категорий и концептов художественной картины мира позволяет проанализировать художественную трактовку картины мира и открыть мировоззренческие концепты, смыслы, реконструировать картину мира.

9. Посредством анализа субъект-объектных отношений, выступающего конкретизацией системно-синергетической методологии, посредством актуализации представлений о коммуникативности искусства, его интерсубъективности и поликонтекстуальности концептуализировано соотношение индивидуального и универсального в художественной картине мира. Социально-исторические пути развития общества связаны органично с духовной жизнью. Духовный кризис или духовный оптимизм – параметры, входящие в духовное содержание, поэтому изменения в осознании бытия, духовные кризисы подводят общество к изменениям социально-культурным и экономическим. Если субъективное, увеличивая многократно свою активность, как отдельный элемент, орган социума способно подчинять себе большие сферы макросистемы и даже доминировать, то такое состояние в обществе можно назвать дезориентированным, анархичным. Анализ данных процессов обоснован тем, что вопрос о мере преобладания объективного или субъективного в концепте мировидения общества отражается на формировании художественной картины мира, и ее реконструкция во многом зависит от данных факторов.

10. Для раскрытия механизмов становления и трансформации художественной картины мира применяется градация этапов ее образования методом соотношения потенциального и концептуального уровней.

Потенциальный этап формируется на уровне текстов произведений искусства, несет в себе черты подвижного состояния и общей аморфности на пути построения-собирания единой картины мира, и, соответственно, определен как предцелостный, предконцептуальный. Концептуальный уровень – это уровень целостности, стадия формирования художественной картины мира как системно завершенного образования, констатирующего факт и итог научного исследования тех мировоззренческих оснований, которые отражены в художественных процессах определенной эпохи или ее отдельного художественного направления.

11. Системно-синергетический подход позволяет выявить тенденции изменения художественной картины мира в современных условиях, объяснить феномен постмодернизма и идентифицировать последний как одну из главных тенденций в эволюции художественной картины мира XX века. Несмотря на исторические глобальные перемены разного масштаба, полностью сохраняет актуальность «вечная» оппозиция в области теории и практики художественно-эстетической деятельности: с одной стороны, обращение к традиционным формам искусства и их развитие посредством внедрения нового содержания и выразительных художественных трактовок; с другой же – стремление к отходу от традиций и к кардинальному преобразованию художественного языка. Художественная картина мира приобретает мозаичный, ризомный, хаотичный характер, но и в этом случае можно найти основание, позволяющее объединить сходные качества и определения, а, следовательно, конституировать некую целостность.

12. Факторы поддержания преемственности в развитии художественной картины мира обусловлены спецификой ее адаптации к социокультурным переменам, как внешним, так и внутренним. Важным фактором изменений на внешнем уровне являются 1) смена ценностных установок; 2) принадлежность к традиционной или элитарной культуре; 3) степень активности исторических культурных изменений, связанных: а) с процессами экономическими или б) с революционной ломкой социальной

жизни и, как следствие, с культурными устоями. На внутреннем уровне изменения зависят от внешних факторов и проявляются в специфике формообразования художественного образа-концепта и большого стиля в искусстве. Исторический мировоззренческий и художественно-эстетический опыт прямо или косвенно формирует мировоззрение сегодняшнего дня, и каждая эпоха, как этап развития, характеризуется преобразованием знаний в определенную систему познания мира. Обобщение разнообразных знаний из области истории искусства, а также о современных тенденциях позволяет определить условия для сохранения преемственности в развитии художественной картины мира: необходимо способствовать выдвижению на первый план организующей и преобразующей функций эстетического сознания и искусства.

Научно-теоретическая и практическая значимость результатов диссертационного исследования.

Полученные результаты могут быть использованы в качестве основания для дальнейшего изучения художественной картины мира, для выявления связи внешних и внутренних факторов в развитии художественных процессов, для исследований художественных текстов, для изучения авторских художественных картин мира. А именно, во-первых, позволяют раскрыть существенные связи между феноменами, касающимися художественно-эстетического освоения действительности, специфику системного взаимодействия между художественной картиной мира и картиной мира. Во-вторых, позволяют наметить пути дальнейшего изучения влияния субъект-объектных отношений, эстетических концепций и ценностных концептов на специфику формирования конкретных моделей художественной картины мира, на механизмы их трансформаций в эпоху постмодерна. В-третьих, имеют значение для понимания целого спектра смежных философских вопросов, в числе которых структура и эволюция картины мира, структура мировоззрения, диалог культур, взаимодействие личности и общества.

Данное исследование может быть востребовано как исходный материал при подготовке курсов по таким дисциплинам как философия, гносеология, социальная философия, культурология, история философии, история искусства.

Апробация работы.

Основные результаты работы нашли отражение в докладах и выступлениях на конференциях различного уровня:

Фактор самосознания в системе деятельности. Сборник «Достижения науки и техники – развитию Сибирских регионов. 3-я Всероссийской научно-практической конференции с международным участием», ч.II. Красноярск. 2001г. КГТУ (6-7 июня).

Традиционное и актуальное в искусстве Сибири. Повышение качества непрерывного образования: Материалы Всероссийской научно-методической конференции с международным участием: 2 ч. Красноярск: ИПЦ КГТУ, 2006 г.

Сохранить традиции народного искусства. Сборник материалов всероссийской научно-практической конференции КГХУ, Красноярск, 2007 г.

Образование мировидения. Сборник материалов I Всероссийской научно- практической конференции, Красноярск, 2007 г.

Безвозвратно утраченное. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием 18 апреля 2015.

Диссертация обсуждалась на кафедре философии и социологии Красноярского Государственного педагогического университета имени В.П. Астафьева.

Результаты исследования апробированы в процессе подготовки курсов «Мировая художественная культура − эволюция творческих поисков», «Развитие творческого потенциала на уроках изобразительного искусства», «Художественная культура Красноярского края» и ряде других.

По материалам диссертации опубликовано 43 работы, в том числе 15 статей в российских рецензируемых периодических изданиях,

рекомендуемых ВАК РФ для опубликования основных научных результатов диссертационных исследований.

Структура диссертации определяется логикой исследования, отражает последовательность решения поставленных задач. Текст состоит из введения, четырех глав, разбитых на двенадцать параграфов, заключения и списка литературы, включающего 478 наименований. Объем диссертации − 343 страницы.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА КАК ПРЕДМЕТ ФИЛОСОФСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Концепция целостной картины мира как основание для исследования художественной картины мира

В начале исследования обратимся к картине мира, специфике ее системной организации. Система картины мира и ее концептуальность являются основой для образования художественной картины мира.

Прежде всего, введем понятие «духовный универсум», поскольку другому члену пары фигурирующих в названии работы понятий – художественной картине мира – собственно и посвящено исследование. Понятие «универсум», как и любое философское понятие, не является однозначным (не случайно данное понятие отсутствует, например, в Новой философской энциклопедии, переизданной в 2010 году). Его содержание в значительной степени зависит от контекста. В данном диссертационном исследовании понятие «духовный универсум» используется в качестве так называемого предельно широкого, неопределимого, но интуитивно ясного понятия для обозначения совокупности всех духовных, ментальных, психических феноменов, общность которых нам интуитивно дана, однако, не в форме аналитически ясного и отчетливого понятия. Универсум охватывает не только действительность, но и множество всех возможностей, всех возможных состояний того или иного объекта исследования.

Говоря о духовом универсуме, мы, во-первых, пытаемся обозначить некоторую дистанцированность от традиционной, классической марксистской диалектики (оперирующей понятием «общественное сознание» и рассматривающей ментальные явления сквозь призму оппозиции общественного бытия и общественного сознания), от ряда

концептуально нагруженных теорий, оперирующих понятием «формы духовной культуры», и в то же время пытаемся указать на обращение к системно-структурной к диалектикой и системно-синергетической методологии. Во-вторых, подчеркиваем, что художественная картина мира трактуется не как часть, элемент, жестко и однозначно локализованная подсистема совокупности духовных явлений и, тем более, не как часть, элемент, разновидность общей картины мира (включающей наряду с художественной картиной мира научную и, возможно, ряд других), а как динамичная структура, срез, ипостась всего духовного универсума, то есть структура специфическим образом охватывающая все его элементы (включая и науку, и религию, и другие феномены). Наконец, в-третьих, слово универсум призвано подчеркнуть плюрализм, многообразие художественных картин мира (включая бесконечное множество авторских картин), представляющих собой парадоксальный континуум возможностей (и в этом отношении художественная картина мира резко отличается от научной).

Итак, художественная картина мира – в каком-то смысле альтернатива научной или религиозной картине мира, но в каком-то смысле и нет. Отношение между этими понятиями очень сложное, многоуровневое, контекстуально обусловленное и требующее очень тонкого диалектического подхода. Не совсем корректно называть ее и типом или видом картины мира, поскольку ни научная, ни художественная картины мира не существуют одна без другой, как острова в океане. И в духовном универсуме любой эпохи, знакомой с научной картиной мира, непременно присутствует и картина мира художественная. Простым совпадением считать это никак нельзя. Между ними существует глубочайшее многоканальное, многоуровневое взаимодействие. Как между сторонами, ипостасями единого целого, каждый из элементов которого словно микрокосм включает в себя все остальные элементы (пусть даже в некотором специфическом преломлении). Такое взаимоотношение между

целым и его частями, когда каждая часть содержит в себе всё целое, традиционно называют целокупностью. Различные моменты феномена целокупности передаются терминами тотальность (гегелевская диалектика), фрактальность (системно-синергетический подход) и другими.

Конкретно духовный универсум развивается в условиях сложного контекста, сформированного в условиях разнообразия социокультурных пространств и их разновременных трансформаций. В социокультурные преобразования обусловлены различными факторами, в число которых входят изменения субъект-объектных отношений, индивидуального и универсального, рационального и иррационального. Характер данных принципов, в свою очередь, проецируются на разные области познания, в число которых входит и художественно-эстетическая сфера. В современной культуре процессы трансформации обретает нелинейный характер, фиксируются в многомерных и многоаспектных проявлениях и, как следствие, влекут за собой неустойчивость и открытость. В систематизацию подобных явлений подключается комплекс методов, среди которых основополагающими служат диалектический и системно-синергетический. При этом синергетический метод нацелен на дифференцирование и интеграцию неустойчивых процессов и явлений, что, как следствие, дает основание на поиски упорядочивания и обобщений в познании с привлечением системного подхода и построения целостности. Системное построение позволяет выстроить соотношение части и целого на разных уровнях и раскрыть взаимодействие между ними. Именно такой тип отношений складывается между картиной мира и художественной картиной мира.

Художественная картина мира имеет двойственную природу, образованную при взаимодействии картины мира и искусства. В свою очередь, картина мира является объединяющим центром для разных картин мира − научной, религиозной и художественной. Формируясь в социокультурном пространстве, картина мира способна вбирать и

систематизировать обширный круг информации из внешнего мира[1]. На этом основании картина мира представляет своеобразную систему с целым рядом взаимосвязанных элементов, при относительной самостоятельности подчиненных принципу целостности. Целостность организуется посредством суммирования различных образных представлений, взглядов, отношений человека к реалиям мира и выражения этих реалий в многообразных творческих проявлениях. Иными словами, картина мира − это мировоззренческий Космос, образование, достигающее масштаба мегасистемы со сложной организацией и представляющей «не отражение мира, а воплощение результатов духовной деятельности человека в этом мире».[2] Духовность, на наш взгляд, исходит из нравственных ценностей человека и общества, связана с базисными универсальными идеалами и целями, сопровождающими деятельность человека и наполняющих жизнеполагание смыслозначимым содержанием. Соответственно, духовность заполняет различные сферы деятельности человека и получает выражение в виде ценностей моральных, политических, права, научных, художественно-эстетических. Одновременно духовность получает отражение в партикулярных ценностях: привязанности к малой родине, семье, религиозных и традиционных ценностях. Выполняя миссию восхождения к духовному миру, ценности тем самым служат регулятором истинной жизни человека и общества.

В контексте духовного универсума мы можем определить понятие картины мира[3] как целостное идеальное образование, организованное посредством систематизации мыслей, идей, концепций человека. В едином

---

[1] По этому вопросу см.: Армер Е.В. Картина мира и картина социальной реальности: социально-конструктивистский подход // Вестник ТГУ. 2013. № 366. С. 24–27. Армер Е.В. Социальные коммуникации и картина социальной реальности: классический и современный подходы к пониманию связи // Фундаментальные исследования. 2013. № 10–7. С. 1621–1625.

[2] Миллер Л.В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира. [Электронный ресурс]. URL: http://www.dslib.net/russkij-jazyk/lingvokognitivnye-mehanizmy-formirovanija-hudozhestvennoj-kartiny-mira.html#935391 (дата обращения 16.05. 2016).

[3] Айдукевич К. Картина мира и понятийный аппарат. [Электронный ресурс].URL: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000245/. (дата обращения: 21.08.2014).

пространстве универсума картина мира как система служит опорой для художественной картины мира, участвует в формировании ее структуры и содержательного контекста. Поэтому логично обращение к сущности картины мира, к ее особой форме, построенной на синтезе представлений об окружающем мире и конкретной социокультурной среде. Важно применение системного подхода, направленного на определение структуры и содержания картины мира[1]. Мы выделяем два взаимообусловленных контента в картине мира: структурный и содержательный, как зависимые, но функционально различные, и вводим понятия: структурный контент и смысловой контент. Одновременно задействуется понятие социокультурный контент для раскрытия содержания, приходящего в картину мира извне.

Следует отметить, что история термина «картина мира» связана с целым рядом исследований, появившихся в первой трети XX века: «Логико-философским трактатом» Л. Витгенштейна (1921г.), раскрывающим принципы связи языка с законами логики и онтологической структурой мира; «Философией символических форм» Э. Кассирера (1923-29 гг.), решающей проблемы языка и картины мира. В антропологию и семиотику термин «картина мира» был введен благодаря работам немецкого ученого Л. Вайсгербера[2] и, в частности, его труду «Родной язык и формирование духа», написанному в 1929 году. Одновременно в начале XX века Г. Герц и М. Планк при изучении физических явлений обнаружили необходимость в более обобщающей методологии познания и построения теоретической модели мира. М. Планк в статье «Единство физической картины мира» писал: «Еще в древние времена, тогда, когда начиналось изучение природы, то существовал идеал, высокая задача: объединить пестрое многообразие физических явлений в единую систему»[3]. Далее термин зафиксирован в трудах исследователей из разных областей познания. В 1938 году М. Хайдегер в

[1] Вопрос рассматривался: Мусат Р.П. Концепция целостной системы картины мира // Научный журнал «Дискуссия». Екатеринбург: Инст. совр. техн. упр-ния. 2013. №8 (38). С. 29−35.
[2]Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2009. С. 173.
[3]Рогозина И.В. Плюрализм картин мира. [Электронный ресурс]. URL: http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/pa2001_1_2/pages/34/pap_34.html. (дата обращения: 25.01.2014).

работе «Время картины мира» делает попытку расставить акценты в отношениях между человеком и миром: «Мир выступает здесь как обозначение сущего в целом… Сущее в целом берется теперь так, что оно только тогда становится сущим, когда поставлено представляющим и устанавливающим его человеком»[1]. Тезис провозглашает, что отношение человека к миру является неоспоримым определением сущности этого мира.

В целом картину мира следует представить как совокупность взглядов и оценок, принадлежащих определенному обществу, соответственно, и человеку как субъекту конкретного социокультурного пространства. Социокультурное и субъектное тесно связаны в формировании смыслоценностного представления и отношения к миру. Эта связь строится на единстве и синтезе противоположностей. Поэтому при обращении к картине мира мы входим в область идеального, в область субъектных суждений о реальном мире. В свою очередь, реальный мир, как природный, так и социальный, является внешним пространством для человека. И сущность субъектного отношения к этому пространству исторически менялась, укладывалась в разные мировоззренческие концепции, наполнявшие картину мира определенным смысловым содержанием. А смыслы, как выразители духовного, воплощались в систему образов, концентрированно выражающих взгляды человека и также направляющих его взаимодействие с внешним миром. Образ в данном контексте − символическая форма, вбирающая в себя духовное содержание культуры. Через спектр образов картина мира целостно фиксирует энергию духа и далее вновь фокусирует ее в пространство культуры общества.

Следует отметить, что специфика субъект-объектных отношений получила отражение и в теориях познания: классической, неклассической, постнеклассической философии, на основе которых следует выделить пять концепций. В концепциях, по сути, заложен принцип меры участия человека-

[1]Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 41..

субъекта в познании мира, мера проявления его самосознания, деятельности и свободы волеизъявления.

Так, идеи классической философии раскрывают перед нами картину мира, построенную на рациональном, упорядоченном представлении об устройстве мира. В основу теорий положено стремление создать целостную, завершенную картину о мире с продуцированием идеи разумного переустройства мира с привлечение науки, прогрессивных преобразований в культуре общества. Первая из философских теорий − объективно-трансценденталистская принадлежит Платону[1] и Г. Гегелю[2]. В качестве субъекта в концепции выступает безличностный разум, душа или Абсолютная идея, где воплощается единство самосозерцания и закономерного конституирования содержания. Миссия человека в данном контексте отдалена от объекта познания и заключается в констатации объективной логики развития Абсолютного разума. Вторая концепция − субъективно-трансценденталистская также противопоставляет объект и субъект. В рамках данной концепции И. Кант[3] выдвигает теорию о высшем основоположении априорного знания, всю полноту синтеза которого способен совершать рассудок. Предполагается, что формы априорного знания должны задействоваться в процессах опытного познания.

Третья концепция представляет неклассическую философию, возникшую в середине XIX в. Концепция формируется как противостояние ранее сложившимся рационалистическим философским взглядам. В ходе переосмысления принципов классической философии под сомнение берется исключительность познавательных способностей человеческого разума, а в целом и самой структуры рационального пути познания. В качестве ответного был выбран эмпирический путь познания, который обращен к

[1] См. : Платон. Тимей // Платон. Сочинения в 3-х т. Т.3. Ч.1. М.: Мысль, 1971. С.455–541.; Платон. Филеб // Платон. Сочинения в 3-х т. Т.3. Ч.1. М.: Мысль, 1971. С.9–87.

[2] См.: Гегель Г. Феноменология духа. / Соч. : В 14 т. Т. IV. М.: Изд-во соц-экон. лит., 1959. 440 с.

[3] См. : Кант И. Критика практического разума. Соч. в шести томах. Т.4.ч. 1. М.: Изд. «Мысль», 1965.311-504 с.; Кант И. Критика способности суждения. СПб.: Наука, 2006. 512 с.

иррациональной стороне освоения действительности, с опорой на бессознательное и интуицию. Как итог в концепции провозглашено, что мир неупорядочен, хаотичен и всецело подчиняется волеизъявлению познающего человека-субъекта.

В XX веке постнеклассическая философия восстанавливает открытый диалог человека с миром. Направления комплексно выражают идеи новой субъектности, роль индивидуальных начал в познании и восприятии жизни.

Четвертая концепция развивается в рамках постнеклассической рациональности. В своей основе эта философия направлена на единство в познании и рационального, и внерационального как системного. В постнеклассической рациональности преодолевается дуализм субъекта и объекта и выстраивается новое соотношение по принципу субъект-субъект или, так называемая, тернарная система, подключающая объект к научному познанию, где субъект выступает как составляющее социальной системы познания. Научное познание подключается к неустойчивым проявлениям в социокультурном развитии, к необратимости происходящего. В модернизме утверждается позиция ценности субъективного «Я». В эпоху постмодернизма проявляется пятая концепция, провозглашающая децентрализацию субъекта, «смерть субъекта».

В целом картина мира формируется преимущественно в пределах трех векторов: классической рациональности, неклассической рациональности и постнеклассической рациональности[1]. Такая терминология, на наш взгляд, концентрирует логическую суть в представлении о специфике субъект-объектного, проявленного в разных социокультурных ситуациях. Кроме того, терминология дает возможность для замещения детального описания субъект-объектных отношений при репрезентации, что актуально для современных исследований. Следует отметить, что данная научная схема не

[1] См. : Любутин К.Н. , Пивоваров Д. Н. Диалектика субъекта и объекта. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1993. 416 с. [Электронный ресурс]. URL: http://hdl.handle.net/10995/26458.(дата обращения 17.08.2014).

может распространяться на всю полноту представлений о картине мира, многообразная природа которой не укладывается в научные системы.

Понятие «картина мира» активно используется в разных областях познания. В частнонаучных исследованиях делается акцент на различных аспектах картины мира и, как следствие, возникает различие в терминологии: картина мира, концептуальная система мира, модель мира, образ мира. Такая обособленность терминов приводит к схематичному и разобщенному толкованию картины мира. Для реализации целостного подхода мы сопоставляем ряд категорий (картина мира, концептуальная система мира, модель мира, образ мира), определяя при этом как смысловое единство, так и своеобразие качеств. Тем самым мы дифференцируем данные категории для того, чтобы в дальнейшем упорядочить и сорганизовать их в мегасистеме картины мира.

Следует сделать акцент на том, что картина мира всегда связана с социокультурным содержанием, т.е. с тем сложным контекстом, в котором она формируется. Сегодня социокультурные явления рассматриваются как результат деятельности человека. Делается упор на характере субъект-объектных отношений в обществе, на способах идентификации человека в пространстве современной культуры, сопряженной с хаотичностью и непредвиденностью. Все эти проблемы порождают и разные позиции в науке. От взглядов исследователей как субъектов познания, а также от специфики самой науки зависит подход и к понятию «картина мира». В целом разобщенность трактовок картины мира следует рассматривать с учетом таких факторов, как: неустойчивость и разнополярность проявленного в культуре, многовариантность развития, активность влияния субъектов культуры на макросоциальные процессы. Все эти факторы сказываются на сферах жизнедеятельности человека, в том числе и на научных подходах. Удаленность субъекта и объекта в познании происходящего, отход от целостного видения самого предмета исследования приводит частнонаучные знания к применению онтологического понятий без

учета их глубинной сущности и одновременно к полярности научных позиций. Мы разделяем концепцию Ф.Ф. Корочкина, выражающую убеждение в том, что «дробление целостной картины мира на отдельные частнонаучные картины мира не способствует преодолению растворенности субъекта, неопределенности его места и статуса в самой сфере человеческого присутствия»[1].

Одновременно существуют и обобщающие, нацеленные на объективность определения картины мира. К примеру, В.И. Постовалова рассматривает картину мира в лингвистике как «исходный глобальный образ мира, лежащий в основе мировидения человека, репрезентующий сущностные свойства мира в понимании носителей картины мира и являющийся результатом всей духовной активности человека»[2]. Но за неточность формулировки это определение подвергается критике со стороны В.А. Пищальниковой. И критика, на наш взгляд, оправдана, поскольку в данном определении рамки понятия «картина мира» оказались ограничены более узким понятием «образ мира». Существуют и другие определения, в которых субъективное подводится к объективному. К примеру, Л.М. Босова относит понятие «картина мира» к фундаментальным категориям, так как оно выражает «специфику человека и его бытия, взаимоотношения с миром, важнейшие условия его существования в мире»[3]. В определении акцентируется связь человек – мир, и тем самым субъективное соединяется с онтологическими аспектами.

Преодолеть разобщенность формулировок, по мнению ряда исследований, можно через конкретизацию понятия «картина мира», через обоснование концепции ее универсальности для других областей познания и способности к систематизации. Для нас важно выяснить, по каким

---

[1]Корочкин Ф.Ф. Картина мира и образ мира как технологии социогуманитарного исследования. [Электронный ресурс]. URL:http://aesthetics-herzen.narod.ru/issl.html (дата обращения: 20.09.2012).

[2]Пищальникова В.А. Содержание понятия картина мира в современной лингвистике. [Электронный ресурс] URL: http://elib2.altstu.ru/journals/Files/pa1998_1/pages/13/pap_13.html (дата обращения 13.06.2015).

[3]Босова Л.М. Концептуальная картина мира как основа понимания смысла речевого произведения [Электронный ресурс] URL:http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/pa1999_1/pages/30/pap_30.html (дата обращения: 07.07.2012).

принципам можно связать в целостную систему разные трактовки понятия «картина мира». В данном аспекте версия целостного подхода, предлагаемая В.П. Зинченко, основана на идеях нового синкретизма, на возвращении к состоянию методологической невинности в познании[1]. Также на позиции целостности базируются определения картины мира в работах таких исследователей, как: В.С. Степин[2], Г.Д. Гачев, А.Я. Гуревич[3], М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Е.С. Яковлева, Т.Ф. Кузнецова. Авторы из разных научных областей рассматривают картину мира в контексте ее философского обоснования. Картину мира, на наш взгляд, следует представить как философскую метакатегорию: широкую, фундаментальную, функционирующую на уровне философского осмысления окружающего мира, на уровне обобщения и систематизации человеком знаний. И вместе с тем, это «живой» инструмент, активно управляющий человеком и его жизнедеятельностью во всех сферах. Поэтому вопрос о картине мира актуален как для отдельного человека, так и общества в целом.

Исходя из факторов адаптации человека к миру, А.А. Исаев акцентирует в картине мира критерий «собственно человеческой состоятельности»[4], которая возникает из принципов бытия на уровне, определяемом как «высший теоретический уровень мировоззрения»[5]. Это подтверждает представленную нами позицию о масштабности картины

---

[1]Зинченко В.П. Проблемы психологии развития. (Читая О. Мандельштама) // Вопросы психологии. 1992. № 3–4. С.57.

[2] См. : Стёпин В.С., Кузнецова Л.Ф. Научная картина мира в культуре техногенной цивилизации. М.: РАН ИФ, 1994. 274 с.;

[3] Гуревич А.Я. Время как проблема истории культуры// Вопросы философии.№3,1969. С. 105-116.; Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс]. URL: http://www.philosophy.ru/library/bahtin (дата обращения: 14.11.2009).; Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.:Искусство, 1986. 444 с.

[4]Исаев А.А. Философия как экзистенциальный выбор // Философские науки. 2005. №6. С. 63.

[5] Кохановский В.И. Философия науки в вопросах и ответах / Ростов н/Д.: Феникс, 2006. С. 143.

мира. В картине мира базируются закономерности развивающегося универсума и программы поведения людей. Формирование своих программ у субъектов культуры способствует пониманию человеком ценности и целесообразности своей деятельности в обществе.

В разных определениях картины мира делается акцент на отдельных гранях картины мира и в силу этого представляются неполными, узкоаспектными. Они не способны отразить полноты той системной целостности, которой обладает сегодня понятие картина мира. Поэтому мы рассматриваем разрозненные определения как отдельные характерные черты, как грани и взаимосвязанные элементы в единой системе картины мира. Эти определения могут стать открытыми и взаимодополняющими, работать с неясными и неустойчивыми явлениями действительности, если их значение и функции объединить в системном механизме в качестве смыслового и структурного контентов картины мира. В этом случае варианты понятий картины мира исполнят роль составляющих элементов-конструктов, работающих в механизме системной взаимообусловленности.

В целом сложная модель картины мира подчиняется следующим принципам системы: «1) целостность (несводимость к сумме свойств ее элементов); 2) структурность (описание сети связей и отношений между элементами); 3) взаимообусловленная связь со средой; 4) иерархичность; 5) построение множества различных моделей, каждая из которых описывает лишь определенный аспект системы»[1].

Все названные принципы, являются, по сути, и программой для исследования картины мира: для целостного подхода требуются методы, отражающие многоплановость с позиции связи структуры и содержания, функционирования и развития системы в зависимости от элементов и их продуктивного соотношения.

[1]Некрасов С.И., Некрасова Н. А. Системный подход. Философия науки и техники: тематический словарь-справочник. Орел: ОГУ, 2010. С. 160.

Далее мы рассмотрим соотношение смысловых значений, заложенных в разных трактовках понятия картины мира. К примеру, в исследовании Ф.Ф. Корочкина о построении системных связей выражено убеждение в необходимости разделения понятий «картина мира» и «образ мира». Картина мира формируется на основе обобщающей теоретико-познавательной деятельности человека, а образ мира – это уже конкретная форма непосредственной «сферы присутствия и деятельности человека»[1] . В словарях понятие «образ» трактуется по-разному, когда в зависимости от содержания варьируется и смысловое значение: от широкой обобщенности мировоззренческих позиций до представлений о конкретных предметах, людях, явлениях. Конкретно в философии «образ» рассматривается как способ осмысления действительности посредством воплощения материального в идеальную форму, как отражение объекта в сознании человека путем слияния объективного и субъективного. Работа сознания по отражению объекта «понимается в более конкретном гносеологическом смысле как способность строить адекватные действительности образы и картину мира в целом»[2].

Словарное определение понятия «картина мира» упорядочивает наш взгляд на смысл, ролевые функции и соотношение с понятием «образ мира», поскольку картина мира трактуется уже как «система образов», «своеобразная конфигурация образов». И целостно картина мира представляет основу, «фундамент мировосприятия, опираясь на который человек действует в мире. Она объединяет все известные человеку образы и понятия в единый глобальный образ, в котором содержится все, с чем он сталкивается в жизни»[3]. Таким образом, картина мира посредством системы образов сводит воедино идеалы и убеждения людей, принципы их деятельности и познания окружающего мира, концентрирует ценностные и

[1]Корочкин Ф.Ф. Картина мира и образ мира как технологии социогуманитарного исследования. [Электронный ресурс]. URL:http://aesthetics-herzen.narod.ru/issl.html (дата обращения: 20.09.2012).
[2]Культурология : энциклопедия: в 2-х т./ Под ред. С.Я. Левит. М.: РОССПЭН, 2007. Т.2. С. 97.
[3]Культурология : энциклопедия: в 2-х т./ Под ред. С.Я. Левит. М.: РОССПЭН, 2007. Т.2. С. 904.

духовные ориентиры. Исходя из этого, образы следует рассматривать как частные составляющие, звенья в системе картины мира, они − промежуточные звенья на пути к ее формированию, подчиняются ей и совокупно формируют ее целостность.

Опираясь на позицию А.Н. Леонтьева, Ф.Ф. Корочкин подчеркивает, что образ мира формируется на основе «онтологической эстетической способности человека к конструированию культуры»[1]. На наш взгляд, понятие «образ мира» следует уточнить и трактовать как явление, которое возникает в ходе конкретной практической и творческой деятельности человека, в силу этого служит в качестве знаково-символического инструмента, как компас-ориентир в окружающем мире. Способность к конструированию культуры проявляется у человека непосредственно через его идентификацию в культуре, возможность конструировать свои «личностные смыслы на фундаменте тех знаков и символов»[2], которые познаются в процессе постижения конкретной культуры. И исследование в науке, по логике Ф. Ф. Корочкина, следует строить с учетом субъектного сознания («Я-сознания»), формирующегося через образ мира. Следует отметить, что образ мира исполняет одновременно и роль репрезентанта коллективного сознания, и «Я-сознания», выступая в качестве системообразующего компонента в системе картины мира. Полноценным исследование может быть лишь в том случае, когда четко осознается различие, взаимосвязь и взаимодействие между картиной мира и образом мира: «Недостаточное внимание к образу мира неизменно повлечет за собой ошибку в прочтении культурного кода при анализе картины мира, в то время как недостаточная включенность исследования в систему картины

[1]Корочкин Ф.Ф. Картина мира и образ мира как технологии социогуманитарного исследования. [Электронный ресурс]. URL:http://aesthetics-herzen.narod.ru/issl.html (дата обращения: 20.09.2012).
[2]Корочкин Ф.Ф. Картина мира и образ мира как технологии социогуманитарного исследования. [Электронный ресурс]. URL:http://aesthetics-herzen.narod.ru/issl.html (дата обращения: 20.09.2012).

мира и ее проекции ставит под сомнение целесообразность самой исследовательской деятельности»[1].

В результате образ мира можно представить как мобильный конструкт: он собирает информацию о мире на уровне конкретной жизнедеятельности человека, суммирует и структурирует разрозненные представления человека в образы. При этом картина мира – это методологический инструмент, способный к целостной систематизации знаний, облаченных в форму образов о мире и структурированию их на новом уровне, по параметрам, задаваемым категориями-универсалиями и ценностными смыслами.

После «собирания мира» открывается новый виток, на котором уже происходит обратный процесс: продуцирование жизненно важных смыслов и ценностей через картину мира непосредственно в сферу жизнедеятельности человека, где формируются уже новые образы мира. Можно сделать вывод: образ мира – это и следствие, и предпосылка, это основополагающий элемент картины мира, но, заметим, подчиненный ее концептуальной системе.

Проблема преодоления растворенности субъекта, как проблема связи между субъектом и объектом, на наш взгляд, может получить новый виток в осмыслении – через взаимосвязь между образом мира и картиной мира. Такой подход будет способствовать методологическому упорядочиванию в познании взаимодействия «человек и мир» и содействовать соблюдению принципа связи частного познания и его выхода на уровень целостности в познании мира. В целом логика стоит на позиции проведения исследования от общего к частному, как путь от картины мира к познанию частного явления. Это одновременно путь от универсальности картины мира, от ее некоего единого существования в обществе, к конкретным образам мира, формирующимся в сознании уже отдельных субъектов как носителей

[1]Корочкин Ф.Ф. Картина мира и образ мира как технологии социогуманитарного исследования. [Электронный ресурс]. URL:http://aesthetics-herzen.narod.ru/issl.html (дата обращения: 20.09.2012).

конкретной культуры. Поэтому и в исследованиях, направленных на изучение только частных явлений без проецирования их на целостную картину мира, нет пути к собиранию мировоззренческой позиции, нет целостного подхода в познании, и такой путь является редуцированным. Таким образом, образ мира является выразителем интенций субъектного отношения к миру.

Далее возникает вопрос, как образ мира встраивается в систему картины мира, какие механизмы сорганизуют его? Для ответа на него необходимо обратиться к содержанию еще двух альтернативных понятий − концептуальная картина мира и модель мира. Так, понятие концептуальная картина мира связано с еще одним систематизирующим образованием в картине мира – ее концептуальным содержанием, представляемым через концепты, а в целом через концептуальный каркас системы.

Важно отметить двойственную природу концепта, его способность существовать одновременно в устойчивых и подвижных формах, которые Е. Ю. Прохоров определяет как виртуальные и реальные, всеобщие и национально детерминированные. При помощи концепта реальность виртуально замещается вторичной картиной мира, представляемой в форме знаков-символов. Знаковая форма сложилась «в ходе познания мира с целью упорядочения, упрощения и приспособления для существования в первичной картине», и основным среди факторов замещения является «собственно деятельность человека в данных условиях»[1]. Следует отметить, что замещение получает свой выход через разноуровневое моделирование окружающего мира по схеме «концепт-образ» и «образ-концепт», где концепт и образ спаяны друг с другом. В первом случае осуществляется ассоциативное продуцирование концепта через образы, а во втором – образ воплощает в себе концепт настолько жизненно емко, что может обретать разного рода самостоятельность, в том числе и в эстетической форме. В качестве примера могут служить мифологические образы, являющиеся

[1]Прохоров Ю.Е. В поисках концепта. 2-е изд. М.: Флинта: Наука, 2009. С. 154.

вневременным воплощением различных качеств человека, универсальных поведенческих образцов, запечатленных в образах героев или антигероев. Примеры смыслозначимых образов как знаковых для определенного времени в художественных стилях и произведениях представлено множество в истории искусства. Суть в том, что знаковые образы изначально создаются в контексте актуальных смыслов-концептов, а затем работают в обществе уже в качестве образов-концептов, продвигающих знаковые смыслы.

Именно через образное проявление концепт получает конкретно воспринимаемое человеком значение, переходит из виртуальности в реальность и тем самым «переживает» разные степени упорядоченности и самоорганизации. Это происходит на основе того, что и образ, и концепт являются носителями смысла, формируют единое смысловое поле. Р. Барт конкретизирует эту связь: «в концепт вписывается не сама реальность, а скорее определенное представление о ней; при переходе от смысла к форме образ теряет какое-то количество знаний, но зато вбирает в себя знание, содержащееся в концепте»[1]. При этом Р.М. Фрумкина уточняет, что введение термина «концепт» связано с изменением ориентиров: от формального понимании смысла как абстрактной сущности, отдаленной от человека, к новой трактовке смысла как «существующего в человеке и для человека»[2]. На этом основании для системы картины мира мы используем понятие образ-концепт, конкретизируя связь между образом и концептом.

Образ-концепт соединяет в себе и «объективные, рациональные компоненты» как результат познания внешнего и внутреннего мира, и субъективные смыслы, «отражающие особенности интерпретации человеком познавательных вещей и явлений»[3]

---

[1]Барт Р. Мифологии / Перевод, вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. С. 84.

[2]Фрумкина Р.М. Есть ли у современной лингвистики своя эпистемиология? / Язык и наука конца XX века /Под. ред. Ю.С. Степанова. М.: ИЯЗ РАН-РГТУ, 1995. С. 89.

[3] Любкова Е. В. Образ-концепт «любовь» в языковой картине мира: дисс. … канд. филол. наук. Омск, 2005. 288 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.dissercat.com/content/obraz-kontsept-lyubov-v-russkoi-yazykovoi-kartine-mira. (дата обращения: 22.09.2012).

Названные нами авторы отмечают принцип соподчиненности концептов, из чего можно заключить, что концептуальная картина мира представляет систему концептов, сформировавшихся в ходе познания. На наш взгляд, концептуальная картина мира входит в структуру картины мира, подчиняясь ее функциям, а, именно, фиксации того ценностно-смыслового содержания, которое заложено в мировоззрение общества и человека. К структуре картины мира применим термин «концептуальный каркас».

Далее обратимся еще к одному термину – «модель мира», применяемому в качестве альтернативного для картины мира в современных исследованиях. Необходимо отметить, что трансформация в моделировании мира коррелирует с временным изменением взглядов на мир. К примеру, в мифологии модель мира представлена как схематичное отображение мира, выстраивающее связь человека и среды, тождество микро-макрокосмоса, природы и человека. Модель мира рассматривается в диахроническом и синхроническом аспектах как моделирующая пространственно-временные измерения вселенной через образы-символы, через бинарное различие признаков пространства (верх-низ, земля-небо), времени (день-ночь, весна-зима), через противостояние добра и зла, гармонии и хаоса. Сам термин «модель мира» появился в исследованиях как способ систематизации знаний о мире и далее получает свое развитие в новых, конкретизированных формах. Это позволило В.Г. Кузнецову обобщить философские взгляды о единстве мира и отметить существование таких разновидностей модели мира, как локальные и атрибутивные[1]. Если локальные модели занимаются описанием отдельных аспектов бытия преимущественно в естественнонаучных знаниях, то атрибутивные модели через атрибуты представляют общие универсальные свойства и

---

[1]Кузнецов В.Г., Кузнецова И.Д. Кризис онтологии и ее современные интерпретации. М.:ИНФРА,2004. 519 с. [Электронный ресурс]. URL: http://society.polbu.ru/kuznecov_philosophy/ch25_ii.html (дата обращения: 22.09.2012).

закономерности, присущие всем уровням в структуре бытия. При этом, к структурным уровням бытия принадлежат: неживая природа, живая природа, общество. Они, в свою очередь, включают подуровни. Так, например, к уровню общества в качестве подуровня отнесен индивидуум. Понятие атрибутивности связано с признаками долговременными, неисчезающими. Среди основных атрибутов выделяется универсалии: связь, движение, пространство и время, структурность, системная организация, структурная и пространственная бесконечность, вечность во времени и т.д. Это те основополагающие понятия, которые являются ориентирами в самой системе картины мира.

Но, говоря об атрибутах, А.В. Ерахтин указывает на существенные свойства атрибутивной концепции материи, которая основывается на непосредственной связи между атрибутами, способными лишь раскрывать свойства материи как явления, особенности ее существования. «Мир как сущее (сущность) есть субстанция. Мир как явление, как нечто наличное есть атрибуты. В своем действительном бытии он есть тождество субстанции и ее атрибутов, есть являющаяся сущность», поэтому познается не материя и ее атрибуты, а «существующая определенным образом материя»[1].

На наш взгляд, атрибутивная модель мира логично включена в систему картины мира в качестве структурного контента как основополагающего конструкта, своеобразной структурной сетки. Для уточнения мы вводим понятие «атрибутивный конструкт», который в дальнейшем поможет упорядочить сложный структурный контент в системе картины мира и художественной картины мира.

Предварительно обобщим: все термины − концептуальная система мира, атрибутивная модель мира, образ мира, логично объединить в единое системное образование картины мира, где структурный контент будет

[1]Ерахтин А.В. Материя и ее атрибуты. Философия: Метод. материалы для самостоятельной работы студентов / ИГАСА: Сост. д.ф.н., профессор А.В. Ерахтин. Иваново, 2003. С. 34.

представлен в форме двух составляющих − атрибутивного и концептуального конструктов. Данные образования выступят в качестве методического инструмента. Атрибутивный конструкт моделирует структуру при помощи атрибутов-универсалий и тем самым упорядочивает и конституирует онтологическое содержание картины мира. При формировании и реконструкции конкретной картины мира атрибутивные параметры наполняются конкретным содержанием в виде образов-концептов, целостно представляя ее смысловой контент, в котором реализуется содержание, заложенное в понятия «образ мира» и «концептуальная картина мира».

В целом, предложенная нами модель взаимодействия разных понятий картины мира является доказательством того, что картина мира – это сложная иерархическая система, содержание и структуру которой можно раскрыть лишь при целостном подходе: во взаимосвязи понимания философского основания и особенностей проявления ее конкретного характера, подвижного и изменчивого внутри развития системы. На наш взгляд, в частнонаучных исследованиях систематизацию конкретной практики человека следует подводить к обобщению с учетом теоретико-философского обоснования, к принципу соотношения значимости субъективного результата деятельности в объективном пространстве мира.

Таким образом, художественную картину мира, как основной предмет нашего исследования, необходимо рассматривать в аспекте сложных системных качеств картины мира, в контексте методологической обусловленности целостности познания. В условиях тесной связи с универсумом художественная картина мира − это системное образование, обладающее своими закономерностями построения и одновременно своей спецификой динамического развития.

Далее возникает вопрос о том, как механизм организации целостности в картине мира связывает структуру и содержание[1]. Л.В. Моисеева, в

[1]Тема рассмотрена: Мусат Р.П. Многомерность структуры картины мира // Дискуссия. 2013. № 9. С. 39–43.

частности, характеризует сложную систему картины мира как многомерное образование, в котором движение сознания имеет стереометрическую направленность, включающую «и пространственные, и временные, и смысловые составляющие»[1]. Соотношение внешнего и внутреннего уровней в формировании картины мира дает более полное представление о векторных составляющих этой многомерности. В качество векторных следует включить следующие направления.

В число первых входит атрибутивный конструкт картины мира в виде спектра категорий. Категории изначально задают все разнообразие направлений в содержании: пространство, время, движение, качество (типическое – индивидуальное), действительность (единообразие и многообразие), сущность (форма и содержание), субъект – объект. При этом каждое из направлений несет в себе множество подтекстов, связанных, прежде всего, с тем социокультурным содержанием, в котором формируется картина мира.

Вторая составляющая – это концептуальность картины мира, которая кристаллизуется при помощи концептов из образного содержания, формируемого при восприятии реального мира. Концептуальность способна выражать многомерность картины мира за счет того, что вырабатывается на основе разносторонней зависимости: 1) от «обыденного наличного опыта человека»[2]; 2) от потребностей, целей, интересов человека; 3) от среды, окружающей человека. Все эти зависимости связаны со сферой контекста картины мира, который является третьим составляющим в ее многомерности. Контекст имеет разноплановый характер, так как его содержание наполняется информацией из мира реальности в виде образов различной формы. Различие обусловлено тем, что в процессе познания вырабатываются неодинаковые образы-мироотношения. Важно сделать

[1]Моисеева Л.В. Формирование экологической картины мира у бакалавров и магистров естественного образования / Педагогическое образование. 2009. № 3. С.54.
[2]Современный философский словарь / Под ред. Е.Е. Кемерова. 2-е изд. Лондон… Москва, Минск: «ПАНПРИНТ», 1998. С. 448.

акцент на двух типах образов: эмоционально-чувственные и рационально-логические.

Двойственность образов задана самой природой восприятия мира и сопряжена с тремя компонентами в познании: мироощущением, миропониманием и мировоззрением, органично связанных друг с другом. Прежде, чем произойдет становление взглядов и образуется мировоззренческая концептуальность, восприятие проживает несколько стадий продуцирования образов, связанных с процессом рефлексирования.

П. Вацлавик[1] выделяет в мировоззрении три уровня: знакомства, овладения смыслом объектов и объединения смыслов в систему понятия «Мир», которые соответствуют трем уровням «духа эпохи»: мироощущению, миропониманию, мировоззрению. Соответственно, все три компонента познания участвуют в формировании картины мира.

Следует отметить, что к «духу эпохи» в свое время обращались Х. Мейдерс, Д. Гидеман, Г. Гегель, П. Сорокин, А. Тойнби, О. Шпенглер. Г. Шпет назвал его чутким органом коллективного единства, способным откликаться «на всякое событие в бытии его единства»[2]. Иными словами, дух эпохи – это дух культуры, «аккумулятор ее смыслов»[3] . Миропонимание и мироощущение выражают дух эпохи – дух времени, посредством интегрированной целостности «смыслов, значений и образов мысли, ценностей, норм и идеалов, стереотипов и установок, присущих обществу, народу в определенный культурно-исторический период его существования»[4]. Дух эпохи подобен живому организму со своим интерактивным содержанием и с типическими представлениями, кристаллизующими наиболее характерные черты в конкретных периодах развития отдельного народа или региона. И, если в культуре общества и

---

[1] Вацлавик П Бивин Д Джексон Д. Психология межличностных коммуникаций.СПб. 2000, С. 284-287.

[2]Анкин Д.В. Семиотика философии: Электронный ресурс. Философско-методологические аспекты: дисс. д-ра филос. наук: 09.00.01. М.: РГБ, 2003. С. 41.

[3]Современный философский словарь / Под ред. Е.Е. Кемерова. 2-е изд. Лондон… Москва, Минск: «ПАНПРИНТ», 1998. С. 448.

[4]Анкин Д.В. Семиотика философии: Электронный ресурс. Философско-методологические аспекты: дисс. д-ра филос. наук: 09.00.01. М.: РГБ, 2003. С. 41.

человека согласованность смыслов нарушается, то человек «переживает экзистенциальный кризис (утрата смысла мира и/или собственной жизни)»[1]. Фундаментальность человеческих смыслов связана с третьим уровнем восприятия мира – мировоззрением.

На третьем уровне меняется характер рефлексии и «совершается переход к рефлексии его целокупности, одним из воплощений которой выступает понятие «Я»[2]. Это уровень самоидентификации человека как субъекта в социокультурном пространстве и формирования целостности в его воззрениях. При становлении мировоззрения достигается высокий уровень в восприятии действительности, представляющий систему со своей внутренней структурой и устойчивыми элементами, с концептуальным выражением взглядов человека не только на мир, но и «на себя и на свое место в мире»[3]. К данному уровню образов традиционно относят мировоззренческие концепты и саму картину мира. Он содержит «абстрактные вербальные суждения о социальных отношениях, собственном «Я» и мире Культуры»[4]. В то же время нижний уровень образов стоит ближе к непосредственному взаимодействию человека с реальным миром и связан с миропониманием и мироощущением. На этом уровне представлены образы, отражающие мир природы, явлений и предметов, окружающих человека непосредственно в реальной жизни. Именно нижний уровень соединяет картину мира с живым жизненным пространством и уже из него кристаллизуются мировоззренческие смыслы и концепты. При этом рациональное или эмоциональное основания присутствует во всех трех компонентах восприятия, но с разной мерой участия, которая и сказывается на вырабатывании разных образов с

[1]Моисеева Л.В. Формирование экологической картины мира у бакалавров и магистров естественного образования / Педагогическое образование. 2009. № 3. С.54.
[2]Современный философский словарь / Под ред. Е.Е. Кемерова. 2-е изд. Лондон… Москва, Минск: «ПАНПРИНТ», 1998. С. 489.
[3]Современный философский словарь / Под ред. Е.Е. Кемерова. 2-е изд. Лондон… Москва, Минск: «ПАНПРИНТ», 1998. С. 489.
[4]Современный философский словарь / Под ред. Е.Е. Кемерова. 2-е изд. Лондон… Москва, Минск: «ПАНПРИНТ», 1998. С. 276.

преобладанием рационально-абстрактного или эмоционально-чувственного основания в их направленности.

Таким образом, глубинное основание контекста картины мира уходит своими корнями в процессы рефлексирования окружающих объектов и развивается от мироощущения, базирующегося преимущественно на эмоционально-чувственном восприятии, к мировоззрению, строящемуся на рациональном построении деятельности. В результате образование картины мира опирается на двойственное постижение мира: 1 – эмоционально-чувственное восприятие мира, вырабатывающее чувственно-образный компонент в картине мира, и 2 – рационально-логическое обобщение накопленного опыта, создающего понятийный компонент картины мира, представляемый атрибутивными категориями, общенаучными и фундаментальными понятиями.

Роль самой картины мира заключается в том, что она сепарирует богатейшее количество образов, возникающих в универсуме мира, интерпретируя и упорядочивая их через атрибутивные категории и концепты, направленные на организацию разнопланового контекста картины мира.

Вместе с тем, различные типы образов структурируются в системе картины мира, и создают еще одно поле ее многомерности в виде подсистемных образований, которые являются четвертым составляющим и расширяют ее содержательное пространство. В это пространство входят различные по тематике области познания мира: научная, художественная, религиозная, где с разной долей активного участия раскрываются компоненты восприятия мира: мироощущение, миропонимание и мировоззрение. Соответственно, и видовое различие картин мира связано с тем, что их построение происходит по-разному: одни из них базируются на мироощущении и миропонимании, а другие делают акцент в сторону рационально-логическом построении. Отсюда и характер образов, задействованных в формировании картин мира, будет различаться. К

примеру, научная картина мира строится как картина, обобщающая практические знания и опыт, с преобладанием рационально-логического подхода. В научной картине мира происходит объединение теоретических идей с идеалами общества и человека как субъекта данного общества, т.е. на уровне расстановки определенных мировоззренческих позиций.

Обобщенно функциональную систему восприятия мира следует представить: 1) образами, соответствующими трем горизонтальным планам: логико-концептуальному, чувственно-наглядному и эмоционально-оценочному; 2) мироустановками: идеалами, канонами, эмоциональными установками. При этом, как уже отмечалось, эволюция в процессах познания сопряжена с трансформацией и различием образного видения мира.

На основе миропонимания, как уровня аккумулирования жизненно важных смыслов, формируются образы преимущественно метафорического характера с продуцированием канонов и стереотипов. Поэтому на уровне миропонимания создаются картины мира с чувственно-конкретными, наглядными образами – художественная, религиозная, мифологическая. Мироощущение – это начальный, чувственный уровень миропонимания, несущий эмоциональный настрой восприятия. Мироощущение непосредственно входит в сферу искусства и типизируется в художественной и мифологической картинах мира. В свою очередь, на уровне мировоззрения образы обретают концептуальность, и возникает фундаментальность мировосприятия, когда идеи и превращаются в элементы мировоззрения. С помощью концептуальных образов у человека устанавливается целостный взгляд на мир − картина мира, в которой «выявляется система смыслов и ценностей, вырабатываются идеалы, т.е. всеобщие принципы-представления о благе, истине, красоте, пользе и т.п.»[1].

[1]Современный философский словарь / Под ред. Е.Е. Кемерова. 2-е изд. Лондон… Москва, Минск: «ПАНПРИНТ», 1998. С. 489.

Образы с определенными представлениями идеалами, приходящие из подсистемных картин мира в систему картины мира, помогают человеку осуществлять целеполагание в процессах познания и жизнедеятельности.

Необходимо отметить, что в социокультурном пространстве происходит разделение мировоззренческих позиций, обусловленное тем, что источник восприятия мира объективен, а форма выражения образов – субъективна. Выработанная человеком жизненная позиция создает систему личностных убеждений, составляющих внутреннее духовное ядро личности. При этом мировоззрение индивида «перекликается со взглядами, идеями, убеждениями, ценностями, идеалами других людей, человеческого сообщества»[1], являясь одновременно образованием социальным со своим культурно-историческим контекстом. В связи с этим, формируется пятое составляющее многомерности картины мира – дифференцированное мировоззрение с градациями субъектного и объектного в восприятии мира. Социокультурные контексты привносят в содержание картины мира как общественное, так и индивидуальное осмысление реальности.

Процесс философского познания соединяет и объективность взглядов, и творческие подходы субъекта. Л.Е. Балашов особо подчеркивает, что в отличие от других видов познания, философское познание «опирается на весь опыт человека, который неизмеримо богаче каких-либо наблюдений, экспериментов и связанных с ними теорий»[2], его палитра способна вмещать как конкретный индивидуальный, так и обобщающий общественно-исторический опыт. При этом язык категорий автор называет красками и кистями философа, «с помощью которых он пишет картину мира»[3], и тем самым делает акцент на индивидуальной неповторимости творческой мысли философа, а значит делается акцент на особых смыслах того уникального содержания и языка изложения, которые наполняют философские категории: «Задача философа сродни задаче художника,

[1]Современный философский словарь / Под ред. Е.Е. Кемерова. 2-е изд. Лондон… Москва, Минск: «ПАНПРИНТ», 1998. С. 489.
[2]Балашов Л.Е.Мир глазами философа. М.: ACADEMIA, 1997. С. 21.
[3]Балашов Л.Е. Мир глазами философа. М.: ACADEMIA, 1997. С. 21.

пишущего картину. Подобно художнику он передает лишь свое видение мира…Самое большее, на что философ может рассчитывать, это убеждение в том, что его взгляды на данном этапе развития философии ближе всего стоят к истине и отвечают духу времени»[1]. Соответственно, и в сам контекст картины мира могут закладываться разные субъектные взгляды по отношению к миру.

Фактором образования такого синтеза выступает сам исследователь, и его рассуждения всегда будут концентрироваться вокруг жизненно важных явлений в мире, окружающей действительности и человеческого бытия. При этом данное размышление развивается в рамках проблем, задаваемых самим человеком-субъектом. Разрозненные взгляды на мир обобщаются и конституируются на основе связи частного и общего в познании.

Как результат, мировоззренческие принципы оформляются через систему категорий, формируя целостное представление о мировоззрении – картине мира конкретного человека и социума. В механизме реконструкции определенной картины мира категории выступают в качестве параметров, становятся инструментом для выявления общего и особенного в общественном сознании. Если каждая из форм общественного сознания по-своему рисует картину мира, то суммировано это интегрированный процесс, т.к. все данные формы взаимодействуют и в целом создают единую картину объективного мира в контексте конкретно-исторического социокультурного пространства.

Итак, в исследовании картина мира предстает в качестве целостного образования − мегасистемы в духовном универсуме, которая служит в качестве объединяющего системного центра и методологического инструмента для уточнения статуса художественной картины мира. Картина мира обладает способностью синтезировать и конституировать различные интенции в познании, благодаря чему объединяет разные виды картин мира, в число которых входит и художественная картина мира.

---

[1]Балашов Л.Е. Мир глазами философа. М.: ACADEMIA, 1997. С. 21.

Целостность картины мира базируется на взаимосвязи с действительностью и социокультурным пространством, получая информацию и продуцируя мировоззренческие смыслы. С одной стороны, картина мира всеохватна и формируется по принципу расширяющегося и обновляющегося сознания, а, с другой, является организующим аккумулирующим центром со слаженной системной структурой в виде атрибутивных категорий, образов-концептов.

Определена многомерная структура картины мира, представляемая в виде разноуровневой организации. Внутренний уровень системы строится на основе взаимодействия частей-элементов: альтернативных понятий, универсалий, образов-концептов. Внешний уровень представлен подсистемными образованиями в виде разных картин мира, к числу которых принадлежит художественная картина мира, и одновременно плюральной социокультурной сферой, создающей основания для расширяющегося и обновляющегося сознания. В ходе исследования для упорядочивания логики структурирования задействовано понятие образ-концепт. Для выявления системной целостности в картине мира введены понятия атрибутивный конструкт как структурный контент − сетка категорий, смысловой контент для обобщения внутрисистемного содержания и понятие социокультурный контент для раскрытия содержания, приходящего в картину мира извне.

Описание системной организации картины мира служит основанием для исследования генезиса, статуса, содержания понятия «художественная картина мира», представляемого в следующей части работы.

1.2. Понятие художественной картины мира в системе философско-эстетических знаний

Определение понятия художественная картина мира в системе философско-эстетических знаний предполагает обращение к основаниям ее

возникновения, связанным с философским осмыслением искусства, с самой природой художественного, связью с мировоззрением и картиной мира.

Представление художественной картины мира как целостного образования подводит к глубинным основаниям: к мыслям и чувствам человека, его переживаниям в конкретном времени и вневременному осмыслению бытия. Само понятие «художественная картина мира» появляется в тот момент, когда у человека возникает необходимость понять себя и свою творческую самовыраженность в искусстве на уровне обобщения, некой генерации осмысления себя в мире. Такой подход закономерен в условиях неустойчивого социокультурного развития, и вместе с тем открывает новые грани в познании неведомого в мире, одним из объектов которого становится сам человек[1]. Обращение к понятию художественная картина мира обусловлено децентрализацией культуры в XX веке и кардинальными переменами в художественно-эстетической деятельности. Искусство участвует в процессах общества, выступает генератором социокультурных смыслов, которые обобщенно концентрируются в художественной картине мира.

Научное обоснование понятия художественная картина мира связано с достаточно определенным событием − созданием в 1963 году в России Комиссии комплексного изучения искусств, обусловленного необходимостью теоретического осмысления художественных процессов в условиях социокультурных трансформаций, диахронии и синхронии процессов, эволюцией образа человека в искусстве, смены ценностей. Новые задачи подводили принципы исследования искусства к новым позициям, нацеленным на большую широту, углубленность связи с внешним содержанием и, соответственно, к системному и обобщающему взгляду с привлечением философских, культурных, эстетических, психологических аспектов. В 1983 и 1984 годах Комиссия инициирует создание научных

[1] Тема рассмотрена: Мусат Р.П. Художественная картина мира: эстетические аспекты // Научный электр. журнал «Современные проблемы науки и образования». М. 2015. №2. Ч. 1. Р.П. Мусат [Электронный ресурс] URL: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=21325 (дата обращения: 17.02.2016).

сборников «Художественное творчество: вопросы комплексного изучения», в которых вопросы искусства уже рассматриваются на основе ряда насущных проблем, с учетом междисциплинарного системного подхода.

Методологическое обоснование для изучения художественной картины мира было представлено Б.С. Мейлахом в статье «Философия искусства и художественная картина мира». В ней обозначился философско-мировоззренческий подход к искусству как нацеленный на целостность, на обобщение качеств и функциональности. Одновременно автор проясняет контекстное окружение предмета, рассматривая его в единстве со средой пребывания. Статья послужила своего рода навигатором не только для исследований, проводимых творческой группой под опекой Комиссии, но и обозначила стратегию изучения художественных явлений. Задействованный философский подход «позволяет восходить» от частных вопросов «к более общим, системным обобщениям» и концентрации частных подходов[1]. Б.С. Мейлах определяет понятие «художественная картина мира» через понятие «философия искусства», которое применялось в эстетике и в некоторых моментах даже подменяло ее. В свое время понятие «философия искусства» рассматривалось в трудах А.Г. Баумгартена, Ф.В. Шеллинга, Г.В.Ф. Гегеля, А. Банфи, М.А. Лифшица[2]. А.Г. Баумгартен является автором термина эстетика. Он выражал отношение к эстетике как к области научного познания: «…ибо и искусство не отделено стеной от науки». Философ рассматривает искусство и науку, художественное творчество и познание как «внутренне нераздельные друг с другом феномены»[3].

В частности, идеи Ф.В. Шеллинга, обращенные к сущности и предназначению философии, раскрывают возможность ее обнаружения

---

[1] Мейлах Б.С. Философия искусства и художественная картина мира // Вопросы философии. 1983. №7. С. 116-125.

[2] См. : Банфи А. Философия искусства. М.: Искусство, 1989. 384 с.; Гуревич А.Я. Время как проблема истории культуры// Вопросы философии.№3,1969. С. 105-116. ; Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Изд-во «Мысль», 1999. 608 с.

[3] Нарский И.С. Философско-эстетические идеи А. Баумгартена как один из стимулов теоретического развития Канта. [Электронный ресурс]. URL: http://kant-online.ru/wp-content/uploads/2014/02/05_И.С.-Нарский.-Философско-эстетические-идеи-А.-Баумгартена-как-один-из-стимулов-теоретического-развития-Канта.pdf. (дата обращения: 20.09.2014).

исключительно в «совершенном виде, только в целокупности всех потенций», с «верным обнаружением универсума», где универсум есть Бог, представляемый «со стороны тождества»: «он есть *Все*, ибо он есть единственная реальность»[1]. В каждом органическом существе обнаруживается «соединение особенного с общим», когда «абсолютное вмещается в особенное»[2]. Таким образом, выявление абсолютного в отдельной потенции при ее самостоятельном рассмотрении − это «выявление само есть философия»[3]. К роду подобных выявлений принадлежит и философия искусства. В соответствии с теорией Ф.В. Шеллинга, философия искусства, как одна из отдельных потенций, воспроизводит универсум в формах искусства. И, если философия воспроизводит абсолютное в «*первообразе*, то искусство − абсолютное, данное в *отображении*[4] . Развивая мысль Ф.В. Шеллинга, следует представить искусство как форму отображения абсолютного как целостного, универсального.

Если Ф.В. Шеллинг связывает идею философского универсального освоения мира с восхождением к божественному абсолютному, то у Г. Гегеля такое восхождение связано с мировым (абсолютным) духом, также пребывающем в Боге, поэтому философия в его определении представляет форму абсолютного духа, выражаемую посредством свободного мышления. Рассматривая эстетику как область познания, Г.В.Ф. Гегель считает само ее название неудачным в силу того, что оно «носит поверхностный характер»[5]. По мнению Г.В.Ф. Гегеля, этому содержанию наук более подходит понятие «философия искусства» или, еще более определенно, − «философия художественного творчества». Г.В.Ф. Гегель приходит к заключению, что единство художественного порождается не только в «чувственной, внешней

[1] Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Изд-во «Мысль», 1999. С. 62.
[2]Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Изд-во «Мысль», 1999. С. 64.
[3] Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Изд-во «Мысль», 1999. С. 64.
[4]Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Изд-во «Мысль», 1999. С. 66.
[5] Гегель Г.В.Ф. Том I. Идея прекрасного в искусстве, или идеал. [Электронный ресурс]. URL: http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-po-estetike/tom-1.html. (дата обращения 13.06. 2014).

предметности», но и «в элементе представления»[1]. Такая мысль была связана с особенностью времени и получает развитие в контексте реформаций Нового времени. Это время перемен сознания, расширяющих рамки видения реальности, ослабляющего зависимость от религиозных воззрений и укрепляющего позиции человекоразмерного бытия. С одной стороны, данная эпоха была качественно новым витком в научных и технических переменах, а, с другой, явилась порождением онтологического нигилизма, за которым стоит утрата опоры человека, связанной с верой в божественность вечного, с появлением чувства быстротечности жизни, а, соответственно, и усилением страха перед бренностью бытия. Ценности и смыслы жизни теперь направлены на земные потребности, преимущественно субъективного уровня.

В оценке Г.В.Ф. Гегеля перемены выглядят оптимистично, поскольку связаны с влечением человека к «знанию и исследованию», с «потребностью во внутренней духовности»[2] . Поэтому новая ступень в развитии искусства, в понимании его глубинной сути проистекает из потребности духа «находить удовлетворение лишь в своей внутренней жизни как истинной форме воплощения истины»[3]. В философии искусство представляется в своей объективной форме, когда утраченный «характер внешней чувственности» заменяется «высшей формой объективности, мыслью»[4]. При этом Г.В.Ф. Гегель рассматривает мышление как самую подлинную внутреннюю субъективность.

Обобщая сказанное, следует отметить логику подхода названных философов к эстетике как области научного познания, способной изучать искусство и художественную деятельность не только с позиции их наполнения эмоционально-чувственной рефлексией, но и определенной

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Том I. Идея прекрасного в искусстве, или идеал. [Электронный ресурс]. URL: http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-po-estetike/tom-1.html. (дата обращения 13.06. 2014).
[2] Гегель Г.В.Ф. Том I. Идея прекрасного в искусстве, или идеал. [Электронный ресурс]. URL: http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-po-estetike/tom-1.html. (дата обращения 13.06. 2014).
[3] Гегель Г.В.Ф. Том I. Идея прекрасного в искусстве, или идеал. [Электронный ресурс]. URL: http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-po-estetike/tom-1.html. (дата обращения 13.06. 2014).
[4] Гегель Г.В.Ф. Идея прекрасного в искусстве, или идеал. [Электронный ресурс]. URL: http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-po-estetike/tom-1.html. (дата обращения 13.06. 2014).

логической целостности. Взгляд на нераздельность искусства и науки − это своего рода синтетический подход. Его можно трактовать и как восхождение к мировоззренческому синкретизму, к единству познания в той первозданности, которая своеобразно проявлялась еще на этапе первобытности. Но теперь это происходит уже на новом витке развития и с качественно новым, более сложным проявлением.

В соответствии со сказанным, понятие «художественная картина мира» следует рассматривать, исходя из определения специфики в соотношениях двух областей познания – философского и художественного[1].

К примеру, принципы философского и художественного подходов рассматривает Б. Рассел в «Проблемах философии», сопоставляя позицию-отношение философа и практичных людей с отношением художника к окружающим вещам. Философ воспринимает вещи как действительные, с присущими им качествами: он хочет «знать, каковы вещи»[2], стремится познать истинно вещь. В свою очередь, художник воспринимает вещи как явленные в их ситуативной изменчивости и субъектной обусловленности, конкретным видением и отношением: «хочет знать, какими вещи нам кажутся»[3]. Это сопоставление является знаковым: Б. Рассел раскрывает различие двух способов познания мира, разные грани его целостного представления посредством рационального и чувственного восприятия, определения сущностного и выявление импульсивного.

Таким образом, философское познание следует представить как нацеленное на постижение основ бытия, сочетающее одновременно научное и обыденно-личностное, при этом вырабатывающее духовно-практические ориентиры для человека в его общей стратегии жизни. Если научное познание обращается к узконаправленным областям знания, к отдельным

---

[1] Тема рассмотрена: Мусат Р.П. Художественная картина мира: принципы двухосновной природы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2015. №9 (59). Ч. 1. С. 115−118.

2 Рассел Б. Проблемы философии // Избранные труды. Новосибирск: Сиб. унив. изд-во. 2009. С. 35.

3 Рассел Б. Проблемы философии // Избранные труды. Новосибирск: Сиб. унив. изд-во. 2009. С. 36.

объектам и явлениям с целью их опытного анализа и детального описания, то философское познание нацелено на целостность в постижении мира, выявляющее при этом отношения между человеком и миром в разных аспектах бытийности, культуры и судьбы.

Следует отметить, что каждая область познания опирается на свои организующие основания, категории и методы. Так, с помощью диалектического подхода можно раскрывать причинно-следственные связи, как между частными явлениями, так и обширными процессами, вплоть до глобальных. Процесс исследования в данном случае строится на продвижении мысли «от установленного начального базиса к заключению»[1], достигаемому через логику понимания и различные законы мышления. В философском познании, как и в научном, движение мысли идет от предпосылок к выводам, от частного к целому, от основания к цели. В свою очередь, искусство − это ненаучная область познания, поэтому не имеет подобных оснований и цели, отсутствует и промежуточное звено, всецело подчиненное форме последовательного логического осмысления и выводам. Это объясняется тем, что художественное познание базируется преимущественно на воображении, на эмоционально-чувственном восприятии, поэтому и текст художественного произведения не подчиняется логике реальных фактов. Это связано с тем, что художественная форма в произведении складывается по принципам своей логики, подчиненной логике содержательности в образе. Образ несет в себе живую, эмоционально чувственную логику «элемента предметности». Именно благодаря слиянию логического с эмоциональным импульс воображения художника, отраженного в искусстве, продолжает жить и стимулировать мышление и чувства людей через века. Он созвучен вневременным душевным переживаниям и духовным поискам.

Вместе с тем, природа художественного сложна, поэтому для ее понимания мы считаем необходимым обратиться к специфике эстетического

[1] Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. С. 70.

восприятия. Определения понятия «эстетического» в разные эпохи обладают как сходством, так и различием. Но во всех сокрыто основное противоречие эстетики − это принцип соотношения между прекрасным, искусством и моралью.

В разное время проблема связи этического и эстетического была отражена во взглядах Сократа, Платона, Гераклита, Аристотеля[1], А. Блаженного, Альберти, Леонардо да Винчи, Ж.Ж. Руссо, Д. Дидро, Г. Гегеля, И. Канта, М. Шелера, Ф. Ницше, В. Белинского, Н. Чернышевского, А. Лосева.

Эстетическое в контексте жизнедеятельности человека, его отношения к миру представляется как универсальное и многогранное. Противоречия данного мироотношения, на наш взгляд, привнесены в культуру и разделяют предметный мир в соответствии с духовно-ценностным отношением, по принципу противостояния добра и зла, хорошего-плохого. За эстетическими смыслами стоит связь с этическими ценностями и целесообразностью, а, соответственно, и широта требований к качествам предметного мира, к человеку, к организации культуры, самого общества, государственности. Доказательством служит сама история эстетического. Взгляды на эстетическое сопряжены с мировоззренческими и социокультурными контекстами, с характером проявления субъект-объектных отношений в разновременных этапах. Как отмечалось, в научном познании принципы субъект-объектных отношений подразделяются на классический, неклассический и постклассический.

Классический вариант определения эстетического восходит к эпохе античного синкретичного мировоззрения, выразительно проявленного в антропоморфных мифологических образах, олицетворяющих природные явления. В качестве фундаментальных предстают диалоги Платона. К примеру, эстетическая терминология Платона раскрывается в широком аспекте его понимания Блага как единства трех идей − красоты, меры,

[1] См: Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. 1280 с.

истины и касается разных сторон человеческого бытия, отношений ко всему сущему. Философское представление эстетического построено на последовательном описании вещественных свойств предметов, которые могут проявиться при обращении «к области ощущений, восприятий и общежизненной реакции»[1]. В результате появляется уникальная «не монолитная система точно разработанных категорий»[2], которые отражают «в себе общеонтологические, теоретические и эстетические моменты»[3]. Это четыре разряда категорий, определяющих качества для форм природы, Космоса и предметов культурного окружения, необходимых для причисления их к области эстетического. В числе общеэстетических терминов рассматриваются: Чистота, Совершенство, Величина, Подобие, Цельность. Они подразделены на принципиальные, качественные, синтетические. К разряду принципиальных относятся: порядок, мера, гармония. Термин «порядок» (cosmos) Платон раскрывает через представление о Космосе как идеально совершенном и проецирует его образ на область общества и государства, где также «должен по преимуществу царить порядок»[4].

Подход Платона − основополагающий, и является посылом к тому, что эстетическое тесно связано с этическими сторонами существования и действий человека, эстетическое пронизывает все сферы.

Союз этического и эстетического сопровождал искусство длительный период времени в истории. К примеру, лучшим заветом Возрождения была «мечта о гармонии личности, об органическом единстве этического и эстетического, о неразрывной связи добра и красоты»[5]. По мнению Д. Дидро, данное единство связано общим происхождением − развитием чувства и

---

[1]Лосев А.Ф. Эстетическая терминология Платона. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ Losev/estteorplat. php.(дата обращения 13.06.2014).
[2]Лосев А.Ф. Эстетическая терминология Платона. [Электронный ресурс].URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ Losev/estteorplat. php.(дата обращения 13.06.2014).
[3]Лосев А.Ф. Эстетическая терминология Платона. [Электронный ресурс].URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ Losev/estteorplat. php.(дата обращения 13.06.2014).
2.Лосев А.Ф. Эстетическая терминология Платона. [Электронный ресурс].URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ Losev/estteorplat. php.(дата обращения 13.06.2014).
[5]Лосев А.Ф. Эстетическая терминология Платона. [Электронный ресурс].URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ Losev/estteorplat. php. (дата обращения 13.06.2014).

деятельности разума: «Когда мы воспринимаем отношения в нравах, перед нами морально прекрасное»[1]. При этом Д. Дидро анализирует понятие «отношение» и наполняет его духовным содержанием через «прекрасное», представляя, что «восприятие отношений есть основа прекрасного; именно восприятие отношений выражено в наших языках бесконечным множеством имен, обозначающих только разные виды прекрасного»[2].

Радикальное противопоставление этического и эстетического ярко проявилось в реакционно-романтических тенденциях XIX века в европейской художественной культуре и философских идеях, взявших за основу противопоставление идеала и действительности, искусства − жизни. Ф. Ницше, представитель неклассической философии, обострил проблему теорией «эстетизации зла» до предела, подчеркивая внеморальность и элитарность «высокого искусства», в теории о «сверхчеловеке» он провозглашает свободу от моральных устоев. Теория получает широкий резонанс и обретает своих сторонников.

В контексте нарастающих социокультурных противоречий XX века трансформации в искусстве обретают ускорение, проявляются в одновременном сочетании множества художественных направлений. Развитие философско-эстетической мысли ознаменовано контрастами, пересечением различных теорий и концепций, нарастающей плюралистичностью. К примеру, в рамках «идеи взаимодействия субъект-объектного взаимодействия»[3] развивается два вектора, один из которых обращен к феномену «интерсубъектности диалогически общающихся субъектов в герменевтике», а второй − к деконструкции: «интеробъективности текстов»[4] Таким образом, определяется два плана

[1] Лосев А.Ф. Эстетическая терминология Платона. [Электронный ресурс].
URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ Losev/estteorplat. php.(дата обращения 13.06.2014).
[2] Лосев А.Ф. Эстетическая терминология Платона. [Электронный ресурс]. URL:
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ Losev/estteorplat. php. (дата обращения 13.06.2014).
[3] Орлов Б.В. Методологические парадигмы и синтагмы современной эстетики: к проекту словаря по философии художественности / Сборник материалов VII Овсянниковская международная эстетическая конференция. Москва, МГУ, 19-20 ноября 2015 года. С. 66.
[4] Орлов Б.В. Методологические парадигмы и синтагмы современной эстетики: к проекту словаря по философии художественности / Сборник материалов VII Овсянниковская международная эстетическая конференция. Москва, МГУ, 19-20 ноября 2015 года. С. 66.

развития субъект-объектности: абсолютная субъектность и абсолютная объектность[1].

Разнообразие форм в искусстве, концепций множественности и плюральности в художественно-эстетической философии в XX-XXI вв. создает основание для обращения в исследовании к диалектико-синергетической методологии, способной систематизировать и сформировать целостное представление о развитии художественной картины мира.

Теоретики в XX веке продолжают опираться на классику философской мысли. Так, среди ряда определений эстетики, представляемых уже в XXI веке, следует выделить определение, предложенное В.В. Бычковым: «эстетика − это гармония человека с Универсумом»[2] В нем акцентируется нераздельная связь эстетического сознания с «духовно-эмоциональным развитием человека»[3]. Нарушение баланса в связи с Универсумом, между гармоничным и дисгармоничным, способно привести к тому, что сам человек «окажется перед реальной угрозой уничтожения, исчезновения из структуры Универсума»[4].

На наш взгляд, такая позиция является отражением фундаментальных, вневременных истин для человека. Она актуальна также для постнеклассического эстетического представления, поскольку способна сопоставить разноречивые сущности: истинное и неустойчивое, преходящее.

Проанализировав ряд определений эстетического, мы отмечаем, что в них делается акцент преимущественно на эмоционально-чувственном восприятии и выражении. Вместе с тем, эмоционально-чувственный тип восприятия относится лишь к общим психологическим реакциям человека. В

---

[1] Малышев И.В. Западное искусство XX век. [Электронный ресурс]. URL: http://www.proza.ru/ 2010/03/29/926 . (дата обращения 13.02.2015).

[2] Бычков Д.М. Топография сакрального плана в художественной картине мира агиоромана Д.М. Балашова «Похвала Сергию» (иеротопический аспект) // Вестник АГТУ. 2013. № 2 (56). С. 91–98.

[3] Бычков Д.М. Топография сакрального плана в художественной картине мира агиоромана Д.М. Балашова «Похвала Сергию» (иеротопический аспект) // Вестник АГТУ. 2013. № 2 (56). С. 91–98.

[4] Бычков Д.М. Топография сакрального плана в художественной картине мира агиоромана Д.М. Балашова «Похвала Сергию» (иеротопический аспект) // Вестник АГТУ. 2013. № 2 (56). С. 91–98.

художественно-эстетическом выражении чувственности важен факт присутствия онтологического и ценностного основания[1]. В самом искусстве эстетическое эмоционально-чувственное представлено через «преломленность и выраженность в определенном качестве художественной формы»[2], в которой эмоциональное переживание получает «особое эстетическое измерение, выразительность, структуру»[3].

Можно заключить, что искусство с помощью художественно-образных форм выражает эстетически-ценностное отношение к действительности и бытию. За внешней оболочкой художественной формы образа, в конкретно-чувственных приемах и средствах (фактуры поверхности, ритма движения, красочных мазков) обнаруживается духовное наполнение, открывается художественное сознание и мировосприятие.

Художественное мировосприятие как особое видение действительности продуцирует само художественно-эстетическое формообразование, наряду с философским осмыслением мира, является основополагающим в формировании художественной картины мира.

Следует отметить, что сближение философии и искусства наиболее активно проявилось в период художественных трансформаций XIX-XXI веков. Научное обсуждение предмета «художественного» к 90-м годам XX века формирует такие разнонаправленные позиции, как:

1) отрицание специфического в предмете «художественного» (А. Дремов, Г. Недошивин, Б. Кубланов);

2) предмет художественного – это «эстетическое» в действительности (В. Ванслов, Л. Столович);

3) предмет «художественного» связан только с духовным субъективно-личностным проявлением (С. Раппопорт, М. Каган, Г. Поспелов, Н. Чавчавадзе, А. Буров).

---

[1] Петкова С. М. Справочник по эстетике. Ростов на/ Д.: Феникс, 2012. С. 6.

[2]Кривцун О.А. Эстетика. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/ bibliotek_Buks/Culture/Krivcyn/_01.php (дата обращения: 24.03.2012).

[3]Кривцун О.А. Эстетика. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/ bibliotek_Buks/Culture/Krivcyn/_01.php (дата обращения: 24.03.2012).

Все точки зрения небезосновательно получили право на существование. Первая позиция опирается на единство предмета в художественном и философском познании, на основании чего делается вывод об отсутствии «художественного» как особенного. Сторонники второй позиции утверждают, что эстетическое знание охватывает всю деятельность человека, не акцентируя внимание на своеобразии художественного творчества и художественного языка. В третьей позиции С. Раппопорт рассматривает искусство как способ изучения «опыта отношений», а не «опыта фактов», к которому обращены естественные науки. Поэтому искусство рассматривается как область, направленная на постижение и отражение отношений в принципах связи: «мир-человек, человек-мир, или другими словами, мир как целое в его отношении к общественному человеку, его социально-исторической практике»[1].

При этом «опыт отношений», представляемый в искусстве, непосредственно связан с опытом осмысления мира, со спецификой художественного мировосприятия. Всецело к постижению опыта отношений на уровне мировоззренческих оснований подходит философское познание, которое следует представить как аналитический процесс осознавания происходящего в мире. Художественное мировосприятие и мышление также тяготеет к аналитически-оценочному отношению, к природе философских умозаключений, и, как результат, в произведениях искусства формируются образы-миротношения. В произведениях искусства проявленность эстетического эмоционально-чувственного отношения делает явной и логику художественного представления о сущности самого мира в его предметности и явлениях. Важно отметить, что отношения человека к действительности выявляются в искусстве непосредственно при восприятии произведений, а также в ходе аналитического подхода, когда обнаруживаются взгляды автора-субъекта как представителя ментальной культуры, его рефлексия по поводу пережитого.

[1] Диденко В.Д. Искусство и философия. М.: Изд. «Знание», 1986. С. 56.

Важен еще один аспект: понятие «художественное» в большинстве словарей трактуется преимущественно как «мышление в образах», изображение действительности в образах. В качестве дополнения отмечается связь художественного с искусством, деятельностью человека, соответствие художественного определенному уровню эстетического вкуса. На наш взгляд, такое определение художественного не совсем точное, так как «мышление в образах» достаточно широкое понятие. В целом данный тип мышления выстраивается в ходе создания самого различного вида образов как способа «формирования, поддержки, передачи, оперирования, видоизменения с помощью мыслительных процессов»[1]. Что важно, мышление в образах сопровождает все виды жизнедеятельности человека, базируясь на механизмах общего представления, сосредоточенных не на «отдельных изолированных сторонах (свойствах) действительности»[2], а, на создании целостной мысленной картины отдельного участка действительности.

Поэтому для определения художественного мышления необходимо понимание его как особой формы мышления, создающей, фиксирующей и передающей духовно-эстетическое переживание и осмысление мира, проявляемой в художественных формах в искусстве. В целом мышление следует представить как сложный процесс, куда подключено ассоциативное, пространственное, наглядно-образное, вербальное восприятие мира, при этом каждое рассматривается и как разновидность образного мышления. В свою очередь, художественное мышление обладает качеством универсальности, так как синтезирует в себе все названные способы восприятия реальности. Художественное мышление синкретично, так как интегрирует разнонаправленные процессы мышления, объединяя их в фокусе формирования особого типа образности − художественной.

---

[1]Академик. Словари и энциклопедии Академика. [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1070639. (дата обращения: 20.10.2014).

[2]Академик. Словари и энциклопедии Академика. [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1070639. (дата обращения: 20.10.2014).

В процессе формирования художественной образности логико-аналитическое обретает определенную вторичность, прорываясь через концентрацию нацеленно-обостренного эмоционально-чувственного восприятия и одновременно через переживания, ассоциативно пересекающиеся с жизненным опытом. Как уже отмечалось, логико-аналитическое в своей художественно-образной трактовке скрыто за эмоционально-чувственной тканью, за разноликими формами художественно-образного языка. При этом художественный язык передает импульсивность эмоциональной ткани, обладает условностью и одновременно конкретными приемами и способами, направленными на пересоздание явлений действительности[1].

В данный процесс подключено ценностное отношение, отражаемое в художественном, как своеобразном фокусе. Концентрация отношения, согласно классическому принципу эстетического, осуществляется на основе полюсного притяжения положительной и отрицательной оценки, получившей выражение в эстетической концепции прекрасного и безобразного. Способы художественной организации трансформируют реальные формы, играют средствами выразительного преображения, перестраивая действительность и тем самым создавая новый, уже вторичный мир в культурном пространстве − художественно-образный, фиксируемый в искусстве. На этом основании понятие искусства можно представить как систему художественно-образного содержания, воссоздающего целостность мира из сущности его многообразия. Соответственно, рассматривать художественно-образное необходимо в комплексе системных связей и в соотношении с восприятием человека. В ином случае все распадается.

Далее остановимся на специфике целостного видения мира в художественном познании и обратимся к утвердившейся в традиционной эстетике концепции, которая акцентирует в искусстве «гносеологическое

[1]Академик. Словари и энциклопедии Академика. [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1070639. (дата обращения: 20.10.2014).

своеобразие»[1]. Концепция получила распространение в научных исследованиях и восходит к античной теории «мимесиса», представляющей назначение и смысл искусства во «внешне достоверном воспроизведении элементов чувственно данной реальности»[2]. Данный тезис из теории мимесиса получает воплощение в классических формах искусства. Поэтому, раскрывая теорию образного мышления, А.Л. Андреев исходит из классического понимания и стремится конкретизировать точки соприкосновения логического и чувственного в художественном познании. Автор делает акцент именно на чувственном способе выражения логики мысли, на отражении ее через эмоционально переживаемую форму. Отсюда, логическое наличествует в художественном «в той мере, в которой в единичном чувственно-представляемом факте» способна усматриваться «некоторая общая мысль-идея произведения»[3]. В данной трактовке, на наш взгляд, обозначена формула художественного способа передачи реально обозримого и чувственно явленного нам мира.

На первый взгляд, кажется парадоксальным: как в единично-чувственном факте может быть выражена идея целого произведения? Ответ мы находим в труде С.Т. Вайсмана, где подробно рассматриваются размышления художников о своих творческих импульсах, о том, как зарождается замысел произведения. Всё соединяется в единой точке схода: «Художник мыслит целым и движется от целого (накануне частей) к целому (результату сложения частей)»[4]. «Целое раньше частей». Это принцип художественного познания, обусловленного активностью чувственно-эмоционального восприятия и погружением в конкретные наблюдения за жизнью, когда в момент восприятия возникает предчувствие какого-то «общего знаменателя или тайно сквозящей тенденции»[5]. Исходная творческая «отметка» возникает как озарение у разных художников, и в ней

[1] Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.,1980. С. 105.
[2] Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.,1980. С 106.
[3] Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.,1980. С. 106.
[4] Вайсман С.Т. Неевклидова поэтика. Работы разных лет. М.: Наука, 2001. С. 12.
[5] Вайсман С.Т. Неевклидова поэтика. Работы разных лет. М.: Наука, 2001. С. 10.

емко обнаруживается «нерасчлененное ощущение мира» (по выражению Поля Валери)[1]. С.Т. Вайсман находит объяснение этому в логической завершенности творческого видения художника. Проявляется поразительная способность человека к одномоментному целостному построению образа, когда в предельно концентрированной форме улавливается «некая родовая закономерность, высветлен один из сокровеннейших механизмов художественной продуктивной деятельности: «целое раньше частей» − эстетический эквивалент «целостного человека» как специфического предмета искусства»[2].

Вместе с тем, процесс балансирования между «чувственным» и «логическим» остается не раскрытым и для самих художников, поскольку «подлинно творческий художественный замысел никогда не определяется рациональными соображениями, а всегда непосредственным переживанием», импульсы которого невозможно передать логически [3].

Как известно, многие представители неклассических, нетрадиционных направлений в искусстве не признают даже художественных штудий как подготовительных тренировок в работе, а верят только в эмоциональный внутренний взлет – творческое вдохновение и моменты удивления тому, что окружает их в мире. Высказывание Ван Гога: «Когда я наблюдаю, как молодые художники делают композиции и рисуют из головы, − …мне становится тошно»[4], − являет крайне выразительную позицию подобного отношения.

Следует обобщить, что при всем своеобразии двух видов познания, художественного и философского, их объединяет то, что обе области направлены на один объект − на человека и его взаимодействие с окружающим миром. Прежде всего, в этих областях создается представление о реальном мире, о его социокультурной обусловленности и одновременно

---

[1] Вайсман С.Т. Неевклидова поэтика. Работы разных лет. М.: Наука, 2001. С. 10.
[2] Вайсман С.Т. Неевклидова поэтика. Работы разных лет. М.: Наука, 2001. С. 13.
[3]Бранский В.П. Искусство и философия. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/bransk/01.php (дата обращения 06.07.2015).
[4] Вайсман С.Т. Неевклидова поэтика. Работы разных лет. М.: Наука, 2001. С. 13.

вырабатываются ориентиры в связях-отношениях между человеком и миром. Но каждая из областей познания обладает своей формой передачи мысли, языковым стилем. Так, если философия оперирует логикой понятий и умозаключений, то художественно-эстетическое базируется на особой форме художественных образов с высокой концентрацией эмоционально-чувственной выразительности, через восприятие которых уже можно выстроить целостно логику видения-отношения к миру, с позиции заключенного в данном видении ценностно-смыслового содержания как духовного.

Как результат, принципы логического видения, по-разному явленные в двух типах познания, получают свое собирательное отражение в категориях двух систем: в картине мира и в художественной картине мира. Картина мира – это философско-мировоззренческое образование и одно из оснований, создающих художественную картину мира. При соотношении смыслового значения в основании понятий картина мира и художественная картина мира открывается и смысл их предназначения для человека с возможностью воздействия на его самосознание и идентификацию в культуре. В контексте трактовки мировоззрения как концептуально выраженной системы взглядов человека «на мир, на себя и на свое место в этом мире»[1] мы можем обосновать двойственное функционирование картины мира в обществе: с одной стороны, как направленное на выявление особенностей мировоззренческой позиции человека, а, с другой, на формирование и конституирование мировоззрения представителей общества.

Смыслы жизни, облаченные в художественную форму в художественной картине мира, уже изначально обращены к эмоционально-чувственному восприятию мира. Воздействие смыслозначимых ценностей на человека через художественный образ происходит на уровнях − мироощущение и миропонимание. Поэтому художественная картина мира в

[1]Академик. Словари и энциклопедии Академика. [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1070639. (дата обращения: 20.10.2014).

большей мере направлена на формирование мировидения человека, его способность сиюминутно при восприятии произведения искусства сопереживать и соотносить себя с происходящим. Это воздействие, формирующее духовный мир на индивидуальном, внутреннем чувственном уровне и пополняющее, поддерживающее его потенциальность.

Мы используем понятие «мировидение», так как за ним, на наш взгляд, раскрывается способность видения мира посредством проникновенного отношения к окружающему, умения чувствовать его. Следует уточнить, что у понятия «видение» существует несколько значений, которые нацелены на определение таких качеств, как: 1) способность воспринимать и принимать суть происходящего сейчас − это четкость, точность понимания чего-либо, кого-либо; 2) «глубокое, многогранное осознание чего-либо, кого-либо», «видение мира соединяет наш духовный мир, наши мечты и мир реальный»[1].

В китайской философии мировидение связано с мировосприятием, миросозерцанием. Понятие «мировидение» было специально внедрено Чжан Цзюньмаем по примеру иррациональных теорий немецких философов-фихтинцев. У китайского философа за понятием мировидение стоит целое представление между «я» − внутренним миром и «не-я» − внешним миром. Мировидение в контексте данной теории основано на интуиции, непосредственном постижении истины без обоснования с помощью доказательств: «Мировидение субъективно, интуитивно, синтетично, индетерминировано и строго индивидуально; «наука» −объективна, логична, аналитична, каузативна и надиндивидуальна»[2]. Поэтому, в силу всех данных качеств, понятие мировидение органично раскрывает все то, что стоит за личным, субъективным отношением к миру. В художественной картине мира субъективное проявляется и в процессе ее

[1]Академик. Словари и энциклопедии Академика. [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1070639. (дата обращения: 20.10.2014).

[2] Китайская философия. Энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. URL: http://www.worklib.ru/ dic/ мировидение/. (дата обращения: 22.09.2012).

формирования, и в моменты восприятия реципиентом произведений искусства.

Концептуальный контент из содержания картины мира продуцируется в художественную картину мира и тем самым скрепляет единство в общей системности, поэтому понятие мировоззрение здесь также применимо. Но при этом важно понимание того, в каком контексте, рациональном или иррациональном, понятия мировидение и мировоззрение соотносятся с содержанием художественной картины мира.

В научных работах сегодня представлен ряд определений художественной картины мира с разносторонней характеристикой ее свойств, спецификой формирования, способами взаимодействия с социокультурным пространством. Большинство авторов, к числу которых относятся Б.С. Мейлах[1], Р.А. Зобов, Л.Р.Золотарева[2] Т.Ф. Кузнецова[3], Н.С. Скурту[4], отмечают, что связующим центром в содержании художественной картины мира является человек, особенности его взглядов на мир, сложившихся в отношениях с миром социальным и природным. В целом авторы обращаются и к структурным признакам (как рациональной составляющей), и к специфике осмысления мира, к его эмоциональному восприятию (как иррациональной составляющей).

Б.С. Мейлах − один из первых исследователей, дающих определение художественной картине мира. По мнению Б. С. Мейлаха, она строится при помощи всех видов искусств и создает панорамное представление об определенной действительности, существующей в конкретных пространственно-временных параметрах. Говоря о специфике художественного отражения мира, автор акцентирует внимание на способности произведений искусства воспроизводить социальную

[1] Мейлах Б.С. Философия искусства и художественная картина мира // Вопросы философии. 1983. №7. С. 116-125.
[2] Золотарева Л.Р. «Художественная картина мира» в проблемном поле культурологии, искусствознания и педагогики // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 6 (37). С.373– 376.
[3] Кузнецова Т.Ф. Картина мира. [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2008. № 4 – Культурология. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova/ [архивировано в WebCite] (дата обращения: 10. 12. 2013).
[4] Скурту Н.П. Искусство и картина мира. Кишенев: Штиинца, 1990. 84с.

атмосферу эпохи, на формировании в каждую эпоху некоторого характера художественного мышления, на эмоционально-чувственной окраске изображений[1].

А.Н. Михин, в свою очередь, обобщает определения, данные художественной картине мира разными авторами, и делает акцент на системной целостности, в рамках которой творчество писателя рассматривается как в широком социокультурном и художественном контексте, так и сквозь призму специфики индивидуального творческого осмысления действительности. При этом подчеркивается нераздельность формального и содержательного в конструкте художественной картины мира, а также существование ее субъективной природы, явленной художником-мыслителем[2].

На основе обобщения определений выстраивается определенная логика контента и свойств художественной картины мира. Это дает нам основание представлять художественную картину мира как системное образование с целым рядом взаимосвязанных функций:

1) создает панорамное представление о действительности с конкретными пространственно-временными параметрами, передаваемыми через образы таких фундаментальных объектов, как человек, мир, общество, природа, историческое и социокультурное время;

2) реализует взаимосвязь формального и содержательного;

3) фиксирует для каждой эпохи свой характер художественного мышления, сопряженного с эмоционально-чувственным восприятием мира;

4) передает субъектную природу отражения, представляемую художником-мыслителем;

5) воспроизводит атмосферу социокультурной среды.

К данной характеристике следует дополнить ряд качеств и свойств: художественная картина мира, целостно сформированная на основе

---

[1] Мейлах Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие. М.:Искусство,1985. С. 299 -309.

[2] Михин А.Н. Роман Д.С. Мережковского «Александр I» : художественная картина мира / Электронный ресурс/ : дисс….канд. филол. наук. М., РГБ,2005. С. 26-38.

искусства, способна сохранять стилистическую принадлежность к тому художественно-образному языку, который связан с конкретным культурным временем, а также авторским методом[1].

Проведенный нами анализ определений «художественной картины мира», существующих сегодня в научных работах из разных гуманитарных областей, выявил наличие двойственного подхода. Так, в первом виде определений наблюдаются повторы ранее созданных определений, которые используются преимущественно в филологическом знании как базовые. Второй тип определений нацелен на поиск новых проявлений, обусловленных трансформацией художественных процессов в современной культуре. Следует остановиться на определениях второго порядка и выделить в них существенное. Так, в исследовании Л.С. Пестряковой делается акцент на отношении субъектов-реципиентов к искусству, в результате формируется «единство множества представлений о мире, выработанных на основе восприятия результатов художественного творчества»[2]. Автор также отмечает, что «художественное миропредставление имеет тенденцию к трансформации»[3] , обусловленной социальными установками, жизненными приоритетами общества и мировоззрением личности. В свою очередь, А. О. Шубина характеризует художественную картину мира как «концептуализированное художественное пространство, формируемое когнитивными элементами − концептами, которые, так или иначе, существуют в индивидуальном сознании или коллективном бессознательном» [4].

Е.В. Ковина в работе «Художественная картина мира в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: время, пространство, человек»

---

[1] Погорский Э.К. Картина мира // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 4. С. 322–332.

[2] Пестрякова Л. С. Художественная картина мира и девальвация художественных ценностей. Проблема девальвации духовных ценностей общества и системы образования. Тез. Докл. Науч. конф. 17-19 Окт. 1995 г. Волгоград: Перемена, 1995. 168 с.

[3] Пестрякова Л. С. Художественная картина мира и девальвация художественных ценностей. Проблема девальвации духовных ценностей общества и системы образования. Тез. Докл. Науч. конф. 17-19 Окт. 1995 г. Волгоград: Перемена, 1995. 168 с.

[4] Шубина А.О. Концепты художественной картины мира // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки 2009. № 4. С. 94–98.

использует конструкт «картина мира» как методологический, уточняя его значение. Одновременно художественная картина мира применяется как подручная модель для изучения произведений литературы, и данный процесс определен как конструктивный, способствующий системному исследованию сложных произведений. Автор выделяет качество гиперфункциональности как способности категорий к функциональной взаимозаменяемости. Особо следует отметить, что «художественная картина мира» определяется Е.В. Ковиной как «научная модель художественного произведения»[1], где понятие «художественное» «только относительное прилагательное»[2], указывающее исключительно на характеристику «того мира, картину которого мы изучаем» [3]. Тем самым автор смещает акцент на картину мира. На наш взгляд, такое смещение неоправданно: понятие «художественная» в художественной картине мира является ключевым, поскольку создает новую форму для картины мира как специфической модели мировидения. Художественное формирует новую образную систему, с динамичной природой. Художественное наполняет картину мира как мировоззренческую основу, приходящую извне в искусство, духовно-эмоциональной выразительностью, эстетическим ценностным содержанием. А в системе картины мира − комплексом художественно-эстетических категорий. Поэтому правомерно говорить о художественной картине мира как самодостаточном образовании.

Обобщая ранее рассмотренные характеристики, мы определяем художественную картину мира как способ воспроизведения картины мира посредством художественно-образной интерпретации. Художественная картина мира − абстрагированная модель, сформированная в области философского познания мира как теоретическое обобщение и систематизация принципов художественного мышления человека. В то же

[1] Ковина Е.В. Художественная картина мира в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: время, пространство, человек. [Электронный ресурс]: дис… канд. филол. наук. М.: РГБ, 2005. С. 12.
[2] Ковина Е.В. Художественная картина мира в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: время, пространство, человек. [Электронный ресурс]: дис… канд. филол. наук. М.: РГБ, 2005. С. 12.
[3] Ковина Е.В. Художественная картина мира в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: время, пространство, человек. [Электронный ресурс]: дис… канд. филол. наук. М.: РГБ, 2005. С. 12.

время художественная картина мира связана с теорией искусства, так как формируется на основе особенности художественно-эстетического осмысления мира, непосредственно осуществляемого через художественный образ. Если художественный образ наглядно отражает и описывает окружающий мир в конкретных жизненных ситуациях, то художественная картина мира раскрывает контексты возникновения художественных образов, принципы их формирования, при этом выявляя и систематизируя типическое и особенное, общее и индивидуальное, представленное непосредственно в содержании и формах произведений искусства. Специфическое в художественной картине мира обусловлено социокультурным содержанием: мировоззренческий контекст художественной картины мира связывает ее с менталитетом, психологией, идеологией и образом жизни того народа, социальной группы или человека, к которым она принадлежит. Таким образом, художественная картина мира осуществляет аналитическое осмысление художественно-образной формы и содержания, возникших в системе конкретных социокультурных представлений об окружающем мире.

Итак, уточнен статус и содержание понятия «художественная картина мира». Обращение к диалектико-синергетическому подходу, учитывающему многофакторность и многозначность развития, в том числе связанного с субъективностью, создает предпосылки для нового взгляда на специфику художественной картины мира, позволяет раскрыть ее связь с другими элементами и уровнями общественного сознания. На этом основании уточняется соотношение между художественной картиной мира и картиной мира, с другими элементами и уровнями общественного сознания, видению места художественной картины мира в духовном универсуме.

Художественная картина мира представлена как открытая концептуальная многомерная система, выстроенная на соотношении философского и художественно-эстетического знания и способная к

саморазвитию и модификации. Выдвигается концепция двойственной природы в образовании художественной картины мира, связанной с картиной мира и искусством, рациональным и иррациональным основаниями. На основе связи с системой картины мира устанавливается подход к художественной картине мира как мегаобразованию, нацеленному на художественно-теоретическое обобщение происходящего в искусстве, на выявление специфики мировоззрения и художественного мышления в контексте определенной социокультурной среды. Искусство функционально представляется как генератор социокультурных смыслов, системно концентрирующихся в художественной картине мира. Определена связь художественной картины мира с теорией искусства, с художественно-эстетическим осмыслением мира.

Многомерная система художественной картины мира обуславливает применение комплексного подхода к исследованию с привлечением различных методов.

В следующей части исследования проводится сопоставление подходов к изучению художественной картины мира, обозначаются возможности диалога между подходами.

1.3. Единство и многообразие подходов к изучению художественной картины мира

Для системного изучения художественной картины мира, определения ее структурного и содержательного контентов, параметров функционирования и типологии проводится сопоставление подходов, обозначаются связи и возможности диалога между подходами.

В целом исследование является кросскультурным и строится на основе привлечения разных методологических подходов: классических, неклассических и постнеклассических. Это, своего рода, методологический универсализм. При этом акцентируется внимание на недостаточно

изученных проблемах: на внутренних и внешних системных связях художественной картины мира с картиной мира parexcellence, с искусством и социокультурным пространством. Подробно рассматриваются такие вопросы, как эстетико-смысловое наполнение художественной картины мира, влияние ценностных концептов и символов культуры на ее формирование, изменяемость специфики в зависимости от условий историко-культурного развития, взаимодействие формы и содержания, диалектика объективного и субъективного. Широкий спектр обозначенных аспектов влечет за собой обращение к целому комплексу взаимосвязанных подходов, в том числе междисциплинарных, которые помогут наиболее целостно подойти к определению общего характера формирования и функционирования художественной картины мира[1].

В целом методология изучения художественной картины мира должна отвечать тем подходам, которые уже утвердились в гуманитарном знании с включением двух систем координат: рациональной и иррациональной. Две системы дополняют друг друга: если рациональный подход опирается на аналитическое исследование, то иррациональный нацелен на синтез разнонаправленных взглядов, творческих интенций и разнообразие эмоционально-чувственных проявлений как субъективных. Связь двух посылов в методологии необходима для исследования многомерной природы художественной картины мира, обусловленной отношением с картиной мира и искусством, с реальным миром и многообразием контекстного социокультурного содержания.

Художественная картина мира связана с картиной мира и искусством по принципу сложной системной организации. Поэтому с целью определения принципов организации системы мы обращаемся к дистанцированному подходу как приему абстрактного вычленения концептуальности. Системное изучение предмета «в рамках единой

[1] См: Мусат Р.П. Методология исследования художественной картины мира // Научное мнение. СПб.: «СПб университетский консорциум». 2015. №11. С. 10−15.

модели» определяется как наивысший уровень абстрагирования[1]. В основу построения системной модели положена разноуровневая интеграция, способная объединить разные информационные поля и создавать внутрисистемное движение информации[2].

Принцип взаимодействия художественной картины мира с картиной мира необходимо выявить в двух аспектах: во-первых, как системным образованием, имеющим свою структуру и элементы, во-вторых, как своеобразной моделью мировидения, за которой раскрываются взгляды общества, обусловленные спецификой ментальной культуры. Системный подход нацелен на формирование представления о художественной картине мира как целостном образовании, сочетающем разнообразные свойства, связи и уникальность.

Прием абстрагирования помогает выявить разнохарактерность во взаимодействии частей системы. Для этого применяются дополнительные методы: во-первых, формально-логический с целью поиска отличительных черт в отдельных элементах; во-вторых, структурно-диалектический с целью поиска объединяющих оснований для элементов. Поскольку структурно-диалектический подход − составляющий диалектического метода, то за ним идет ряд методологических принципов: объективность рассмотрения, историзм, противоречивость, восхождение от абстрактного к конкретному, единство логического и исторического[3]. Вместе с тем, системный и структурно-функциональный подходы − взаимодополняющие и взаимообразующие. Структурно-функциональный подход позволяет учесть ряд существенных моментов:1) диалектическую взаимосвязь между структурой и функциями; 2) связь между элементами системы и взаимосвязь системы со средой; 3) необходимость комплексного подхода к

[1] Культурология : энциклопедия: в 2-х т./ Под ред. С.Я. Левит. М.: РОССПЭН, 2007. Т.2. С. 75.

[2] См. также: Аверьянов А.Н. Системное познание мира: методологические проблемы. М.: Политиздат, 1985. 263 с.; Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание: избранные ст. Л.: Изд. Ленингр. ун-та, 1991. 384 с.; Анохин П.К. Философские аспекты теории функциональных систем // Анохин П.К. Избранные труды. М: Наука. 1978. 400 с.

[3] Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Священник Павел Флоренский. Соч.: В 4-х тт. М., 2000. Т.3(1). 1245 с.

анализу многоуровневых систем; 4) необходимость рассмотрения системы в процессе развития; 5) требование единства философского и специального знания на основе общих законов материального мира и закономерностей развития антропогенных систем[1]. В целом данные подходы обладают универсальной способностью раскрывать разные аспекты атрибутивности и свойств, присущих системе.

Взгляд на художественную картину мира как системную целостность является оптимальным подходом для раскрытия ее сущности, принципов формирования и функционирования в социокультурном пространстве. Аспект целостности относителен и сопряжен с условиями определения множественных контактов и механизмов организации художественной картины мира на разных уровнях, как внешнем, так и внутреннем. Принцип целостности направлен на определение в системе, прежде всего, особенностей структурной организации элементов. Структура в системе выстраивается на основе иерархической соподчиненности: упорядоченности элементов с учетом взаимодействия и функционирования на двух уровнях. Включенность художественной картины мира в систему картины мира в качестве подсистемного образования создает условия для ее сложной системной организации, когда структурный уровень образуется через связь двух типов категорий − философско-мировоззренческих и художественно-эстетических. На основе взаимодействия категорий как системных элементов формируется многокомпонентная структура. Внешний уровень, в свою очередь, создает контекстное основание, где в качестве опорных служат произведения искусства с содержанием, вбирающим обширную информацию из мира действительности и разных областей познания. На внешнем уровне также открывается взаимодействие с другими типами картин мира: научной, религиозной, исторической, эстетической, социокультурной.

[1]Академик. Словари и энциклопедии Академика. [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1070639. (дата обращения: 20.10.2014).

Целостная категориальная связь обеспечивает воспроизводство и обновление художественной картины мира. Исходя из определения, категории следует отнести к метаязыковым образованиям, когнитивным единицам, обеспечивающим перенос знаний в междисциплинарное исследование. Категориальный аппарат, используемый для систематизации знаний и познавательных процессов, позволяет связать любое знание с философией и перейти к частным областям познания. Каждая из категорий обладает своей функциональностью и содержанием.

В свою очередь, выявить механизм помогает интегративный подход, способный раскрывать и структуру, и любые уровни в системном взаимодействии, в том числе, с участием смежных областей познания. В связи с конструированием таких сложных системных моделей в методологии социогуманитарного знания наблюдается привлечение подходов из разных исследовательских полей. Поэтому комплексный подход сегодня определяется в качестве новой научной парадигмы[1]. При анализе сложного межпредметного взаимодействия исследователи разделяют методологию по следующим уровням: первый уровень, имманентный или внутренний, объединяет методы и принципы, направленные на изучение контента в предмете гуманитарного знания; второй уровень, трансцендентный или внешний, включает способы, раскрывающие содержание контекста: философское, общенаучное, частнонаучное; социокультурное.

Интегративная связь на внешнем уровне способствует обновлению модели, поддерживает ее жизнеспособность при непрерывном контакте с окружающим миром. В результате логика реконструкции художественной картины мира притягивает целый ряд методов: дисциплинарные, междисциплинарные и трансдисциплинарные. Возникает усложненный кластер методов с многоуровневой интеграцией, способной раскрывать одновременно все срезы системности: на уровне структуры, на уровне

[1] Кохановский В.И. Философия науки в вопросах и ответах / Ростов н/Д.: Феникс, 2006. С. 325-326.

межпредметных связей, на уровне контактов с окружающим миром. Принцип многоуровневой интеграции методов послужит оптимальным инструментом в противовес тем коллизиям, которые наблюдаются в современных социогуманитарных исследованиях.

К примеру, в условиях постмодерна сложился двойственный, разрозненный взгляд на исследуемый предмет, когда, с одной стороны, наблюдается раздробленность анализа с акцентом на частном, с другой, при целостном анализе может исключаться обращение к деталям. Одновременно в работах утвердилась тенденция к смешению принципов и стилей, к соединению несоединимого. Такая разрозненность в методологии «не позволяет рассмотреть культуру как системную целостность»[1]. В ответ идет поиск методов, нацеленных на формирование целостности. Особый акцент делается на целесообразности использования диалектического подхода в качестве системообразующего основания для объединения элементов в целое. Данная традиция прослеживается в трудах М.М. Бахтина, А.Ф. Лосева, М.К. Мамардашвили. Сегодня системный подход получает все более обновленный научный взгляд, выстраиваемый с учетом новой парадигмы – концептуального синтеза разрозненного системного знания на основе диалектизации и конструктивизации системного аппарата[2]. К ним логично присоединяются новаторские методики, апробированные в ходе исследовании бифуркаций в процессах развития культуры.

Конструктивность диалектического подхода позволяет согласовать контрастные явления и выстроить целостность в художественной картине мира. Также в современной методологии выдвигается идея синтеза диалектики с системно-синергетическим подходом[3]. Она нацеливает научное исследование на диалектическое понимание системы, как

---

[1] Быстрова А.Н. Бытие культуры и истории. Новосибирск.: Издательство СОРАН, 2008. С. 62.

[2] Балабанов П.И., Марков В.И. Становление новой парадигмы в развитии системной теории, методологии и философии / Науковедение: фундаментальные и прикладные проблемы. Сб. науч.трудов Сибирского института науковедения // Под общей ред. В.П.Каширина. Вып.4.: Красноярск Изд-во КрасГАУ, 2006. С.72–74.

[3] Виноград Э.Г. Проблема методологических оснований современной науки / Науковедение: фундаментальные и прикладные проблемы. Сб. науч.трудов Сибирского института науковедения // Под общей ред. В.П. Каширина. – Вып.4. Красноярск: Изд-во КрасГАУ, 2006. С.68–71.

«динамичного, организованного целого, обеспечивающего свою устойчивость, функционирование и развитие на основе разрешения актуальных противоречий в заданных условиях среды»[1]. Принцип синергетики как науки о самоорганизации, развитии целостных систем с учетом неустойчивых состояний превратился в междисциплинарное явление. Универсализм синергетики дал ей возможность послужить основанием для нового философского мировидения (эволюционной системно-синергетической парадигмы) и внести вклад в научное основание различных гуманитарных наук[2].

Системно-синергетическая парадигма согласуется, с одной стороны, с логикой трансдисциплинарного системного подхода, направленного на изучение явлений в соответствии с нелинейным принципом организации целостности, с учетом живого взаимодействия частей, входящих в культурное целое. С другой стороны – с диалектическим подходом, позволяющим на глубинном уровне представлений об историко-культурных связях осмыслить парадоксальность и закономерность проявлений в динамике и типологии художественных процессов, напрямую влияющих на специфику художественной картины мира. Как видим, соединение двух парадигм, диалектической и системно-синергетической, тесно связано с рациональными и иррациональными аспектами ее содержания.

Таким образом, многоуровневая интеграция с применением широкого спектра дополняющих друг друга методов содействует многоаспектному описанию системности, определению принципов сложения ее в единое динамичное образование. Так, связь методов на внутреннем уровне художественной картины мира нацелена на изучение таких аспектов, как: 1) характер формирования структурной целостности; 2) содержательная и функциональная связь между разными категориями как системными

---

[1] Виноград Э.Г. Проблема методологических оснований современной науки / Науковедение: фундаментальные и прикладные проблемы. Сб. науч.трудов Сибирского института науковедения // Под общей ред. В.П. Каширина. – Вып.4. Красноярск: Изд-во КрасГАУ, 2006. С.68–71.

[2] Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. 432 с.

элементами; 3) зависимость эволюции системы от структурных составляющих в условиях модификации содержания элементов. На внешнем уровне она раскрывается в многообразии ракурсов: 1) как подсистема картины мира; 2) как относительно самостоятельная система; 3) как система, соединенная с системами других картин мира; 4) как система, развивающаяся в условиях разнообразных проявлений в искусстве, в мировидении, в социокультурных контекстах.

Многоуровневая интеграция одновременно соединяет рациональные и иррациональные подходы в исследовании художественной картины мира. В самом определении способа художественно-образного изображения важна степень использования рационального или иррационального типов мышления как существенного в формировании представлений об универсуме и положении человека в его пространстве.

Ранее мы акцентировали внимание на рациональной линии как способе дистанцированного подхода к художественной картине мира, способе абстрагирования. На органичной связи рационального и иррационального базируется художественное мышление. В разное историческое время соотношение рационального и иррационального по-разному проявляется в искусстве, находит отражение в структуре художественной картине мира, а также получает выход в символике ее художественно-образной формы[1]. За данными символами раскрываются смыслы мировидения, заложенные в конкретно-исторический и социокультурный контексты[2]. Поэтому взаимосвязь рационального и иррационального целостно может быть выявлена только при изучении внешних связей художественной картины мира, сопряженных с ее двухосновной природой − искусством и картиной мира как контекстным основанием.

---

[1] Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 376 с.

[2] Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.

В свою очередь, содержание картины мира включает широкий диапазон мировидения: от представлений человека о конкретных предметах до глобальных воззрений на мир. Одновременно раскрывается мера активности человека в обществе. В контексте конкретной социокультурной ситуации или целого периода истории картина мира становится своего рода результирующим выводом-концептом мировоззренческих позиций. Благодаря способности к упорядочиванию знаний на основе репрезентации мировидения и продуцирования жизненных смыслов, картину мира можно считать наиболее мобильным научно-теоретическим конструктом и одновременно методологическим инструментом в социогуманитарном познании мира.

Художественная картина мира, сформированная в условиях связи с картиной мира, одновременно выступает и в качестве ее репрезентанта. Данное соотношение следует рассматривать в единстве целого и части. Логика этой связи способна раскрываться по принципу коэволюции как взаимообусловленного изменения системы и ее частей, когда часть может влиять на формирование целого. Изначально механизм коэволюции заложен в само структурное ядро художественной картины мира, образуемое за счет сцепления двух видов категорий. Связь категорий помогает проследить изменяемость системы на внешнем уровне, непосредственно в процессе взаимообусловленного развития двух картин, в том числе в условиях «нестабильного, неустойчивого, неравновесного, хаосогенного, неопределенностного» состояния[1]. И, соответственно, дает возможность раскрыть контрасты современного искусства с разной творческой проявленностью, представляемой в двух видах художественной картины мира: авторской (субъектной) и общекультурной.

Следующей основополагающей платформой для художественной картины мира служит искусство. Связь с ним осуществляется через художественные категории и концепты, выполняющие одновременно и

[1] Кохановский В.И. Философия науки в вопросах и ответах / Ростов н/Д.: Феникс, 2006. С. 253.

смыслообразующую, и формальную функцию. Формальная функция позволяет выявить в системе свойства и отношения между разными категориями, зафиксировать существенное и устойчивое. На внутреннем уровне системы художественные категории взаимодействуют с категориями философско-мировоззренческими, и уже совместно продуцируется общее содержание, а именно актуальные для конкретного общества смыслы философско-эстетические, социокультурные и социально-утилитарные (политические, идеологические, сакрально-культовые, конфессиональные, нравственно-этические)[1]. Особенности этого взаимодействия обуславливают комплексное применение ранее указанных методов: структурно-функционального, структурно-диалектического и формально-логического. К ним следует присоединить уже утвердившиеся традиционные подходы, способствующие изучению художественных процессов: сравнительно-исторический, описательный, типологический. В целом методы позволяют решить следующие задачи:

1) раскрыть механизм работы категорий;

2) осуществить реконструкцию образной системы в произведениях искусства;

3) раскрыть мировоззренческие смыслы;

3) выявить соответствие действительного с взглядами автора;

4) определить эстетико-психологический и социально-философский подтексты.

Сложный синтез методов направлен на анализ художественных явлений, а также на определение творческой эволюции автора и его места в художественном процессе. В исследованиях, обращенных к вопросам связи искусства и художественной картины мира, как правило, акцентируются проблемы взаимообусловленности художественных процессов и культуры. В данном контексте рассматривается цикличность трансформаций в искусстве, представляемая аналитическим или синтетическим стилями как

[1] Бычков В.В. Эстетика. М: Гардарики, 2004. С. 262.

соответствие колебаниям, наблюдаемым в социально-психологическом климате определенной культуры[1].

В систему философского постижения мира входит еще одна область познания − герменевтика как теория интерпретации и понимания смысла, тесно связанная с гносеологией и аксиологией. Художественная картина мира строится на основе реконструкции произведений искусства, в процессе которой герменевтический метод нацелен на интерпретацию смыслов в текстах. Смысловое значение в художественном тексте создает посыл и на духовный рост человека, способствует «становлению его как личности, как субъекта культуры»[2]. В теории понимания существует проблема герменевтического круга, соединяющего ряд концепций. Они направлены на разные аспекты познания: понимание части через целое, а целостности через его части (по Ф. Шлейермахеру); субъект познает себя через других, а других через себя (по В. Дильтею); при постижении традиции интерпретатор находится внутри нее (по Г. Гадамеру). Все концепции можно объединить на основе того, что каждая явится гранью целого. Так, в высказывании Ю. Борева дана обобщающая установка для интерпретации: «целое нельзя понять, не понимая его частей, понимание части предполагает, что целое уже понято»[3]. Автор выдвигает некую формулу духовного постижения культурного феномена, учитывающую целостность при понимании смыслов, соединяющих разные точки видения. Безусловно, принцип органичен для построения целостного представления о художественной картине мира, формирующейся непосредственно в процессе интерпретирования художественных произведений. Интерпретация разворачивается поэтапно в ходе познания: «от явления к сущности, от эмпирии к общему»[4]. При этом имеет место взаимосвязь и

[1] Куличкин П.А. Эволюция художественной жизни и стиля мышления: автореферат диссертации по культурологии 2000г. [Электронный ресурс] http://cheloveknauka.com/evolyutsiya-hudozhestvennoy-zhizni-i-stilya-myshleniya (дата обращения 26.07. 2014).
[2] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С. 448.
[3] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С.448.
[4] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С. 448.

логико-аналитических методов, и способов интуитивного постижения художественных смыслов[1].

Герменевтический подход обращен к контекстному содержанию, скрытому за текстом произведений искусства, определяемому нами как социокультурный контент. В целом он способен раскрывать механизмы мировоззренческих и социокультурных факторов, которые влияют на специфику проявленности искусства, а, соответственно, и на художественную картину мира. Поэтому изменения в художественных процессах становятся, своего рода, наглядно представляемым барометром перемен, происходящих в социокультурных пространствах.

Социокультурный контент – это, прежде всего, внешняя среда, внешний уровень для художественной картины мира. Социокультурная среда напрямую связана с искусством, служит в качестве контекста для художественных произведений и трактуется в текстах с разным уровнем достоверности. При этом связь среды с художественной картиной мира является опосредованной. Ментальная культура – одно из составляющих мира реальности, на интерпретацию которого направлена художественная деятельность. Социокультурный контент привносит в искусство содержание для образов и концептов, которое уже далее продвигается в художественную картину мира. Поэтому художественная картина мира, с одной стороны, выступает как производное конкретного социокультурного окружения, происходящее в котором напрямую влияет на жизнедеятельность человека и на трансформацию художественных процессов. А, с другой, и сама художественная картина мира способна оказывать влияние на общественную жизнь. Таким образом, осуществляется взаимовлияние: художественных процессов на общество и общества на специфику и полноту художественного выражения реалий жизни. В целом социокультурное содержание выражено в искусстве посредством разных художественных способов: через знаково-

[1]Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С 448.

символическую форму, через художественные произведения, несущие в себе смысловой контент: идеалы, нормы, ценности и разного рода представления о мире. Все грани, и содержательные, и формальные, связаны напрямую с жизнедеятельностью человека и имеют разнообразные аспекты своего выражения: исторические, хронологические, социально-статусные, эстетические, мировоззренческие.

Таким образом, в отношениях между социокультурной реальностью и художественной картиной мира складываются достаточно сложные отношения. Исследование данных отношений вписывается в методику многоуровневой интеграции в рамках трансдисциплинарного подхода, необходимость которого обуславливается следующими обстоятельствами:

− все смежные области познания функционируют на внешнем (трансцендентном) уровне с пространством социокультурной реальности;

− интеграция методов выстраивается по принципу взаимодополнения междисциплинарных подходов и социокультурных[1].

Художественная картина мира, будучи тесно связанной с культурой общества и с другими картинами мира, стала знаковым явлением в культуре XX века. Можно сказать, что в целом она повышает концептуальный статус социогуманитарного знания. Сам факт концептуализации художественного представления о мире указывает на стремление человека понять смысл своего существования в его разнообразных, неустойчивых проявлениях. В условиях современных социокультурных изменений традиционные подходы требуют конкретизации, направленной на системный анализ художественных процессов в условиях изменчивости, и, как следствие, специфики формирования целостности, обусловленной линейными и нелинейными процессами, гармонией, и дисгармонией, касающихся развития искусства, и культуры. Следует подчеркнуть, что возникающая нестабильность не противоречит законам формирования целостности, она

[1] Вальковский А.В. Актуальное искусство как социокультурный феномен:сущность и социальные функции [Электронный ресурс]. URL: http://www.volgmed.ru/uploads/dsovet/autoref/7-556-1394862457_valkovskij_anton_vasilevich.pdf (дата обращения 13.06.2014)

согласуется с законами антиномичности бытия. Целостность видения мира неотъемлемо связана с деятельностью человека, и на протяжении веков в мировидении из дисгармоничных проявлений вырабатывалась «сущность и целостность заложенного в него мира»[1]. В философском трактате П.А. Флоренского «Понятие формы» термин «целостность», «целое» рассматривается как норма бытия и воплощение идеи: «Целое – прекрасно, и наоборот – прекрасное есть целое. Наглядно воспринятая целостность и есть красота»[2]. П.А. Флоренский диалектически дедуцирует данное понятие, единство целого представляется через его части, формирующие множественность: «Будучи единым в себе самом, целое является в пространстве и во времени как множество»[3]. При этом «целостная множественность» неотъемлемо должна быть наполнена качественностью, продуцировать возникновение множества качественностей, составляющих многообразие. В результате, целое становится единством многоразличного[4]. Многоразличное единство возникает из антиномичности, подобной магниту с противоположными полюсами, гармоничными и дисгармоничными, но неотрывно связанными друг с другом. Поэтому суждения П.А. Флоренского дают посыл к определению целостности через многообразие множественностей, притягивающихся между собой этим целым. Это качество органично для искусства, возникающего на основе суммирования субъективных представлений, как некоего многообразия множественностей в едином социокультурном пространстве. В свою очередь, художественная картина мира обобщает разрозненные взгляды через организацию системы.

Системный подход базируется на изучении усложненной по своей сути целостности. Механизм подхода направлен на выявление различного и сходного в многообразии множественного, а также на синтез и интеграцию данных проявлений. Целостность художественной картины мира

[1] Ратников В.П. Постмодернизм: истоки, становление, сущность // Философия и общество. 2002. № 4. С. 220.
[2] Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Священник Павел Флоренский. Соч.: В 4-х тт. М., 2000. Т.3(1). С. 456.
[3] Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Священник Павел Флоренский. Соч.: В 4-х тт. М., 2000. Т.3(1). С. 460.
[4] Северикова Н.М. П.А. Флоренский о единстве мира и человека. / Философские науки №1, 2005. С.74-92.

достигается за счет обобщения множественного художественного в искусстве. В качестве основополагающего в подходе служит связь с контекстом – мировоззрением человека в определенной культуре, со смысловым контентом. Художественная картина мира направлена на суммарное раскрытие специфики ментального художественного мышления. В результате сформировавшаяся в ее содержании концептуальность помогает обобщить происходящее, сопоставить прошлое и современность, а тем самым сформировать целостный взгляд и спроецировать его на дальнейшую жизнедеятельность человека и общества.

Следует отметить, что изучение человеком собственной психологической природы и способов иррационального освоения мира существенно углубляет представления о возможностях восприятия, познания и деятельности. На основе разнообразной палитры иррационального как эмоционально-чувственного восприятия формируется и многообразие вариантов в видении мира. Во-первых, оно возникает на почве субъективного творческого самовыражения разных людей (многообразия множественного). Во-вторых, расширение информационного пространства открывает возможности знакомства с творчеством разных национальных культур как субъектов общечеловеческой культуры и одновременно с взаимодействием в рамках всеобщности. В результате круг представлений человека о действительности расширяется за счет разнообразия смыслов в различных культурах, существующих в мире. Мир в восприятии человека становится многополярным, для познания которого соответственно необходимы и многополярные научные подходы. Именно к таким подходам принадлежит системный подход, наделенный необходимой способностью к синтезу и универсальностью. Вместе с тем поиск методов продолжается в науке и сегодня, в том числе и в ее художественно-эстетической области.

В целом, необходимость появления новых подходов в социогуманитарном знании в конце XX века объясняется динамизмом

развития социокультурной действительности, ее усложненной целостностью в сочетании с противоречивостью, открытостью, взаимозависимостью ее отдельных сторон, связей и отношений. Эти процессы органично обусловлены следующими факторами: сменой парадигмы экономического развития общества – переходом его на информационный путь; постнеклассическим этапом формирования науки: широким ее внедрением во все сферы жизни, развитием синергетики; включением в научный оборот новых литературных источников в виде работ русских религиозных философов, российских ученых, освобожденных от идеологического запрета, более широким применением иностранных источников; возрастанием потребности в практическом применении гуманитарных знаний в разных сферах жизнедеятельности человека[1].

Поиски новых методов требуют и широты привлечения данных из культурологии, философии, социологии и других наук. Эти тенденции, в свою очередь, способствуют гуманизации общества и противостоят жесткому техницизму, ведущему к развитию глобально-кризисных процессов в культуре, изначально связанных с результатами деятельности человека. Аспекты мировидения человека становятся все более важными для науки: традиционно устоявшееся в методологии пополняется новыми подходами, учитывающими человеческий фактор и, как итог, в научных источниках сегодня прорисовываются контуры новой парадигмы социогуманитарного знания и его методологии. Назовем основные векторы ее укрепления:

– взаимообогащение естествознания и социогуманитарных наук;

– сближение и взаимодействие противоположных концептуально-методологических подходов: рациональных и иррациональных;

[1] Кохановский В.И. Философия науки в вопросах и ответах / Ростов н/Д.: Феникс, 2006. 352 с.

– применение аппарата герменевтики, культурологии, сближение объяснительного и интерпретационного подходов;

– внедрение идей и методов синергетики, акцент на неопределенных, нелинейных процессах, открытых системах, и как результат – многовариантность, альтернативность эволюции с учетом влияния каждой личности на макросоциальные процессы;

– изменение субъект-объектных отношений в сторону субъектного фактора, поворот к конкретному человеку, к его ценностно-смысловым параметрам;

– формирование новых регулятивов человеческой деятельности: от преемственности традиций и созерцательного взгляда на мир к инновационным ценностям, новизне и оригинальности;

– стремление создать «целостную концепцию жизнедеятельности человека в единстве его социальной и биологической сторон»[1].

Эти тенденции реализуются через повышение концептуального, теоретического статуса науки, через внедрение новых понятий, категорий, разного рода абстракций, моделей. Намечается и стремление придать более рациональную форму познанию, выступающему на современном этапе «в качестве необходимой культурной ценности»[2]. Синтез методов объединяет разноплановые подходы в исследованиях, определяет взаимообусловленность структуры и содержания с учетом противоречивых явлений. Необходимо учитывать как опыт предшествующих исследований, так и новые методики. Использование взаимодополняемости из разных методик будет соответствовать изучению сложной действительности в социокультурном пространстве.

В целом исследование художественной картины мира должно строиться с учетом синтеза классических подходов и подходов, сформированных в неклассической и постнеклассической науке XX века. К

[1] Кохановский В.И. Философия науки в вопросах и ответах / Ростов н/Д.: Феникс, 2006. С. 324.
[2] Кохановский В.И. Философия науки в вопросах и ответах / Ростов н/Д.: Феникс, 2006. С. 325.

этому периоду принадлежит феноменологический подход, нацеленный на исследование субъективного переживания, восходящего к трансцендентным интенциям.

Как было выявлено ранее, рациональность науки постнеклассического типа выстраивается с помощью ряда основополагающих характеристик, в состав которых входит синергетическая концепция, используемая для понимания и объяснения исторически развивающихся систем с позиций взаимодействия и самоорганизации. Так, авторская художественная картина мира, как множественное субъектное в культуре, может быть рассмотрена только в контексте общекультурной художественной картины мира, а последняя не может обойтись без систематизации авторских художественных картин мира по принципу многообразия множественностей в целостности.

Поскольку в новом типе науки акцентируется роль человека и как субъекта познания и как главного участника протекающих событий[1], то и эволюционные процессы изучаются с учетом преобразовательной деятельности человека. Это предполагает обращение к ценностям социального, этического, эстетического и др. характера. В нашем исследовании художественной картины мира данные аспекты являются ключевыми. Они могут быть комплексно рассмотрены через традиционные методы, применяемые в эстетике, такие как: субъективный и объективный, дескриптивный и нормативный, социологический и психологический, логический и исторический, аналитический и синтетический, эмпирический и теоретический[2].

Изучение художественно-эстетических явлений должно происходить с учетом едино-двойственного проявления их сущности, во взаимосвязи внешнего и внутреннего содержаний, как имманентного и трансцендентного. Это соответствует ранее указанным принципам

[1] Кохановский В.И. Философия науки в вопросах и ответах / Ростов н/Д.: Феникс, 2006. С. 251.
[2] Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики. М.: Высшая школа, 1982. С. 40.

методических уровней, а также диалектическому подходу, способному раскрывать специфику взаимодополняющих явлений, что дает возможность комплексно исследовать художественно-эстетические процессы.

Например, объединение субъектного и объектного методов в единый «субъект-объектный» нацеливает на исследование субъективных эстетических переживаний, суждений и оценок, возникающих у художника в ходе создания художественного произведения и эстетических ценностей. Субъектный аспект касается и особенностей восприятия созданного произведения другими субъектами-реципиентами. Одновременно объектная сторона направлена на раскрытие социокультурного контекста и содержания эстетической жизни общества, которое становится почвой для субъективного содержания. Следует отметить, что разрозненная абсолютизация субъектного или объектного не позволяет создать целостных научных концепций, а применение субъект-объектного метода дает возможность осуществить необходимую корреляцию данных для целостности в научном подходе.

Субъект-объектный метод является координирующим для выше указанных групп методов, которые, в свою очередь, будут являться взаимодополняющими, и их восхождение от одного к другому основывается на диалектическом единстве. Единство выстраивается через логический путь от абстрактного к конкретному как «воссоздание посредством мышления конкретного объекта в его существенных связях и отношениях, логически завершенных и развернутых»[1]. Путь логического построения взаимосвязей в развитии художественных явлений способствует формированию категории «художественная картина мира».

В целом построение тесно связано с синтезом методов, эстетических законов и принципов.

Важно привлечение психологического и социологического методов.

[1] Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики. М.: Высшая школа, 1982. С.43.

С одной стороны, методы направлены на выявление психологического основания в механизмах творчества художника, в его восприятии аудиторией. В науке сформировалось направление психологической эстетики, в частности, представленное исследованиями Г. Фехнера, Л. Выготского, П. Якобсона. С другой стороны, психология эстетики раскрывает не только субъектную сторону искусства, но и его детерминированность социальными условиями. В истории развития эстетической мысли социологические концепции были противоречивы, среди них проявляются идеалистические, вульгарные подходы, художественные процессы рассматривались на основе диалектического подхода. В настоящее время применяются новые подходы, связанные с концепциями циклизма и синергетики.

Сочетание логического и исторического подходов по аналогии с логикой исторического развития реального мира позволяют раскрыть объективность развития художественных процессов. И в соответствии с логикой общего, закономерного и необходимого художественная картина мира суммировано выстраивает и констатирует процессы в целостность, задаваемую мировоззренческими и социокультурными основаниями. Логический стержень позволяет выявить и генезис, и структуру формирования художественной картины мира как искусственного, абстрактного объекта, поэтому логический подход конкретизируется методами абстрагирования и идеализации. Применение абстрактного моделирования и идеализации по отношению к художественной картине мира выявляет ключевые структурные моменты – характеристики составных элементов-категорий и их взаимосвязи в целостности, а также обнаруживает принципы связи между картиной мира и другими картинами мира. В свою очередь, исторический подход наращивает плоть на конструктивный скелет в виде реально-конкретного художественно-исторического содержания – художественных стилей эпохи, авторских методов, приемов и форм, что позволяет проследить генезис

художественной картины мира как общекультурной, так и авторской, а также сопоставить разновременные процессы.

Следующие два метода, дескриптивный и нормативный, также более уместно, на наш взгляд, объединить в один – нормативно-дескриптивный, так как перекос подходов создает диссонанс в изучении объектов и, более того, является ложным, поскольку нарушает и даже разрушает естественный ход развития художественных процессов. Тем не менее, в истории развития эстетической мысли находили место точки зрения, отстаивающие позицию одного из указанных направлений. В свое время сформировалось два категорических воззрения. Так, нормативное построение эстетики отстаивали Аристотель, И. Винкельман, И. Кон, Г. Лессинг, дескриптивное – Г. Гегель, М. Верли, И. Тэн. Компромиссный подход к данной проблеме определяют авторы Л.А. Зеленов и Г.И. Куликов, предлагая «учитывать эффект оборачивания теории в метод»[1].

Сегодня область эстетики неоспоримо рассматривается как научная, т.е. нормативно-теоретическая по отношению к изучению сферы эстетической деятельности, но «ее положения, законы, выводы, категории» подвергаются трансформированию в реальные «принципы деятельности художника, критика и публики»[2]. Исходя из этого, мы можем, особо отметить необходимость обращения при изучении художественной картины мира к двум ключевым, основополагающим моментам – взаимодействию теоретических построений в виде эстетических категорий, законов (номологический подход) и эстетических принципов, которые непосредственно связаны с практикой. Этим сложным взаимодействием обуславливается важность комплексного подхода с привлечением различных методов, способов и приемов. Эстетические законы составляют костяк теоретического построения в изучении художественной картины мира, который помогает объяснить и охарактеризовать механизмы ее

[1] Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики. М.: Высшая школа, 1982. С. 49.
[2] Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики. М.: Высшая школа, 1982. С. 49.

функционирования и развития. При этом данные законы тесно связаны с общими философскими законами и принципами деятельности человека, его социальной активностью. В пространстве современного мира расширяется сфера междисциплинарных связей эстетической деятельности, а, соответственно, и самой эстетики.

Многополярность определяет и многоаспектность исследовательских подходов, обращенных к гносеологии и социологии, психологии, теориям отражения и теории информации, семиотики и теории деятельности, общей теории систем и аксиологии, теории моделирования и математики. На этой основе представляются общие направления данного исследования: аксиологическое, системное, семиотическое, историческое, социокультурное, психологическое. Все направления объединяются тематическим кругом вопросов и задач, связанных с воспроизведением характера формирования художественной картины мира. В рамках современных социокультурных проблем они получают специфическое содержание, при этом, как уже отмечалось, важно учесть и актуальные теоретические научные подходы. К ним, в частности, можно отнести синергетическую парадигму, теорию циклизма и их связь с новым взглядом на принципы творческой деятельности человека.

Итак, рассмотрели принципы системно-синергетическая методологии, позволяющей преодолеть разрыв между эмпирико-описательным и концептуально-теоретическим подходами, позволяющими раскрыть свойства, качества и механизмы функционирования на системно-структурном уровне к художественно-эстетической деятельности, учесть достижения и традиционных, и современных концепций, а также, что особенно важно, факт трансформации и самого художественного познания мира. Продемонстрирована плодотворность принципа междисциплинарного подхода при исследовании художественной картины мира.

Предпринятый анализ позволил прийти к следующим выводам.

1. Картина мира как мегасистема включена в духовный универсум в качестве одного из центровых образований, постоянно продуцирующих новое содержание: мысли, чувства, идеи. Системно-синергетический подход позволяет рассмотреть принцип многомерности картины мира, раскрывающейся в условиях взаимодействия внутреннего и внешнего уровней. Внутренний уровень, структурный, представлен в форме сложного конструкта, состоящего из целого ряда атрибутивных категорий-универсалий, создающих тематическую и концептуальную векторность для образов. Внешний уровень, контекстный, формируется по принципу расширяющегося и обновляющегося сознания, по принципу единства рационального и иррационального в содержании. Определяется двойственная сущность картины мира. Во-первых, конструктивно − это методологическая и концептуальная модель, обладающая систематизирующей и конституирующей функциями. Во-вторых, содержание картины мира строится на принципе субъект-объектной, детерминации как источника для трансформации смыслообразующего контента. Данный принцип − кросскультурный, но его кумулятивный эффект находит выражение в постнеклассической картине мира, сопряженной с изменениями синергетического порядка, закономерностью nonlinearity. Моменты бифуркаций, нестабильности привносят изменения в концептуальность картины мира, в соответствии со свойственным концепту качеством быть stabilisaut non stabilis. Конституирующая система картины мира объединяет другие картины мира, к числу которых принадлежит художественная картина мира. Системные свойства картины мира позволяют ей служить в качестве методологического инструмента, направленного на реконструкцию мировоззренческого контента в профильных картинах мира.

2. Художественная картина мира возникает как востребованное временем понятие в условиях трансформации художественных процессов, связанных с социокультурными преобразованиями XX века.

Художественная картина мира − открытая концептуальная многомерная система в духовном универсуме, выстроенная на соотношении философского и художественно-эстетического знания, способная к саморазвитию и модификации. Выдвигается концепция двойственной природы в образовании художественной картины мира, связанной с картиной мира и искусством, рациональным и иррациональным основаниями. На основе связи с системой картины мира устанавливается подход к художественной картине мира как мегаобразованию, нацеленному на художественно-теоретическое обобщение происходящего в искусстве, на выявление специфики мировоззрения и художественного мышления в контексте определенной культуры. Искусство функционально представляется как генератор социокультурных смыслов, системно концентрирующихся в художественной картине мира. Одновременно определяется связь художественной картины мира с теорией искусства, с художественно-эстетическим осмыслением мира.

3. Системно-синергетическая методология позволяет преодолеть разрыв между эмпирико-описательным и концептуально-теоретическим подходами к художественно-эстетической деятельности, учесть достижения и традиционных, и современных концепций, а также трансформацию и самого художественного познания мира. Понимание целостности образования художественной картины мира основывается на ее способности комплексно представлять художественное развитие в рамках одной культуры или творчества авторских персоналий по принципу «единство в многообразии». Исходя из данной позиции, в основу исследования положен принцип методологической дополнительности таких ключевых подходов, как: диалектико-синергетический, системно-структурный, компаративный, герменевтический и элементы феноменологии. Междисциплинарный подход и разноуровневая интеграция позволяют определить взаимообусловленность структуры, содержания, функционирования и

изменения художественной картины мира в условиях противоречивости явлений.

Таким образом, мы подходим к более углубленному изучению художественной картины мира: выявлению специфики целостного образования, исследованию принципов структурной организации и элементов, проявлениям единства эстетических, ценностных и иных аспектов во взаимосвязи с социальными, социокультурными процессами, которые рассматриваются в следующей главе.

ГЛАВА 2. СТРУКТУРА И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА

2.1. Целокупность художественной картины мира

В данной части исследования принципы целостной организации художественной картины мира рассматриваются в контексте системной связи с картиной мира. Раскрывается специфика художественной картины мира как целостного образования, сформированного на основе связи с картиной мира, искусством и реальностью.

М.С. Каган, говоря о системных объектах, подчеркивает важность их изучения именно в «целостном существовании, функционировании и развитии»[1]. Определение особенностей взаимодействия двух картин мира в разных аспектах проявленности открывает возможность полнее раскрыть сам характер формирования художественной картины мира. За основу нами взят метод концептуально-категориального моделирования, позволяющий раскрыть свойства, качества и механизмы функционирования на системно-структурном уровне[2].

В качестве основания послужит обращение к разным уровням связей художественной картины мира: к внешнему и внутреннему. Уровни в художественной картине мира определяются принципами ее связи с картиной мира и искусством[3]. Если содержание картины мира и искусства для художественной картины мира формирует внешний уровень − контекстное содержание (смысловой контент), то внутренний уровень

---

[1] Каган М.С. О времени и о себе. СПб., 1998. С. 109.

[2]Тема рассмотрена: Мусат Р.П. Художественная картина мира в системе картины мира // Научный электр. журнал «Гуманитарные и социальные науки». Ростов на Д.: ЮФУ. 2015. №4. Р.П. Мусат [Электронный ресурс] URL: http://www.hses-online.ru/2015/04/03.pdf (дата обращения: 17.02.2016).

[3] Тема рассмотрена: Мусат Р.П. Художественная картина мира: принципы двухосновной природы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2015. №9 (59). Ч. 1. С. 115−118.

(структурный контент) состоит из целого ряда взаимообусловленных категорий. С учетом взаимодействия разных уровней и разноплановых категорий система выстроится по принципу многоуровневой организации.

Целостность художественной картины мира логично анализировать, исходя из того, что она является подсистемным конструктом, т.е. дочерним образованием в системной структуре картины мира. Картина мира, благодаря способности систематизировать мировоззренческие концепты, предстает как гиперсистема по отношению к другим картинам мира, а также служит в качестве инструмента для их изучения. Занимая позицию универсальности, картина мира координирует целостный подход к исследованию. В этой роли она предстает как многомерный конструкт со структурными элементами в виде атрибутивных категорий (пространство, время, движение и т. д.). Смыслы, наполняющие категории, в свою очередь, получают выражение в образах-концептах. С помощью данного механизма систематизируется то неоформленное, хаотичное содержание, которое существует в пространстве социокультурного мира, вмещающем также все разнообразие взглядов и оценок его представителей[1].

Картина мира и художественная картина мира − два сложных мегаобразования, охватить и понять которые целостно в рамках традиционного описательного приема не представляется возможным. Тем более четко обрисовать их структурное и смыслообразующее взаимодействие. Раскрыть особенности взаимодействия между двумя картинами мира поможет обращение к системно-структурно-логическому подходу[2].

---

[1] Тема рассмотрена: Мусат Р.П. Многомерность структуры картины мира // Дискуссия. 2013. № 9. С. 39–43.

[2] Аверьянов А.Н. Системное познание мира: методологические проблемы. М.: Политиздат, 1985. 263 с. Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание: избранные ст. Л.: Изд. Ленингр. ун-та, 1991. 384 с.; Анохин П.К. Философские аспекты теории функциональных систем // Анохин П.К. Избранные труды. М: Наука. 1978. 400 с.

На наш взгляд, необходим выход на уровень абстрактного представления с приемами моделирования. Этот приближенный к математической логике ход открывает путь к дистанцированию от данных объектов и созданию конструктивных решений на когнитивном уровне. Как результат, абстрактное конструирование позволит раскрыть сущностные свойства художественной картины мира, целостность ее организации и более четкое построение взаимообусловленных отношений с картиной мира, искусством и реальным миром.

В современной науке для общетеоретического обоснования системной связи части и целого применяются понятия «система» и «модель»[1]. В определении, данном А.С. Лебедевым, система представлена как абстрактная схема, состоящая из множества элементов, связанных определенным видом отношений. Понятие модель трактуется автором как «опытный образец или информационно-знаковый аналог того или иного изучаемого объекта, выступающего в качестве оригинала»[2]. Модели как знаковые аналоги теоретического содержания схематичны и конструктивно мобильны, а поэтому удобны как для общей репрезентации информаций из реального мира, так и для оперирования сложными системами и их компонентами.

Н. М. Амосов, проанализировав существующие у разных авторов определения понятия «система», особо отметил основные качества и компоненты этого образования:

1) субстрат системы с некоторым множеством элементов;

2) структура системы с набором отношений между этими элементами;

3) принцип «концепт-системы» (смысловое значение системы), подчиняющий отношения в структуре системы.

Н. М. Амосов акцентирует особо значимый момент для образования целостности в системе, способной возникнуть при условии, если субстрат

[1] Амосов Н.М. Энциклопедия Амосова. М.: АСТ; Донецк: Сталкер, 2005. С. 32.
[2] Лебедев А.С. Философия науки: словарь основных терминов. М.: Акад. Проект. 2006. С. 138.

системы выступает как «единое целое, в значительной степени обособляя систему от других систем»[1]. В свою очередь, в целостной системе складываются условия не только для относительной свободы, но и проявляется посыл к саморазвитию. Обоснование этой способности в художественной картине мира − одно из основополагающих в нашем исследовании.

В целом системный анализ способен рассматривать объект и в статике, и в динамике с учетом циклических изменений и самоорганизации[2]. В социокультурном контексте коренные изменения в структуре и функциях объекта связаны с временными периодами и результатами деятельности человека. Они сопровождаются «появлением новых свойств и качеств»[3]. Абстрактный системный подход, как теоретически отдаленный, в силу своего предельного схематизма может показаться приемлемым только для объектов естественнонаучного знания. Но Л. фон Берталанфи[4] выдвигает идею построения универсальной теории систем, распространяющейся на изучение различных по качественному составу объектов окружающего мира, в том числе на сферу гуманитарного знания.

Метод моделирования универсально позволяет нам рассматривать картину мира и художественную картину миру как искусственные объекты (и как научные понятия, и как явления, мобильно связанные с текущими процессами социокультурного развития) с учетом разной проявленности в развитии: статики, динамики, цикличности, самоорганизации, а также процессов хаотического порядка. В качестве инструментария мы

---

[1] Амосов Н.М. Энциклопедия Амосова. М.: АСТ; Донецк: Сталкер, 2005. С. 32.

[2] См. также: Аверьянов А.Н. Системное познание мира: методологические проблемы. М.: Политиздат, 1985. 263 с. ; Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание: избранные ст. Л.: Изд. Ленингр. ун-та, 1991. 384 с.

[3] Амосов Н.М. Энциклопедия Амосова. М.: АСТ; Донецк: Сталкер, 2005. С. 34.

[4] Берталанфи Л. фон Общая теория систем − обзор проблем и результатов. // Системные исследования. Ежегодник. 1969. М.1969. С. 30-34.

используем такие образования, как «система-объект» и «система-модель», которые помогают абстрактно показать конструктивные связи между реальными объектами и целыми системами, а также наметить пути их взаимосвязи. Картину мира логично представить в качестве системы-модели как концепт-проекцию реальности, выстраиваемую искусственно путем синтезирования. Заданная система-модель с привлечением неких концептов репрезентует реальность как систему-объект. При этом в системе-объекте и системе-модели соотношения между структурой и функциями будут обладать и сходством, и отличием.

Структура и функции системы-объекта отражаются в системе-модели посредством информационного кода с репрезентирующим механизмом. Уточним, что информационный код – это универсальный язык смыслов, как правило, выражаемых через концепты, а в коммуникативной системе – через условные, структурно-функциональные знаковые элементы. Условный код может обладать большей или меньшей степенью сходства с признаками реального объекта, соответственно, и сходство этого объекта с искусственной моделью также относительно. Мера сходства всегда обусловлена той идеей-концептом, которая заложена в основу системы-модели. В свою очередь, идея-концепт сопряжена с тем содержательным контекстом, на основе которого данный концепт и был сформирован. Обе системы (система-объект и система-модель) обладают самодостаточностью, способностью к саморегулированию и одновременно к интеграции. При системном моделировании важно понимание данной обусловленности: она помогает раскрывать принципы отношений между системой-объектом и системой-моделью.

Так, представление картины мира в качестве системы-модели помогает раскрыть конституирующую функцию, направленную на формирование ориентиров в жизнедеятельности человека. В силу этого картина мира относится к разряду смыслозначимых для общества программ. В обществе она продуцируется одновременно двумя пространствами:

социокультурным и жизненным миром. При этом картина мира выстраивает в целостную систему взаимодействие человека с тремя окружающими мирами: природой – обществом – культурой, которые совокупно можно представить как систему-объект. Находясь в системе трех пространств и аккумулируя содержание этих пространств в своей повседневной деятельности, человек создает еще одно мир-пространство – это пространство самоидентичности, где выстраиваются отношения между собственным «Я» и окружающим миром.

Таким образом, картина мира вписывается в логику всех системных отношений-связей: как результирующая конструктивная модель и одновременно как смыслообразующий, концептуальный ориентир для дальнейшего взаимодействия человека с разными окружающими пространствами в действительности.

В свою очередь, художественная картина мира репрезентует систему-модель картины мира, включается в структуру и механизм отношений, подчиненных конституирующим принципам картины мира. По данной логике художественная картина мира должна выполнять концепт-программу, задаваемую картиной мира. Соответственно, картина мира для нее одновременно и концептуальный ориентир, и система-объект. Именно концепты исполняют роль аккумулятора мировоззренческих установок в художественной картине мира, тем самым переводят ее в ранг философско-эстетического образования, помогающего становлению самоидентичности человека в культуре.

Характер взаимосвязи двух оснований – философско-мировоззренческого и художественно-эстетического – позволяет трактовать художественную картину мира как многослойное образование. Исходя из логики названия, ее можно представить двумя понятиями: картина мира и художественная, первое из которых указывает на органичную связь двух типов картин мира. В свою очередь, механизм формирования и функционирования картины мира – это сложный процесс, который условно

может быть измерен единым параметром: от частного к общему и от общего к частному. Данный параметр возникает на основе способности картины мира к философско-мировоззренческому обобщению частных представлений, сложившихся у человека об окружающем мире. На этой основе сорганизуется системная целостность.

Поскольку художественная картина мира включена в закономерность структурно-системной организации картины мира, то встраивается в условия функционирования подсистемных образований, которые, с одной стороны, зависимы от ядра системы, а, с другой, устремлены к свободе и самовыражению. В художественной картине мира способность к самоопределению обусловлена самой природой искусства, устремленной к творческой свободе и волеизъявлению. Данная природа заключена уже в самом определении «художественная», за которым раскрывается вся специфика художественно-образного освоения действительности, послужившего в качестве сложного контекстного основания для образования художественной картины мира. Этот контекст трактуется нами как внешний уровень. Контекстное содержание, привязанное к искусству, состоит из художественных произведений определенного культурного времени. В целом произведения наглядно раскрывают процессы художественных трансформаций. Художественная картина мира вторична по отношению к искусству, поскольку следует за размещенным в нем художественным содержанием. Она упорядочивает и обобщает выражаемые в искусстве смыслы при помощи мировоззренческого алгоритма, заданного конкретной картиной мира. Данный алгоритм помогает выявлять в произведении искусства то конкретное, уникальное, что присуще только ему одному.

Таким образом, мы видим, что алгоритм картины мира работает двунаправленно: с одной стороны, мировоззренческие смыслы рассредоточиваются в тексте произведения посредством художественно-образного перевоплощения, а, с другой, происходит собирание этих

смыслов из художественных текстов в систему художественной картины мира. Все подчиняется логике «от частного к общему и от общего к частному». На этой взаимообусловленной связи базируется системность художественного познания, отражающего духовную деятельность, социокультурное творчество человека, включенное в общий процесс «приобретения и развития знания»[1], а, соответственно, «углубление, расширение, совершенствование и воспроизводство»[2] знания. В целом создается «достаточно мощный гносеологический потенциал»[3].

Познавательная способность искусства раскрывается в эстетике через привлечение целого механизма, состоящего из художественно-эстетических категорий. В число категорий классической эстетики включены такие, как: художественная реальность, художественный образ, художественная форма и содержание. Одновременно этот ряд категорий выступает в качестве основополагаюших элементов в структуре художественной картины мира. Функция категорий нацелена на конституирование того многогранного содержания, которое представляется в произведениях искусства.

Функциональность художественной картины мира рассматривается на двух уровнях, для определения которых мы вводим понятия «потенциальный» и «концептуальный». Содержание художественной картины мира на потенциальном уровне формируется непосредственно в произведениях искусства и пребывает в разрозненном и неопределенном состоянии. Концептуальный уровень формируется на основе конституирующей функции и представляет художественную картину мира как целостность.

Следует также уточнить принцип системной связи художественной картины мира на внешнем уровне. Наряду с искусством существует еще одна система-объект, с которой условно взаимодействует художественная картина мира – это мир реальности, также включенный в сферу ее внешних

---

[1] Кохановский В.И. Философия науки в вопросах и ответах / Ростов н/Д.: Феникс, 2006. С. 10.
[2] Кохановский В.И. Философия науки в вопросах и ответах / Ростов н/Д.: Феникс, 2006. С. 10.
[3] Кохановский В.И. Философия науки в вопросах и ответах / Ростов н/Д.: Феникс, 2006. С. 20.

контекстов, но относительно отдаленных. Отдаленность связи предопределяется посреднической ролью самого искусства между художественной картиной мира, картиной мира и реальностью.

Процесс формирования художественного мира разворачивается непосредственно при создании произведений искусства, в основном через переосмысление и творческую переработку первичной реальности. При этом в самом искусстве отношения с реальным миром зависят от художественных концепций, передающих действительность через миротношение художника. Как искусственный объект, зависимый от картины мира и искусства, художественная картина мира представляет одновременно и форму, и способ философско-этического осмысления уже вторичной реальности, представленной в искусстве. Таким образом, в искусстве пересекаются две реальности – первичная как подлинная и вторичная как измененная на основе художественной интерпретации. Они обладают способностью и к сопоставлению, и к противопоставлению друг друга[1].

Так происходит формирование художественной реальности как вторичной, которая затем уже получает проекцию в художественной картине мира. Соответственно, реальный мир в этой системной связи предстает в качестве изначального контекста, несущего социокультурные смыслы и для искусства, и для художественной картины мира. Следует обозначить отличие художественной картины мира от искусства: искусство созидает свои художественные образы и произведения, а художественная картина мира реконструирует их, выводя содержание искусства на уровень мировидения, отношения человека к действительности.

Искусство посредством творческой переработки интерпретирует и корректирует содержание, приходящее из реальности. В процессе переработки содержания из реального мира происходит художественная

[1] Фесенко Э.Я. Теория литературы. Изд. 3-е. доп. и испр. М.: Академический Проект; Фонд «Мир». 2008. 784 с.

корректировка той концепт-программы, которая привносится в искусство картиной мира.

При создании художественной картины мира художественно-образное содержание, представляемое в произведениях искусства, становится базовым для ее уникальной организации и самоопределения. В результате, реальный мир и картина мира отражаются в системе-модели художественной картины мира посредством особого художественного кода-репрезентанта, а именно: через условные знаково-символические системы, выполняющие функцию художественно-информационных. Контент художественного кода выстраивается за счет упорядочивания знаково-символических элементов в системе художественной картины мира при помощи художественно-эстетических категорий. Художественный код обладает качеством конвенциальности, т.е. согласованной условностью и упорядоченностью. Качество конвенциальности мы можем спроецировать и на художественную картину мира. Художественный код по отношению к художественной картине мира выступает в качестве системно моделирующего. Одновременно он интерпретирует информационный код картины мира. Универсальность художественного кода сформировалась исторически. Характер кода изменяется в соответствии с разновременными переменами в образной системе искусства.

В целом уникальность отражаемого в искусстве и художественной картине мира обусловлена программой картины мира. По принципу абстрактного моделирования − взаимодействием системы-объекта и системы-модели, а также особенностью того моделирующего кода, при помощи которого осуществляется эта сложная связь.

Принцип представления реальности в художественной картине мира может быть самым различным, и об этом свидетельствует как история развития искусства, так и его современное состояние в разных социокультурных традициях. Так наглядно проявляется функциональная способность художественной картины мира к саморегулированию, а также к

адаптации в создающихся условиях. За всеми этими системно-структурными механизмами стоит природа творческого видения мира художника. Именно она управляет формами художественной выразительности в искусстве. В целом процесс развития художественного происходит в условиях обновления и неизменности в соответствии с диалектикой человеческой природы восприятия мира и ее реализации на практике.

Соответственно, художественное познание представляет специфическую форму интерпретированного отражения реальности, что логически распространяется и на художественную картину мира. Этот тип интерпретации формируется человеческим чувством, воображением и осмыслением действительности.

Сложное взаимодействие разных областей познания способствует и сложному механизму интерпретирования того содержания, которое представлено в реальном мире. При этом концептуальность картины мира реализуется художественной картине мира через синтез категорий: атрибутивных из картины мира и художественно-эстетических. Обобщенно данный синтез категорий мы можем определить как атрибутивность художественной картины мира, обладающую двуединым контентом. Концептуальное содержание и атрибутивная структура в согласованном взаимодействии участвуют в реконструкции художественных образов, представляемых искусством, осуществляя тем самым художественное моделирование реального мира в его новом качестве – художественной картине мира.

В свою очередь, картина мира также является системой-моделью, создаваемой посредством интерпретирования реальности. Модель картины мира по отношению к отражению реальности следует определить как первичную, при этом художественная картина мира является моделью вторичного порядка, так как связана с реальностью только через модель картины мира. В системном пространстве художественной картины мира идет переработка информации о природе, обществе, самом человеке и т.д.

посредством художественного переосмысления. Данный тип переосмысления универсально сочетает в себе не просто фантазийную интерпретацию как продукт вымысла воображения художника, в его контекст одновременно заложен и своеобразный механизм моделирования реальности, в своем конечном варианте создающий художественную картину мира. Следует подчеркнуть, что понятия первичность и вторичность имеют отношение только к моделированию, на деле же при создании художественного произведения художественное мышление совмещает и мировоззренческую логику, и ее художественную переработку как оформление. Поэтому в процессе формирования атрибутивности художественной картины мира задействовано двуединство категорий как элементов. В ходе синтезирования художественно-эстетические категории интерпретируют содержание конкретной картины мира, переводя смысловое значение ее атрибутивных категорий в художественно-образное выражение.

За синтезом указанных категорий стоят глубинные смыслы, базирующиеся на целой системе концептов. Как уже отмечалось ранее, концепты – это особый способ осмысления мира, формируемый на основе обобщения социального опыта, аккумулируемого в культуре. На конструктивном языке системной организации между системой-объектом (реальным миром) и художественной системой-моделью находится, так называемая, сфера-концепт, представляющая конкретное социокультурное пространство[1] В ней продуцируется моделирующий код (как синтез информационного и художественного кодов), а также образы-концепты. Сфера-концепт – это сложный системный конструкт, в состав которого включены социо-конструкт и субъект-конструкты. Субъект-конструкты в системе-модели художественной картины мира представлены в виде авторского субъект-конструкта. В процессе непосредственного восприятия художественных произведений зрителями проявляется еще один вид

[1] Некрасов С.И., Некрасова Н. А. Системный подход. Философия науки и техники: тематический словарь-справочник. Орел: ОГУ, 2010. С. 19.

субъект-конструкта, относящийся к субъектам восприятия − реципиентам. Социо-конструкт и субъект-конструкты находятся в постоянном взаимодействии друг с другом внутри сферы-концепта, т.е. в рамках определенной культуры и ее геопространства. Культуру и геопространство мы можем представить как горизонтальные параметры сферы-концепта. А вертикальное пространство сферы-концепта следует расположить на уровнях мировоззрения, простирающегося от «микро» до «макро», от сферы человеческого земного бытия до взаимодействия с космическим пространством. Именно в этих пространствах развиваются образы-концепты, передающие специфическое содержание сферы-концепта в целом. В искусстве образы-концепты приобретают различные художественные трактовки. Соприкасаясь с миром реальности, искусство вбирает в себя богатство жизненных явлений, чувств, характеров, красок природы. Все это может передаваться с разным отношением автора к увиденному, услышанному, ко всему происходящему. Палитра чувств и мыслей в отношении автора может достигать разного уровня восприятия: от обыденного, а, порой, низменного до высокой степени духовного взлета.

Через концептуальность человек достигает позиции особо возвышенного выхода над своим обыденным существованием в сферу всеобщности «над» миром и над собой, которая определяется немецким философом М. Шелером как собственно человеческая духовная[1]. Духовный выход на первом этапе восприятия проходит через мироощущение, миропонимание, а уже далее на уровне умозаключения получает выражение в мировоззренческих концепциях. В картине мира данные концепции интерпретируются посредством образов-концептов. В процессе художественного интерпретирования их содержание проецируется в художественных образах-концептах, входящих в контент художественной картины мира. Понятие художественный образ-концепт вводится нами для

[1] Современный философский словарь / Под ред. Е.Е. Кемерова. 2-е изд. Лондон… Москва, Минск: «ПАНПРИНТ», 1998. 1064 с.

более точного представления о специфичности системных образов в художественной картине мира, одновременно несущих философские смыслы мироустановок человека. Концентрированно понятие художественного образа-концепта может включать:

1) образ самого человека, его целеполагающих интересов, выражаемых в процессах жизнедеятельности;

2) образ специфики конкретной среды;

3) изображение обыденного опыта человека, обусловленного средой.

Концептуализация образов связана с особым накоплением, кристаллизацией главных мировоззренческих ориентиров как базовых смыслов, накопленных человеком в ходе культурного опыта. В данном контексте художественные образы-концепты можно представить как константные образы. Именно образы-константы в художественной картине мира отражают позицию художника «над» миром и собственно они и делают ее природу отличной от природы искусства.

Позиция человека «над» миром раскрывается М. Шелером в работе «Положение человека в Космосе» (1928) как особое измерение для человека. Автор определяет человека как микрокосм, вобравший «в себя все ступени реальности и, прежде всего, дух… Духовное существо не привязано к влечениям и к окружающему миру, оно свободно от мира органичного»[1] . В результате духовного возвышения над своими чувствами, потребностями и интересом к вещизму человек получает свой образ мира.

По утверждению М. Шелера, данный образ возникает благодаря способности к акту идеирующей абстракции, т.е. феноменологической редукции, осуществляющей дереализацию действительности, когда «остается чистая сущность, раскрывающая тайны мироздания»[2]. Поэтапно воспроизводимый М. Шелером механизм формирования концепции образа

---

[1] Современный философский словарь / Под ред. Е.Е. Кемерова. 2-е изд. Лондон… Москва, Минск: «ПАНПРИНТ», 1998. 1064 с.

[2] Современный философский словарь / Под ред. Е.Е. Кемерова. 2-е изд. Лондон… Москва, Минск: «ПАНПРИНТ», 1998. 1064 с.

мира сходен с организацией концептуальности картины мира. Образ мира как идеирующую абстракцию, построенную исключительно на «чистой сущности» духа, применить всецело к концепции художественной картины мира, на наш взгляд, невозможно. Поскольку кроме идеирующего абстрагирования данный тип картины мира базируется на иррациональном, живом эмоционально-чувственном восприятии, органичном для мировосприятия человека. Без этого содержания нет художественного образа-концепта. На этом основании утверждение М. Шелера о том, что почвой для идеирующей абстракции служит окружающая действительность, требует уточнения. Действительность в его трактовке подвержена редукции, так как в ней идет акцент только на умозаключающую сторону.

Реально природа рационального и иррационального сосуществуют в синтезе, в том числе получает закономерный выход в художественной картине мира, сущность которой тесно связана с отношением человека к миру и прежде всего духовного. Ассоциации и воображение человека, как правило, строятся на уже знакомых аналогиях с теми предметами из реального мира, которые когда-то были пережиты-прочувствованы, а затем преобразованы в некий образ-концепт. Образ-концепт перевоплощает реальные объекты и явления в знаково-символические формы, а при помощи художественного языка они преображаются в художественный образ-концепт, когда концепт превращается в художественный образ-символ. Преображение концепта осуществляется непосредственно через сферу искусства в процессе самого создания художественного произведения. Художественный образ-концепт это продукт сферы универсального взаимодействия искусства с реальным миром, картиной мира. Эта универсальность обусловлена и тем, что искусство становится интерпретирующим пространством, где заданная картина мира через образы-концепты превращается в художественную. Искусство превращается в рабочую сферу – цех непосредственного общения с человеком, его жизненным миром и деятельностью. Продуцируя художественные образы,

искусство опирается одновременно и на реальный мир, поставляющий для него жизненный материал, и на картину мира как основу мировидения. Так возникает художественный образ-концепт − основополагающий для художественной картины мира.

Таким образом, сложная системная организация художественной картины мира подтверждает принцип, представленный И.В. Прангишвили, а именно: способность системы отображать идеальные, реальные объекты и концепты[1]. На наш взгляд, за этим принципом открывается комплекс следующих системных связей:

1) связь структурного уровня с внешним;

2)связь концептов в контактирующих системах;

3) связь разных системных образований с реальным миром.

Логика такого многоуровневого взаимодействия указывает, что в качестве внешней среды для отдельных систем одновременно могут служить и смежные идеальные системы, и мир реальности. В то же время внутренняя структура идеальных систем не просто связана с внешним контентом, а одновременно направлена и на его системную организацию как целостную.

В свою очередь, организация целостности в художественной картине мира подчиняется комплексу тех принципов и условий в картине мира, которые способны на образование системности, а именно: 1) целостность; 2) структурность; 3) иерархичность[2]. Непосредственно целостность формируется за счет категорий и образов-концептов картины мира, исполняющих роль координаторов для искусства и для организации художественной картины мира. Взаимодействие атрибутивных категорий и образов-концептов картины мира с художественно-эстетическими категориями формирует структуру художественной картины мира. Но данное взаимодействие опосредовано вторичностью образования художественной

[1] Прангишвили И.В. Системный подход и общественные закономерности. [Электронный ресурс]. URL: http://www.twirpx.com/file/1115706/ (дата обращения 07.06.2015).

[2] Некрасов С.И., Некрасова Н. А. Системный подход. Философия науки и техники: тематический словарь-справочник. Учебное пособие. Орел: ОГУ, 2010. С. 160.

картины мира: образы-концепты картины мира предварительно интерпретируется в искусстве. Сложный принцип внешних связей создает условия для формирования многомерности и усложненной структуры в художественной картине мира по сравнению с картиной мира. Многомерность обусловлена широтой внешнего контекстного содержания, обусловленного одновременной связью искусства с двумя картинами мира: авторской как субъектной и социокультурной. За счет представления ментальных мировоззренческих концептов в сочетании с их индивидуальной трактовкой художественная картина мира обретает более конкретизированное содержание и значение.

В целом формирование художественной картины мира следует за принципами тех мировоззренческих и художественно-эстетических парадигм, которые актуализируются в художественной культуре определенного времени и социокультурного пространства. Вместе с тем, необходимо различать этапы в системообразовании художественной картины мира. Для их разграничения мы вводим понятия концептуальной и потенциальной модели художественной картины мира. Концептуальная модель проявляется непосредственно при создании произведения искусства, она растворена в его текстовом содержании, а поэтому контуры ее еще размыты и хаотичны. Но при этом наполнены жизненными смыслами, конкретными взглядами чувствами, воплощенными в художественных образах. Потенциальная модель художественной картины мира выступает в качестве инструмента, способного упорядочить содержание искусства, и на этой основе сформировать свой контент. Поэтому целостно художественная картина мира может проявиться только при анализе-реконструкции художественных произведений. В процессе исследования произведений принимают участие два типа категорий художественной картины мира. Соответственно, ее функциональное назначение двунаправлено, согласуется с двумя способностями:

1) способность к выявлению устойчивой целостности в образной стилистике искусства;

2) способность к раскрытию в произведениях искусства мировоззренческих концептов автора и конкретного социума.

Эти функции одновременно работают: во-первых, на внешнем уровне через связь концептуальных систем с реальным миром; во-вторых, на внутреннем уровне, построенном на ряде пересекающихся категорий и концептов – картины мира, эстетических и художественных.

Художественная картина мира выявляет принцип интерпретирования, которое осуществляется искусством непосредственно в процессе познания действительности. Кроме того, и работа самих концептов в картине мира также подчиняется интерпретирующей функции. Чтобы глубже понять специфику художественного интерпретирования, обратимся вначале к самим принципам интерпретации, применяемым в научном знании и картине мира. Предваряя такое сравнение, акцентируем еще раз внимание на различии целей художественного познания от философского и научного: «В отличие от научных дисциплин, исследующих специально выделяемые частные аспекты действительности, философия ставит вопрос о мире как целом, а искусство прослеживает отражение цельности мира в цельности образа, в эстетическом феномене гармонии»[1]. Итак, разные научные области ставят различные задачи в познании мира. При этом объекты познания могут обладать сходными функциями, но рассматриваться в разных науках они могут с применением разных подходов.

Так, В.С. Степин обращает внимание на способность картины мира служить мировоззренческим основанием для науки и для картин мира из разных областей познания[2]. К данному числу относится и художественная картина мира. Поэтому она способна вбирать логику философской направленности картины мира и по-своему ее адаптировать. Адаптация

[1] Эстетика. Словарь. М.: Политиздат, 1989. С. 132.
[2] Степин В.С. Теоретическое знание. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 744 с.

осуществляется на основе мегасистемы категорий, принадлежащих информационному коду картины мира и художественному коду. В результате мы можем обозначить следующие свойства в художественной картине мира:

1) способность анализировать произведения искусства;

2) способность обобщать специфическое в художественно-образном языке;

3) способность обобщать художественное видение мира.

Итак, в контексте системной связи с картиной мира, искусством и реальным миром выявлены основные структурные и функциональные особенности художественной картины мира, принципы ее организации и коэволюции. При этом раскрыта диалектика внутреннего и внешнего (внутренних и внешних факторов), индивидуально-авторского и социокультурного, устойчивости и изменчивости, формы и содержания.

В результате принцип многомерной структуры художественной картины мира следует представить как мегасистему с такими особенностями, как: 1) двуосновная атрибутивность; 2) концептуальная направленность, выраженная посредством художественных образов-концептов; 3) разноуровневый контекст (картина мира, искусство, социальное пространство, жизненный мир); 4) дифференцированное субъект-объектное мировоззрение.

В следующей части исследуются принципы структурной организации и элементы художественной картины мира.

2.2. Принципы организации и элементы художественной картины мира

В данной части исследованы принципы структурной организации и элементы художественной картины мира. Анализ системности художественной картины мира опирается на ключевой принцип:

синкретичную связь двух типов категорий − философско-мировоззренческих и художественно-эстетических.

Система категорий художественной картины мира является своеобразным ключом к определению ее структуры, смыслового содержания и функционирования. Как отмечалось ранее, данная система сформирована на основе взаимодействия избранных категорий из таких областей познания мира, как философско-мировоззренческая[1] и художественно-эстетическая[2]. Категории подчинены законам и функциям, существующим в этих областях. В целом категории и смыслообразующие концепты в художественной картине мира представляет собой иерархически структурированное образование, способное концентрировать своеобразную морфологию и семантику художественности[3].

Структурный контент художественной картины мира, с одной стороны, обладает традиционным постоянством, а, с другой, в категориях может меняться смысловое значение, обусловленное временем, социокультурными и мировоззренческими переменами. В системе могут возникать новые категории, к примеру, такие как «ризома», «лабиринт», «симулякр», проявившиеся в период постмодернизма. Чтобы понять причины изменений в системе категорий, необходимо изучать художественную картину мира в контексте истории трансформаций.

В частности, обобщить тенденции исторического развития искусства позволяет философия искусства. Она, во-первых, изучает эстетическое измерение человеческого бытия, получающего «наиболее полное и адекватное выражение в искусстве»[4]; во-вторых, «связывает эволюцию

---

[1]См: Мусат Р.П. Философские категории в системе художественной картины мира // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2015. №7 (57). Ч. 2. С. 109−111.

[22]См: Мусат Р.П. Художественно-эстетические категории в системе художественной картины мира // Международный научный журнал «Наука и мир». М. 2015. № 8(24). Том 1. С. 115−117.;

[3] Мусат Р.П. Художественная картина мира: эстетические аспекты // Научный электр. журнал «Современные проблемы науки образования». М. 2015. №2. Ч. 1. Р.П. Мусат [Электронный ресурс] URL: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=21325 (дата обращения: 17.02.2016).

[4] Никитина И.П. Философия искусства. М.: Омега-Л, 2008. С. 9 .

искусства с развитием культуры»[1]. В исследованиях о трансформации искусства XX века представлено взаимодействие двух тенденций: традиционной и инновационной. Изменилась система категорий-координат: переосмыслены традиционные категории и появились новые, способные отразить преобразования. Вместе с тем, изменилось и само видение традиции как неподвижного явления. Например, Л.В. Миллер понимает традицию не статичной и отмирающей системой с застылостью форм, а как «категорию, связанную с инновациями, и обуславливающую их»[2]. Автор, утверждает, что традиция – это «способ динамики культуры», «саморазвивающийся феномен», именно внутри традиции происходит зарождение множества альтернативных формообразований[3]. На наш взгляд, потенциальность инновации скрыта в самой природе традиционного в виде дополнительных качеств, элементов, и в перспективе способна активно проявиться в художественно-стилистической форме искусства. Осмысление этих процессов на эстетическом уровне утверждает закономерность появления новых категорий.

Мы считаем, что, несмотря на изменения, происходящие в современном искусстве, художественная картина мира следует принципу структурной целостности, благодаря своей системной организации. В современных исследованиях утверждается, что искусство XX-XXI раздроблено на множество контрастных течений и его невозможно представлять в единстве. Кроме того, в исследованиях констатируются тенденции разделения художественного и эстетического. Так, И.В. Малышев подчеркивает: «Если сущность искусства есть единство эстетического и художественного, то сущность художественного − противоречивое единство «объективного» и «субъективного» или другими словами, «предметно-событийно-оценочного» содержания. Причем, внутри

[1] Никитина И.П. Философия искусства. М.: Омега-Л, 2008. С. 9 .
[2] Миллер Л.В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира. Дис. на соиск. уч.ст. докт. наук. СПб.,2004. С. 56.
[3] Миллер Л.В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира. Дис. на соиск. уч.ст. докт. наук. СПб.,2004. 303 с.

данного единства именно эмоционально-оценочное является определяющим качество художественности»[1]. Абсолютизация субъектного или объектного приводит не только к разделению эстетического и художественного, но и к утрате художественно-образной формы, к примеру, в работах представляющих реальные предметы. Следует отметить, что художественная картина мира суммирует и фиксирует происходящее в искусстве, поэтому происходит отбор по традиционной схеме целостной связи эстетического и художественного. Также при построении художественной картины мира важно обращение к принципам диалектико-синергетического подхода, позволяющего рассматривать трансформации в искусстве и делать отбор знаковых произведений при определении характерного как единого в искусстве общества или отдельных его тенденциях. Это констатация результирующего в процессах развития.

Закон целостности, традиционный для эстетики, подразумевает внутреннюю обусловленность всех компонентов в композиции образа, произведения. Этот закон, является формообразующим по отношению к тому содержанию, которое представляется в искусстве и затем продуцируется в художественную картину мира. Поэтому закон целостности считается «наиболее емким», по сути отражающим «объективный закон диалектического единства закономерностей материального мира»[2]. Для подтверждения принципа целостности О.В. Буткевич опирается на высказывание В.Г. Белинского о том, что художественное произведение должно быть «целым, единым, особым и замкнутым в себе миром»[3]. Произведение искусства традиционно признавалось прекрасным, если было «пластически организовано в самом

1 Малышев И.В. Западное искусство XX век. [Электронный ресурс]. URL: http://www.proza.ru/ 2010/03/29/926. (дата обращения 13.02.2015).

[2] Буткевич О.В. Красота. Л: Художник РСФСР,1979. С.162.
[3] Буткевич О.В. Красота. Л: Художник РСФСР,1979. С. 162.

себе», как «единое гармоническое целое отражает, как в малой капле воды, всеобщую взаимосвязь закономерностей действительности»[1].

Логика формальных закономерностей отражается в художественной картине мира через одновременное проявление в ней свойств научного и ненаучного составляющего. Тем самым мы подчеркиваем двойственный контент художественной картины мира: содержательный и структурный. К разряду ненаучного относится содержательный контент, базирующийся на произведениях искусства, с мозаичностью, яркой палитрой тем и антитем. Качества научности в художественной картине мира сопряжены с художественно-эстетическими законами, которые согласуются с философскими законами познания. При этом конкретные знания систематизируются и интегрируются при помощи научного интсрументария: художественно-эстетических категорий, понятий, отношений .

Раскрыть систему категорий художественной картины мира во всей полноте возможно только с учетом двух типов категорий, участвующих в ее моделировании: категорий картины мира и художественно-эстетических. Вначале рассмотрим особенности художественного способа переработки информации, консервирующего знание о мире и художественно обогащающего его. Сам термин «знание» обычно употребляется в трех основных смыслах: а) способности, умения, навыки, которые базируются на осведомленности о том, как что-либо сделать, осуществить; б) любая познавательно-значимая информация; в) особая познавательная единица, гносеологическая форма отношения человека к действительности, существующая наряду и во взаимосвязи «со своим другим» – с практическим отношением»[2].

Далее обратимся к информационному коду. В системе художественного познания мира он выступает, с одной стороны, в качестве

[1] Буткевич О.В. Красота. Л: Художник РСФСР,1979. С. 162.
[2] Кохановский В.И. Философия науки в вопросах и ответах / Ростов н/Д.: Феникс, 2006. С. 10.

аккумулятора знания, благодаря чему сохраняется смысловое содержание в социокультурном пространстве, а, с другой, данный код при помощи художественно-образных средств преображается в художественный код**.** Именно художественный код исполняет роль художественного консерванта социокультурной информации, сохраняя ее в оригинальной художественной форме. Он несет в себе уникальное по форме и содержанию символическое наполнение. Художественное символическое – это симбиоз философско-мировоззренческого контента и образного языка искусства, когда художественно-знаковое сочетается с концептуальным. На этом основании мы и получаем в художественной картине мира интеграцию двух комплексов категорий: философско-мировоззренческих и художественно-эстетических. Это взаимодействие постоянно рождает нечто оригинальное. В результате сложившейся, можно сказать, выкристаллизованной в ходе этой интеграции художественно-символической концептуальности художественная картина мира через искусство осуществляет общение с людьми. И одновременно проявляется способность оказывать влияние на сознание, задействуются многогранные возможности воздействовать на разные каналы восприятия человека.

Таким образом, художественный код – это носитель художественно-символического содержания, которое, в свою очередь, преобразует мировоззренческую логику картины мира, фиксируемую в философских категориях, в логику художественных категорий. И тем самым конструирует художественную картину мира.

Этот процесс осуществляется с участием эстетических принципов как особой формы. «Эстетическое» в переводе с греческого означает «чувствующий, чувственный»[1]. Благодаря эстетическому наполнению мы и воспринимаем произведение как художественное, а не просто как информационный текст.

[1] Эстетика. Словарь. М.: Политиздат, 1989. С. 422.

Концепция Б.М. Рунина[1] трактует появление эстетического содержания из взаимодействия объект-субъектной информации как двух информационных потоков: «Внешнего, идущего от объекта восприятия, и внутреннего, идущего от субъекта восприятия. Встречаясь, они и становятся эстетическим содержанием». Явление художественности − это «процесс взаимоперехода, взаимоперелива объективного и субъективного», «мера взаимоотражения объекта восприятия и субъекта восприятия»[2]. Б.М. Рунин также проецирует «принцип дополнительности», связанный с изучением объектов двойственной природы, на явления искусства, где понятия «информация и художественность» обнаруживают свой двойственный характер: они существуют только в своем аспекте и вместе с тем предполагают друг друга, накладывая при этом определенный предел на применение другого[3].

С.В. Аронова, в свою очередь, представляет соотношение информации и художественного как комплементарность, как принцип взаимной дополняемости художественного и логического, а также соответствия их элементов. Образно его можно представить как «ключ-замок», когда «интегрируемые элементы должны соответствовать друг другу по определенным параметрам»[4], когда «наилучший результат получается при как можно более мелком дроблении обеих составляющих – так продукт интеграции получается более «спаянным»[5]. Этот принцип наглядно доказывает необходимость слияния эмоционально-чувственного и логического содержания с формой их художественного облачения, которая придает произведению искусства завершенность. Именно за счет

---

[1] Рунин Б.М. Информация и художественность / Художественное восприятие. Сб. под.ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука,1971. С.132.
[2] Рунин Б.М. Информация и художественность / Художественное восприятие. Сб. под.ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука,1971. С. 132.
[3] Рунин Б.М. Информация и художественность / Художественное восприятие. Сб. под.ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука,1971. С. 113-132.
[4] Аронова С.В. Обучение изобразительному искусству. Интеграция художественного и логического. СПб., 2004. С. 45.
[5] Аронова С.В. Обучение изобразительному искусству. Интеграция художественного и логического. СПб., 2004. С. 45.

спаянности формы и содержания художественное и логическое, как магнит, притягивают и концентрируют вокруг себя категории искусства, которые уже наглядно реализуют их смыслы. А в целом эти категории выступают в качестве системных элементов, формирующих образно-художественное основание для художественной картины мира, где, в свою очередь, работает принцип перераспределения обязанностей между категориями как элементами. Синтез информации и художественности приводит к рождению новой формы − художественному образу, художественно-образному видению мира. Этот синтез становится основополагающим в процессах формирования художественной картины мира, где художественный образ – это стержневое понятие для искусства и художественной картины мира.

В образовании самой категории «художественный образ» участвуют одновременно две категории «художественное» и «логическое». За «художественным» стоят понятия: эстетичность, эмоциональность, образность, оригинальность, субъективность, а за «логическим» – абстрактность, воспроизводимость, объективность, рациональность, безотносительность. Данное взаимодействие создает в художественном образе двойственность, наполняя его одновременно и рациональным, и иррациональным контентом. Рациональное обобщает, организует некую образную формулу, которая вычислена из иррационального, представленного в своей основе субъективным эмоционально-чувственным отношением. Так единичное преобразуется в некое обобщающее логическое содержание, которое создает целостность художественного образа. Общетеоретический, эстетический смысл понятия «художественный образ» определяется Е.С. Громовым как «целостная форма отражения реального мира, как художественная модель этого мира, воплощенная в произведениях искусства» [1]. Образ является одновременным носителем частного как единичного и общего, обладает конкретностью и некой абстрактностью. Е.С. Громов называет это сцеплением общего и единичного, «их диалектика

[1] Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. С. 9.

– неотъемлемое свойство художественного образа»[1]. Вторя утверждениям Г. Гегеля, Е.С. Громов подчеркивает, что «каждый литературный тип есть ЭТОТ – конкретный, индивидуально неповторимый характер, и ЭТО – эстетическое обобщение»[2].

Именно свойство сцепления общего и единичного в художественной образности преобразует параметры мировидения, картины мира в форму художественно-образного отражения и познания мира. Художественный образ в данном случае служит основополагающим: квинтэссенцией художественного мировидения. Иными словами: образ мировидения преображается средствами художественного образа. С его помощью преображается весь комплекс категорий картины мира.

Поэтому в системе категорий, представляющих целостно художественную картину мира, необходимо в первую очередь рассмотреть категории картины мира. Они векторно выстраивают логико-понятийную линию, а также становятся координаторами мир-концепта в художественной картине мира, образуя сферу философско-мировоззренческого содержания. При этом формирование содержания тесно связано с культурой общества, как результат, категории-координаторы проявляются и в структуре культурной картины мира.

Для определения категорий в составе мифопоэтической модели мира В.Н. Топоров обращается к структуре культурной модели мира, которая раскрывается через такие универсальные категории-параметры, как: пространственно-временные, этические, причинные, семантические, количественные, персонажные[3]. Эта структурная классификация используется в качестве методологического аппарата, но, на наш взгляд, она может быть уточнена концепцией А.Я. Гуревича[4]. Он определяет картину мира как «сетку координат», в соответствии с которой и строится «образ

[1] Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. С. 10.
[2] Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. С. 10.
[3] Топоров В.Н. Модель мира (Мифологическая)// Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2т. М.:НИ «Большая российская энциклопедия,1997. Т.2. С. 161–164.
[4] Гуревич А.Я. Время как проблема истории культуры// Вопросы философии.№3,1969. С. 105.

мира». В качестве дополняющих А.Я. Гуревич вводит категории: изменение, судьба, число, отношение частей к целому. Использование наиболее полного состава категорий позволяет дать и более полную характеристику «сетке координат», а значит и картине мира. Соответственно, при проецировании данной сетки на художественную картину мира появляется возможность более полно раскрыть характер последней, выявить особенности проявления философско-мировоззренческих категорий в художественном обличии.

Прежде всего, в состав упомянутых ранее эстетических категорий следует ввести категории «формы» и «содержания», которые сорганизовывают все идейно-смысловые концепции в целостное образование – картину мира. Они взаимообусловлены, так как изменение содержания предполагает и изменение формы, что можно проследить в процессах развития искусства: изменение мировидения меняет форму в искусстве. В то же время искусство играет роль наглядно-дополняющего, углубляющего содержания по отношению к определенной форме картины мира. Взаимообусловленность по принципу «матрешки» закономерна для философского определения данных категорий:

«1) понятие формы всегда относительно (то есть имеет смысл только к определенному содержанию);

2) не существует абсолютной формы или «формы в себе»[1].

При этом научное использование данной категории всегда опирается на способность формы фиксировать «в предметах нечто общее, инвариантное»[2]. О нераздельности, единстве формы и содержания говорит Г. Гегель: «Содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма есть не что иное, как переход содержания в форму»[3]. Стремление формы к обобщению, к инвариантности придает единство элементам

[1] Лебедев А.С. Философия науки: словарь основных терминов. М.: Акад. Проект. 2006.С. 265.
[2] Лебедев А.С. Философия науки: словарь основных терминов. М.: Акад. Проект. 2006. С. 265.
[3]Гегель Г.В.Ф. Том I. Идея прекрасного в искусстве, или идеал. [Электронный ресурс]. URL: http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-po-estetike/tom-1.html. (дата обращения 13.06. 2014).

содержания, делает его целостным в произведении искусства. Смыслы содержания погружаются в форму, создаваемую воображением, ассоциацией автора. И форма становится знаком-символом данного содержания, воплощающим мысли и чувства автора, она становится символом его мировидения, его художественной картины мира.

Аналогичный процесс мы наблюдаем и в общекультурной художественной картине мира, сформированной в контексте конкретной культуры и определенной исторической эпохи. В качестве содержания в ней выступают общие мировоззренческие концепты, заданные культурой времени, в качестве же контекста предстает содержание искусства. Форма этого искусства является визитной карточкой одновременно и самого искусства, и художественной картины мира, так как это концептуальная художественная форма.

Вместе с тем, в художественном процессе закономерности единства формы и содержания могут нарушаться. К примеру, такое нарушение связано с концепциями субъективисткой эстетики, противостоящей диалектическим принципам развития искусства. В XX веке данное противостояние выражено в неординарных художественных формах постмодернизма.

В целом вопрос соотношения художественной формы и содержания касается той или иной идейно-ценностной позиции в искусстве, а одновременно и позиции самого художника. В единстве данной связи в целом проявляется и логика самого художественно-образного познания, построенная на интерпретации реальности. На ее основе «кристаллизуется логика творчества – поэтические принципы, правила художественной деятельности»[1].

Следующая категория − категория «пространства и времени», которую картина мира включает в свои параметры, обретает смысловую специфику в контексте конкретной культуры. Каждая культура со своей

[1] Безклубенко С.Д. Природа искусства. М: Политиздат, 1982. С. 118.

системой ценностей, смыслов, традиций формирует свой образ «пространства и времени» на основе специфики ментального видения мира и взаимодействия с ним. С другой стороны, это понятие обладает универсальностью, так как задано человеку самим естеством окружающей природы и бытия мира, с переменчивостью геопространства и ритма времени.

Категории представляют собой части в целостной системе картины мира. В качестве примера того, как часть в системе целого выполняет связующую роль и способна сорганизовывать все целое, можно обратиться к категории времени.

Так, И. Пригожин в работе «Порядок из хаоса» развивает идею «конструктивной роли времени», его «вхождения во все области и сферы познания»[1]. В целом мы можем представить категорию «время» как стержневую в системе картины мира и в познании мира. Идея времени предстает как идея развития, как «историзация» и «диалектизация» науки, логически суммирует факты исторической, социальной, культурной, мировоззренческой эволюций в единый процесс. Вместе с тем эта категория комплексно выступает как определенный этап – эпоха в развитии разных культур с конкретным содержанием в каждом социокультурном пространстве. Для нас, в частности, представляет интерес особенность проявления мировоззренческого и художественного содержания в социокультурном времени. Например, с представлением о конкретном времени связан философско-мировоззренческий контекст в художественной картине мира, создающий в ней смысловое содержание. Художественная картина мира интерпретирует социокультурное время, фиксируя его посредством художественного образа. Априори характер интерпретирования обусловлен спецификой передачи субъект-объектного фактора, поэтому художественное время может быть и индивидуальным, и

[1] Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. С.255.

социальным. Этот аспект актуален, так как особым качеством современного научного знания стало преодоление разрыва между объективным миром и миром человека.

Мы отмечаем, что категория времени рассматривается исследователями с разных точек, раскрывающих разные грани ее природы.

К примеру, во взглядах экзистенциалистов и представителей феноменологии Ш. Дюфени и М. Хайдеггера[1] выражена необходимость рассмотрения культуры как творческой совокупности бытия человека, ее феноменального содержания с учетом экзистенциональной структуры носителя культуры.

Т. Качераускас обращается к аристотелевской концепции времени, трактуемой через связь с движением в контексте формирования культурного мира как творческого. Движение, охватывающее время и пространство, − важный компонент «человеческой экзистенции: жизнь – постоянное движение, открывающее бесконечные возможности»[2]. Оно включено в культурный процесс как «творческую сторону жизни человека», где создаются не только «окружающие нас вещи и произведения искусства, но и идеи, изображения», а вместе с ними и окружающая среда, «наше время и пространство»[3].

Важным, на наш взгляд, явилось представление о времени в научной позиции Н.Н. Петрухинцева, где образ мира в целом складывается из: 1) самоощущения; 2) пространства; 3) времени. Первым звеном в сетке координат, которая «набрасывается человеком на мир и определяет мировидение, …является личностная координата»[4] с параметрами, подвижными во времени. Данная координата выявляется и через художественные памятники, где фиксируется ощущение мира «в виде

---

[1] Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 41-62. См. также: Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Сост. и пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Гнозис, 2008. 528 с.

[2] Качераускас Т. Феноменолгия времени и пространства. / Вопросы философии. № 12. М, 2005.С. 129.

[3] Качераускас Т. Феноменолгия времени и пространства. / Вопросы философии. № 12. М, 2005.С. 129.

[4] Петрухинцев Н.Н. XX лекций по истории мировой культуры.М.: Гум. изд. центр «Владос», 2001. С.15.

других координат, прежде всего – в ощущениях пространств и времени»[1]. Подход подтверждает, что человек постоянно соотносит себя с пространством окружающего мира. В ощущениях времени создаются условия для активности и направленной деятельности, так «именно время есть мера движения и изменения, мера любой деятельности»[2]. Соответственно, образ мира формируется в пределах единой личностно-пространственно-временной сетки координат, задающей алгоритм любой культуры[3].

Практически синхронно сетка координат проецируется и на художественную картину мира. И следует сделать акцент на том, что она будет отражать пространственно-временные параметры объективного бытия через задаваемую картиной мира специфику синтеза социокультурного и субъективного факторов. Можно представить, что субъектно-культурное имеет сложное наслоение в виде ментального социокультурного содержания, отраженного в искусстве, и авторской активности, зафиксированной в художественном произведении.

Как уже отмечалось, восприятие мира с течением времени меняется, от эпохи к эпохе обретает обновленный характер. Поэтому оно исторично, следовательно, исторична и художественная картина мира, отражающая данное восприятие.

Следующая категория причинности, включенная в философию диалектического развития бытия, в том числе и социокультурных процессов, органично входит в характеристику категории «картина мира». Она логично раскрывает функционирование пространственно-временных отношений, подверженных изменениям в развитии культуры, а значит и картины мира в целом. Рассматривая проблему культурных изменений в истории человечества через причинно-следственные отношения,

[1] Петрухинцев Н.Н. XX лекций по истории мировой культуры.М.: Гум. изд. центр «Владос», 2001. С.15.
[2] Петрухинцев Н.Н. XX лекций по истории мировой культуры.М.: Гум. изд. центр «Владос», 2001. С. 15.
[3] Петрухинцев Н.Н. XX лекций по истории мировой культуры.М.: Гум. изд. центр «Владос», 2001. С. 15.

американский исследователь культуры Дж. Фейблман[1] предлагает использование биолого-социологической аналогии между организмами и обществами. Одним из новых понятий стала «имплицитная доминантная онтология», включающая комплекс культурных ценностей и знаний, характерных для определенного общества в конкретный период времени. Автор также определяет факторы изменения культуры, как внешние, так и внутренние. Так, к внешним относятся такие уровни внешней среды, как климатический, биологический, физический, психологический и социальный, а к внутренним – перераспределение ролей в социальных институтах. В качестве наиболее важного внутреннего культурного фактора Дж. Фейблман выделяет систему ценностей.

Главным достижением Дж. Фейблмана явилась разработка концепции диалектики социокультурных изменений, которые определяются как «стабильность» и «стресс», а также как «причинность» и «возможность». Его новая интерпретация механизма динамики культуры стала продолжением традиций Д. Вико, О. Шпенглера и А. Тойнби[2]. Он делает акцент на разграничении «объективной реализовавшейся причины культурных изменений, которая всегда одна, а именно, изменение имплицитной доминантной онтологии; и возможность, как некоторую совокупность потенциальных, но не реализовавшихся причин конкретного изменения»[3]. Иначе говоря, это связь реально проявившегося в жизнедеятельности общества и его культуре, и скрытого, но возможного, потенциально-активного, скрыто влияющего на выход объективных изменений. В целом вся система данных факторов принадлежит к разряду причинно-следственных отношений. Факторы стабильности или зарождающейся дестабилизации в обществе, как правило, фиксируются в искусстве, а в целом выходят на уровень художественной картины мира.

---

[1] Фейблман Дж. Движение культур / Личность.Культура.Общество. 2001. Вып. 3(9). Т.3. С. 96–117.
[2] См: Тойнби А.Д. Постижение истории: Сборник. М.: Прогресс, 1991. 736 с.
[3] Фейблман Дж. Движение культур / Личность.Культура.Общество. 2001. Вып. 3(9). Т.3. С. 98.

В свою очередь, А.Я. Гуревич[1] дает определение картины мира с учетом факторов социокультурных изменений и делает акцент на таких социальных категориях, как индивид, труд, богатство, собственность, свобода, право, справедливость. Поскольку сам механизм развития культуры и искусства возможен только в пространстве общества, то необходимо обращение и к взаимодействию художественной картины мира с более широким понятием – социокультурная картина мира, тем более, что в научных исследованиях оно уже зафиксировано.

Конкретно в системный состав социокультурной картины мира входят такие категории, как: общество, общественная жизнь, социальный институт, общественно-экономическая формация, исторические типы общества, классы, личность, культура, этнос, нация, семья, а также социальная роль, субкультура, социальные группы, цивилизация и другие. Они комплексно указывают на структуру общества, его типологию, функции, характер изменения во времени. Соответственно, понятие социокультурная картина мира является более широким, так как вводит производные культурного процесса в контекст общественной обусловленности и значимости, что помогает глубже выявить смыслы предметов и явлений, определить их мировоззренческие основания в процессах развития конкретных социумов. Это подтверждается и высказыванием О.А. Шабанова: «Культура чутко реагирует на все перемены, происходящие в социуме, и сама оказывает определенное воздействие на него, формируя и определяя многие социальные процессы»[2]. Поэтому в социальном контексте комплекс категорий художественной картины мира сопряжен с социокультурным категориями.

Если схематично представить процесс формирования художественной картины мира, то получится логическая цепь с последовательной связью, где первым звеном будет объективная реальность, которая затем на основе

[1] Гуревич А.Я. Время как проблема истории культуры // Вопросы философии.№3,1969. С. 105-116.
[2] Социология: Учебник для вузов / Под ред. В.Н. Лавриненко. 2-е изд. М.: Юнити-Дана, 2000. С. 190.

мировоззренческого интерпретирования преобразуется в картину мира конкретной ментальной общности. Картина мира представит собой второе звено в логике цепи. А далее последует процесс художественного преобразования картины мира, осуществляемый непосредственно в искусстве на основе заданных художественно-эстетических принципов. В результате сложного взаимодействия мы получаем процесс целостного образования художественной картины мира. В нем получают отражение моменты интеграции мировоззренческих концепций и эстетических идеалов посредством разных художественных форм и средств.

Таким образом, целостность художественной картины мира, единство ее формы и содержания, структуры и функций реализуется посредством целого комплекса различных категорий. Сложный комплекс категорий в художественной картине мира объединяет мировоззренческие и художественно-эстетические принципы, формы и средства, способствующие их отражению. В целом данный комплекс следует представить следующим образом.

1) Философские категории, формирующие принципы определенного мировидения в картину мира.

2) Художественно-эстетические категории, выражающие идеалы и ценности данного мировидения в искусстве общества.

3) Категории, выражающие художественные принципы, средства, образный язык, и служащие в качестве инструментария при создании произведений искусства.

4) Категории, связанные с типологией и принципами развития художественных процессов.

5) Категории, отражающие морфологию искусства, обусловленную концепциями развития художественных форм.

6) Категории, связанные с организационно-структурными и функциональными особенностями художественной культуры, выполняющие роль информационной сферы, реализующей содержание

художественной картины мира в обществе. С целью оперирования категориями необходимо их структурное упорядочение в системе художественной картины мира, а также и тех категорий, которые косвенно связаны с ее системой, но при этом взаимодействующие с ней. Следует отметить, что в рамках одного исследования раскрыть весь комплекс взаимодействия художественно-эстетических категорий невозможно, поэтому мы остановимся на ключевых понятиях, помогающих осветить принципы социально-философских аспектов формирования художественной картины мира.

Логика интегрирования мировоззренческих концепций с эстетическими принципами и средствами искусства подводит к выводу о том, что только коллективные мировоззренческие концепции, сложившиеся в социуме, всецело направляют развитие искусства и целостно формируют художественную картину мира определенной культуры. Но обращение к понятию «художественная концепция», данному в словаре, нарушает этот вывод и раскрывает перед нами иной принцип формирования художественной картины мира, который учитывает живые процессы, происходящие в жизненном мире: «Концепция художественная заключает в себе не движение идеи, а движение самой жизни, уже задающей определенную жизненную ориентацию…Важно различать концепцию художественную, вбирающую в себя всю полноту жизни произведения, и его идейный смысл, представляющий всегда некоторую «выжимку», логическую конструкцию»[1]. Таким образом, мы вновь возвращаемся к мысли о единстве чувственного и идейного содержания в художественной картине мира как рационального и иррационального. Они неразделимы. Поэтому, когда идет речь о художественной картине мира, о концепциях построения ее системы, важно оперировать не только логикой категорий, а помнить, что за категориями стоит движение самой жизни и человеческого

[1] Эстетика. Словарь. М.: Политиздат, 1989. 447 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.psyoffice.ru/6-706-koncepcija-hudozhestvenaja.htm (дата обращения 17.09.2014).

эмоционально-чувственного мира. Особенно когда анализ происходит на уровне произведений искусства, на потенциальном уровне для художественной картины мира.

Мы не вполне можем согласиться с мнением авторов, которые делают акцент при анализе произведений на общих художественно-мировоззренческих категориях. При этом художественную картину мира исследуется преимущественно с привлечением следующих понятий: проблематика произведения, образная система, сюжетостроение, символика, хронотоп, проблемы художественного метода, «причем все эти вопросы рассматриваются в системе»[1]. Как определяет В.В. Марычев, важно в художественной картине мира, прежде всего, ее системное, интегрированное видение мира[2].

Но, на наш взгляд, данная интеграция должна строиться на синтезе рационального и иррационального мировосприятия. Живое эмоциональное не должно уходить из художественной картины мира, даже с учетом того, что это философская категория.

В качестве стержневой категории в системе художественной картины мира следует представить «художественное сознание». По определению В.В. Заманской: «Художественное сознание – это единственная категория, которая способна интегрировать все сферы культуры и дать целостное представление о характере эпохи и о мироощущении человека в ней»[3]. Именно через призму художественного сознания раскрываются важнейшие, сущностные парадигмы мирочувствования эпохи, культурно-исторических явлений и артефактов.

В частности, исследователи XX века часто стремятся осмыслить природу искусства через философское прочтение. Например, П. Козловски

---

[1] Михин А.Н. Роман Д.С. Мережковского «Александр I» : художественная картина мира / Электронный ресурс/ : дисс….канд. филол. наук. М., РГБ,2005. С. 36.

[2] Марычев В.В. Гуманитарная картина мира// Духовная жизнь провинции. Образы.Символы. Картина мира: Материалы Всерос. науч. конф. (Ульяновск, 19-20 июня 2003г.).Ульяновск:УлГТУ, 2003. С.117–122.

[3] Заманская В.В. Экзистенциональная традиция в русской литературе XX века. М.:Флинта: Наука, 2002. С. 14.

универсально трактует формулу истины через «концепт и образ» в следующем рассуждении: «Истина – это формирование совокупности соотношений, в которых находится какое-либо лицо или предмет, и создание образа как той самой цели, которую предмет или лицо изначально несут в себе. Концептуальность подразумевает познание явления во всех его соотношениях, какими они присутствуют в облике самого предмета и в целях, смыслах его местоположения»[1]. Отсюда мы можем выстроить логику: образ – есть воплощение концепции истины. Так, в философском понимании создание образа – это единовременный механизм обобщения – суммирование некого опыта и одновременно это целевое проецирование будущей деятельности. В то время как художественное сознание, оперируя категорией образа, использует его качества – обобщать и проецировать. Но образ, облаченный в художественную форму, становится своеобразным узловым соединением одновременно и эмоционально-чувственного содержания, и логического умозаключения, выражаемых через некое идейное содержание. Причем, они соподчинены друг другу в образе, что имманентно в целом для самой сущности искусства. Поэтому, безусловно, понятие «образ» стало базовым в работах современных ученых, занимающихся, как проблемами природы искусства, художественной культуры, так и проблемами философскими. Философский контекст сегодня особенно актуален, так как помогает выявить те человеческие смыслы, которые кроются за образами произведений искусства, а образы, в свою очередь, являются одновременно продуктами деятельности человека и «второй природы» – культуры, а она, как мы помним, знаково-символична и требует своей расшифровки.

В то же время понятие «образ» ключевое для понятий «картина мира», «образ мира». Поэтому в современной науке понятие «образ» употребляется в разных областях знаний, во-первых, в качестве

[1] Заманская В.В. Экзистенциональная традиция в русской литературе XX века. М.:Флинта: Наука, 2002. С.7.

философско-мировоззренческого основания для данных знаний; во-вторых, как «зеркальное отражение действительности»[1] в философском мышлении. В марксистско-диалектическом подходе философии подчеркивается понимание образа как «принципиальное единство всех форм отражения человеком мира, всех элементов нашего сознания»[2], что представляется для нас методически значимым в теоретическом анализе художественного отражения мира, которое находится в тесной связи с другими формами общественного сознания.

Важнейшим моментом в методологии изучения художественной картины мира является постижение ее целостности, а образ представляет собой системную модель, которая обладает свойством «сцепления общего и единичного»[3]. По утверждению Г. Гегеля, общее существует «в» и «через» единичное [4]. И как уже отмечалось ранее, данное свойство: обобщения единичного, конкретного и находит отражение в системной целостности понятий «картина мира», «образ мира», а соответственно и в художественной картине мира. Поэтому специфике категории «образ» необходимо уделить особое внимание, так как оно центрирует вокруг себя все структурное и смысловое содержание художественной картины мира. Форма образа в истории искусства строилась различным способом. Именно через форму художественного образа перерабатывается содержание реального мира. Это содержание, как правило, образуется собирательно, из многих частных фактов жизненного материала.

Жизненный мир можно сравнить с блоком необработанного природного мрамора, который художнику предстоит довести до формы художественной, т.е. отшлифовать таким образом, чтобы выявить смысловую жизненную сущность в безжизненном аморфном материале, а тем самым ввести его в контекст авторских и социокультурных ценностных

[1] Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. С.9.
[2] Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. С. 9.
[3] Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. С. 10.
[4] Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. С. 10.

установок. Так рождается союз частного и общего как типического. Данный «типический союз − это тот концентрат специфического содержания, в котором отражена и ментальная, и общечеловеческая сущности. Из типических содержаний, как кирпичиков, складывается художественная картина мира. Поэтому при ее реконструкции необходимо идти от общего к частному, т.е. выявить в художественной картине мира черты ментального содержания, а так же индивидуально-личностного в характере авторского проявления, так как оно содержит оценочное в точке зрения, задаваемое, в том числе, и позицией мировоззрения определенной социокультурной ментальности.

Важной категорией, организующей социокультурное содержание определенного исторического периода в художественную картину мира, стал «большой стиль». По определению И. Лисаковского[1], стиль обладает: «выраженной доминантностью», поскольку является «господствующим, дает название художественной эпохе»; обладает «глубинным общекультурным характером», так как «определяет формы практически всех видов искусств»; наделен качеством масштабности, охватывая разные континенты и страны, ассимилируясь при этом с местным художественным колоритом. Большой стиль представляет готику, классицизм, барокко, романтизм. В течение длительного времени большой стиль влиял на формообразование искусства, создавая единую художественную картину мира разных периодов. Наряду с указанной категорией в формировании художественного процесса участвуют «индивидуальный стиль» и «метод» художника. Это категории, которые определяют специфическое, единичное в искусстве в отличие от большого стиля, являющегося подобием большой реки по отношению к вливающимся в нее малым рекам и ручьям. Но для искусства подобный пример неустойчив, так как от степени согласованности малых и больших стилей складываются тенденции стабильности или дестабилизации, что синхронно отражается на

[1] Лисаковский И. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. М.: РАГС, 2002. С. 22.

художественной картине мира. Соответственно, мы можем говорить о двойственной природе искусства, базирующейся на общественном как универсальном и индивидуальном, и отражении двойственной природы в художественной картине мира, сущность которой правомерно также определить как двойственную.

Итак, проанализирована атрибутивность структуры художественной картины мира, построенной на двуединстве категорий: философско-мировоззренческих и художественно-эстетических. Принцип двойственности искусства и категорий, определяющих природу его развития, реализуется в художественной картине мира. Именно с активным внедрением этого понятия в теоретическое осмысление художественно-эстетических процессов в контексте социокультурного развития дает возможность внести изменения и в систему категорий философии искусства, в частности это категории, принадлежащие смежному конструкту – картине мира (пространство, время и т.д.). В результате тенденций двойственности система категорий обладает качествами стабилизирующими и дестабилизирующими, тяготеющими к традиционным формам искусства и абстрактным, авангардным. При этом первые категории переосмысливаются и в новом качестве раскрывают специфическое содержание в художественной картине мира.

Далее мы обращаемся к обоснованию единства эстетических, ценностных и иных аспектов художественной картины мира во взаимосвязи с социальными, социокультурными процессами.

2.3. Единство эстетических, ценностных и социальных аспектов художественной картины мира

Продемонстрировано единство эстетических, ценностных и иных аспектов художественной картины мира во взаимосвязи с социокультурными процессами.

Художественная картина мира − это социокультурный продукт, поэтому она нацелена на продуцирование ценностей эстетического и нравственного порядка как значимых принципов в жизнедеятельности человека, функционирующих в ментальном и общечеловеческом культурном измерении[1]. Содержание художественной картины мира базируется на материале искусства, связанного с конкретным культурным временем и пространством. В основание ее формирования всегда заложено отношение между Человеком и Миром.

Соответственно, для раскрытия многоаспектности художественной картины мира важно понимание того социокультурного контекста, той конкретной внешней среды, в которой она формируется. Социокультурная среда создает условия для целого ряда факторов, которые оказывают влияние на различный характер образования художественной картины мира. В целом художественная картина мира отражает различие во взглядах и трансформацию социальных ценностей, которая происходит под влиянием как вариативных, так и инвариантных факторов в культуре.

Существенным фактором служит сам социокультурный контекст, имеющий два измерения − «социальное пространство» и «жизненный мир»[2]. Это близкие, но не тождественные пространства, составляющие иерархию в культуре общества и одновременно принцип differentia и diffusio во взглядах носителей данной культуры. Социальное пространство − среда формирования, накопления и сохранения социальных объектов, норм, ценностей, знаний, отношений, которые образуют в едином пространственно-временном поле традиционно-культурный контент. Жизненный мир − пространство повседневной жизни человека, связанное с

[1] См. : Мусат Р.П. Художественная картина мира в контексте социокультурных ценностей // Научный электр. журнал «Современные проблемы науки и образования». М. 2015. № 2. Ч. 2. Р.П. Мусат [Электронный ресурс] URL:http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=21433 (дата обращения: 17.02.2016).

[2] См. : Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. М.: Логос, 2002. № 1. С. 132-143. Кожевников С. Б. Эвристические горизонты концепции жизненного мира / Вопросы философии.М., №11, 2008. С.130 − 142.

его обычной деятельностью и опытом. Вместе с тем, это мир формирования субъектного начала в культуре, привносящий уникальное содержание. В ментальной культуре социальное пространство и жизненный мир взаимосвязаны. Существенную роль в данной взаимосвязи играет именно субъект культуры. В неповторимых проявлениях субъектного заложено творческое начало, в том числе и художественное.

Следующий фактор − различие между общекультурной, национальной и авторской художественными картинами мира. Общекультурная как объединяющая в искусстве видение мира, представленное в смысловых значениях для конкретной социальной общности. В условиях формирования единого глобального пространства и общепланетарных миграций масштабы общекультурной художественной картины мира расширяются и также обретают планетарное значение. Национальная художественная картина мира формируется на основе концентрации взглядов и духовных ценностей, принадлежащих представителям этнической культуры. Но при активности миграций художественные традиции из разных культур можно обнаружить в различных странах. Авторская художественная картина мира рассматривается как концентрация индивидуальных взглядов и отношений к миру, отраженных в произведениях искусства. Информационное пространство интернета сегодня открывает возможность знакомства с различными культурами, художниками и произведениями. Поэтому художественная картина мира любой культуры может быть доступной, и факторы ее многогранного формирования можно рассматривать в более масштабных измерениях социального и социокультурного контента.

С целью построения логики для дальнейшего исследования необходимо еще раз обобщенно представить механизм связи между социокультурным контентом и художественной картиной мира. В целом организация художественной картины мира осуществляется в несколько этапов: во-первых, в процессе создания произведений искусства при

участии картины мира автора и социума; во-вторых, в ходе анализа произведений искусства с привлечением атрибутивных категорий и концептов картины мира. Функциональность художественной картины мира в данном случае проявляется на двух уровнях: потенциальном и концептуальном.

Так, мировоззрение и ценностные ориентации, сформированные в социокультурном пространстве, получают первичную интерпретацию в картине мира. Далее интерпретация перемещается на потенциальный уровень в тексты произведений искусства, а затем уже на концептуальный в художественную картину мира, где поэтапно осуществляется вторичное интерпретирование. В ходе построения концептуального уровня выявляются скрытые в содержании произведений мировоззренческие и духовно-ценностные установки как социальные, так и авторские. Поскольку художественная картина мира системно направлена на селекцию тех мировоззренческих оснований и духовно-ценностных смыслов, которые представлены в произведениях искусства, то и роль художественной картины мира в данном процессе интегративная и аккумулирующая. Она осуществляет работу по выявлению, объединению и концентрации того духовно-ценностного контента, который продуцируется в обществе.

Системно художественная картина мира моделируется на основе большого пласта искусства. Ее содержательный контент размещен в художественных образах-концептах, сформированных с участием концептов картины мира [1]. Художественные образы-концепты создаются при анализе художественных произведений, при выявлении типологии образов. Содержание данных образов многогранно, так как в нем интерпретированы разные аспекты социокультурных образований. Данное содержание непосредственно обращено к ментальным и универсальным характеристикам культуры и одновременно к искусству, сопряженному с

[1] Александрова-Осокина, О.Н. Художественная картина мира в паломнической прозе 1800-1860-х гг. : священное пространство, история, человек: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. М., 2014. 47 с.

функциями культуры в обществе. Искусство способно не только аккумулировать, но и продуцировать идеи общества, быть сферой приобщения людей к конвенциальным нравственным ценностям, которые являются коренным условием подлинно человеческого существования[1]. Функции аккумулирования и продуцирования выводят искусство на идеологические позиции в обществе, а сегодня и на уровень планетарного значения. Поэтому в условиях социального антагонизма искусство способно объединять и гармонизировать, ослаблять конфронтации и даже уводить от них.

В целом культура общества предстает как система «ценностей, жизненных представлений, образцов поведения, норм, совокупность способов и приемов человеческой деятельности, объективированных в предметах, материальных носителях (средствах труда, знаках) и передаваемых последующим поколениям»[2]. В процессе развития культура способна трансформироваться под влиянием разных факторов, как внешних (вариативных), так и внутренних (инвариантных). Искусство, следуя за условиями развития культуры, отражает одновременно и трансформацию ценностей, происходящую под влиянием как вариативных, так и инвариантных факторов. Художественная картина мира, продолжая миссию искусства, вписывается в общую организацию культурного содержания и функционирования. К примеру, в разряд ее функций входит сигнификативная − направленная на приписывание значений и ценностей. В художественном творчестве через данную функцию реализуется возможность передавать целостные, осмысленные представления о мире в их социально-философском постижении и философско-художественной трактовке. Сопряженность художественной картины мира с условиями определенного типа культуры создает одновременно относительную ее зависимость от рамок данной культуры.

---

[1] Античная культура и современная наука. М: Наука. 1985. 344 с.

[2] Аверьянов А.Н. Системное познание мира: методологические проблемы. М.: Политиздат, 1985. 263 с.

Можем заключить, что художественная картина мира – это, своего рода, художественно-эстетический символ культуры, присущий конкретным пространственно-временным этапам развития общества[1]. За внешней выразительностью ее образов скрыты социокультурные контексты, в которых продуцируются ценности мировоззренческого и духовно-нравственного порядка. Если специфичность картины мира определяется характером отношений между человеком и действительностью, то художественная картина мира – транслятор этих отношений. Одновременно реализуется ее основное назначение – концентрировать, продуцировать и распространять смыслы конкретной культуры. Эта миссия, в свою очередь, сопряжена с конституирующей функцией в обществе, с возможностью корректировать поведенческие ориентиры человека. При этом сам человек выступает в роли координатора ценностных установок, продуцируемых в социокультурном пространстве, в том числе и в искусстве.

Обратимся к предыстории. Аксиология как область познания о ценностях для российской науки была опальной до 60-годов XX века. М.С. Каган в этот период открывает новый теоретический взгляд на ценность, меняющий саму структуру и содержание аксиологии. Он выбирает ценностно-культурную позицию в трактовке ценностей, основа которой восходит к специфике субъект-объектных отношений. Тем самым создается научная платформа для изучения ценностного сознания в широких рамках социокультурных объяснений. Обозначается сама суть и предназначение ценностного сознания в человеческом существовании. «Человек – мера всех вещей» − этот принцип переводит разрозненные представления о ценностях, существовавших веками, в ранг системного, научного понимания – аксиологию как особую форму познания складывающихся отношений к миру и к собственному «Я». Художественная картина мира как

[1] См.: Мусат Р.П. Художественная картина мира: эстетические аспекты // Научный электр. журнал «Современные проблемы науки и образования». М. 2015. №2. Ч. 1. Р.П. Мусат [Электронный ресурс] URL: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=21325 (дата обращения: 17.02.2016).

антропоцентрически ориентированная область познания фиксирует и транслирует специфику отношений между человеком и миром на уровне общественно-значимых ценностей и индивидуальных. Поэтому актуализация ментальных культурных ценностей, возможность сделать их доступными и обозримыми – одна из основополагающих ее целей. В силу данной миссии художественная картина мира является социально-коммуникативным составляющим культуры. При этом сама культура общества –это многомерное образование, обусловленное спецификой субкультурного фактора и содержания, когда в каждой модели заложены свои варианты ценностных ориентаций. Культура как продукт деятельности человека не только вбирает опыт любой практики, но и направлена на оценку практических действий для дальнейшего совершенствования результатов. Между оценкой и объектом оценки присутствуют индивид, общество, нация. Важность человеческого фактора заключена не только в том, что ценностные установки предназначены для человека, но и в том, что данные установки ответно трактуются самим человеком уже с новыми оттенками отношений. Эта двойственная обусловленность продиктована предназначением культуры: с одной стороны, ее способностью к ограничению «области человеческого в бесконечности пространства и времени»[1], а, с другой, открытостью к творческой проявленности человека, в том числе, и через его философскую оценку всего происходящего. Да и в целом мировоззрение человека-индивида строится на своеобразии оценок по отношению к действительности к социальным условиям.

Как следствие, принцип двойственности отражается и на специфике формирования внутреннего уровня культуры, непосредственно связанного с теми процессами, которые происходят в рамках ее замкнутости. Эти рамки предполагают общность картины мира для представителей одной культуры, с целью образования у них схожих представлений, ценностей и культурных смыслов. Вместе с тем, культура общества переживает разного рода

[1] Даниэль С.М. Искусство видеть. СПб.: Амфора, 2006. С. 66.

процессы адаптации, как развития, так и изменчивости. В целом динамика происходящих в культуре изменений представляется как процесс символической «смены границ, упразднения старых и установление новых»[1]. Прежде всего, процесс данной динамики заложен внутри самой культуры. Он развивается на основе как общих социокультурных преобразований, так и за счет творческих волеизъявлений субъектов общества.

При обращении к художественным формам, отражающим действительность единого ментального пространства и социокультурного опыта, мы открываем здесь разные художественные картины мира. Они создаются творческими субъектами данной культуры с опорой на свои мировоззренческие позиции и ценностные ориентиры. Разнообразие художественных картин мира следует рассматривать как своего рода ответвления от одного ствола социального и культурного древа-картины мира. Общим является то, что внутри ограниченного пространства культуры общества возникают свои языки коммуникации, знаково-символические формы, к числу которых относится и художественный язык.

Специфичность художественного языка в национальной культуре служит наглядным свидетелем того, как территория обитания любого народа превращается в сложнейшую систему, где каждая из «ячеек социального пространственного целого представляет собой особый, отличительный от соседнего мира, и, соответственно, отгораживается, ограничивается»[2]. Но при всей своей самостоятельности «указанные ячейки все же не могут не сообщаться между собой – нет абсолютно непроницаемых границ»[3]. В результате взаимодействия возникают разного рода воздействия на культуру.

Степень влияния зависит от прочности традиционных устоев самой культуры в обществе. Влияние сопровождается такими процессами, как: 1) ассимиляция − утрата собственных традиций под воздействием другой

[1] Даниэль С.М. Искусство видеть. СПб.: Амфора, 2006. С.66
[2] Даниэль С.М. Искусство видеть. СПб.: Амфора, 2006. С. 66.
[3] Даниэль С.М. Искусство видеть. СПб.: Амфора, 2006. С. 66.

культуры; 2) аккультурация − сочетание своих традиций и частичное принятие новых от связи с иной культурой. Наглядным примером аккультурации могут служить образцы этнического прикладного искусства, домовой резьбы, испытавшие заимствование элементов декора из других культур. Архитектура также всегда была наглядно обозреваемым выразителем традиций и перемен, тесно связанных с практическими и эстетическими потребностями общества, меняющимися во времени. Художественные заимствования при аккультурации, как правило, связаны с принятием конструктивных приемов и орнаментальных мотивов. Например, в русской архитектуре такое заимствование сопровождается адаптацией под местную строительную и декоративную традицию. Взаимодействие фиксируется в композициях, построенных на сочетании различных художественных форм. При более пристальном изучении художественных образов на внутреннем уровне художественной картины мира мы соприкасаемся со сложной структурой, многообразием типов образов, принадлежащих различным ответвлениям внутри одной культурной традиции или образованным благодаря внешним контактам, широте их социокультурных связей. В данном случае наблюдаются процессы сложного художественного синтеза. Такое заимствование чаще всего наблюдается у народов, исторически событийно пересекающихся друг с другом: географически, экономически или посредством колонизации, войн.

В целом социокультурное развитие это подвижный процесс, который может осуществляться по принципу аккумулирования и парадигмальности. Данный процесс происходит через «сдвиги, наложение новых значений, замещение прежних»[1] . Наличие подобных значений «пронизывает систему, окрашивает тексты»[2], вследствие чего обогащается и усложняется содержание художественного содержания. Как видим, внешний контакт между культурами не исключает толерантных связей. На этом основании

[1] Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 9.
[2] Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 9.

можно заключить, что образное представление о границах художественных пространств, отраженное в архитектуре и искусстве, созвучно подвижности социальных и культурных пространств.

В результате такой подвижности синхронно возникает трансформация художественной картины мира. Она развивается преимущественно в трех направлениях: 1) при консервации традиционных ценностей в культуре социума она также тяготеет к консервации; 2) при культурных заимствованиях она строится на синтезе традиционных художественных форм из разных национальных культур; 3) при ассимиляции культуры существующие художественные традиции становятся неактуальными и происходит трансформация в сторону тотального обновления, связанная с принятием новых социальных норм и ценностей.

В данный момент мы подошли еще к одному аспекту, раскрывающему противоречие разных культур. Различие границ разных пространств внутри культуры и одновременно ее взаимодействие с другими культурами опирается на оппозицию «свой – чужой». У нее глубокие мифологические корни, обозначающие различия в мировоззрении и системе жизненных ценностей у народов из разных культурных образований. Образцы художественных произведений фиксируют то, как сознание олицетворяет мир, и тем самым определяет культурные и социальные границы ментального мира. Вместе с тем, устоявшиеся ценности «ментального поля» на каком-то этапе социокультурного развития способны утрачивать свое функциональное предназначение, как следствие «возникает новый этап, новая культурная парадигма, с новым кругом ценностей»[1]. Таким образом, стабильная система жизненных ценностей как более связанная с сохранением традиций социума, или подвижностью ценностей, нацеленной на инновации, предопределяет и символический строй в художественном. На таком балансировании художественно-образного языка создается степень

[1] Кривцун О.А. Эстетика. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/ bibliotek_Buks/Culture/Krivcyn/_01.php (дата обращения: 24.03.2012).

устойчивости или неустойчивости для границ самой целостности в конкретной художественной картине мира.

Способность культурных явлений к изменчивости подводит С. Даниэля к выводу о том, что «граница *двойственна* по своей природе и своему назначению». В качестве символического примера он использует мифологический образ двуликого Януса, который способен впускать день утром и выпускать его вечером, открывая и закрывая небесные врата. Так Янус стал «воплощенным представлением об изначальном родстве пространства и времени»[1]. Главная причина двойственности заключена, прежде всего, в системе жизненно важных ценностных установок: в противоположности их функций, нацеленных, как на разрешение, так и на запрещение действий для человека. Цели установок задаются все теми же границами культуры конкретного общества, обладающего своим геополитическим, мировоззренческим и художественно-образным представлением о мире и временном ритме жизненного пространства. Противоположность установок разрешается в процессе функционирования границы как целого, когда противоположные компоненты ценностей совместно регулируют «пространственную коммуникацию – сообщение в пространстве»[2]. Художественное отражение мира становится сферой социальной коммуникации, связанной с моделями культуры, где предметно обобщен «пространственный опыт, опыт пространственной коммуникации»[3].

Образцом отражения истории социокультурного опыта может служить, например, живопись эпохи Возрождения, по-новому раскрывающая пространственно-временные границы. Данные границы меняются, так как меняется представление о них самого человека. А также представление о самом человеке как личности, подразумевающее нравственно-этическое основание, способность различать добро и зло, поступая в соответствии с определенным нравственно-оценочным принципом. Художественные образы

[1] Даниэль С.М. Искусство видеть. СПб.: Амфора, 2006. С. 67
[2] Даниэль С.М. Искусство видеть. СПб.: Амфора, 2006. С. 67.
[3] Даниэль С.М. Искусство видеть. СПб.: Амфора, 2006. С. 70.

подчиняются обновляющимся закономерностям видения мира, связанным с изменением шкалы ценностей в обществе. Для возрожденческого искусства «первичным актом самоопределения служит установление *границы*»[1], когда в закономерностях живописи «кристаллизуется функция регулирования пространственного поведения»[2]. Традиционно основателем здесь новых живописных тенденций считается Джотто. Хотя его произведения – это попытки первых шагов, но они революционные, раскрывающие, прежде всего, наполненность фрески миром чувств человека. Здесь задействована многоплановость пространственно-временных связей. Далее эта традиция получает свое развитие в произведениях целой гильдии художников эпохи Возрождения, среди которых Мазаччо, Ботичелли, Рафаэль, Леонардо.

Следует обобщить, что в рамках ментальной культуры художественная картина мира органично связана с духовно-ценностными формами и испытывает их активное влияние. Она синтезирует в себе ценности морали, науки, религии, политики, права через перевод их на язык художественно-эстетических форм. Художественное произведение данные ценности экстраполирует на общественное сознание. Таким образом, художественная картина мира способна воздействовать и на сами социокультурные ценности. Формируясь и функционируя в обществе, она способна активно влиять на общественное мнение и сознание, реализуя тем самым социорегулятивную функцию. Весь этот процесс связан с эмоционально-чувственной сферой человека, являющейся более отзывчивой и подвижной в познании мира.

Здесь мы непосредственно подошли к человеческому фактору в восприятии мира и способам его художественного выражения. Художественная картина мира разных исторических времен воспроизводит этическую модель отношения человека к окружающему, построенную по принципу оппозиций «хорошо» – «плохо», «добро – зло». Художественное творчество в культуре разных народов прорисовывает разные модели-образы

[1] Даниэль С.М. Искусство видеть. СПб.: Амфора, 2006. С. 70.
[2] Даниэль С.М. Искусство видеть. СПб.: Амфора, 2006. С. 70.

нравственных и этических норм, тем самым создавая для человека ценностные ориентиры. В то же время во всех ментальных установках прослеживается универсализм, т.е. общечеловеческие ценностные ориентиры для жизнедеятельности. Двойственность, заложенная в этической оценке окружающего мира по принципу общеоценочного типа «хорошо и плохо», предусматривает в своей основе установки поведенческие. Принятие какой-либо из позиций формирует целую концепцию, так как в любой этической системе порядочный человек стремится повысить статус собственного образа себя.

Так, еще в раннем развитии человеческой культуры мы обнаруживаем тесное взаимодействие морали и искусства. Моральные нормы, укрепляясь в общественном сознании, всегда находили свою реализацию в социуме через формы художественные. Выразительным образцом этому служит мифологическое сознание, которое обретает определенную художественную плоть с отражением моральных установок. В целом установки могут иметь как общечеловеческие основание в мировосприятии, так и обретать более характерные черты, свойственные определенному времени, месту, этносу. Художественная картина мира, даже находясь в «одном времени и месте», может меняться, обретать разный содержательный и смысловой контент под влиянием моральных установок национального, классового, сословного, возрастного характера. Нам хорошо известно, что на определенных этапах истории художественная картина мира была выразителем свободных бунтарских настроений, выступая с критикой консервативной морали или, напротив, выполняла тоталитарные идеологические программы.

Американский психолог А. Маслоу в работе «Мотивация и личность»[1] представил все потребности человека в виде пирамиды по принципу следующей иерархической классификации: в основании пирамиды находятся биологические потребности: выживания и продолжения рода; на второй

[1] Маслоу А.Г. Мотивация и личность. СПб.: Евразия, 1999. 478 с. [Электронный ресурс] URL: http://www.lib.ru/PSIHO/MASLOU/motivaciq.txt (дата обращения: 22.09.2012).

ступени – потребность в безопасности, а также в личном и социальном статусе; наверху – потребности в самореализации природных способностей и в творческой деятельности; на самой вершине расположены предельные ценности жизни, среди которых истина, добро, справедливость, красота. Стремление к их переживанию и есть духовные и эстетические потребности. А. Маслоу считал данные потребности наиболее человеческими и именно с ними связывал, так называемые, «пиковые (высшие) переживания», возникающие в момент созерцания произведений искусства и творений природы, совершения прекрасных человеческих поступков»[1].

Такая иерархия, на наш взгляд, универсально представляет жизненные и социокультурные адаптации человека, его социодетерминацию и самодетерминацию. Сфере искусства как механизму, преобразующему человеческую природу через актуализацию переживаний, здесь отводится ведущая роль. Пирамида А. Маслоу символически изображает ступени детерминации, происходящие в обществе. В целом она конкретизирует нравственно-этическое местоположение общества в зависимости от уровня его духовного развития, который проявляется через интерес общества к искусству, к его значению в формировании личности: искусство мощно аккумулирует внимание человека к предельным ценностям жизни. Сопереживание внутри искусства и самопереживание выводят человека на новый статус познания и осознавания себя, своей роли в обществе.

Художественная картина мира фиксирует переживание человека, испытываемые от общения с миром действительности, точнее, художественно-образное органично связано с эстетическим, эмоционально-чувственным и рационально-логическим восприятием мира. Данный механизм фиксации сопряжен с самой сущностью понятия «художественное», представляющего знаковую форму с конкретным духовно наполненным смыслом. В природе художественного заложена сложная

[1] Петрушин В.И. Психология и педагогика художественного творчества: Учебное пособие для вузов. М.: Академический проект, Гаудеамус, 2006. С. 78.

структура синтетического порядка, в формировании которого изначально значимую роль играет эстетическое сознание. Эстетический тип сознания определяется А.Л. Андреевым через его аксиологическую направленность и трактуется как: «Духовная способность давать предметам и явлениям эстетическую оценку, формировать эстетическое отношение к ним и судить об их эстетических достоинствах»[1]. В процессах исторического развития эстетическое мироощущение вырабатывает ценности, т.е. «представления о том, что является прекрасным или возвышенным, а что безобразным, антиэстетическим»[2].

Ценности, связанные с эстетическими идеалами, нормами, получают выражение в категориях, являющихся, своего рода, навигаторами выражения принципов этих идеалов и норм. Таким образом, субъект оценивает действительность через призму эстетических ценностей, т.е. факты, события, явления жизни отражаются «не сами по себе, а под углом зрения и целей субъекта»[3]. Эстетическое мироощущение как иррациональное свободно взаимодействует с рационализированными мировоззренческими образованиями. Через искусство реализуются ценностные установки, актуализируются эстетические переживания. Искусство, в свою очередь, концентрированно выражает эстетическое отношение к миру и моделирует особую реальность – художественную. Так, в художественной картине мира этические ценности находят отражение в художественно-эстетической форме, тем самым получая эстетическую оценку[4].

Как отмечает В.И. Волков: «Аксиологический подход к искусству полностью согласуется с его социальной, эстетической, познавательной сущностью, ибо искусство утверждает общественный эстетический идеал через художественно-образное отражение и оценку действительности»[5]. В

---

[1]Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.,1980. С. 83.

[2]. Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.,1980. С.83.

[3] Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.,1980. С. 83.

[4]. Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.,1980. С. 94-95

[5] Волков В.И. Ценностный аспект искусства как предмет конкретно – социологического исследования / Художественное восприятие . / Под. ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1971. С. 93.

художественной картине мира через смысловое содержание художественного образа-концепта отражается система эстетических ценностей общества и его субъектов. Художественное отражение культурного времени, по определению К. Юнга, « несет с собой то, в чем больше всего нуждалась современная… духовная атмосфера»[1].

Духовная атмосфера конкретного социального времени одновременно связана и с формированием художественного вкуса, реализуемого через субъектные эстетические оценки. В связи с этим, эстетическое отношение «участвует и с необходимостью осуществляется для сохранения единства в системе субъективно-объектно-субъектных связей. Ориентировано на разрешение противоречий между всеми типами отношений в структуре общей целостности субъективно-объектно-субъектных отношений. Такое разрешение противоречий предполагает, что при сохранении различий в отношениях между субъектом и объектом осуществляется выход на сознательную организацию их гармоничного единства и соответствия»[2]. К примеру, художественное воплощение этических и эстетических норм наглядно представлено в традиционных формах литературного произведения. По определению Г.Г. Почепцова, «литературу (как и ритуал) можно рассматривать как нормопорождающую структуру»[3]. Нормы здесь вводятся « в результате перехода от входа к выходу»[4] через «наказание негатива и вознаграждение позитива»[5]. В результате ситуация упорядочивается « в пользу вводимой нормы»[6], где все случайное сорганизуется в тексте по ходу развития сюжета. На основе конкретных характеристик героев, авторской оценки обстоятельств формируется «достаточно системный взгляд»[7].

---

[1] Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. М.: Ренессанс, 1992. С. 119.

[2] Видгоф В.М. Целостность эстетического сознания: деятельностный подход. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. С. 20.

[3] Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 17.

[4] Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 17.

[5] Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 17.

[6] Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 17.

[7] Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 17.

Оценочное отношение реально может быть выражено двойственно: субъектом как автором произведения искусства и субъектом-реципиентом. При этом учитывается и общесоциальное основание ценностного отношения как представления о совершенном, идеальном или, напротив, несоответствующего этим идеалам. Так, произведения искусства в обществе обретают «определенную ценность для человека постольку, поскольку оно в известной мере включено в процесс его социального бытия, соотнесено с его духовными потребностями, интересами, целями, с представлением об эстетическом идеале»[1]. В связи с этим и авторская художественная картина мира будет представлять социально детерминированный художественный вкус и эстетическую оценку. Одним из актуальных для исследователей сегодня явился вопрос о том, в какой степени социальные условия оказывают влияние на свободу авторского самовыражения, насколько идеи и вкус автора согласованы с идеалами общества, с теми оценочными требованиями общества, которые установлены для художественно-эстетического отражения мира. В связи с этим следует отметить, что существующая в обществе идеологическая политика всегда стремится подчинить художественную сферу. Как правило, истинные художники не желают быть на службе идеологии и терять свою творческую свободу. Тема политическая может быть родственна художнику, если он разделяет ее идеологию или, напротив, стремится противостоять ей. В классических произведениях правовые ценности и отношения становились предметом образного постижения весьма часто. Одновременно художник нацелен на то, чтобы в рамках идентичности с обществом открыто взаимодействовать с ним. Это стремление к тому, чтобы его услышали, увидели, поняли, т.е. вместе с ним сопереживали. И прежде всего, мнение автора обращено к человеку-реципиенту, который также имеет свою социальную позицию.

[1] Волков В.И. Ценностный аспект искусства как предмет конкретно – социологического исследования / Художественное восприятие . / Под. ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1971. С. 94.

Таким образом, мы видим, что эстетическое сознание способно синтезировать различные мировоззренческие позиции, идеалы и ценностные принципы. В результате за эстетической оценкой кроется сложное и противоречивое составляющее, выражающее разные точки зрения на нравственные, общественно-политические и другие идеалы[1]. Соответственно, художественная картина мира, отражая специфику определенного эстетического сознания в обществе, концентрирует в себе и тот синтез мировоззренческих и эстетических оценок, который характерен для конкретной ментальности, этноса. Именно поэтому еще в начале 70-х годов XX века аналитики искусства отмечали, что «художник все чаще выступает исследователем сложнейших социальных процессов»[2]. Социологические исследования, в свою очередь, обращаются к конкретному идейно-художественному содержанию произведений искусства, как специфическому материалу, с целью «открытия тенденций и закономерностей духовного развития личности и общества, познания усложняющихся общественных и личных связей и отношений»[3].

Художественная картина мира как аккумулятор эстетического сознания представляет разноплановое поле интересов: с одной стороны, оно едино – на уровне целостного общества, с другой, двуполярно – на уровне субъекта-автора и субъекта-реципиента и многополярно, с учетом того, что существует множество субъектных оценок в обществе.

С позиции двуполярного уровня, формирование и функционирование эстетического сознания в обществе осуществляется по принципу двойственного выражения (автора и реципиента). По мнению А.Н. Толстого, «воспринимающий искусство такой же творец, как и дающий его»[4]. На этом основании художественная картина мира формируется, соединяя

---

[1] Волков В.И. Ценностный аспект искусства как предмет конкретно – социологического исследования / Художественное восприятие . / Под. ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1971. С. 95.

[2] Волков В.И. Ценностный аспект искусства как предмет конкретно – социологического исследования / Художественное восприятие . / Под. ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1971. С. 95.

[3] Волков В.И. Ценностный аспект искусства как предмет конкретно – социологического исследования / Художественное восприятие . / Под. ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1971. С.95.

[4] Волков В.И. Ценностный аспект искусства как предмет конкретно – социологического исследования / Художественное восприятие . / Под. ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1971. С. 95.

эстетические ценности общества и автора. Функционирует она уже на уровне реципиентов, которые являются членами данного общества или представителями других культур. Через контакты с искусством автор и реципиент приобщены к эстетическим ценностям, безусловно, в меру способностей к такому роду восприятия. Позицию реципиентов можно выявить только на основании высказываний и документов: мемуаров, частных писем, в которых как-то затрагиваются вопросы искусства своего времени.

Отношение к современным художественным процессам можно узнать у современников из непосредственного общения и на основе специальных методик, учитывающих социологические аспекты. К примеру, в рамках диалектического подхода социальные исследования строятся с учетом количественного и системного методов. Первый метод подводит качества личностного или социального художественного вкуса под «совокупность дискретных оценок искусства, суждений о художественных ценностях». Второй метод представляет художественный вкус в качестве структурного элемента эстетического сознания, который выступает «в социальных системах различного уровня: общество в целом – социальные группы и прослойки – индивид, включенный в ту или иную социальную общность»[1]. При этом индивидуальное не растворяется в социальном, так как изучение определенных общественных отношений людей означает изучение и «реальных личностей, из действия которых и слагаются эти отношения»[2].

Как уже отмечалось, эстетическое ценностное отношение связано с проблемой художественного восприятия и коммуникабельности искусства и, в свою очередь, с определением ролевых функций художественной картины мира в обществе. Мы определили ранее, что данная категория не только

---

[1] Волков В.И. Ценностный аспект искусства как предмет конкретно – социологического исследования / Художественное восприятие ./ Под. ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1971. С.94.

[2] Ленин В.И. Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве. М.: Госполитиздат. 1932. Полн.собр.соч. т.1. С. 424.

фиксатор художественного содержания в обществе, но и выразитель идейного содержания. И здесь соприкасаются разные точки зрения.

М.Б. Храпченко отмечает двойственную позицию теоретиков в этом вопросе: у сторонников нереалистических течений сложилось мнение, что искусство некоммуникабельно или обладает малой долей коммуникабельности, так как только малое число людей общается с подлинным искусством и это, как правило, элита общества. Коммерческое искусство ориентировано на «невзыскательные эстетические вкусы»[1], а поэтому служит «средством духовного развращения»[2]. Сторонники реалистических тенденций, напротив, считают, что реалистическое искусство открыто к зрителю и стремится донести до него свое ценностное отношение к миру, с учетом разных вкусов и отношений.

В работе «Время и жизнь литературных произведений» М.Б. Храпченко раскрывает важный аспект в восприятии и оценке художественных произведений, говоря о появлении большого числа исследовательских работ, так называемого, «мелочно-исторического» и «эмпирико-комментаторского толка», которые вызывают «неудовлетворенность, так сказать, чистым социально-генетическим изучением литературы»[3]. При этом в изучении художественных явлений, порой, исключается вопрос художественно-эстетического воздействия на реципиента и его оценочное отношение. В связи с этим, подчеркивается «необходимость широкого изучения…живого функционирования»[4] художественных произведений в социокультурном пространстве. Это яркие примеры того, как может кардинально меняться оценка классических произведений.

---

[1] Храпченко М.Б. Сила искусства / Художественное восприятие. Сборник под. Ред. Б.С.Мейлаха. Изд.: Наука. Л., 1971. С.5.
[2] Храпченко М.Б. Сила искусства / Художественное восприятие. Сборник под. Ред. Б.С.Мейлаха. Изд.: Наука. Л., 1971. С.5.
[3] Храпченко М.Б. Сила искусства / Художественное восприятие. Сборник под. Ред. Б.С.Мейлаха. Изд.: Наука. Л., 1971. С.5-38.
[4] Храпченко М.Б. Сила искусства / Художественное восприятие. Сборник под. Ред. Б.С.Мейлаха. Изд.: Наука. Л., 1971. С.5-38.

В XYIII веке Вольтер, характеризуя творчество В. Шекспира, заявляет о разнородных проявлениях его творчества: с одной стороны, он именует его отцом английской трагедии, а, с другой, отцом «варварства, которое в нем царит». «Его высокий гений, гений без культуры и без вкуса, создал хаотический театр. Пьесы его уроды, в которых, однако, содержатся части, являющиеся шедеврами натуры… Кажется, что Природе заблагорассудилось соединить в голове Шекспира все, что можно представить самого сильного и самого великого, со всем низким и отвратительным, что может принадлежать грубости, лишенной разума»[1].

На наш взгляд, ценность шекспировского творчества в том, что оно являет нам художественную картину мира в открытом контексте своего творческого мироощущения, творческого метода писателя. Он не стремился к идеализации жизни, к ее искусственному окультуриванию, а соединяет все противоречия человеческие, в высоких порывах и низменных проявлениях. От этого Шекспир обрел силу. Его творчество ломает рамки привычных форм выражения жизненных и эстетических ценностей. Это осуществляется за счет изменения пространственно-временных границ, ритма, когда в социальное пространство, с его устоявшимися универсалиями, начинает открыто вторгаться в пространство жизненного мира, в котором существуют свое выражение чувств, своя динамика и т.д. Они, как правило, стихийны. Потому у Шекспира рядом идут комедия и трагедия, шутовство и невосполнимая утрата. Здесь мы встречаемся с наглядным примером того, как хаотическое состояние выражает себя в искусстве через авторское отношение и оценку жизни.

Творчество Шекспира оказалось знаковым, и его оценка получила свое развитие в истории. Для романтиков его произведения стали образцом «необыкновенно яркого, смелого искусства, отвергающего всякого рода каноны, предвзятые схоластические правила»[2]. В то время как романтик

[1] Державин К.Н. Вольтер. М.: Изд. АН СССР.1946. С. 328.
[2] Храпченко М.Б. Сила искусства / Художественное восприятие. Сборник под. Ред. Б.С.Мейлаха. Изд.: Наука. Л., 1971. С.32.

Байрон «весьма критически относился к Шекспиру»[1]. Также критически к нему относился в свое время Л.Н.Толстой, подвергая произведения резкой критике [2]. И все это происходило потому, что Шекспир был писателем вне традиции. Но это не значит, что его произведения нельзя назвать целостным видением мира. Его творчество являет нам художественную картину мира, выстроенную на целостности чувственного восприятия мира, поэтому оно стало образцом таких художественных образов, которые не имеют определенного культурного пространства и времени, они живут вне этих измерений по меркам общечеловеческого глобального пространства.

Безусловно, Вольтеру, придерживающемуся классических канонов эпохи Просвещения, был не понятен свободный выход контрастных жизненных интенций в художественное. В свою очередь, оценка Вольтера выражает позицию, предопределенную временем и взглядами на искусство в эпоху Просвещения. Идеи просветителей (Вольтера, Руссо, Дидро, Лессинга) были нацелены на воспитание нового гражданина. Искусство, по их мнению, должно быть ориентировано на «отражение и воспроизведение реальных жизненных ситуаций – на подражание «естественной природе», по словам Д. Дидро»[3]. Просветители стремились вывести искусство из рамок классицизма и направить его по пути реалистических тенденций. Задачу преодоления противоречий между элитарным и демократическим в искусстве они разрешали через сферу воспитания вкуса. Но, судя по отзыву о Шекспире, Вольтер -просветитель был не готов к открытому реализму и сам оказался в пограничной ситуации, между элитарностью и демократизмом, поэтому откровенность Шекспира просто шокировала его.

Обращение к разным произведениям показывает, что художественная картина мира способна существовать вне времени и его идейных установок. Еще раз подчеркнем, что художник видит дальше и чувствует глубже. В то

---

[1] Храпченко М.Б. Сила искусства / Художественное восприятие. Сборник под. Ред. Б.С.Мейлаха. Изд.: Наука. Л., 1971. С.32.
[2] Храпченко М.Б. Сила искусства / Художественное восприятие. Сборник под. Ред. Б.С.Мейлаха. Изд.: Наука. Л., 1971. С.32.
[3] Бычков В.В. Эстетика. М: Гардарики, 2004. С. 68.

же время социально-философские идеи, трактующие пути развития искусства не всегда поспевают за развитием художественного в силу определенного догматизма и принадлежности к элитарной сфере культуры.

Вместе с тем, искусство и литература через разновременные образы открывают перед нами онтологию человека в его разных аспектах. Так, в литературе XIX – начала XX веков в творческих исканиях Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова проявилась тема, воспроизводящая оппозицию двух образов-антиподов: человека естественного, целостного и обесчеловеченного, омассовленного индивида. В произведениях Ф.М. Достоевского раскрываются глубины человеческой души. Его художественный мир выстраивает драматизм самоидентификации личности в эпоху нарастающей индустриализации в России. Все строится на противоречивости поведения человека, с одной стороны, созидательно-позитивных, а, с другой, негативно-деструктивных. Субъективизм оказывается в центре внимания, и все духовно-нравственные ценности рассматриваются через его объективизацию. Писатель концентрирует внимание на индивидуальной нравственности, на духовности, совести, силах добра, попавших «в ловушку индивидуализма, субъектоцентризма Нового и новейшего времени». Н.А. Бердяев рассматривает творчество Ф.М. Достоевского как раскрывающее духовно-нравственный мир человека. Философ называет творчество М.Ф. Достоевского антропологическим откровением: «Ему открываются те мысли человеческие и те страсти человеческие, которые представляют уже не психологию, а онтологию человеческой души»[1]. Ф.М. Достоевский создает картину мира души человека, опираясь на ее глубоко внутренние импульсы, раскрывая изнутри диалектику мыслей.

Следующий, XX век, а точнее его середина, отмечен новым поворотом в развитии человеческой истории, когда «в евро-американской цивилизации

[1]Бердяев Н.А. Духи русской революции. [Электронный ресурс]. URL:http://www.vehi.net/berdyaev/duhi.html (дата обращения 23.11.2015).

начали качественно преобладать процессы … систематически отрицающие и разрушающие духовное ядро Культуры…Человек начал осознавать себя в качестве единственной высшей разумной и духовной силы»[1], в результате меняется система «его миропонимания и мародействия»[2]. Кроме того, что такие изменения создают динамизм в области науки и интеллекта, происходит значительное ослабление нравственных принципов, что, в свою очередь, «породило соблазн переоценки всех традиционных ценностей, сложившихся в иной «системе измерений»[3]. Данный переход В.В. Бычков называет *пост*-культурой[4]. В отличие от культуры пост-культура утрачивает трансцендентный центр и обретает *пустой центр*, т.е. оболочку культуры, «под которой – пустота». Данное явление В.В.Бычков комментирует таким образом: «Используя язык новейшей науки синергетики, можно сказать, что пост-культура – это та «нелинейная среда» культуры, возникшая в момент глобальной цивилизационной бифуркации, в которой «варится» бесчисленное множество возможных структур будущего становления и которая с позиции любой уже ставшей структуры представляется неким уплотненным потенциальным хаосом, или полем бесчисленных возможностей»[5]. Вместе с тем В.В. Бычков отмечает, что данный хаос, с нарастанием «вала духовно и нравственно неуправляемого потока/потопа НТП»[6], настолько набрал обороты к концу XX в., что это критическое состояние «чревато пугающим взрывом»[7]. Художественные процессы, являясь «наиболее чутким барометром и сейсмографом Культуры»[8], ясно указывают на деструктивное ее положение в социальных и социокультурных процессах.

Примеры из истории искусства доказывают нам возможность художественных произведений и творческих поисков художников

[1] Бычков В.В. Эстетика. М: Гардарики, 2004. С. 300.
[2] Бычков В.В. Эстетика. М: Гардарики, 2004. С. 300.
[3] Бычков В.В. Эстетика. М: Гардарики, 2004. С. 300.
[4] Бычков В.В. Эстетика. М: Гардарики, 2004. С. 300.
[5] Бычков В.В. Эстетика. М: Гардарики, 2004. С. 301.
[6] Бычков В.В. Эстетика. М: Гардарики, 2004. С. 301
[7] Бычков В.В. Эстетика. М: Гардарики, 2004. С. 301
[8] Бычков В.В. Эстетика. М: Гардарики, 2004. С. 301.

представлять глубоко аналитические подходы к жизненным явлениям. Одним из таких художников в свое время был И. Босх. В контексте, на первый взгляд, стабильной культуры эпохи Возрождения, с ее разработанными гуманистическими традициями в искусстве, его произведения казались просто вызовом, не вполне понятным для современников. В рамках сегодняшнего дня они расцениваются как пророчество для человечества о предстоящем хаосе. И. Босх разрушает традиции и стоящие за ними ценности и убедительно показывает, что корни хаотического скрыто-открыты в самой человеческой природе. И он как будто выпускает Джина из бутылки, тем самым делая знаковый предупреждающий вызов человечеству. Художник показывает, насколько неустойчивы могут быть грани прекрасного и безобразного в пространстве человеческого сообщества. И здесь речь идет уже не о той двойственности границ ценностных установок, а об их разрушении, связанном с утратой центра, формирующего целостность.

Согласно принципа циклического развития культуры, разрабатываемого, в частности, Н.А. Хреновым[1], данные перемены можно трактовать как начало нового витка развития культуры, сходного с первобытным, но при этом имеющего мощное техническое оснащение.

В целом можно сказать, что художественная картина мира – это особая мера всего того, что существует в пространстве, окружающем человека, реальном, ирреальном и вымышленном, закрепленная художественно-образным языком. Она призвана сорганизовывать все это пространство по принципу движения от Хаоса к Космосу. И даже если эта сорганизованность не представлена в реальном художественном произведении, она разовьется и получит свой определенный выход в сознании реципиента, поскольку жизнь художественной картины мира не завершается текстом конкретного

[1]Хренов Н.А. Искусство в контексте XX века на фоне повторяющихся флуктаций в больших длительностях исторического времени / Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. М.: Наука, 2004. С. 15-73.

произведения, она продолжается в восприятии людей и не только современного поколения, но и его последователей. На наш взгляд, здесь проявляется тот самый принцип незавершенности, который мы наблюдаем в художественном произведении. По отношению к художественной картине мира данный принцип приобретает более продолжительное временное прочтение, способное осуществить своего рода масштабную и даже глобальную переоценку ценностей, когда выстраиваются взаимосвязи между разными художественными периодами и эпохами.

Итак, предпринятый анализ позволяет прийти к следующим выводам.

1. Художественная картина мира обладает целостностью и относительной самостоятельностью, способна к саморазвитию, к самоорганизации, влияет на другие системы и подсистемы общественного сознания. Формирование ее зависит, с одной стороны, от социокультурных процессов, с другой – от влияния авторского индивидуального эмоционально-оценочного отношения, в разной степени проявляющегося в ней. В пространстве картины мира сохраняется плюрализм моделей мира, соответственно, и ее отражение в художественной картине мира сохраняет множественность. Данная связь постигается на основе диалектики внутреннего и внешнего (внутренних и внешних факторов), индивидуально-авторского и социокультурного, устойчивости и изменчивости, формы и содержания, только благодаря диалектико-синергетической методологии.

2. Системность художественной картины мира опирается на ключевой принцип: синкретичную связь двух типов категорий − философско-мировоззренческих и художественно-эстетических. В качестве первоосновы служит система картины мира: с помощью категорий-универсалий и образов-концептов выполняется функция координатора мир-концепта. Векторно выстраивается логико-понятийная линия художественной картины мира. Система художественно-эстетических категорий представляется в качестве художественного кода со стабилизирующими и дестабилизирующими свойствами, тяготеющими к традиционным формам

искусства и абстрактным, авангардным. Все принципы системного взаимодействия сходятся в художественном образе-концепте, и выстраивается рационально-художественное обобщение как некое символическое представление о мировоззрении в определенном культурном и авторском контексте. Поэтому художественная картина мира рассматривается как методологический инструмент, способный выявлять и концентрировать принципы мировидения в искусстве конкретного общества

3. Содержание художественной картины мира связано с рамками временной подвижности социокультурных пространств. Она отражает и трансформацию ценностей, происходящую под влиянием многоаспектных, как вариативных, так и инвариантных, факторов в культуре. На внутреннем уровне изменения сопряжены с конвенциальными и автономными ценностями, где разная степень активности субъектного начала способна влиять не только на художественную стилистику, но и на ценности общества. Внешние контакты связаны с аккультурацией – сохранением ментальных ценностей, с синтезом художественных форм из разных культур, с ассимиляцией. Изменение границ художественных пространств коррелирует с изменениями социокультурных ценностей, при этом художественная картина мира способна оказывать воздействие на ценности.

В следующей части исследования мы переходим к раскрытию истоков художественной картины мира и выявлению специфики взаимодействия субъективного и объективного.

ГЛАВА 3. ДИАЛЕКТИКА ОБЪЕКТИВНОГО И СУБЪЕКТИВНОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА

3.1. Субъектное в генезисе художественной картины мира.

В современных исследованиях ставится вопрос о степени связи художественной картины мира с субъект-объектным основанием, о значении и роли автора художественных произведений как субъекта, принадлежащего к культуре определенного социального пространства и вместе с тем способного выражать не только отношение к происходящему в данной культуре, но и к явлениям глобального характера.

Одновременно в исследованиях сегодня ставится вопрос о способности логически выстроенной системы художественной картины мира к раскрытию рефлексии автора, к выявлению того эмоционально-чувственного наполнения, которым живет искусство. За этим вопросом стоят задачи, нацеленные на раскрытие антропологического горизонта, отразившегося в искусстве и в художественной картине мира не только в ее ментальном социокультурном значении, но и в глобальном.

Исторически место автора, значение его имени в искусстве менялось. В древних культурах и средневековье имя автора нивелировалось, и за этим скрыты определенные концепции мировидения. Отсутствие авторства не умаляет значимости произведений, они − ценные хранители исторической памяти, открывающие образ конкретной социальной культуры, мысли и чувства людей прошлого.

В глобальном единстве мира XX века, с процессами интеграции на уровне планетарной масштабности, художественные процессы также обретают новые границы межкультурного распространения и доступности. В современном межсоциальном культурном контексте, когда искусство обретает свободу перемещения, независимого общения с публикой,

меняется взгляд на произведение искусства, а, соответственно, расширяются и углубляются аспекты подходов для его понимания. Для понимания требуется более пристальный взгляд с обращением к социокультурному контексту в его объективной и субъективной обусловленности, а также к образу самого автора, скрыто-открытому в ткани произведения. Важная особенность XX века заключается в том, что культурные явления постигаются одновременно в разных областях познания исследователями разных профильных направлений. И это дает возможность собрать воедино и сопоставить разные позиции. Каждая точка зрения открывает новые грани. Таким образом, можно сказать, что это время − кладезь методологических поисков, открытий и экспериментов и одновременно противоречий, порой, контрастных.

К числу таких экспериментов относится обращение в художественном познании к психологическим факторам, которое также обусловлено поиском новых путей для понимания произведений искусства, художественных явлений в контексте внешних и внутренних влияний. Главная задача при рассмотрении произведений видится в том, чтобы проникнуть в суть мировосприятия и переживаний художника. Специфика субъектного обретает статус методологического принципа в контексте расширения круга задач, стоящих перед исследователями, в частности, при анализе литературных произведений[1].

В 20 годы XX века появились новаторские труды Б.М. Эйхенбаума, В. М. Жирмунского, Ю.Н. Тынянова по методологии истории литературы и искусства, базировавшиеся на теории А.Н. Веселовского и А.А. Потебни. Данный научный интерес к психологическим аспектам О.А. Кривцун оценивает как появление нового витка в отечественной науке, раскрывающего тайны творчества, взаимодействия «развивающейся психики человека и сопутствующих этому процессу художественных

[1] Тема рассмотрена: Мусат Р.П. Психологические аспекты художественной картины мира / Научный журнал «В мире научных открытий». Красноярск: НИЦ. 2015. № 7.6 (67). С. 2246−2261.

форм»[1]. Так обозначился подход к художественному как способу отражения творческой проявленности автора. При этом долгое время «идея психической эволюции человека была окружена разного рода сомнениями»[2], поэтому и данный накопленный опыт был «отмечен фрагментарностью, несистематичностью»[3].

Человек существует одновременно в двух пространствах – физическом и психологическом. Первое – реальное пространство как объективное, второе – реальное пространство как субъективное, связанное с восприятием первого пространства и деятельностью человека. Первое пространство имеет свои обычные координаты измерения – длину, высоту, ширину, координаты второго пространства, выраженные в художественной форме, обретают знаково-символическое выражение. Художественное пространство мы можем условно представить как одно из разновидностей психологического пространства человека. Трансформация психологического и художественного взаимообусловлены и во временном, и вневременном измерении.

Доказательством служит исторический ракурс художественной картины мира, ее формирование и развитие неразрывно связаны с историческими формациями общества, а значит, и с теми изменениями мироощущений, осмыслением жизненных реалий, которые сопровождают человека на этом пути. Поэтому искусство суммирует историю переживаний, по своей сути они временные и вневременные. При этом искусство проходит путь эволюции и модернизации на уровне социальных, философских и социокультурных процессов как коллективно переживаемых[4].

На этом основании К. Юнг отмечает, что художественная психология носит в большей степени коллективный характер, нежели личный.

---

[1] Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 56.
[2] Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 56.
[3] Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 56.
[4] См. :Мусат Р.П. Социальный контекст художественной картины мира // Всероссийский научный журнал «Философия образования». Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2014. №1(52). С. 194−200.

Художник − это личность, посредством себя реализующая искусство. Сущность человеческих качеств, желаний, намерений – это лишь одно из составляющих его личности, которое подчинено другому составляющему – художественной природе, где художник выступает как «коллективный человек, двигатель и кузнец бессознательной психической жизни человечества»[1]. Согласно теории К. Юнга, художник является проводником творческой энергии, которая не только мобилизует его, но и монополизирует. Реализуя себя творчески, художник всецело отдан этому процессу. Подтверждением служат высказывания К.Г. Каруса о странностях творящего гения. Гения, который «в ущерб свободе жизни и ясности мыслей», когда «идеи плывут к нему в руки», не знает, «каков будет результат; должен постоянно расти и развиваться, – и он не знает, в какую сторону»[2].

Однако вопрос о незнании, «куда и в какую сторону», нам представляется спорным. Примером являются яркие личности художников-гениев. Их деятельностная направленность, выбор видов и жанров и само исполнение произведения на высоком уровне требует усилий чисто человеческого свойства – усилия воли, трудолюбия, терпения, целеустремленности. О самоотречении во имя творчества и говорит К. Юнг, придерживаясь точки зрения о коллективном предназначении художника: «художник в высшей степени объективен, безличен и даже бесчеловечен – или сверхчеловечен – поскольку, как художник, он является ничем иным, как своим собственным произведением, а не человеческим существом»[3].

Авторская художественная картина мира моделируется в результате творческой активности и объективируется в произведениях. Анализ произведений раскрывает своеобразие творческого мировидения автора.

---

[1] Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: REFL-book, 1996.302 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.xliby.ru/psihologija/_psihoanaliz_i_iskusstvo/p2.php (дата обращения 07.08.2014).

[2] Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: REFL-book, 1996.302 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.xliby.ru/psihologija/_psihoanaliz_i_iskusstvo/p2.php (дата обращения 07.08.2014).

[3] Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: REFL-book, 1996.302 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.xliby.ru/psihologija/_psihoanaliz_i_iskusstvo/p2.php (дата обращения 07.08.2014).

Художник предстает как преобразователь, трансформирующий и варьирующий свои взгляды и оценки жизни посредством художественно-образных средств. Примененный автором язык формирует своеобразную языковую картину мира, обладающую одновременно и социальными национальными особенностями и универсальностью. Художественный язык служит для того, чтобы мир «интерпретировать, чтобы выражать субъективное, и, как правило, эмоциональное отношение говорящего к миру»[1]. Реконструкция эмоционально-оценочного отношения в произведении раскрывает взгляды автора, позволяет «судить о его пристрастиях, ценностях, установках»[2].

Уникальность авторской художественной картины мира заключается, прежде всего, в «избирательности видения художника»[3]. Авторское видение «осуществляется через отбор, оценку, установление существенных для автора отношений»[4], когда «одни реалии присутствуют, а другие исключаются из рассмотрения, одни типы отношений выделены, а другие остаются без внимания»[5]. Определенные художественные реалии, наделенные своим смыслом, доносят этот смысл до реципиента при помощи «концептуально организованной совокупности прагмем и информем, выступающих маркерами смысловых признаков»[6].

В результате анализа формируется смысловое поле произведения, и из его концептуальной ткани выплетается и картина мира автора, и одновременно художественная картина мира автора и общества. Мы можем провести аналогию с лингвистикой, в которой при исследовании языковых картин мира в качестве основного элемента определяется, так называемое, семантическое поле, где элементы связаны «внутриязыковыми связями,

[1] Добровольский Д.О. Образная составляющая в семантике идиом // Вопросы языкознания. 1996. №1. С.38.
[2] Доронина Е.Г. Фразеологическая картина мира в творчестве А. Платонова: дис… канд.филол. наук. М.: РГБ, 2005. С. 6.
[3] Кузьмина Н.А. К основаниям реконструкции индивидуальной поэтической картины мира//Язык. Человек. Картина мира. Лингвоантропологические и философские очерки.Ч.I. Омск: Изд-во Омского ун-та, 2000. С. 224.
[4] Ревзина О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике // Проблемы структурной лингвистики. 1985-1987. М.: Наука, 1989. С.140.
[5] Ревзина О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике // Проблемы структурной лингвистики. 1985-1987. М.: Наука, 1989. С.140.
[6] Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и коплексный анализ единиц лексического уровня. Томск: Изд-во ТГУ,1992. С. 157.

имеют общее категориальное значение»[1]. Именно это «значение представляет самый высокий уровень абстракции при категоризации явлений мира»[2]. Принцип категориальной организации, как было показано ранее, самый существенный в системной структуре художественной картины мира. Можно заключить, что на категории ложится основная нагрузка по представлению всего спектра концептуальности смыслового поля системы. Посредством категорий смыслы не только фиксируются, но и продвигаются в пространство ментальной культуры, где их воздействие направлено на восприятие человека.

Специфика не только психологии, но и всего гуманитарного знания заключена в предмете исследования − в самом человеке с его постоянными движениями души, рефлексивной системой, требующей корректировки, а в каких-то моментах и управления. Именно в этом заключается предназначение смыслового поля в художественной картине мира.

Л.С. Выготский[3], обращаясь к психологии искусства, сделал акцент на проблеме различия «между субъективной и объективной психологией искусства»[4]. Он предложил новый метод − «объективно-аналитический»[5], направленный на анализ произведений. Согласно трактовке А.Т. Можаровой, данный метод «можно выразить следующей формулой: от формы художественного произведения через функциональный анализ элементов ее структуры к воссозданию эстетической реакции и установлению общих законов»[6]. По сути это способ «обнаружения и извлечения» из размеренно-выстроенного текста самой смысловой сути.

---

[1] Доронина Е.Г. Фразеологическая картина мира в творчестве А. Платонова: дис… канд.филол. наук. М.: РГБ, 2005. С. 12.

[2] Доронина Е.Г. Фразеологическая картина мира в творчестве А. Платонова: дис… канд.филол. наук. М.: РГБ, 2005.С. 12.

[3] См. : Выготский Л.С. Проблема сознания // Выготский Л.С. Собрание сочинений в 6-ти т. М.: Педагогика, 1982. Т. 1. С. 156–167.

[4] Можарова А.Т. Один из аспектов анализа творчества в работах Л.С. Выготского/ Культурно- историческая психология развития // Материалы первых чтений памяти Л.С. Выготского. 15 – 17 ноября 2000/ Под ред. И.А.Петуховой. М., 2001.С. 24

[5] Можарова А.Т. Один из аспектов анализа творчества в работах Л.С. Выготского/ Культурно- историческая психология развития // Материалы первых чтений памяти Л.С. Выготского. 15 – 17 ноября 2000/ Под ред. И.А.Петуховой. М., 2001.С. 24.

[6] Можарова А.Т. Один из аспектов анализа творчества в работах Л.С. Выготского/ Культурно- историческая психология развития // Материалы первых чтений памяти Л.С. Выготского. 15 – 17 ноября 2000/ Под ред. И.А.Петуховой. М., 2001.С. 25.

Подход построен на умозаключениях, преобразующих разрозненное чувственно-эмоциональное содержание искусства в некую закономерность. Даная формула, на наш взгляд, относится не только к процессу познания художественного, но и к результату, которым является конструирование художественной картины мира. Л.С. Выготский обосновывал подход тем, что искусство «отличается от науки только своим методом»[1], а именно «способом переживания – психологически», поэтому оно «требует только работы ума» и «все остальное есть случайное и побочное явление в психологии искусства»[2]. Опираясь на идеи Л.С. Выготского, Ю.Б. Борев подчеркивает, что «искусство несет не обыденные, а художественные, «умные» (Л.С. Выготский) эмоции»[3], которые существуют «только в художественной системе»[4], и, если не освоить эту систему, то «ничего нельзя ни понять, ни пережить в искусстве»[5]. В следующем тезисе Ю.Б. Борев говорит о значении эмоционального в искусстве, о том, что искусство возвращает «аналитически расщепленному наукой миру его целостность»[6].

Еще одна антиномия в философских взглядах XX века проявляется в парадигме антипсихологизма, утверждившейся в художественных постулатах модернизма и постмодернизма. Следует отметить, что само явление постмодернизма воспринимается нами как искусственно созданная программа, которая вуализирует, но на деле не отменяет классовые и социокультурные противоречия. Программа постмодернизма отличается стремлением к нивелировке субъективного при интерпретациях феноменов культуры. Постмодернизм противостоит классической философии, основанной на идее отражения субъектом реального мира как объективной

---

[1] Можарова А.Т. Один из аспектов анализа творчества в работах Л.С. Выготского/ Культурно- историческая психология развития // Материалы первых чтений памяти Л.С. Выготского. 15 – 17 ноября 2000/ Под ред. И.А.Петуховой. М., 2001.С. 25.

[2] Можарова А.Т. Один из аспектов анализа творчества в работах Л.С. Выготского/ Культурно- историческая психология развития // Материалы первых чтений памяти Л.С. Выготского. 15 – 17 ноября 2000/ Под ред. И.А.Петуховой. М., 2001.С. 25.

[3] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С. 148.

[4] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С. 148

[5] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С. 148.

[6] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С. 147.

данности, а также позициям неклассической философии, придающей особое значение субъекту познания. Отметим, что политика постмодернизма находит проявление в художественных произведениях и арт-практиках. В искусстве появляются направления, которые представляют новый «революционный» взгляд на мир, реализуя тем самым и новые философские концепции. Представитель одной из концепций Ж. Делёз, основоположник трансцендентального эмпиризма, утверждает, что база реальности находится в языке и понятие «революционер» как реальность несет в себе неудовлетворенность «порядком» и состоянием вещей. И это источник любого искусства, поэзии, мифологии, а также любых операций, связанных с символизацией[1].

Первыми примерами антипсихологизма в искусстве стали направления модернизма, к числу которых относится кубизм. Согласно концепции кубизма «художник должен быть чист и независим от собственного, личного и личностного видения объекта»[2]. Программное требование Маринетти в футуризме провозглашало замену психологии человека пафосным механицистским объективизмом. Далее идея подхватывается М. Дюшаном в дадаизме, а затем утверждается в программах конструирования «Невозможного искусства».

Постмодернистическое видение базируется на идее растворения субъективности в семиотическом пространстве языка, где автор выступает не как психологическая личность, а как непосредственный участник действия, теряет личностные качества и исчезает как явление в целом.

В истории философской мысли вопрос о сущности психологического содержания человека был тесно связан с вопросами формирования мировоззрения, сущности бытия, с осмыслением человеческой жизни. Позиции оказались радикально противоположными в связи с тем, что

---

[1] Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения [Электронный ресурс]. URL: http://www.mirknig.com/ knigi /guman_nauki/1181365388-anti-edip-kapitalizm-i-shizofreniya.html (дата обращения: 20.04.2012).

[2] Грицанов А. История философии. Энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Grican/_05.php. (дата обращения: 22.09.2013).

касались основного вопроса философии: что первично и что вторично – сознание или материя. Он древен как мир и на протяжении столетий волновал многих мыслителей и ученых. Содержание этих воззрений в истории опирается на две противоположные позиции – идеалистическую и материалистическую, по-разному рассматривающие природу возникновения мира и, соответственно, формирующие две модели мира. Первая позиция подразумевает под основой возникновения мира некую идеальную форму-абсолют, который обладает наивысшим духовным содержанием, потенциалом, откуда и проистекает духовное начало человека. Более того, оно полностью подчинено этому идеальному абсолюту. Реальное жизненное окружение не имеет никакого воздействия на духовный мир человека: душа человека является частицей «вечной идеи». Представители противоположной точки зрения – материалистической – стоят на позиции первичности материи и вторичности сознания.

Споры по данной проблеме отмечены уже в период формирования античной философии. Так, к идеалистическому лагерю примыкал Сократ, а Платон, Гераклит и Демокрит были материалистами. Аристотель подверг критике платоновскую теорию бестелесных форм, но стоял на позициях между материализмом и идеализмом. В дальнейшем эти принципиальные идеи продолжают развиваться и получают новые качественные обоснования в трудах философов разных эпох, приведших к антагонизму историко-политических позиций враждующих лагерей на арене исторического развития философской мысли. Таким образом, психологическое составляющее как явление в рамках данных воззрений было предметом острых дискуссий, а потому получило свое прямое и косвенное научное обоснование в философских трудах разных времен. Так шло становление психологической науки.

Необходимо подчеркнуть, что аспекты формирования психологии как науки в исследованиях мыслителей разных социально-исторических эпох

были тесно связаны с вопросами, отражающими характерные особенности данных эпох, со складывающимися социально-экономические отношениями, а также с вопросами эстетики, проблемами теории и практики искусства как особой формы познания и отражения действительности. Более того, выдающиеся мыслители и деятели эпох (Сократ, Платон, Аристотель, Леонардо да Винчи, Г.Э. Лессинг, Н.Г. Чернышевский) своими воззрениями оказывали влияние на формирование художественной картины мира, на содержание и форму художественного изображения, на идейную направленность произведений искусства, их социальную значимость.

В свое время неоценимый вклад в изучение природы психологического внесли физиологи И.М. Сеченов, И.П. Павлов. В результате изучения проблемы происхождения художественного начала выявлено биологическое распределение функций двух полушарий головного мозга. Преобладание в развитии правого или левого полушария мозга человека определяет и склонности его деятельности. Задатки природного потенциала дают ключ к пониманию характера формирования личности человека. Предрасположенность человека к творческой художественной деятельности является биологически предопределенным явлением, которое при дальнейшем развитии может получить яркий феноменальный выход самореализации.

Для определения роли психологического фактора в формировании художественного образа следует обратиться и к существующему заключению психологов о том, что отражение человеком действительности включает в себя единство объективного и субъективного. Человек через личностное психологическое восприятие, обусловленное воздействием объективной реальности, оценивает и отражает реальную действительность. Специфика такого отражения проявляется в особенностях отношения человека к действительности, в его конкретных действиях.

Внутренний мир человека постоянно связан с пространством вещественного мира, а также с внешними явлениями духовного порядка, поэтому психическая жизнь человека – это процесс практически непрерывного возникновения разных ощущений, рефлексий, мыслей, потребностей, образов, стремлений.

Особо следует подчеркнуть, что характерным свойством человеческой психики является стремление личности к упорядочению и систематизации представлений об окружающем мире. Практическое освоение природы в силу утилитарной необходимости одновременно становилось его познанием, причем рациональная (научная) форма миропостижения сочеталась с представлениями иррационального характера. На определенном этапе своего развития сознание человека начинает приводить в систему хаотические представления о бытии и выстраивать логические связи в идеях устройства миропорядка. Вырабатываемая система мироустройства органично включала в себя три основные составляющие этого представления: первое – о мироздании с комплексом объектов, окружающих человека; второе – об общественных отношениях; третье – о человеке и сущности его природы. Так выстраивались связи между миром, обществом и человеком на разных этапах истории социокультурного развития. Это давало возможность стабилизировать психологический дисбаланс человека, понизить тревожащий уровень неизвестности и неопределенности .

С течением времени методика обретения и упорядочения рациональных знаний совершенствовалась, в результате чего человечество пришло к научно-технической революции. Система естественного научного знания построена на экспериментальном опыте, который поддается методу критического анализа и проверки. Она обладает определенной аксиомностью, доказательностью, теоретически не подлежащей сомнению, хотя в данном случае необходимо сделать оговорку: не все в научном

знании выдерживает испытание временем, многое меняется с появлением более совершенных технологических форм.

Гуманитарное знание иррационально по своей сути: оно обладает своей системой аналитического познания мира, но в основе этого знания лежит духовное познание, мироизучение, которое всегда имеет субъективное составляющее. Это составляющее – личностный импульс, рефлексия, анализ происходящего с позиций собственного «Я». Но это «Я» является продуктом общего, социума, а следовательно, и его отражением в интерпретации субъективного. На протяжении веков гуманитарное знание формировало и аккумулировало определенные ценностные ориентации для человека в пространстве общества и по отношению к мирозданию. Таким образом, оно направлено на формирование личности, создание психологической устойчивости к компенсации самоощущений в этих пространствах.

Психологическое развитие человека в данном случае достигается средствами образного мировосприятия, образного видения мира, при котором его осмысление происходит через систему знаково-символических форм, заложенных в природу творчества человека. З. Фрейд[1], К. Юнг[2] и их последователи доказывают существование области подсознания, которое, по их убеждению, является источником происхождения образных структур и художественного мышления человека. Эта особенность человеческого сознания тесно связана с заданной человеческой природой, поистине бесценной способностью к творческой ассоциативной деятельности. Устами одного из своих героев Р. Роллан говорил: «Одно только есть счастье: творить. Живет лишь тот, кто творит»[3].

Творческая деятельность направлена на создание нового продукта в отличие от деятельности репродуктивной, которая воспроизводит предмет по шаблону, заданной схеме. В жизнедеятельности человека

[1] Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции. М.: Наука, 2008. 608 с.
[2] См. : Юнг К. Психология бессознательного. М.: Канон, 1994. 248 с.
[3] Роллан. Р. Жан-Кристов. / Сочинения: в 1 4 т. Т. 4. М: Гослитиздат, 1956. 471 с.

репродуктивная деятельность, безусловно, ценна, но творчество – это открытие, это мастерство как высокое искусство. Оно органично связано с постижением и освоением мира, природы, общества и самого человека. Процесс познания связан с разными видами творчества, которые служат средством самовыражения человека, актуализации его сущности.

Художественное творчество создает эстетические ценности, которые находят отражение также в разных формах и видах художественных произведений (архитектура, живопись, скульптура, музыка, литература). Лучшие из них составляют мировое художественное наследие. Один из аспектов изучения художественного творчества – это вопрос о непосредственном создателе этих творений – художнике, особенности личности и специфика взглядов которого особенно актуальны для реципиента в оценке художественного воспроизведения. Н.А. Бердяев, говоря о смысле творчества, отмечал его божественную принадлежность: «И Творец мира воспринимается в аспекте великого художника. Чаяния творческой эпохи – чаяния эпохи художественной, в которой художество всегда будет главенствовать в жизни. Художник всегда творец… В художестве человек живет вне себя, вне своей тяжести, тяжести жизни. Всякий творческий художественный акт есть частное преобразование жизни»[1].

Механизмы биологической сущности человека направлены на познание явлений и предметов через чувственное восприятие. Заданный комплекс состоит из пяти чувств: зрение, слух, осязание, обоняние, вкус – и находится в постоянном взаимодействии с окружающим пространством, поэтому такое понятие, как «переживание», в данном случае может трактоваться как ощущение, связанное с комплексом импульсов, получаемых в каждое мгновение соприкосновения человека с жизнью.

[1] Бердяев Н.А. Смысл творчества. М.: АСТ, 2006. С. 86.

Утонченная чувствительность проявляет ярко выраженную эмоциональную окраску в способности реагировать на окружение. Развитость чувственного восприятия характерна для людей с художественным складом видения мира. И понятие ярко выраженной эмоциональной природы не всегда означает бурное, темпераментное проявление характера и, как следствие этого, творческий всплеск. Накал чувств рождает волну сомнений и поисков, а этот глубинный процесс, как правило, становится интимным, потаенным, скрытым от созерцаний. Он является рабочей творческой кухней и, никому неизвестно, когда в горниле художественных творческих мук родится образ, достойный пера и кисти.

Выражение «искусство мыслит образами» стало своего рода аксиомой в понимании природы художественного видения. Но процесс рождения художественного образа, как уже сказано, не одномоментен и связан с воображением, основанным на ассоциативном мышлении, характеризующимся формированием конструктивных моделей как результата переосмысления полученной информации. Эта переработка органично выливается в творческий процесс. В итоге возникает новый продукт. Такой вид деятельности принято называть продуктивным. Следует отметить, что специфика этого продукта может быть разной, в зависимости от целей и характера его создания. Обобщенно можно выделить две категории продуктов: первая – продукты, имеющие утилитарное, практическое значение, вторая – продукты художественные, эстетические. Механизмы создания имеют и сходства и различия. Сходство – в конструктивной основе самого творческого процесса, который, как уже отмечалось выше, един, различие – в реализации этого процесса людьми, обладающими разной психофизиологией.

В случае художественной одаренности речь идет об особом природном таланте – способности мыслить художественно. Художественное мышление преображает реальность жизни в художественную реальность. Она синтезирует в себе разные

содержательные источники. Первым из них является канва жизненных фактов, вторым – сюжетный вымысел автора, третий – творческая кристаллизация, органично соединяющая два первых источника. Канва фактов переплетается с образной канвой, причем первая многогранно выявляет вторую. Голый факт у художника вызывает интерес лишь тогда, когда может соответствовать образной задаче, идее его художественного замысла. В целом все: и реальное явление, и фабула – подчинено творческой палитре автора, его художественному видению. Это не значит, что остальная жизненная информация проходит бесследно: она, в свою очередь, представляется как среда, которая формирует творческий потенциал художника, создает ту «закваску», в которой будут «бродить» идеи, возникать образы.

Для истинного художественного творчества необходим внутренний порыв, стимул. Он может возникнуть лишь в среде «брожения». Это кристаллизация замысла во времени, который затем в один миг может стать прорывом к вдохновению. Творческая душа неустанно просит полета, рвется к нему. Однако ритм нашей жизни устроен по принципу биения сердца – от подъема к спаду, паузе, которая необходима, чтобы набрать силу для нового рывка, – природа мудра. Бурный порыв вдохновения требует от художника большой самоотдачи, душевной и физической, после него может возникнуть пауза, с которой сознание человеческое смириться не может, как не может и отстраниться от творчества во время вдохновения. В истории искусства можно привести много примеров истинного служения ему, когда художник, буквально сгорая физически, превращается в «живое» воплощение духа. Только такая подлинная работа души способна создать шедевр как уникальное воплощение чувств, переживаний, заключенное в оболочку образа, в которой пульсирует сама жизнь. Образ многогранно выкристаллизован, поэтому становится необыкновенным по силе своего притяжения. Он пробуждает, волнует, потрясает и очищает.

О катарсисе как о возвышенном удовлетворении и просветлении писали трактаты философы Античности. Древние греки восхищались жизнью, любовались и наслаждались ее мгновениями, тонко чувствуя ее струнами своей души. Эти струны, убеждали философы, нужно настраивать, а для этого и существовали мусические искусства, которые запечатлевали прекрасное, гармоничное, а также были средствами духовного очищения. Искусство – мощное орудие: оно способно возвысить, вдохновить, окрылить или унизить и даже уничтожить. Образно оно вбирает, концентрирует в себе подобного рода информацию большой силы, поэтому обладает универсальным комплексом средств воздействия на человеческие чувства в зависимости от того художественного материала, из которого этот образ выткан, – звук, слово, линия, цвет, пластическая форма.

Каждый вид искусства имеет свой выразительный язык, при помощи которого художник формирует произведение, общается со зрителем и оказывает на него воздействие. Разные формы языка органично связаны со способностью человека через ощущения воспринимать мир, поэтому они разрабатывались на основе опытного наблюдения за характером психологического воздействия на человека разных явлений окружающей действительности, большую часть которой составляли явления природы. Именно в общении с природой человек обретает практический опыт, в том числе и в художественной сфере своей деятельности, начиная с первобытной эпохи, когда восприятие мира впервые находит отражение в художественной форме. С этого времени и начинается формирование художественной картины мира, осмысление жизненного пространства и человека в нем средствами искусства.

Одухотворенность в отношении человека с природой в первобытности получает реальное воплощение в наделении душой, «оживлением» всего сущего. Это позволяет человеку регулировать связь с окружающей действительностью, однако таинственность, неосознанность и необъяснимость последней делают акт общения с объектами природы

сакральным. Поэтому святость взаимодействия с духом поручается только избранным – жрецам и шаманам, которые выступают посредниками между духом объекта реальности. Действие обретает характер магического, трансцендентного.

Нюансы восприятия, его изменчивость по отношению к одному и тому же объекту обусловлены особенностями субъективного порядка, которые могут рассматриваться в двух планах:

1) как оценка предмета через его ощущения разными субъектами;

2) как оценка предмета через разные по эмоциональному настроению ощущения одного субъекта.

В результате этого эмоциональная палитра в ощущениях, в восприятии одного объекта обогащается множеством оттенков. На данной основе можно сделать заключение, что объект «оживает», одухотворяется за счет зеркального отображения в нем разных импульсов человеческого восприятия. При этом гамма настроений обогащается и благодаря той смене красок, которая существует в природе, окружающей объект, не говоря уже о динамике колорита, присущей явлениям природной стихии.

Система одухотворения находит свою реализацию в зафиксированном действии, акте, который выражается в синтезированной форме первобытных зачаточных искусств. Одним из них становится форма зрительного построения – создание рисуночного знака – символа, который условно обозначает, например, обобщенный образ конкретного животного и символизирует его дух. В этом акте произошел процесс замещения конкретного предмета материального мира на некое общее представление о нем. Так родился образ, типичный по своей сути и наделенный содержательной символикой, что стало основой искусств.

Поиск связи между субъективным миром человека и окружающим его миром нашел отражение в художественных произведениях. Стремление воспроизвести картину бытия активизирует глубины человеческой психики. В образном видении возникают ассоциативные связи с областью

подсознательного. Возникает цепочка образных связей реально увиденного с тем, что воспроизводится с бессознательного уровня. Так цветы и их запах воспроизводят известные или рождают новые мотивы в звучании музыки. Органическая связь человека с природой, чувственное единство с ней позволяют дополнять картину образного восприятия, обогащать ее. Это механизм художественного творчества, выстроенный на высокоэмоциональном инструментарии, когда природные ритмы находят свое продолжение в биологических ритмах. Он объединяет мир чувств людей, пробуждает внутреннее понимание.

Творческая история художника – это реконструкция процесса творчества, поставленной автором художественной сверхзадачи, это процесс формирования художественного мира через конкретное составляющее, так называемой, «художественной материи произведения: языка, образов, композиции, идейности, лиризма. Творческая история шедевра представляет собой сумму воздействий всех сил и факторов, к которым также принадлежат «литературные влияния, национальные и чужестранные, и все связи с ранними произведениями того же автора и общественные возбуждения его творческого создания, и все изучения натуры», как прототипы будущих образов. В исследовании Б.В. Соколова[1] проводится сопоставление вышеуказанного представления Н.К. Пиксанова[2] о творческой истории и мнения по этому поводу Б.В. Томашевского[3] В позиции последнего подчеркивается, что творческий процесс изменяет авторское намерение и сам подсказывает новые решения. Явно делается акцент на роли бессознательного в процессе творчества, так как в высказывании Б.В. Томашевского на первое место выводится не личность автора и его замысел: «произведение создает не один человека, а эпоха, подобно тому, как не один человек, а эпоха творит исторические факты.

[1] Соколов Б. В. Михаил Булгаков: загадки творчества. М.: Вагриус, 2008. 688 с.
[2] Пиксанов Н.К. Новый путь литературной науки: Изучение творческой истории шедевра (принципы и методы) Искусство № 1. М.: Искусство,1923.С. 94-113.
[3] Томашевский Б.В. Писатель и книга: Очерк текстологии. М-Л.: Прибой, 1928. 228 с.

Автор во многих отношениях является только орудием»[1]. Литературный материал дается ему традицией и вокруг него он творит свое, «индивидуальное». Ответом на данную позицию стала критика Д.С. Лихачева и утверждение, что «эпоха помимо человека ничего дать не может, эпоха действует через человека и его намерения»[2], с учетом того, что время и события на каждого влияют по-разному.

Поиск золотой середины во взаимодействии объективного и субъективного в творческом процессе и их отражении в художественной картине мира, на наш взгляд, необходимо искать с учетом всех факторов, воздействующих на акт сотворения художественного. Произведение – это продукт, полученный в результате синтеза сложных процессов, как общественных, так и индивидуальных. Личностное в данном случае является проводником социального, а произведение, как результат, образно рисуется как вершина айсберга, у которого сложное подводно-глубинное составляющее. Мир предстает как единство в многообразии форм, выражений и прочтений. Но художественный мир не идеален и не все авторы в нем гениальны. Здесь также есть повторы – репродуцирование, перепевы, дающие заурядный продукт. Но данные повторы не технические штампы-близнецы, так как процесс художественного творчества – это не фабричное производство с механическим перенесением стиля и формы. В основе творческого производства находится личность творца с его индивидуальными качествами восприятия и трансформирования окружающего мира. С одной стороны эти качества органичны для каждого человека как индивидуума, где мир также воспринимается уникально неповторимо.

Механизм структуры художественного восприятия существенно отличается от обыденной эмоциональной реакции человека. Это не поверхностная рефлексия, отвечающая на воздействие внешнего мира.

---

[1] Лихачёв Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. 36 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Lih/11.php . (дата обращения: 22.09.2012)

[2] Лихачёв Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. 36 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Lih/11.php . (дата обращения: 22.09.2012)

Художник обладает способностью видеть суть вещей, глубинные процессы происходящего и передавать их в художественном произведении. Художественно-образное содержание произведения вмещает в себя эмоциональное и рациональное наполнение. Структура произведения определяется замыслом, идей и смыслов определенной исторической эпохи, ментальной культуры.

Социальная детерминированность художественного творчества определена не только рациональностью мировосприятия, но и мироощущением. Личностное отношение к миру является существенным признаком художественного субъекта. Сотворение индивидуального отношения художника к миру находит отражение в художественном произведении. Сознание человека обладает способностью отражать действительность в специфическом и неспецифическом качествах информации – первое отражает объективную действительность, второе – субъективное отношение к действительности. Художественное отражение действительности строится преимущественно на втором качестве. Отсюда и происходит уникальная неповторимая природа художественно-образной структуры произведений искусства. В этом проявляется избирательное отношение художника к объекту своего творчества. Но в ходе создания произведения художник ориентируется на объективные явления, на действительность, именно это позволяет ему решать эффективно задачи в целом, при этом следует учесть, что данные ориентиры – не догма, не строго заданная схема. Факты и черты действительности проецируются в ткани произведения в свободной вариации в той координации, которая помогает сделать более выразительными акценты замысла художника.

Мы можем заключить, что целостная структура художественного субъекта представлена социально детерминированным и эмоциональным отношением к окружающей действительности к миру в целом.

В активизации личностного отношения, отражении его и воплощении в произведении и заключается творческий процесс художника, деятельность

его как создателя нового: нового видения реалий жизни. Художник, созерцая окружающий мир, действует согласно логике красоты этого мира, его реальности. Он фиксирует эту красоту, преломляя ее через свои эстетические ощущения. Таким образом, мы получаем не прямое, фотографическое отражение реальности, а художественную реальность с фиксацией чувственного содержания, возникающего в душе художника. Чистая фиксация чувств может отражать спонтанно нахлынувшее волнение от увиденного сейчас по принципу: «Остановись, мгновение, ты прекрасно». В таком пейзаже или другом образе чувствуется чистота, «первозданность», трепет.

Но существуют произведения другого рода – они вынашиваются, осмысливаются, идейно формируются. Логика мысли воплощается в особую художественную форму – образную. В природе творчества, в определении его сущности возникает много вопросов: о механизме происхождения творческого процесса, о воздействии его на эмоциональный мир человека, а также, почему произведение искусства может стать этическим «руководством» для целой эпохи развития человеческого общества.

В ответе на этот комплекс вопросов Р. Мэй логично подходит к сущности понятия красоты, ее физической форме в системе реальности и предназначении в бытии. И звучит обращение к Д. Джойсу: «Приветствую тебя, жизнь! Я хочу, чтобы в миллионный раз познать неподдельность опыта и выковать в кузнице моей души несотворенное сознание моего народа»[1]. Проблемы определения творческой природы, ее тайны остаются по определению Р. Мэя неразгаданными: «Я понял, что этой «незавершенности» нельзя избежать, поскольку она имманентна творческому процессу быть нельзя в пустоте. Наше бытие выражается в

[1] Мэй Р. Мужество творить. М.: Инст. общегум. иссл-ний, 2003. 128 с. [Электронный ресурс]. URL: http://mreadz.com/new/index. php?id=297505. (дата обращения: 22.09.2012).

творчестве. Творчество необходимый результат бытия и требует мужества»[1].

Понятие мужества оказывается актуальным в пространстве хаосного времени. В XX веке мир покачнулся, как будто сошел со своей оси, подобно всемирному потоку, как будто привычный расклад в мозаике с упорядоченными культурами покачнулся и все смешалось в беспорядке глобализации. Ее механизмы запускаются политикой, экономикой и срабатывают и складываются значительно быстрее, чем сознание человека – оно переживает это критически, болезненнее (в зависимости от конституции человека). В результате общество структурируется: субкультурные образования импульсивны и остро реагируют на «злобу дня». Но главным стимулом движения являются определенные цели, направленные на достижение будущего. Какое оно? Где определенность? Во имя чего жить и творить?! Именно в этой ситуации возникает тезис о мужестве.

У экзистенциалистов неопределенность перед будущим называется страхом перед «ничто». По мнению Ф. Ницше[2], Ж. Сартра[3]: мужество это действие вопреки. Мужество в онтологической проекции (по П. Тиллиху) – это условие нашей жизни. Мужество – двигатель душевного потенциала, добродетелей. Самореализация человека в обществе может состояться благодаря механизмам, непосредственно связанным с мужеством. Философы и психоаналитики XIX-XX веков подходят к мысли о необходимости человеческого противостояния злому, жестокому мужеству, которое нашло в истории человечества множество примеров, в каждую эпоху вписаны его результаты. Это мужество приобретает новый характер жестокости сегодня. Таким противопоставлением, по их мнению, может стать способность человека «мыслить телом». (Ф. Ницше) Энергия человека должна быть направлена на «воспитание чувств» (Р. Мэй).

---

[1] Мэй Р. Мужество творить. М.: Инст. общегум. иссл-ний, 2003. 128 с. [Электронный ресурс]. URL: http://mreadz.com/new/index. php?id=297505. (дата обращения: 22.09.2012).

[2] См. : Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005. 880 с.

[3] См. :Сартр Ж.П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. 639 с.

Художник создает символы и передает их в доступных для восприятия образах. Но зритель или слушатель, воспринимая это произведение, становится его сотворцом или интерпретатором. Интерпретация вбирает в себя варианты личностного прочтения произведения искусства, т.е. оно проходит через призму индивидуального видения мира. Сотворчество является актом выхода индивида в новое обновленное качество. Другой вопрос: всегда ли человек готов к такому восприятию и сотворчеству. Так тема пустоты и отчуждения стала «кричащей» в современном искусстве.

В системе субъект-объектных отношений, складывающихся между автором-художником и реципиентом, человеком, воспринимающим его произведение, формируется ассоциативная связь-диалог. Впечатления-ассоциации реципиента спонтанно возникают от представляемой художником системы образов. Причем последнее дает подвижку для фантазии реципиента. Он связывает образы со своим опытом жизни, чувственных переживаний. В результате произведение искусства становится своеобразным посылом для развития-обогащения у реципиента его собственной картины мира. После общения с художественным миром реципиент возвращается в мир реалий жизни уже с качественно новым ощущением и новым уровнем переживаний этого мира. Но важна и способность реципиента к восприятию произведения искусства, а она у каждого человека различна, поэтому и художественное произведение в субъективных восприятиях людей будет обретать множественность, выражаемую в разных оттенках чувств и мыслей. смысловое единство, которое несет произведение – его художественная картина мира. Она предстает в конкретном произведении, как индивидуальная авторская, которая в силу своей художественной природы интегрирована в художественную картину мира. Поэтому, познавая произведение искусства, реципиент участвует как в постижении содержания конкретной культуры, так и общечеловеческого содержания, отраженного в ней.

К примеру, Х.Г. Гадамер[1] и Й. Хейзинга[2] рассматривают искусство как игровое пространство между автором и реципиентом, где в качестве своеобразного декора выступает медиальность.

Американский психолог А. Маслоу[3] разработал концепцию самоактуализирующейся личности. В его понимании это творческий человек, который свободен в самовыражении, обладает в какой-то мере философским складом и занят не собой, а своей жизненной миссией, как основным призванием. Поэтому его «отличает от остальных опыт сильных и глубоких переживаний, связанных с познанием красоты и истины»[4]. Он «способен испытать необыкновенный духовный подъем переживаний как чувство единения со всей Вселенной и со всем Человечеством и в силу этого творческий человек воспринимает себя «гражданином мира»[5], ощущает «свою сопричастность со всем Человечеством в целом, нежели со своей собственной страной»[6]. Следует подчеркнуть и еще одно из важных качеств − способность к различению добра и зла: существенный критерий нравственного порядка.

Указанные качества дают возможность художнику создавать образы людей на высоком уровне обобщения и давать оценку их деятельности с позиций глобального общечеловеческого критерия нравственного содержания. Что собственно и позволяет художнику выводить фрагменты частной жизни и персонажи будничного плана на уровень определения гражданской ответственности и содержания, типичного и для отдельных социальных формирований, и для человечества в целом.

---

[1] Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
[2] Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
[3] Маслоу А.Г. Мотивация и личность. СПб.: Евразия, 1999. 478 с. [Электронный ресурс] URL: http://www.lib.ru/PSIHO/MASLOU/motivaciq.txt (дата обращения: 22.09.2012)
[4] Маслоу А.Г. Мотивация и личность. СПб.: Евразия, 1999. 478 с. [Электронный ресурс] URL: http://www.lib.ru/PSIHO/MASLOU/motivaciq.txt (дата обращения: 22.09.2012)
[5] Маслоу А.Г. Мотивация и личность. СПб.: Евразия, 1999. 478 с. [Электронный ресурс] URL: http://www.lib.ru/PSIHO/MASLOU/motivaciq.txt (дата обращения: 22.09.2012).
[6] Маслоу А.Г. Мотивация и личность. СПб.: Евразия, 1999. 478 с. [Электронный ресурс] URL: http://www.lib.ru/PSIHO/MASLOU/motivaciq.txt (дата обращения: 22.09.2012).

Э. Фромм в работе «Душа человека» среди существенных качеств творческой личности выделял «потребность в преодолении»[1]. Самоутверждение творческого человека связано с преодолением большого числа трудностей материального и социально-психологического порядка. Творческая активность помогает художнику «подняться над случайностью собственного существования. Через творчество удается достичь чувства свободы и ощущения собственной значимости. Муки творчества, в которых ищется художественная истина, которую по большому счету никто не заставляет искать, выражают эту потребность в преодолении»[2].

На основании сказанного мы можем отметить, что поиск истины и чувство свободы взаимообусловлены в своем существовании и реализации творческой природы художника. Эти две сущности можно в полной мере назвать созидающими силами искусства, они создают художественное содержание произведения, с включением философского обобщения, тем самым раскрывая идейное содержание произведения, его мировоззренческое основание, как авторское, так и социальное. Целостная система художественной картины мира обладает сложным контекстом, в том числе психологическим основанием, фиксирующим субъект-объектные стороны в культуре. Ее структура включает ряд художественно-эстетических категорий, способных передавать эмоционально-чувственное отношение.

Итак, художественное фокусирует психологическое восприятие и отношение автора к изображаемому объекту в созданном художественно-образном содержании. В процессе психологического восприятия мира выделены две фазы: перцепция как уровень эмоционально-чувственного познания предметов и вторичная перцепция как способность концептуализировать эмоционально-чувственное восприятие. И, если в искусстве оно растворено в пространстве произведения, то в

[1] Фромм Э. Душа человека. М.: Республика, 1992. С. 209.
[2] Фромм Э. Душа человека. М.: Республика, 1992. С. 209.

художественной картине мира оно фиксируется символично через художественный образ-концепт как выражение отношения к миру. Одновременно и через художественную концепцию как категорию, способную выражать эмоционально-чувственный контекст. Роль автора в генезисе художественной картины мира переосмыслена на основе субъект-объектного подхода. Обосновывается, что формирование художественной картины мира с одной стороны зависит от социокультурных процессов и является выразителем ценностного духовного содержания общества, а с другой – от влияния авторского индивидуального эмоционально-оценочного отношения, в разной степени в ней выражающегося. Субъект-объектный фактор дифференцированно влияет на формирование художественной картины мира. Неповторимость авторской художественной картины мира коренится в избирательности видения художника, его оценки и отношения к миру. Художественные средства служат инструментом для выражения авторских взглядов и оценок, своеобразия языковой картины мира, передающей особенности ментальности и одновременно универсальное. С их помощью интерпретируется реальный мир и отражается субъективное, эмоционально наполненное отношение, что позволяет явственно определить авторскую позицию по отношению к происходящему.

В этой связи важно в следующей части исследовать художественную картину мира с точки зрения диалектики содержания и формы.

3.2. Выражение содержания посредством художественной формы

Художественная картина мира – это своеобразная форма выражения социокультурных смыслов. В то же время система смыслов культуры ориентирует человеческое сознание в окружающем мире и заполняет разные сферы жизнедеятельности человека, пронизывая их социальным и культурным самосознанием.

На данном этапе исследования перед нами встает вопрос о том, как осуществляется выражение смыслов посредством художественной формы в художественной картине мира. Чтобы ответить на него, необходимо обратиться к системной связи: картина мира – искусство – художественная картина мира. Исходя из ранее определенных принципов, отметим: содержание художественной картины мира, прежде всего, обусловлено концептами картины мира, существующей в культуре конкретного общества. Форма художественной картины мира в подтексте также зависит от системы концептов, но образуется непосредственно под влиянием тех художественных форм, которые существуют в искусстве конкретного социокультурного времени[1].

Изначально искусство облачает содержание, представленное в картине мира, в определенную художественную форму. Поэтому в данном параграфе нас будет преимущественно интересовать связь между искусством и художественной картиной мира. В целом это вопрос соотношения между формой художественности и смысловым содержанием, семантикой художественности в художественной картине мира[2].

Условия построения системности мировоззрения подчиняются принципу сложной иерархии, таящей в себе и согласованность и противоречие. Формирование мировоззрения происходит с опорой на синтез концептов, существующих в социальном пространстве культуры, а также под влиянием диссонирующих условий, задаваемых жизненным миром. В результате возникает двухуровневая шкала концептов. С одной стороны, это социальные концепты, более канонические, консервативные, а, с другой, концепты более свободного порядка, подвижные и жизненно-конкретные, пришедшие из живого потока жизни. Соотношение этих

---

[1]См.: Мусат Р.П. Социальный контекст художественной картины мира // Всероссийский научный журнал «Философия образования». Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2014. №1(52). С. 194−200.

[2] Тема рассмотрена: Мусат Р.П. Художественная картина мира: принципы взаимосвязи формы и содержания // Научный журнал «Теория и практика общественного развития». Красноярск: ИД «Хорс». 2015. № 17. С. 163−166.

уровней, с преобладанием того или другого, влияет на типологию художественности в художественной картине мира, которую мы можем рассматривать как двойственную. Так, доминирование каноничности в культуре регламентирует характер художественной картины мира. В случае свободы проявлений интенций жизненного мира возникают моменты случайного, хаотического во всех звеньях связи: в картине мира, в искусстве и в художественной картине мира. Данная специфика может быть обусловлена хаотичностью массового сознания в культуре, активностью субъективных интенций в искусстве. Двойственность, с преобладанием канонических и анти-канонических тенденций, прослеживается во всем историческом процессе искусства и наглядно обозревается в его художественных формах в различных периодах развития культуры общества.

Поэтому мы наблюдаем, как смыслообразующее содержание картины мира при воплощении в искусстве способно обретать разнообразную типологию художественности. В свою очередь, роль художественной картины мира будет заключаться в кристаллизации тех мировоззренческих смыслов, которые представлены в произведении искусства. Система категорий и смыслообразущих концептов художественной картины мира позволяет произвести и обратный процесс: проанализировать данные художественные воплощения картины мира в искусстве к выявлению мировоззренческих концептов и смыслов, т.е. к реставрации картины мира. Мировоззренческие концепты, представленные в искусстве и художественной картине мира неотделимы от специфики художественной формы. В этом заключается уникальность и универсализм моделирования художественной картины мира.

Диалектика органической связи содержания и формы определяет типологию художественной картины мира, связанную с разнообразными проявлениями художественного. Первоисточником многообразия проявлений, особенно на современном этапе развития искусства, является

сама жизнь с разными мировоззренческими позициями в обществе, а, соответственно, и формами их отражения в искусстве. Можно заключить, что специфика художественной проявленности искусства обусловлена, в первую очередь, теми отношениями, которые складываются между конкретной картиной мира в обществе и искусством. Согласно обозначенной нами логике художественная форма способна выражать то содержание, которое задается картиной мира.

В соответствии с научными теориями принцип формирования субъект-объектных отношений раскрывается в картине мира в пределах трех векторов рациональности: классической, неклассической и постнеклассической. Градации этих отношений получают отражение и в развитии логики диалектической связи между содержанием и формой.

В контексте данной логики первую скрипку в отношениях между формой и содержанием может сыграть и сама художественная форма искусства, что боле характерно для постнеклассического периода. Один из ведущих философов современной Франции Жак Рансьер указывает на такое предполагание режима художественной мысли, «при котором искусству свойственно стать тождественностью сознательного начинания и бессознательного производства, волимого действия и невольного процесса, короче, тождественностью некоего логоса (греч. слово, речь, разумение, разум) и некоего пафоса. Впредь именно такая тождественность удовлетворяет факт искусства. Но мыслиться она может двумя противоположными способами: как имманентность логоса пафосу, мысли – немыслию, или наоборот, как имманентность пафоса логосу, немыслия – мыслию»[1]. По принципу первого способа создаются «тексты эстетического образа мысли»[2], а «искусство… оказывается, в шеллинговских терминах одиссеей духа вне самого себя»[3].

[1] Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.: Москва: Machina, 2004. С. 30..
[2] Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.: Москва: Machina, 2004. С. 31
[3] Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.: Москва: Machina, 2004. С. 31.

По Г. Гегелю[1], дух проявляет себя «через противостоящую ему материю: в плотности сложенного или изваянного камня, в слое краски или временной и звуковой материальности языка. Он ищет самого себя в двойной чувственной внеположности: сначала материи, потом образа. Себя здесь ищет и от себя ускользает»[2]. Такая «игра в прятки» преобразует дух, наполняя его «внутренним светом чувственной материальности»[3], создавая художественные формы – шедевры.

Вместе с тем, как отмечает Ж. Рансьер, существует и, так называемая, «обратная модель», противостоящая одиссее духа. Она предстает как «возвращающая от прекрасного эстетического и рационального обличья к темному, пафическому дну»[4].

По определению А. Шопенгауэра, это движение отворачивается «от обличий и прекрасного причинно-следственного распорядка мира представлений-расположений к темному, подземному, лишенному смысла миру вещей в себе – миру обнаженной безрассудной воли к жизни»[5]. Понятие «воля» парадоксально, так как за ним стоит отказ от целеустремленной деятельности, а сущность заключена в том, чтобы ничего не делать. Данная модель имеет «обычный смысл». Ф. Ницше считает, что эти противоположности отождествляют сам художественный факт «с полярностью прекрасного апполонического обличья и дионисийского влечения в равной степени к радости и страданию, которое прорывается наружу в самих тех формах, что пытаются его отрицать»[6].

Позиция Ф. Ницше согласуется с ранее обозначенной нами двойственной парадигмой, направляющей развитие художественной картины мира. Когда, с одной стороны, содержание и форма предопределены концептами картины мира, принадлежащей к определенным социокультурным типам, а, с другой, и сама художественная

[1] Гегель Г. Философия духа. М., 1977. 327с.
[2] Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.: Москва: Machina, 2004. С.31.
[3] Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.: Москва: Machina, 2004. С. 31.
[4] Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.: Москва: Machina, 2004. С. 31.
[5] Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.: Москва: Machina, 2004. С. 31.
[6] Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.: Москва: Machina, 2004. С. 31.

картина мира предопределяется формой и содержанием искусства. Это соответствует и апполонийскому, и дионисийскому началам по теории Ф. Ницше[1]. И в целом своеобразие форм искусства создается за счет синтеза двух содержаний: константного содержания, представляемого картиной мира общества, и подвижно-изменчивого-специфического содержания, предаваемого посредством субъектного отношения к миру. Во втором случае форма и содержание подчиняются авторскому самовыражению, мера которого может в разной степени отходить от концептов картины мира и художественной картины мира общества.

В силу этого, художественное отражение мира многообразно, можно сказать, беспредельно по числу представляемых форм. В целом, это обусловлено также следующими факторами:

1) наличием в мире большого числа разнообразных национальных художественных культур;

2) присутствием внутринациональных различий, обусловленных принадлежностью к конкретной местности;

3) присутствием внутри данных культурных пространств доминирующего стиля и авторских (субъектных) художественных самовыражений как индивидуально-неповторимых творческих почерков.

Таким образом, мы отмечаем, что специфика связи содержания и формы в художественной картины мира зависит от принципов субъект-объектных отношений, от ее принадлежности к нации, местности, наличия большого стиля в искусстве. При этом большой стиль и стилистический метод автора, являются координирующими. Следует учесть и присутствие объединяющего универсального, общечеловеческого контента в формировании художественной картины мира, выражаемого посредством константного содержания, в основном представляющего жизненно-ценностные ориентиры. С учетом взаимообусловленного существования

[1] Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Сочинения в 2 т. Т.1. М.: Мысль, 1996. 829 с.

названных форм схему формирования художественной картины мира можно представить в виде модели матрешки, сделанной по принципу от большего к меньшему и наоборот. Как результат, в пространстве современных социальных преобразований культуры возникает сложная типология художественной картины мира. С другой стороны, названные формы целостной художественной картины мира представляются и как относительно самостоятельные художественные картины мира (глобальная, национальная, местная, стиледоминирующая и индивидуальная).

Памятники искусства являются наглядным материалом, дающим представление о жизни и мировидении людей разных эпох и культур. При реконструкции какого-то произведения искусства мы стремимся понять его содержание, в целом выявляя как общую систему отношений, создаваемую категориями картины мира, так и то специфическое, что заложено в нее определенной культурой. Вначале воспринимаем отношение автора к объектам окружающего мира: обществу, природе, культуре, человеку, а также (вольно или невольно) акцентируем внимание на форме художественного языка, при помощи которой это отношение выстроено. В итоге взгляд автора на мир вводится в контекст надобыденного содержания, на уровень концептов социальной значимости в конкретной культуре. В результате получаем три разноуровневые, взаимодействующие друг с другом картины мира, а именно:

1) художественную картину мира автора;

2) художественную картину мира, характеризующую конкретное социальное пространство с ментальными, национальными, этническими концептами, а также включенную в глобальное пространство;

3) картину мира, принадлежащую разным типам культур.

Такой принцип подхода к произведению искусства является художественно-аналитическим. Но на его основе выявляется большая информация о специфике интерпретирования конкретной картины мира

средствами искусства, способность художественно-образного содержания выражать перемены в картине мира общества.

Сотношение формы и содержания в произведениях искусства можно представить по схеме взаимодействия «внутренних и внешних» составляющих. В частности такой подход, раскрывается в теоретических разработках В. Кандинского. Он отрицает концепцию новоевропейской культуры, противопоставляющую пространственность и мышление, телесное и духовное, и утверждает, что материя «перетекает» в дух, а дух «уплотняется» в материю[1]. В связи с их неотделимостью произведение искусства обладает внутренними и внешними составляющими, выражаемыми в содержании и форме, при этом «форма есть внешнее выражение внутреннего содержания»[2]. Опираясь на утверждение В.В. Кандинского, С.П. Завизион отмечает, что именно «внутреннее духовное звучание определяет различные формы материального воплощения»[3], при этом: «…одновременно может иметься множество различных форм»[4]. В свою очередь, П.А. Флоренский подчеркивает, что культура может быть интерпретирована как деятельность по организации пространства. Он рассматривает пространственность как разные схемы духовных ценностей, как «мировые формулы бытия».

Исходя из этого, мы можем представить, что художественная картина мира является одной из схем духовных смысложизненных ценностей в культуре социума, а точнее художественной схемой.

Связь внутреннего и внешнего составляющих в структуре произведения П.А. Флоренский называет двуединством конструкции и композиции[5]. Проецируя данный принцип двуединства на художественную

---

[1] Завизион С.П. Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего. Философские науки № 1, 2005. С. 121.
[2] Завизион С.П. Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего. Философские науки № 1, 2005. С. 122.
[3] Завизион С.П. Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего. Философские науки № 1, 2005. С. 122.
[4] Завизион С.П. Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего. Философские науки № 1, 2005. С. 122.
[5] Завизион С.П. Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего. Философские науки № 1, 2005. С. 121.

картину мира, следует представить, что субстрат ее целостной системы составляет двуединство: композиции-формы и некоего символического содержания-конструкции. В свою очередь, структура ее системы направлена на выстраивание отношений между композицией и конструкцией, подчиняющихся определенной концепции мировидения. Конструкция, по определению П.А. Флоренского, «это первопредмет, схема мировых формул»[1], соответственно в нашем случае в качестве конструкции будет выступать картина мира. Композиция – это «организованное единство изобразительной среды»[2]. Она передает «внутренний мир самого художника, строение его внутренней жизни»[3], это «план организации пространства»[4]. Благодаря ему, формируется и внешний образ художественной картины мира.

И, как отмечает П.А. Флоренский[5], форма художественного произведения создается творчески, но, если она не наполнена внутренним духовным звучанием, то значит − она мертва[6]. Невозможно говорить о мертвом состоянии художественной картины мира как модели целостного образования. Но в современном измерении культуры в формирование ее структуры входят и такие отдельные образцы из индивидуальных художественных картин мира, которые как раз могут представлять собой бездуховное содержание и крайне эппотажную форму. Многоликость современной глобальной художественной картины мира полна самых разных противоречий, которые вызывают вопросы и споры у специалистов по поводу того, можно ли относить к искусству явления явно не соответствующие его духовному содержанию. Но массовая культура, идущая вразрез содержательной стороне искусства, вразрез с его истинно

[1] Завизион С.П. Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего. Философские науки № 1, 2005. С. 123.
[2] Завизион С.П. Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего. Философские науки № 1, 2005. С. 123.
[3] Завизион С.П. Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего. Философские науки № 1, 2005. С. 123.
[4] Завизион С.П. Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего. Философские науки № 1, 2005. С. 123.
[5] Флоренский П.А. Обратная перспектива. / Имена: Сочинения. М.: Эксмо, 2006. С.74-76.
[6] Завизион С.П. Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего. Философские науки № 1, 2005. С. 122.

эстетическом проявлении, готова внедрять в художественную сферу крайне неприемлемые формы.

Говоря о разнообразии художественных форм, обратимся и к исследованию В.Я. Проппа «Морфология сказки»[1], где подчеркнуто, что существует ограниченное число тем и сюжетов в общечеловеческой драме жизни. Соответственно, тематическое содержание ограничено. Но, как утверждает В.И. Петрушин, «невозможно подсчитать количество самых разнообразных романов, живописных полотен и симфоний, спектаклей и балетов, которые эти темы и сюжеты раскрывают»[2]. Д. Лукач, характеризуя своеобразие эстетического, отмечает, наличие множественности «возможных и необходимых вариаций внутри одной формы»[3]. Если научные формы «отражают пребывающее и повторяющееся в явлениях»[4], то для эстетических форм требуется основательная конкретизация в «соответствии со своеобразием этого типа отношения к действительности»[5]. Это подтверждает видовое многообразие художественной картины мира, соответственно, конкретизирует и многообразную природу эстетических форм.

Вопрос о разнообразии проявлений художественно-эстетических форм, соответствии их отражаемому содержанию, безусловно, является существенным в истории развития искусства. Например, экскурс в музей может наглядно показать разные срезы этого развития, открывая перед нами экспозиции с большим числом художественных произведений из разных исторических периодов, принадлежащих разным мастерам. Создается достаточно широкое представление о видовом разнообразии в изобразительном искусстве. Но вместе с тем мы наблюдаем повтор жанров и сюжетов, поскольку один и тот же сюжет может быть представлен по-

[1] Пропп В.Я. «Морфология сказки». М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
[2] Петрушин В.И. Психология и педагогика художественного творчества: Учебное пособие для вузов. М.: Академический проект, Гаудеамус, 2006. С. 7.
[3] Лукач Д. Своеобразие эстетического. В 4 т. Т.1. М.: Прогресс,1985. С. 275.
[4] Лукач Д. Своеобразие эстетического. В 4 т. Т.1. М.: Прогресс,1985. С. 275.
[5] Лукач Д. Своеобразие эстетического. В 4 т. Т.1. М.: Прогресс,1985. С. 275.

разному, даже названия произведений могут быть созвучны. И мы удивляемся, восхищаемся, получаем эстетическое удовлетворение от увиденного. Творения отдельных мастеров на современных выставках западают нам в душу, а иные могут оставаться даже незамеченными. Дело не только в узнаваемости сюжетов и жанров, а и в своеобразии выбранной формы, художественном решении произведения. Поэтому более важен вопрос не «что?» делает художник, а «как?» он это делает, в какую творческую и духовную энергию облачает уже известное нам содержание, всегда требующее ответа на проблемы жизни.

Таким образом, в искусстве активно работает принцип разнообразия авторских художественных форм как индивидуального языка, с разной степенью выраженности духовного содержания. Суммировано за счет названных качеств искусство приобретает богатую палитру художественной выразительности.

Комплекс идей и тем, которыми оперирует человек при создании своих творений, не так велик, но все они замкнуты в круг вопросов о бытие, поэтому художник непрестанно обращается к ним, осуществляя поиск своей истины. Поиск связан со спецификой индивидуального рефлексирования действительности, интенциями себя в мире и обществе. И произведение искусства рождается тогда, когда художнику есть что сказать и выразить, более того, он уже принял решение, как это выразить. Но процесс формирования художественного умозаключения по длительности может быть разным: от мгновений до десятков лет. Во втором случае идет длительная, поэтапная корректировка содержания и не менее важное уточнение формы его передачи. Следует заключить, что форма − это зримое выражение внутреннего «Я» художника, его индивидуального «почерка», так называемой, авторской художественной манеры (стиля или метода). Авторская стилистика – производное специфики творческого воображения, природной способности художественных натур активно аккумулировать процессы воображения и ассоциативного мышления. Благодаря этому они

производят в искусстве множество разнообразных по форме художественных образов.

В качестве примера разнообразного проявления форм в искусстве обратимся к художественной трактовке религиозных сюжетов об Иисусе Христе. За историю существования христианства одни и те же темы представлялись по – разному: от знаковых изображений до богатейшей палитры авторских решений, от первых символов в римских катакомбах к произведениям итальянских мастеров раннего Возрождения и уже совершенно произвольному решению в современном искусстве от Чимабуэ и Джотто к Рубенсу, Гойе и Сальвадору Дали. Вместе с тем, существуют этапы эволюции живописных приемов, отражаемых, например, в русской иконописи. Несмотря на присутствие иконописного канона, мы наблюдаем, как меняются художественные подходы, от Феофана Грека к Андрею Рублеву, Дионисию и Симону Ушакову, т.е. от строгой трактовки символов божественности и высокой духовности к проявлению более конкретного светского содержания в сюжетах русского искусства XYII века. Так мы можем наблюдать, как происходит развитие художественных форм в развитии искусства, а вместе с ним осуществляется и эволюция художественной картины мира

В истории развития искусства известны случаи активного подражания выдающимся мастерам. Например, подражание кисти Ботичелли вылилось в целое направление под названием «прерафаэлиты». Но даже в случае соблюдения правил пропорций и композиции, заданных определенным направлением искусства, каждый художник писал по-другому, в собственной манере. Это объясняется следующими факторами.

1) Разным уровнем мастерства художника, а соответственно и его способности к умению выразительно передать форму. Имеет значение и натренированность руки, и «постановка» глаза, присутствие общей «штудии» как способа шлифовки художественного мастерства, которое достигается в профессиональной подготовке и работе.

2) Индивидуальной способностью эмоционально выразительно воспринимать окружающий мир, переживать и сопереживать происходящее.

3) Творческим темпераментом художника, связанным с его эмоциональной моторикой и отражением этого в произведении через неповторимость творческого почерка, по которому мы сразу выделяем его из ряда других авторов.

4) Интеллектом художника, его способностью оперировать информацией социального времени, которая сегодня вышла далеко за рамки своего социального пространства и расширилась до глобальных границ. Последнее активно влияет на уровень ассоциативных связей, находящих суммированный выход в концепции художественного произведения и в авторской художественной картине мира.

В целом все перечисленные аспекты осуществления единого во времени и пространстве творческого процесса представляют комплекс тех факторов, которые оказывают непосредственное влияние на формирование облика художественной картины мира. Факторы являются механизмами, создающими изобразительную ткань и выразительное своеобразие характера. Это своеобразие наглядно показывает, что художественная картина мира формируется одновременно и конкретной социокультурной средой, и художественной сферой, возникшей на ее почве.

Но следует особо подчеркнуть, что каждый из названных факторов относителен, так как на разных этапах культурного развития искусство обладает способностью меняться по шкале уровней: «выше – ниже», «лучше – хуже», «совершенно – несовершеннно», «профессионально – непрофессионально». Такая разнохарактерность проявления художественных форм обусловлена спецификой природы художественного творчества, его способностью синтезировать и эмоционально-чувственное начало и логическое. Художественный синтез подвижен, и представляется, что он может быть устремлен в двувекторном направлении: к гармонии или

дисгармонии. Таким образом, шкала равновесия может существенно пошатнуться и, более того, дать существенный крен в сторону такого состояния хаоса, который превращается, в своеобразную трясину безысходно-«безобразного». В противовес ему высокий уровень искусства, построенный на гармонии художественной формы и содержания, дает нам образцы высоко духовного порядка, способные подвинуть человека на философское осмысление жизни, преобразование его самосознания.

Поэтому такой синтез можно назвать гармонизирующим, он аккумулирует информацию социокультурного пространства, способствует появлению произведений-шедевров, создавая при этом квантовые позиции в художественной картине мира. Не случайно А.С. Пушкин назвал поэта Пророком, «прорицателем времени», за этим определением стоит глубокий смысл. Чтобы быть прорицателем нужно предвидеть, нужно чувствовать «душу времени» и нужно его знать, улавливать логику его развития. Это исходит из познания жизненного мира, почвы жизни, и предстает обобщенно в выражении, создаваемом чувственно-эмоциональными струнами - линией, звуком, пластикой и др. Изобразительно-выразительные средства должны синтезировать их так, чтобы форма зазвучала, чтобы идея, которую художник доносит до людей, тронула, пробудила, встрепетнула душу. Это игра на струнах человеческой души. Так она может действовать и «выпрямлять», воздействуя на самосознание человека.

Существует классический пример в рассказе Г.И. Успенского «Выпрямила» о возрождении к жизни человеческой души под влиянием произведения искусства – «Венеры Милосской» в Лувре. Как видим, общение с искусством дает мощный резонанс, идущий от гармонии формы и содержания, но главное она понятна простому человеку и главное находит созвучие в его душе. Для того, чтобы такое произведение состоялось, его нужно выносить, т.е. оно должно созреть для зрительского восприятия.

Содержание реального мира фиксируется в произведении искусства, представляя некую концентрированную форму содержания в образном

выражении. Эта концентрация вбирает оценочное отношение художника к миру. Оно, как и у всех людей, может менять свои доминанты на определенных этапах жизненного пути и творчества. И эмоционально даже в течение одного дня в соответствии со свойством природы мировосприятия человека. Для художника важна чувственно-эмоциональная структура, ее способность пульсировать, корректироваться и при этом наполняться новым содержанием. Этот процесс выразительно передан Б.Л. Пастернаком: «Во всем мне хочется дойти До самой сути…Все время схватывая нить Судеб, событий, Жить, думать, чувствовать, любить, Свершать открытия» [1]. Суть, сущность бытия, самого человека, окружающих его вещей, выявляемых в художественном познании реальности, образно отражена в таких константных мировоззренческих оценках-принципах, как: смысл жизни, справедливость, любовь, доброжелательность и др. Через оценочное отношение фильтруется окружающая действительность по принципу «хорошо-плохо» и формируется содержание жизненного целеполагания, направленное на совершенствование условий бытия. Поэтому «оценочный глас» художника звучит громко, пророчески и слышен всему обществу, а в период глобализации и мобильной информации, и всему миру. Все разнообразие художественных форм получает свое открыто-обозримое выражение в искусстве. Искусство, в свою очередь, более тесно связано с протекающими в жизни процессами, поэтому в нем непосредственно осуществляется синтез концептов социального пространства и содержания жизненного мира. При этом подвижность последнего и придает динамику искусству. Искусство концентрирует взгляды и мировоззренческие позиции общества в произведениях искусства. В то время как художественная картина мира осуществляет свой новый процесс обнаружения-кристаллизации мировоззренческих концептов на основе исследования произведений искусства. И, как уже отмечалось, происходит движение от

[1] Пастернак Б. Сочинения в двух томах. Тула: Филин, 1993. 148 с.

художественного к мировидению, точнее к обобщающей мировоззренческой формуле как умозаключению-концепту.

Все изменения художественного языка как формы образного выражения определяются понятиями метода и стиля. Подходы к определению понятия «стиль» расходятся в зависимости от позиции, разделяемой исследователями. Отметим две: материалистическую и идеалистическую. Вторая отражает формальный подход, определяющий сущность стиля как «сумму технических и формальных приемов»[1]. С подобной позицией мы встречаемся у И.Н. Лисаковского, который отмечает, что стиль представляет собой «структурную общность образной системы»[2].

Соответственно стиль является определяющим для внешней формы художественной картины мира: он создает «формально – изобразительное единство произведений»[3], порождаемое «определенными социально-культурной ситуацией, идейно – духовными нормами и тенденциями времени»[4]. Следует подчеркнуть многоуровневый и разномасштабный характер стиля: от, так называемого, большого стиля, придающего художественный облик определенным цивилизациям или эпохам, к отдельным направлениям в искусстве и единичным произведениям. Также стиль может «пониматься как сугубо индивидуальная манера, неповторимый почерк художника»[5].

Стремясь отразить новые аспекты в мировидении, жанры и стили в искусстве проявляли себя по-разному. За счет таких изменений формируется разный характер и искусства, и художественной картины мира в целом. Религиозная тема отражается в художественной картине мира через многообразие форм: Библию, Коран, Талмуд, жития святых, патерики, клерикальный жанр, через изобразительные формы и храмовое зодчество,

[1]Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. С. 175.
[2]Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. С. 175.
[3]Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. С. 175.
[4]Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. С. 175.
[5]Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. С. 175.

через современные авангардные приемы в искусстве, включая и те инновационные технологии, которые используются, например, в современных ритуальных строениях.

Влияние философии сказалось в свое время на появлении философского романа, который обладал масштабностью и аналитической глубиной мысли. К его образцам принадлежат произведения О. Бальзака, Л. Толстого, Т. Драйзера, Ф. Достоевского, Т. Манна, Г. Гессе. На рубеже XIX-XX вв. получает распространение новая художественная форма – жанр научно-фантастический, которая обладает не только философским осмыслением бытия, но и передает взгляд на мир с позиций научного прогнозирования. Писатели, создававшие подобные произведения, как правило, специалисты в научно-технических областях. В искусстве XX века появляются образы людей-профессионалов: генетиков, физиков, врачей и по-своему раскрывается специфика их труда. Получает развитие жанр детектива, постепенно расширяющий свои видовые формы. И подобных примеров можно привести немало.

При этом специфичность такого выражения зависит и от характера проявления творческого самовыражения художника. Целостно отношение художника к миру находит отражение в авторском стиле, который, в свою очередь, может раскрываться и развиваться в рамках какого-то большого стиля в искусстве или, напротив, представляться автором как новаторский и самодостаточный, а в силу этого противостоять существующим традициям. Поэтому стиль мы можем назвать барометром, присутствующим в системе художественного кода. Он сигнализирует об изменении художественной формы, а значит художественного мышления. Последнее говорит о грядущих или настоящих переменах в мировоззрении общества. На самом деле в искусстве XIX –XXI веков возникает проблема взаимодействия традиций и новаторских форм, что зримо отражается на пересечении, а, порой, и открытом противостоянии большого стиля в искусстве и многообразия авторских стилей.

Для понимания того, какую роль играет стиль в формировании художественной картины мира, необходимо более подробно остановиться на его смысловом и формальном значении. Так, в понятие художественного стиля органично входят два основания – смыслообразующее и формальное. Форма выражает прежде всего смысл, определенный концепт понимания объекта природы. Без этой целостности не может быть художественного образа. Форма, оторванная от понятия, от осмысления не есть художественный образ и искусство в подлинном мировоззренческом смысле. Понимание окружающего мира – это процесс, как отмечалось выше, созревающий, прежде всего, внутри социума конкретной этнокультуры, поэтому корни художественного восприятия – это явление вторичное, отражающее процессы конкретного понимания мира через коллективную деятельность, через взаимодействие индивидов в обществе. Художественное выступает связующим звеном в этом процессе понимания: социумом – окружающего мира, индивидом – идеологических контекстов социума, индивидами – друг друга в социуме. Таким образом, художественное предстает как живой язык этнокультуры, действующий на разных уровнях социального взаимодействия.

Е.В. Переводчикова[1] отмечает, что различия художественных стилей, принадлежащих как к разным этнокультурам, так и к одной культуре, определяют специфическую трактовку их формообразования. Основы своеобразия заложены не только в формальных изобразительных признаках, а прежде всего в мировоззренческих основаниях этносов, поэтому художественные стилистические различия познаются в исходном основании – через сопоставление произведений искусства с натурой, с объектом мира. Для того, чтобы расшифровать мировоззренческую позицию при создании художественного образа и стиля, необходимо сопоставление специфики конкретно-образного выражения с прототипом, например в природе.

[1] Переводчикова, Е. В. Язык звериных образов / Е. В. Переводчикова. М.: Восточная литература, 1994. 210 с.

Несовпадение признаков позволяет выделить те существенные акценты, на которых заострялось внимание этносоциума[1].

Вычленяя признаки художественных форм, специалисты приходят к выводу о существовании некой «абстрактной структуры», которая свойственна художественной образности одного стиля. Подобные признаки, общие для разных изображений, можно назвать «изобразительными инвариантами»[2]. Это понятие широко используется в научной терминологии, и в частности в математике. Оно очень четко определяет некую константу признаков, дающих возможность выявить специфику и принадлежность художественного образа к художественному стилю. Внутри одного художественного стиля могут быть вычленены также и специфические инварианты, дающие возможность классифицировать признаки изображения отдельных родственных подсистем объектов в окружающем мире. Таким образом, признаки изображения выступают как знаки по отношению к различным видам изображаемых объектов.

Четко раскрывается и сущность самого понятия знака, который, с одной стороны, связан с изображаемым объектом, а с другой – не совсем походит на него. Причина заложена в той условности, которая стоит между знаком и объектом. Она создается автором-человеком (изначально социумом), так как он в изображение вкладывает определенный концепт, понятный только создателям знаков-образов. Поэтому знаки и их значения неотделимы в произведении искусства. В свою очередь, элементы знаковой системы в художественной сфере взаимообусловлены и занимают соответствующее положение в изобразительной системе. «Всякая изобразительная традиция выделяет существенное и несущественное, значимое и незначимое, тем самым представляет собой самостоятельную систему, принципы которой можно понять, анализируя тексты,

[1] Переводчикова, Е. В. Язык звериных образов / Е. В. Переводчикова. – М.: Восточная литература, 1994. 210 с.
[2] Переводчикова, Е. В. Язык звериных образов / Е. В. Переводчикова. – М.: Восточная литература, 1994. С. 25.

составленные на ее языке»[1]. Расшифровкой данных языковых форм, в том числе художественных, сегодня, наряду со специальными науками, занимается герменевтика, которая интерпретирует языковые элементы в контексте соответствующей исторической социокультурной среды.

В качестве примера формирования художественной картины мира, обусловленного спецификой социокультурного характера, мы выбираем кросскультурный подход с акцентами на основных моментах в развитии искусства и принципах проявления художественно-символического содержания и стилеобразования.

Таким образом, в конструкт художественной картины мира входят образы-символы, образы-знаки, которые являются мировоззренческими ориентирами в этнических культурах в контексте конкретного исторического времени. Следует учитывать специфику «образного» в двух ипостасях: содержательной и выразительной. Учитывая различия категорий «знак»и «символ», необходимо отметить, что с позиции знакового наполнения образная структура художественной картины мира может выглядеть однообразной, так как в сферу ее внимания и отражения во все исторические эпохи входят одни и те же объекты как постоянные составляющие мироздания в целом. Особенность заключена в варьировании данных знаков-объектов в художественном отражении мира в разные периоды развития.

Историческое преобладание тех или иных знаковых систем в этнокультурах связано со значимостью для человека символического содержания данных знаковых систем, с актуализацией их смысла. Образ объекта окружающего мира выступает как элемент кода, одновременно и как знак, и как символ, обладающий определенным значением – семантикой. Художественное предстает как своего рода знаковый язык, где произведения – это тексты, составленные на этом языке.

---

[1] Переводчикова, Е. В. Язык звериных образов / Е. В. Переводчикова. М.: Восточная литература, 1994. С. 25.

Вторая ипостась образного отражения мира – выразительная, где образ создается при помощи более или менее условных изобразительных приемов, отчего признаки изображения можно рассматривать как знаки уже по отношению к самому понятию изображаемого объекта.

Признаки изображения объекта, или, иначе, выразительность образа объекта, представляют формальную сторону в образном. В разных этноизобразительных традициях складываются различные системы значимых существенных признаков. Но культурно-исторические процессы раскрывают сложные взаимодействия этнических традиций. Художественный язык, как и язык разговорный, оставляет след этих контактов. Исследователи разных областей знаний, обращаясь к истории и культуре этносов, используют данные языки как путеводители в выявлении контактов разных народов.

В результате постижения человеком окружающего мира происходит сложение мировоззренческих моделей, отражаемых в художественных моделях-кодах, где связь природных объектов и способов их изображения создала систему канонов-правил, закрепляющих данные способы в искусстве. Можно заключить, что идеология социума трансформируется в жизнедеятельную структуру данного социума при помощи художественного языка через моделирование идеи в образы-постулаты. Они являются активными жизненными ориентирами, проводниками определенных идей.

Как правило, набор канонических изобразительных приемов строго ограничен. Способы изображения при этом подчиняются определенным законам. Эти законы предписывают подчеркивать основные черты изображаемого объекта, т. е. черты, определяющие образ данного объекта окружающего мира в сознании людей конкретной этнокультуры. Способ изображения объектов опирается не на непосредственное восприятие, а на суммированное осмысление многообразных впечатлений о мире. Требуется длительное обобщение разрозненных впечатлений, прежде чем его

результаты воплотятся в памятниках искусства. Это результат взаимодействия определенной общности людей, так называемые «коллективные представления», которые были характерны для первобытного и традиционных искусств.

На протяжении веков коллективное сознание формировало искусство наряду с мифами, эпосом, обрядами, ритуалами и др. Сознание людей первобытной эпохи было синкретичным, оно органично включало в себя взаимодействие всего многообразия социокультурных составляющих, объединенных под единоначалием деятельного освоения окружающего мира коллективом. Мастер-художник, следующий этнокультурной изобразительной традиции, в значительной мере просто репрезентует данную традицию, которая живет в коллективных представлениях носителей конкретной культуры. Поэтому он не считается автором, самостоятельно осмысливающим мир. Художественный стиль выступает в качестве формообразующего, так как задает некие схемы, по которым строится изображение – образ воспроизводимого объекта из окружающего мира. Согласно данным схемам зрительный образ объекта мира, обладающий определенной совокупностью признаков, обретает сходство с понятием о данном предмете, так как понятие также определяется некой совокупностью признаков стоящего за ним явления.

По мнению В.Б. Мириманова, это отличает произведения первобытного и традиционного искусства вообще, поэтому оно получило название «понятийное», а его произведения называют «пластическими идеограммами», т.е. своего рода изобразительными искусствами. Изобразительная традиция каждой этнокультуры воспроизводит понятия в своей специфической форме, но суть явлений окружающего мира остается общей[1].

[1] Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. М., 1973. 320 с.

Ранняя изобразительная деятельность человека строилась по принципу называния изображаемого предмета по основным признакам. Это было своего рода воплощением имени конкретного объекта, например животного, человека и т. д., с целью воздействия на ситуацию. Характерные черты «названия» объекта превращались в специфическую и устойчивую условность, которая сохранялась в изобразительной канве определенного стиля на протяжении всего периода его существования. Таким образом, художественный стиль обладает способностью быть хранителем памяти формы и содержания культуры.

Итак, в данной части обоснован принцип связи содержания и формы в художественной картине мира, предопределяемый тройственной структурой: картиной мира – искусством – художественной картиной мира. Благодаря искусству содержание картины мира облачается в определенную художественную форму, и одновременно, благодаря художественной картине мира кристаллизуются концепты картины мира, представленные в искусстве. Диалектическая связь категорий и концептов художественной картины мира позволяет проанализировать художественные трактовки картины мира и реконструировать картину мира, открывая мировоззренческие концепты, ценностные смыслы, заложенные в социокультурное содержание.

В следующей части художественная картина мира исследуется с точки зрения диалектики индивидуального и универсального.

3.3. Соотношение индивидуального и универсального в художественной картине мира

Художественная картина мира − это проект смыслов, в потенциале рождающий и воспроизводящий универсальное в культуре и одновременно

продуцирующий уникальное, связанное с индивидуальным чувством, мыслью, идее[1].

В потенциал художественной картины мира заложены возможности порождения новых смыслов на концептуальном уровне. Концепт дифференцирует мировоззренческую позицию: наряду с «конкретным, индивидуальным, концептуальным смыслом концепт заключает в себе и указание на всеобщий универсальный источник, порождающий смысл»[2].

Выявление сущности и соотношения универсального и индивидуального принято рассматривать по принципу дихотомии как представления о взаимоотношении между индивидами и обществом. При этом, универсальное трактуется как «беспристрастное и объективное применение общественных правил в отношении всех и каждого»[3]. В соответствии с принципами универсального индивиды общества подчиняются условиям, обеспечивающим «равное и справедливое обращение»[4]. Универсальное фундаментируется в обществе посредством единства нравственно-этических ценностей и смыслов жизнедеятельности. Наряду с универсальным укладом, нацеленным на единство и общность, в культуре социума существует индивидуальное как единственное и уникальное. Вопрос о соотношении индивидуального и универсального в едином пространстве культуры общества нашел отражение в разных трактовках и аспектах исследований, раскрывающих формы взаимодействия человека с реальным миром и социокультурным пространством. В философских подходах мы встречаемся с двумя противоположными позициями. Первая направление разделяет индивидуальное и общественное (Э.В. Ильенков, К.Х. Мамардашвили, Э. Дюркгейм). Второе (Д.И. Дубровский, В.С. Барулин, В. И. Толстых) отстаивает точку зрения, что

---

[1] Тема рассмотрена : Мусат Р.П. Социальный контекст художественной картины мира // Всероссийский научный журнал «Философия образования». Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2014. №1(52). С. 194−200.; Мусат Р.П. Психологические аспекты художественной картины мира // Научный журнал «В мире научных открытий». Красноярск: НИЦ. 2015. № 7.6 (67). С. 2246−2261.

[2] Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания. Вопросы литературы. 2003. №2. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html. (дата обращения 10.06.2016).

[3] Лоусон Т., Геррод Д Социология. А− Я: Словарь-справочник. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. С. 510.

[4] Лоусон Т., Геррод Д Социология. А− Я: Словарь-справочник. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. С. 510.

«механистическое противопоставление индивидуального и общественного сознания не допустимо, поскольку упрощает понимание их природы и не учитывает сложных диалектических отношений между ними»[1]. В первом направлении не учитывается «роль человека как «автора» и носителя социальных тенденций»[2]. Вместе с тем, процессы в развитии, изменении во всех сферах культуры общества происходят «во взаимодействии объективных и субъективных факторов, поэтому диалектика индивидуального и общественного сознания априорна, по сути, онтологична»[3].

Художественная картина мира, как определялось ранее, формируется в контексте универсальной природы художественного сознания как подвижного, связанного с динамикой социокультурного времени. В свою очередь, художественное сознание синтезирует историко-художественное, социокультурное, философское содержание эпохи. Объединяет в художественном мышлении «концептуальные и формально-логические параметры»[4]. Обладает метасодержательностью, позволяющей «воспринимать явление многоуровнево и разноуровнево, в его противоположностях и противоречиях, антиномичности»[5]. Благодаря всеохватности, художественное сознание в XX веке становится наднациональным, так как органично интегрирует русско-европейские социокультурные контексты и контексты мировых художественных процессов. Целостность и подвижность художественного сознания базируется на синтезировании индивидуального художественного мышления, поэтому предстает как «естественная и объективная для творческой индивидуальности сфера существования»[6]. Одновременно

---

[1] Храпов С.А. Индивидуальное и общественное сознание: гносеологические и онтологические аспекты взаимодействия. Научные ведомости БГУ. Серия: Философия. Социология. Право. № 8 (63) / т. 8/ 2009. С. 201.
[2] Храпов С.А. Индивидуальное и общественное сознание: гносеологические и онтологические аспекты взаимодействия. Научные ведомости БГУ. Серия: Философия. Социология. Право. № 8 (63) / т. 8/ 2009. С. 202.
[3] Храпов С.А. Индивидуальное и общественное сознание: гносеологические и онтологические аспекты взаимодействия. Научные ведомости БГУ. Серия: Философия. Социология. Право. № 8 (63) / т. 8/ 2009. С. 202.
[4] Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. М.:Флинта: Наука, 2002. С. 17.
[5] Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. М.:Флинта: Наука, 2002. С. 17.
[6] Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. М.:Флинта: Наука, 2002. С. 19.

художественное сознание определенного времени формирует индивидуальное художественное мышление художника − «всегда неповторимое и (в соответствии с мерой таланта) оригинальное»[1]. Данная взаимосвязь − выражение принципа диалектического взаимовоплощения, постоянного перетекания одного в другое, воплощающего и творящего друг друга[2]. Как результат, процесс данного синтеза получает воплощение в художественном стиле и художественном методе, определяющих характер и типологию художественной картины мира: общекультурной и авторской.

Следует отметить, что функциональность художественной картины мира предопределена тем, что она создается на основе определенного ценностно-смыслового содержания культуры, одновременно является способом его реализации в данной культуре и участвует в формировании субъекта культуры. «В результате встречи человека как субъекта жизненной целостности (в совокупности его психики, духовного мира, поведения) и ценностно-смысловой структуры культуры образуется новая структура», которая представляет качественно новую субъектность – «субъект культуры»[3]. Л. Витгенштейн[4] определяет существование субъекта культуры не как реальное, а как метафизическое. Субъект представляет собой не часть мира, а «границу мира»[5]. В продолжение этой логики Е.Н. Устюгова определяет пограничное бытие субъекта культуры как точку «перехода возможного в действительное»[6] в связи с тем, что именно субъект культуры обладает такой степенью «свободы выбора способа и формы самореализации»[7], какая не доступна, например, субъекту социальному, психологическому, гносеологическому и т.д. В данном ракурсе и сама история культуры предстает как «социально-исторически определенный

[1] Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. М.:Флинта: Наука, 2002. С. 20.
[2] Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. М.:Флинта: Наука, 2002. С. 20.
[3]Устюгова Е.Н. Стиль и культура. СПб.: Издательство С.-Петерб. ун-та, 2003. С. 77.
[4] Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М: Наука,1958. 447 с.
[5]Вейдле В.В. Умирание искусства. М: Республика, 2001. С. 133.
[6]Устюгова Е.Н. Стиль и культура. СПб.: Издательство С.-Петерб. ун-та, 2003. С. 78.
[7]Устюгова Е.Н. Стиль и культура. СПб.: Издательство С.-Петерб. ун-та, 2003. С. 78.

путь поиска и обретения человеком себя как субъекта культуры»[1], т.е. наделенного какой-то определенной степенью свободы выражения собственно «Я», проявляемой в творческой самореализации. Наглядно путь творческой самореализации субъекта культуры раскрывает нам история развития художественной картины мира в разных культурах. Изменчивость концептов в художественных системах указывают на новый поиск человеком культурных смыслов и форм их выражения. Смысловые контексты получают отражение в художественном образе, отправной точкой для создания которых в преимущественно является окружающая действительность, интерпретируемая художником как субъектом культуры. С этой позиции можно представить последовательность создания художественных образов:

1) действительность служит своего рода рабочим материалом для художественного отражения-интерпретирования (отбор материала в разной степени зависит от субъекта культуры);

2) художественное выражает возможное (зависит от проявления свободы субъекта культуры) через синтез действительного и воображаемого;

3) действительность становится сферой реализации художественной выраженности субъекта.

Как видим, все этапы формирования художественного обусловлены спецификой реализации человека как субъекта культуры, осмыслением и отражением как интерпретирующим представлением происходящего в действительности. А.Л. Андреев подчеркивает, что «категория отражения фиксирует, прежде всего, проблему источника субъективных образов: он всегда находится в самой действительности. Поэтому содержание сознания всегда обладает свойством предметной соотнесенности, состоящим в том, что любой его образ является образом конкретного объекта, факта,

[1]Устюгова Е.Н. Стиль и культура. СПб.: Издательство С.-Петерб. ун-та, 2003. С. 78.

явления»[1]. Говоря о непосредственной связи человека с действительностью при художественном воспроизведении мира, А.Л. Андреев выделяет две формы предметной соотнесенности. В первой прослеживается универсальное свойство, присущее для всех образов. Это возможность соотносить с образом на обыденном уровне те реальные элементы действительности, жизненные впечатления, на основе которых формируется образ. Универсальные свойства образов функционируют в повседневной жизни человека при восприятии действительности. Вторая форма – моделирующая и более сложная, так как образ не только запечатлевает действительность, но и «моделирует какую-то связную предметную ситуацию»[2], при этом он обретает способность «познания, оценки и вообще осмысления»[3]. В результате моделирования выстраивается некая образно-логическая связь явлений, выявляется их закономерность или исключительность. Именно в процессе творческого моделирования реализуется активность сознания, дающая возможность субъекту культуры «понять окружающий мир и ориентироваться в нем»[4]. И, как уже отмечалось, художественная картина мира – это система художественных образов-концептов, моделирующих мир, ориентирующих нас в мире и в понимании мировидения человека определенной культуры. Соответственно, и все явления действительности обретают в ней конкретный мировоззренческий угол-фокус отражения и соответствующие параметры изображения, которые предопределяются и обществом, и непосредственным исполнителем-художником. Отсюда и у художественной картины мира два исполнителя – общество и субъект культуры – художник, где художник становится, своего рода, выразителем-аккумулятором процессов, которые происходят в обществе. Он перерабатывает-моделирует происходящее в художественную форму средствами образного языка. Как

[1] Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.,1980. С. 16.
[2] Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.,1980. С. 17.
[3] Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.,1980. С. 17.
[4] Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.,1980. С. 17.

уже отмечалось ранее, существенную роль в этом процессе играет степень проявления творческой свободы художника. Всегда ли она явлена нам открыто в художественной картине мира?

В разные исторические времена, как известно, общество по-разному руководило художественной сферой культуры, и механизмы данного управления то сдерживали, то отпускали свободу творчества. При этом следует учесть и двойственность природы индивидуального восприятия мира: мировоззрение человека, с одной стороны, принадлежит своему обществу, а, с другой, стремится к обособленности от всеобщего, коллективного, к проявлению индивидуального «Я». Культура не только «оказывается субъектным аспектом истории человека и его образа жизни»[1], но и выступает в качестве сферы самоидентификации и самодетерминации человека в обществе[2]. Результат самоидентификации художника получает выражение в его творческом продукте. Взгляд на художественную картину мира с учетом проявления творческой индивидуальности художника предопределяет и логику подхода к ней. Так, в соответствии с согласованностью индивидуального и общественного отношений в традиционной культуре, художественная картина мира способна двойственно представлять восприятие мира художника, которое, с одной стороны, связано с художественно-эстетическими канонами и нормами, продуцируемыми культурой общества, а, с другой, с наличием индивидуального метода художника. На согласованности индивидуального с коллективным строится и самоидентификация художника. На уровне индивидуальной проявленности художника художественная картина мира обретает такие качества, как «жизненная полнокровность, органичность жизнедеятельности в сфере реалий языка», а «на уровне «мы» такие

[1] Шеманов А.Ю. Самоидентификация человека и культура. М.: Академический проект. 2007. С. 9 .
[2] Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. М: Политиздат,1991. 413 с.

качества, как «упорядоченность, иерархичность, строгая организованность, а в целом – безусловная подчиненность первого уровня второму»[1].

В свою очередь, Х. Ортега-и-Гассет утверждает, что только при единстве субъектного и объектного, идеального и реального существует возможность возникновения эстетической ценности, поскольку «эстетический объект – это внутренняя жизнь как она есть, это любой предмет, превращенный в «Я»[2]. Х. Ортега-и-Гассет актуализирует важность взаимопонимания в формировании общества, где «понимание – это объективный элемент всех предполагающих постановку и достижение совместных целей», и вместе с тем он подчеркивает, что «субъективностью нельзя пренебречь в ходе любого социального и культурного анализа»[3].

Следует подчеркнуть, что подход к исследованию художественной картины мира с позиции социокультурной идентичности творческой личности затрагивает проблему открытости художника к иному и его самостояния, т.е. отношения к другому социокультурному и индивидуальному содержанию с учетом того, что существует и его собственная, «исходная внутренняя различенность с иным внутри становящейся идентичности»[4]. Такая «различенность с иным» проявляется творческом самовыражении художника как «самостояние» в искусстве. Благодаря самостоянию в творчестве мы имеем имена великих мастеров в искусстве, уникально выразивших как свои, так и общечеловеческие чувства, идеи и мысли.

Таким образом, тенденции развития художественной картины мира как целостно-системного образования зависят от мировоззренческих концепций. С учетом характера проявления деятельности и изменения сознания человека они могут сорганизоваться по двум направлениям: 1) или по пути трансформации внутреннего самосознания художника под

[1] Устюгова Е.Н. Стиль и культура. СПб.: Издательство С.-Петерб. ун-та, 2003. С. 78.
[2] Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика, Философия культуры. М.: Искусство,1991.С.110.
[3] Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика, Философия культуры. М.: Искусство,1991.С. 16.
[4] Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика, Философия культуры. М.: Искусство,1991.С. 17.

воздействием социокультурных факторов как внешних и универсальных; 2) или сохранения художником индивидуального самостояния, творческого «Я». Соответственно, эти принципы находят отражение в и общехудожественных картинах мира, как авторских, так и принадлежащих к конкретным культурам. В первом случае специфика детерминации и идентификации художника в обществе согласуется с тем характером художественной картины мира, который формируется в соответствии с конкретным социокультурным хронотопом. Второй случай, когда художественная картина мира формируется преимущественно под влиянием фактора внутреннего самосознания художника, мы наблюдаем яркое выражение ее художественной природы. Авторское начало наглядно проявляет себя в качестве того стержня и механизма, который дает потенциальную возможность художественной картине мира быть относительно самодостаточной в обществе. Поэтому она и может иметь свой путь развития, более или менее независимый от социокультурных процессов. Что зависит от большей или меньшей степени свободы проявления субъективного начала в искусстве, а в целом влияния процессов внутреннего саморазвития искусства.

Так, на разных витках социокультурного развития мы наблюдаем проявление нового характера искусства в силу того, что оно способно активно реагировать на изменения в окружающем нас мире: «Искусство постоянно изменяется: изменяются его виды и жанры, обновляются языки и авторские стили. Бесконечно видоизменяются тексты, попадая в новый культурный контекст»[1].

Обновление в художественной картине мира, как и в искусстве, связано с новым качеством осмысления происходящего, о чем говорит М. Бахтин: « У каждого смысла будет свой праздник возрождения»[2].

[1] Козлова О.Д. Антропология культуры. Пермь: ПГТУ, 2006. С. 442.
[2] Козлова О.Д. Антропология культуры. Пермь: ПГТУ, 2006. С. 442.

Данные смыслы продуцируются авторским мировосприятием, которое содержит и авторскую оценку происходящего. Принцип творческой идентичности автора выражается в том, что он актуализирует внешние проблемы. При этом они согласуются с внутренним переживанием культуры, с его чувственно-эмоциональным восприятием окружающего и оценочным умозаключением. Творческое переживание является одним из главных качеств, составляющих отличие гуманитарного познания мира от естественнонаучного. Именно индивидуальное творческое рефлексирование создает то многообразие художественных решений, которое отражается не только в многообразии форм, но и в смысловых контекстах искусства. Соответственно, мы встречаемся с наличием множества авторских художественных картин мира в культуре общества. Они инвариантно сосуществуют в художественной картине мира. В свою очередь индивидуальное как единичное преобразуется в общее, целостное мировосприятие общества по принципу «множественного целого»[1]. Индивидуальный опыт художника превращается в художественный опыт всеобщности культуры. Поэтому, как уже отмечалось нами ранее, множественное в единой картине мира – это суммированное мировидение представителей конкретной культуры: «Мир и человек множественны; они не просто разные (разные в рамках одного основания), как это традиционно мыслится европейскими философами. Они есть собор разных миров и разных, космически разных людей, микрокосмов. Более того, всякий из людей есть множество миров, множество душ; он есть образ множественного Бога и мира. И в этом его – человека – смысл и способ бытия, способ поиска им своего абсолюта»[2].

Обращаясь к учению Г. Гегеля об абсолюте, авторы исследования Л.А. Гагаев, П.Л. Гагаева отмечают в его концепции следующий принцип: «Все в этом из миров… лишь ступени развития абсолютной идеи; все в этом

[1] Гагаев Л.А., Гагаева П.Л. Художественный текст как культурно-исторический феномен. М: Флинта-наука, 2002. С. 11.
[2] Гагаев Л.А., Гагаева П.Л Художественный текст как культурно-исторический феномен. М: Флинта-наука, 2002. С. 11.

из миров, выступая в бесконечно варьирующихся формах, есть проявление – пусть и полное – единого, к себе и из себя рождающегося и к себе из себя возвращающегося. Все (и человеческое «я») являет себя в общем, едином для всего, и в этом смысл и горе и счастье явленных в мир движений – субстанций человеческих – абсолюта»[1]. Данная концепция отражается и в самом принципе формирования картины мира, соответственно, и в художественной картине мира.

По определению М. Хайдегера, до Нового времени субъектное отношение человека к окружающей действительности еще не сформировалось, поэтому рано говорить о существовании картины мира как таковой[2]. Вместе с тем, мы можем применить категорию «художественная картина мира» как методологический инструмент к исследованию разных периодов развития искусства. Для понимания целостности человеку важен процесс рефлексирования своего пути эволюции, с учетом разных проявлений в нем субъект-объектных отношений и художественных форм их выражения.

Субъектному аспекту отводится значимая роль в социологии искусства во второй половине XX века: произошла смена парадигмы в сторону рецептивной эстетики и интереса к функционированию искусства в обществе. В частности, в исследованиях Н.А. Хренова подчеркивается, что одновременно с развитием искусства «развертывается история публики и, соответственно массовой рецепции искусства»[3]. При этом сама история искусства воспринимается как «история смены социальных функций искусства»[4]. Поэтому исследования, обращаясь к принципу субъект-субъектного взаимодействия, изучают значение реципиента как в социокультурной роли искусства, так и влияние реципиента на изменение

[1] Гагаев Л.А., Гагаева П.Л. Художественный текст как культурно-исторический феномен. М: Флинта-наука, 2002. С. 11.
[2] Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 41-62.

[3] Поколение в социокультурном контексте XX века / отв.ред.Н.А.Хренов. М.: Наука, 2005. С. 6.
[4] Поколение в социокультурном контексте XX века / отв.ред.Н.А.Хренов. М.: Наука, 2005. С. 6.

концепции искусства, в частности, на формирование художественной картины мира XX–XXI веков.

Сегодня получила развитие тенденция трансцендентального подхода к познанию мира, где определяется и позиция, так называемой, «чистой субъективности» как всеобщего, объективно необходимого. Поскольку художественную картину мира можно реконструировать в результате суммированного философско-методологического анализа произведений искусства, художественных текстов путем выявления в них ценностно-мировоззренческих предпосылок, идеалов и оснований, то данное априорное содержание рассматривается, как правило, в социальном и историко-культурном контексте. Такой методологический подход, по определению философа Л.А. Микешиной, является «отличительной особенностью современного трансцендентума»[1].

Соответственно, мы можем отнести изучение художественной картины мира к трансцендентальному уровню познания мира, а так как он осуществляется непосредственно через изучение искусства, то и искусство в данном контексте «осваивается как феномен, «живущий» в культуре, несущий на себе отпечатки такого способа существования»[2]. К культурным отпечаткам мы относим, прежде всего, диалоговую, коммуникативную природу искусства. Искусство посредством своих художественных текстов общается с реципиентами на уровне всеобщности, и тем самым включено в условия жизни культуры и ее исторические изменения. В рамках концепта художественной картины мира искусство является текстом большого формата. С одной стороны, в аспект внимания художественной картины мира входят коммуникативные свойства самого искусства, а с другой, и она сама несет в себе качества коммуникативности, выступая как поликонцептуальный художественный текст, находящийся в контексте

[1] Микешина Л.А. Трансцендентальные измерения гуманитарного знания. / Вопросы философии. М.: Наука, №1. 2006. С.49–66.

[2] Микешина Л.А. Трансцендентальные измерения гуманитарного знания. / Вопросы философии. М.: Наука, №1. 2006. С. 52.

целостного историко-культурного содержания общества. Термин «поликонцептуальный» употреблен нами с учетом того, что в едином концепте художественной картины мира отражается и множественность ее слагаемых, представляемых в виде авторских субъектных оценок и позиций, выражаемых в искусстве. Понятие «полисубъектность» и «целостная объективность» в художественной картине мира неотрывно связаны: полисубъектное необходимо для художественной картины мира как родники, множественные источники для большой реки – целостной объективности[1].

Подтверждение этому мы находим в позиции Л.А. Микешиной, представленной в работе «Трансцендентальные измерения гуманитарного знания»[2]. Автор, подчеркивает, что гуманитарная область познания обладает иными формами трансцендентальности по сравнению с естественными науками, благодаря тому, что в гуманитарном знании субъект неразрывно связан с объектом и другими субъектами, и именно поэтому язык сохраняет свою содержательность и многозначность[3].

Таким образом, стремление подняться над субъектным к объективно-необходимому, т.е. «чисто субъектному» в художественном познании возможно только на уровне ценностей и мировоззренческих концептов, объединяющих субъекта с обществом. В то же время в искусстве отделиться от субъекта невозможно в силу того, что теряется специфика художественного отражения мира, выражаемая через субъектную художественную форму.

Представляемую нами поликонцептуальность (множественность авторских позиций) Л.А. Микешина определяет как интерсубъективность, которая «предполагает теоретико-антропологическое расширение смысла в

---

[1] См. : Мусат Р.П. Художественная картина мира: единство в многообразии // Научный журнал «Дискуссия». Екатеринбург: Инст. совр. техн. упр-ния. 2014. №4 (45). С. 17−22.

[2] Микешина Л.А. Трансцендентальные измерения гуманитарного знания. / Вопросы философии. М.: Наука, №1. 2006. С.49–66.

[3] Микешина Л.А. Трансцендентальные измерения гуманитарного знания. / Вопросы философии. М.: Наука, №1. 2006. С. 50.

коммуникативном синтезе интерпретаций»[1], при этом акцентируя «трансцендентально-герменевтическое понимание языка и ценностей как интерсубъективных, объективно значимых духовных структур»[2].

Следует заключить, что понятия интерсубъективность, и поликонцептуальность родственны и взаимно дополняют друг друга. Они расширяют значение коммуникативного обмена в художественной картине мира, во-первых, за счет тех смыслов и идей, которые возникают между субъектами-авторами, и, во-вторых, на уровне отношений «автор – зритель».

В свою очередь, синергетический подход помогает акцентировать новые аспекты в данном процессе, с учетом того, что изменчивость ритма развития общества и его социокультурные изменения оказывают резонансное влияние на человека, в том числе и на его художественную деятельность. Соответственно, меняются и подходы к субъект-объектному содержанию в искусстве и художественной картине мира. Последние рассматриваются в контексте гармоничных и дисгармоничных состояний в культуре, специфике их художественного отражения.

Поэтому сегодня, в рамках когнитивной практики, художественный текст изучается не только с точки зрения проявления в нем характера рефлексии и ценностного содержания, но и, как он отражает менталитет, социальные аспекты культуры, реальное положение в ней человека. Историко-культурный принцип получает методологическую функциональность. Это происходит и благодаря самой способности художественного текста соотноситься с социальной и политической деятельностью. Непосредственно в тексте такое содержание выражается через самоощущение человека внутри истории, так как характер самоощущения человека в конкретном социальном времени становится

---

[1] Микешина Л.А. Трансцендентальные измерения гуманитарного знания. / Вопросы философии. М.: Наука, №1. 2006. С. 50.

[2] Микешина Л.А. Трансцендентальные измерения гуманитарного знания. / Вопросы философии. М.: Наука, №1. 2006. С.50.

знаковым и дает основание раскрыть сущность конкретных социальных реалий. В результате данного подхода рисуется так называемая эпистемологическая характеристика «текста и его когнитивных возможностей как структурной единицы знания»[1]. Поэтому изучение художественной картины мира требует сочетания когнитивного подхода и методик, направленных на выявление художественно-эстетических особенностей, т.е. тех художественных категорий и средств, при помощи которых отражены социальные реалии и характеристики человека.

Исходя из того, что художественная картина мира – это сложный конструкт, построенный на синтезе концептов мировидения и метафорических средств художественного языка, выражающего особенности эстетического мироощущения в заданном времени, мы можем представить ее как форму познания человеком мира, которая отражает и процесс, и результат познания одновременно.

Как правило, художественный образ в контексте конкретного времени обладает скрытым содержанием и косвенно связан с историческим временем социума, поэтому для полного понимания требует порой реконструирования духовного универсума людей иных эпох и культур[2].

Также художественный текст не содержит прямых логических выводов, а представляет нам только догадки и гипотезы субъективного плана. Поэтому исследователи истории культуры привлекают дополнительные документальные источники для уточнения самосознания представителей конкретного общества. В гуманитарном знании – это необходимый научный подход при реконструировании художественной картины мира.

Поэтому в построении художественной картины мира должен осуществиться путь от мировидения к искусству и от самого искусства к мироведению, принадлежащему к культуре конкретного времени и

---

[1] Микешина Л.А. Трансцендентальные измерения гуманитарного знания. / Вопросы философии. М.: Наука, №1. 2006. С. 50.

[2] Гуревич А.Я. Время как проблема истории культуры// Вопросы философии.№3,1969. С. 105-116.

конкретному художнику, как выразителю идей и событий данного времени. Происходит учет не только авторской оценки происходящего, но и обращение к прошлому и будущему в контексте происходящего. При этом важно помнить, что искусство – это живая ткань, наполненная чувственным содержанием, импульсами переживания своего времени. В художественной картине мира данные переживания выстраиваются в цепочку логических связей, рисующих уже определенную концепцию, а вместе с ней и мировоззренческую позицию художника. Последняя может быть представлена как одним, так и целым рядом произведений одного автора. И художественную картину мира можно выстроить только при целостном аналитическом взгляде со стороны на результат работы художника или на какой-то период в искусстве. Этот механизм связан с природой творческого познания мира, включающего и чувственное познание, и интеллектуальное познание, которое «проникает в сущность исторических событий и логики всего происходящего в настоящем, человеческой психики и явлений, которые не поддаются чувственному восприятию»[1].

Как отмечает Л.Б Ермолаева–Темина, художественное познание, исследуя непонятное и новое в обществе, базируется «на знании прошлого, видении настоящего и предвиденье будущего»[2]. При этом художественное познание настоящего «начинается с фиксации вечного и отмирающего в искусстве, зарождения новых тенденций в потребностях людей в определенных видах искусства по форме и содержанию в соответствии в «духом эпохи»[3]. В результате такого базирования художественное познание формирует художественную картину мира, которая может дать достаточно полное представление о культуре конкретного общества. И, как уже отмечалось, это представление будет выстраиваться, прежде всего, на

[1] Ермолаева – Темина Л.Б. Психология художественного творчества. М.: Академический проект, 2005. С.141.
[2] Ермолаева – Темина Л.Б. Психология художественного творчества. М.: Академический проект, 2005. С.141.
[3] Ермолаева – Темина Л.Б. Психология художественного творчества. М.: Академический проект, 2005. С.141.

основе параметров мировидения, которые заданы в модели картины мира, где определена специфика отношения человека, принадлежащего конкретной культуре, к пониманию пространства, времени, а также движению-ритму, причинно-следственным отношениям и т.д.

Для характеристики художественной картины мира важен формальный аспект, существующий помимо содержательного: в каждом времени и культуре искусство «говорит» своим языком, своим, отличными от других, художественными формами. Своеобразие формообразования со своим эмоционально-выразительным наполнением органично выстраивает принципы целостного специфического характера художественной картины мира. Соответственно в ней, как уже отмечено ранее, отражается и специфика авторского сознания, и особый характер познания мира, осуществляемый посредствам искусства в данном обществе. Искусство представляет собой преимущественно форму чувственно-образного отражения действительности[1].

Художественная картина мира, с одной стороны, призвана выявить в искусстве уровень логического построения и раскрыть мировоззрение и мироощущение ментальности, скрытое за данной формой, т.е. систематизировать содержание искусства в соответствии с картиной мира общества. С другой стороны, «искусство было и остается живой творческой деятельностью[2], процессом активного самовыражения человека, и оно впитывает в себя разнообразные формы этого самовыражения, сочетая в себе разные черты и свойства. Соответственно в методологии художественной картины мира они раскрываются через интерсубъективное мировидение, как разные грани, стороны и повороты формирования искусства как единого целого в рамках определенного этапа в социокультурном развитии. Перемены в обществе получают резонанс в искусстве, как наиболее чувственной области в человеческой деятельности:

[1] Безклубенко С.Д. Природа искусства. М: Политиздат, 1982. С.8.
[2] Безклубенко С.Д. Природа искусства. М: Политиздат, 1982. С.8.

искусство – это нерв общества, а выразителем импульсов происходящего является художник-субъект.

Связь между искусством и обществом происходит через социальный код и художественный код, о чем говорилось ранее. Социальный код является хранителем «ядра» культуры общества, его идеалов и ценностей, а художественный код проецирует эти идеалы в содержание искусства и художественной картины мира. Он выражает как критерии прекрасного и возвышенного духовного: истины, добра, красоты, так и безобразного, случайного, хаотичного. Субъектные факторы активизируются в искусстве одновременно с активизацией взаимодействия «социального пространства» и «жизненного мира». Наряду с ядром в культуре существует и «периферия». В силу своей тесной связи с жизненным миром она более подвижна, и постоянно происходят перемены. Перемены «периферии» находят отражение в художественном через изменение стилевых критериев, через специфику авторского метода. Так как изменения могут происходить за короткий период, то художник в сложившихся условиях, как правило, стремится соответствовать нормам и «ядра», и «периферии». Формируется противоречивость художественных норм. В результате возникает двойной стандарт, в котором наблюдается двойственность целевой позиции художника: его произведение должно быть актуальным, идти в ногу со временем и в то же время отражать ценности в соответствии с критериями идеалов. В научных источниках такая природа художественно-эстетической деятельности получила название амбивалентной, так как одновременно ориентирована и на действительность, и на идеал[1].

Таким образом, «ядро» культуры общества проецирует в искусство консервативное традиционное составляющее, а «периферия» − либеральное и революционное составляющее, проявляющееся через новые художественные формы, новый авторский почерк. Новое, как правило,

[1] Лисаковский И. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. М.: РАГС, 2002. С. 11..

рождается на периферии или под ее влиянием, и это, своего рода, экспериментальная лаборатория для художественной сферы. В художественной картине мира отражена амбивалентность искусства. Амбивалентные процессы получают надлежащую художественно-образную окраску согласно их принадлежности к «ядру» или «периферии» в культурном содержании общества. При этом в одном произведении могут присутствовать качества и «ядра» и «периферии», как сочетание традиционного и новаторского художественного содержания, или преобладать одно из них. С одной стороны, глубинные основания амбивалентности связанны с продуцированием социокультурных ценностей и норм общества. С другой стороны, говоря об искусстве, мы помним о том, что это живой творческий процесс, поэтому в нем всегда присутствует момент новаторства, нововведения, связанный с выражением творческого «я» художника.

В искусстве художник оставляет свой творческий след, так называемую, художественную биографию, вехи которой обозначаются художественными произведениями. Поэтому мы и можем говорить об индивидуально-авторской художественной картине мира, уникально представляющей конкретное видение мира. И она, как подсистема, врастает в художественную картину мира, принадлежащую как отдельной социальной группе, так и социуму в целом. В связи с этим можно сказать: «Говоря о себе, художник говорит о нас». При более широком взгляде он говорит о тех, кто его окружает не только в конкретном измерении пространства и времени, поскольку в конкретное содержание культуры врастает и универсальное, общечеловеческое содержание определенных идеалов и ценностей, а они суммировано (конкретно-культурное и универсальное) представлены в «ядре» этой культуры.

Художник вкладывает в произведение конкретно-универсальное содержание, в котором находит отражение глубинно-внутреннее переживание, интегрированное в общечеловеческое. Создавая

художественно картину личного мировидения и мировидения целого общества, автор может быть понятен всем людям. Поэтому произведения оказываются и вечными, и актуальными одновременно, так как в разное время они прочитываются по-разному, т.е. в каждом времени по-другому в соответствии с его контекстом. Формы искусства начинают застывать, если подчинены «чистой объективности», теряют связь с источником обновления – свободой авторского самовыражения.

Особенность состояния дисгармонии заключается еще и в том, что период активной рефлексии у субъективных культур в художественной картине мира не так долог. Они быстро сменяют друг друга. Доказательством может служить искусство XX века, с его сменой течений и художественных пристрастий. Творчество одного художника может отличаться различными манерами выражения, стилистическими пристрастиями и быстро сменяющимися периодами. Чаще всего это уже не постижение окружающего, а эмоциональный выход, разработка настроения при помощи холста и кисти. Картины однодневки создают хаос. Их трудно отнести к художественному самовыражению, требующему зрительного понимания.

Современная философская мысль выделяет две концепции субъективности: первая отражает диалектический принцип субъект-объектных отношений, вторая – связана с концепциями постструктурализма. Если в структурализме автор выполняет роль агента структуры, то «постструктурализм выступает против понятия структуры как воплощения репрессивного логоцентризма и против автора как агента монологизма»[1]. Оба направления прослеживаются в последовательной логике Р. Барта и М.Фуко. У Ж. Делеза и Ж. Бодрийяра отсутствует логика перехода от одного направления к другому, а Ж. Женетт в течение всего творчества оставался верен структурализму и лишь в 80-х годах XX века

[1] Доронина Е.Г. Фразеологическая картина мира в творчестве А. Платонова: дис… канд.филол. наук. М.: РГБ, 2005. С.47..

обратился к постструктурализму, П. Рикер использует одновременно две концепции в своем творчестве[1]. Данное положение в развитии философской мысли наглядно раскрывает картину не устоявшихся мировоззренческих позиций в пространстве культуры XX века. Тем не менее, каждая позиция является проявлением рефлексии на кризисные изменения в культуре. Главная причина в перегруппировках мировоззрений определена в выдвинутой структурализмом программе. Она основана, по мнению М.Фуко, не на методе, а на принципе субъективности. Это «общий враг – классическая рефлексивная философия и философия субъекта, усиленная феноменологий»[2]. Как видим, происходит программное разрушение классического и стремлением структурализма подчинить все принципам системной конструктивности. Безусловно, такой подход является крайне формальным, так как не учитывает саму природу человека.

В контекстах данной позиции отсутствует подход к художественной картине мира как системной целостности, которая органична для самих художественных творений, от частного произведения до искусства в целом. Их логическая взаимосвязь и позволяет на основе объективно-аналитического метода выйти на научную категорию «художественная картина мира», которая в соответствии с искусством становится выразителем и хранителем целостности личности, культуры и жизненного опыта человечества. Художественная картина мира говорит своими формулами и становится прагматичной в силу того, что эти формулы имеют субъектные производные.

Таким образом, художественная картина мира представляет собой системное отражение в художественной форме едино-двойственного мировосприятия, построенного на единстве субъект-объектного как представления содержания культуры.

---

[1] Дьяков А.В. Постструктуралистский проект децентрированной субъективности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Вып.№6. 2006. С. 47..

[2]Дьяков А.В. Постструктуралистский проект децентрированной субъективности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Вып.№6. 2006. С. 48.

Можно представить произведения искусства и художественную картину мира своеобразным мостом для понимания между людьми. Произведение искусства – это именно то пространство, где художественно-реально осуществляется взаимодействие объектного и субъектного, идеального и жизненного содержания. Аккумулируются традиционные и зарождаются новые эстетические ценности, выкристаллизовываются мировоззренческие смыслы, которые суммировано составляют художественную картину мира.

Восприятие мира, выраженное в смыслах произведений, передается людям, заведомо предполагая их взаимопонимание. В процессе постижения художественного произведения реципиенты индивидуально осваивают ценностное содержание культуры, т.е. происходит разуниверсализация надиндивидуальных норм ментальности.

Таким образом, художественная картина мира участвует в механизме, так называемого, опредмечивания и распредмечивания, обусловленного тем, что культура в обществе «выступает не только сферой осуществления и запечатления результатов понимания, но и сферой производства вещей, поскольку последние воплощают в себе человеческое понимание – т.е. несут смысл»[1].

Предпринятый анализ позволил прийти к следующим выводам.

1. Формирование художественной картины мира с одной стороны зависит от социокультурных процессов и является выразителем ценностного духовного содержания общества, а, с другой, – от влияния авторского индивидуального эмоционально-оценочного отношения, в разной степени в ней выражающегося. Роль автора предопределена субъект-объектным фактором, существенно влияющим на формирование художественной картины мира. Неповторимость авторской художественной картины мира коренится в избирательности видения художника, его оценки и отношения к миру. Художественные средства служат инструментом для

[1] Устюгова Е.Н. Стиль и культура. СПб.: Издательство С.-Петерб. ун-та, 2003. С. 16.

выражения авторских взглядов и оценок, своеобразия языковой картины мира, передающей особенности ментальности и одновременно универсальное. С помощью художественных средств интерпретируется реальный мир и отражается субъективное, эмоционально наполненное отношение, что позволяет явственно определить авторскую позицию по отношению к происходящему.

2. Обосновывается, что диалектика содержания и формы в художественной картине мира предопределены тройственной структурой: картина мира – искусство – художественная картина мира. Благодаря искусству содержание картины мира облачается в определенную художественную форму, благодаря художественной картине мира кристаллизуются концепты картины мира, представленные в искусстве. Диалектическая связь категорий и концептов художественной картины мира позволяет проанализировать художественные трактовки картины мира и открыть мировоззренческие концепты, смыслы, реконструировать картину мира.

3. Устанавливается, что эффективно концептуализировать отношение индивидуального и универсального в художественной картине мира позволяет использование субъект-объектного подхода. Субъективное на уровне осмысления мира может преобразоваться в мировосприятие общества по принципу «множественного целого»: суммированное представление о мире в конкретной культуре. Художественная картина мира реконструируется в результате философско-методологического анализа произведений искусства при выявлении в них ценностно-мировоззренческих предпосылок, идеалов и оснований в социальном и историко-культурном контексте. Синергетический подход открывает новые аспекты в данной проблеме: размеренный или диссонирующий ритм социокультурных изменений оказывает резонансное влияние на человека и его художественную деятельность. Синхронно меняется принцип в системе субъект-объектного соотношения. Художественная картина мира вслед за

искусством становится выразителем нового характера отношений, подчиняющихся гармоничному или дисгармоничному состоянию в культуре. Социально-исторические пути развития общества связаны органично с духовной жизнью. Духовный кризис или духовный оптимизм – параметры, входящие в духовное содержание, поэтому изменения в осознании бытия, духовные кризисы подводят общество к изменениям социально-культурным и экономическим. Анализ данных процессов обоснован тем, что вопрос о мере преобладания объективного или субъективного в концепте мировидения общества отражается на формировании целостности художественной картины мира, и ее реконструкция во многом зависит от данных факторов.

В следующей главе предполагается раскрыть механизмы трансформации художественной картины мира, тенденции изменения художественной картины мира в современных условиях глобализации, идентифицировать факторы преемственности в развитии художественной картины мира.

ГЛАВА 4. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА В СИТУАЦИИ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИЗМЕНЕНИЙ

4.1. Механизмы становления и трансформации художественной картины мира

В этой части исследования обобщаются принципы становления и трансформации художественной картины мира с учетом обусловленного механизма взаимодействия внутренних и внешних процессов: функционирования отдельно взятых элементов-категорий с разноуровневым контекстным содержанием, представляемым искусством, картиной мира и многофакторной социокультурной средой.

В целом социокультурный контент в современном духовном универсуме представляет собой сложное и противоречивое содержание с разными социальными интересами и контрастами, где главным ориентиром, как отмечалось ранее, служит субъект-объектная дифференциация, принципы соотношения универсального и индивидуального, национального и авторского, рационального и иррационального. На этом контекстном основании формируется целостность конкретной модели художественной картины мира, обладающей определенным характером, соотносимым со спецификой того или иного социокультурного времени и пространства, а также с авторскими оценками и своеобразием художественного стиля.

Сложный социокультурный контекст концентрируется посредством системного конструкта художественной картине мира. Данный конструкт согласуется с принципами системности картины мира: «1) целостность (несводимость к сумме свойств ее элементов); 2) структурность (описание сети связей и отношений между элементами); 3) взаимозависимость от

среды; 4) иерархичность; 5) построение множества различных моделей, каждая из которых описывает лишь определенный аспект системы»[1].

В результате художественная картина мира предстает как мегасистема со сложной системной конструкцией и разноуровневыми связями на структурном и содержательном уровнях. В целом ее система формируется: 1) на основе структурного контента из картины мира, а именно: атрибутивного контента и концептуального контента, оформляющих мировоззренческие установки; 2) художественного контента в форме художественно-эстетических категорий.

Таким образом, располагая системными качествами картины мира, художественная картина мира является более сложным конструктом, так как базируется на искусстве и владеет целым арсеналом художественно-эстетических элементов-категорий. Диапазон ее функциональных возможностей обусловлен методологической ролью: 1) способностью служить образцом и инструментом для анализа произведений искусства; 2) репродуцировать концептуальность картины мира; 3) интерпретировать посредством искусства явления окружающей действительности; 4) сохранять и продвигать ментальные смыслы и ценности в социокультурном пространстве. Функции художественной картины мира связаны с тремя уровнями формирования: 1) уровень становления, который обозначаем как текстовой или потенциальный, скрытый непосредственно в произведениях искусства; 2) концептуальный − уровень, представляемый в уже в системно сформированной художественной картине мира; 3) внешний − социокультурный, в котором осуществляется продуцирование концептов посредством произведений искусства.

Системная организация и функционирование художественной картины мира являются ориентиром в исследовании механизмов ее

[1] Некрасов С.И., Некрасова Н. А. Системный подход. Философия науки и техники: тематический словарь-справочник. Учебное пособие. Орел: ОГУ, 2010. С. 160.

становления, типологии и трансформации, связанных с рядом факторов, к числу которых относится социокультурная обусловленность.

На начальном этапе определения механизмов становления и трансформации художественной картины мира следует обозначить скрытый потенциал тех внутренних средств, которые способны выразить концентрацию и доминантность мировоззренческих позиций в социокультурной сфере.

Внутренний механизм, функционирующий на уровне категорий, аккумулирует внешнее контекстное содержание и одновременно формирует типологию художественности в искусстве и художественной картине мира. Так, ключевой категорией и основным выразителем специфики проявления субъект-объектных отношений и типологии в искусстве является художественный образ − носитель и рационального, и иррационального начала. На уровне художественного текста данный тип образа предопределяет потенциал формирования образа мира и художественной картины мира. Форма и содержание данного образа изначально устанавливают стилистическую принадлежность художественной картины мира. Поэтому специфику качеств художественного образа важно спроецировать на принцип positus (фокусирования) в художественной картине мира и на художественный образ-концепт, который универсально решает в ее системе все формирующие и функциональные задачи, а также аккумулирует содержание универсалий и концептов, придавая им своеобразную художественную форму с рациональной и иррациональной основой. В целом художественный образ-концепт в системе художественной картины мира концентрирует, концептуализирует и конституирует мировоззренческие основания и духовные ценности, представленные в искусстве. Непосредственно художественный образ-концепт продуцирует принципы субъект-объектности и типологии в художественную картину мира.

Концептуальность изначально выражена в художественном образе, как исходном для художественного образа-концепта. Она заложена в его знаково-символическую форму как способ обобщающего моделирования реальной действительности и особый ориентир в деятельности человека. Природа самого образа органична для творческого познания и строится, по определению В. Соловьева и Ю. Борева, на взаимосвязи гносеологической и онтологической составляющих[1]. Ю. Борев подходит к рассмотрению художественного образа, определяя в нем качество конкретизации и способность к представлению, но «особого рода: представления, обогащенного мыслительной деятельностью»[2], которое обобщает широчайшие слои общественной практики, содержит в себе «как значение, так и смысл осваиваемого явления»[3]. Соответственно, художественный образ обладает универсальной способностью концентрировать характерные представления о социальной среде и человеке на уровне смыслового значения.

Принцип концептуальности как рациональный является основополагающим в организации системной целостности художественной картины мира. Искусство и художественная картина мира преобразуют образы картины мира в соответствии художественно-эстетическим концептуальным основанием: свойством создавать что-либо в соответствии с определенными концептуальными правилами. Понятие «концепция», по определению В.И. Иванцовой, это «целостный комплекс положений, в соответствии с которыми строится и осуществляется, т.е. управляется определенная деятельность. В ней в первую очередь находят место цель и предмет деятельности, ее методологические основания в виде подходов, ориентиров, приоритетов, критериев, альтернатив, средств, методов,

[1] См. также: Авдошин Г.В. Образ как источник познания // Грамота. 2012. № 12. Ч. 2. С. 16–20.
[2] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С. 115.
[3] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С. 115.

ограничений»[1]. Исходя из определения, можно заключить, что художественная картина мира – это проекция концепций художественной деятельности человека. Так, произведения искусства могут отражать разные грани жизни и деятельности, целостно охватывать сферу жизни какой-либо социокультурной среды, наглядно раскрывать ее аспекты. Одновременно художественная картина мира предстает как механизм управления деятельностью человека в контексте конкретной социокультуной системы. Она концентрирует в себе перспективу, потенциал будущей деятельности человека, продуцируя в социокультурное пространство жизненные смыслы, ценностные ориентиры, критерии оценок, методы подходов.

Следующий принцип, заложенный в основу художественного образа − это способность объективировать систему художественных представлений[2]. Объективирование неких представлений и идей формирует концептуальность художественного произведения, а за счет образов-представлений организуется целостность художественной картины мира. На основе вывода Ю. Борева о том, что понятийное в художественном мышлении существует «порой в скрытом, а иногда и в явном виде»[3], мы можем заключить, что художественная картина мира как результирующий продукт художественного мышления делает явными понятийные сущности при помощи концептуальности, системы категорий-концептов. Несмотря на то, что образное в художественном произведении выражено «личностной формой»[4], оно концентрирует объективное. Ю. Борев видит в назначении искусства способ воссоздания целостности жизни, который «расширяет, углубляет реальный жизненный опыт человека»[5]. В силу этого искусство, с его конкретно-обобщающим характером, способно целостно, а, вместе с тем, и подробно воспроизводить чувства и мысли людей, их жизнь и

[1] Иванцова В.И. Методологическое сопровождение деятельности педагогов в системе повышения квалификации. Красноярск: КК ИПК РО, 2005. С. 35.
[2] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С. 115.
[3] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С. 115.
[4] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С. 115.
[5] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С. 115.

деятельность. Поэтому и предназначение художественной картины мира заключается в том, чтобы суммировать и систематизировать объективированные в образах искусства представления и идеи как отдельной культуры в целом, так и ее отдельных авторов в частности. Таким образом, концептуальность художественной картины строится на связи с еще одним ее качеством − объективированностью.

Помимо сказанного, художественный образ наделен целым рядом качеств, сочетание которых существенно отличает его от повседневного образного восприятия мира. К их числу причисляется метафоричность, парадоксальность, ассоциативность, многозначность, недосказанность, оригинальность. Все данные качества создают условия к самодвижению, которое «развивается по своим внутренним законам»[1]. Поскольку законы внутренней логики образа продиктованы периферийным пространством культуры − подвижностью жизненного мира, то автор порой не способен управлять действиями своих героев, которые в процессе работы над произведением ведут автора за собой. Это подтверждает тот факт, что искусство и художественная картина мира развиваются не по заранее заданной траектории, а имеют и свой непредвиденный путь и динамичность развития художественно-образного содержания. На этом основании мы выделяем еще одно качество художественной картины мира − динамичность как принцип развития, который раскрывается в процессах аккумулирования ценностей нравственных и эстетических, в изменении парадигмальных установок в социокультурном пространстве, а также в индивидуальных представлениях авторов.

Как уже отмечалось ранее, образы создаются, в процессе преобразующей, целеполагающей деятельности человека, а, соответственно, способны обладать идеальным как более сгармонизированным содержанием. В них сконцентрированы результаты осмысления взаимодействия человека и мира. «Познание мира – тоже деятельность, но

[1] Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. С. 117.

изменяющая не объективную реальность, а наши представления о ней, то есть образы. Образ является сложным, имеющим непростую структуру идеальным образованием. Как всякое идеальное образование, «первокирпичик» души – образ – не имеет пространственных и временных параметров, он не вещественен, не воплощен. Чтобы стать воспринимаемым другим человеком, иной образ должен из меня «выйти», воплотиться, проявиться – в слове, рисунке, движении тела, формуле, мелодии и т.д. Формам проявления «внутренних» образов нет числа»[1]. В итоге мы выделяем еще одно качество в художественной картине мира − идеальность.

Кроме рациональных принципов в построении художественно-образного содержания, существует иррациональное основание как глубинное, связанное с эмоционально-чувственной субъективной сферой − подвижной природой в восприятии мира человеком. Говоря о природе художественной картины мира важно обращение и к первоисточнику − специфическим свойствам воображения, а так к его продукту − образу.

Так, с позиции психологии, образ создается с помощью воображения и ассоциативного мышления. Воображение человека, рисующее фантазийную историю, «представляет прямое или косвенное выражение желаний; желания же являются тем горючим, которое приводит в действие машину, именуемую человеком»[2]. Работа воображения, репродуктивного и творческого, диктуется энергией человеческой деятельности и ее конечными продуктами, в число которых включен художественный образ и произведения искусства.

Г. Башляр, в свою очередь, развивает представление о воображении как не столько формирующем образы, сколько их деформирующем при содействии восприятия и способности освобождаться от первообразов, а так же изменять образы. Сама суть воображения заключена в изменении образов и неожиданных сочетаниях. В этом логика воображающего

[1] Философия: Учеб. пособие для вузов / под ред. Проф. Н.С. Кожеуровой. М.: ЮНИТИ – ДАНА, Единство, 2002. С.177.
[2] Бэнтли Э. Жизнь драмы. М: Айрис-Пресс, 2004. С.24.

действия. Поэтому понятие «воображение» - это не образ, а «воображаемое»[1]. Значение образа «измеряется протяженностью его воображаемого ореола»[2]. Воображаемое делает воображение открытым и неуловимым, оно соответствует переживанию открытости и новизны восприятия мира субъектом. По определению У. Блейка: «Воображение – это не состояние, но само человеческое существование»[3]. Такой подход авторов раскрывает нам сущность изменчивости и подвижности образного восприятия мира, строящегося на воображении, что доказывает способность художественного мышления не подчиняться неким заданным формулам. Оно живое как сама жизнь.

Зафиксированное в искусстве воображение становится запечатленным в образах, выговоренных воображением. Оно «зависит от языка и формирует ткань духовности во времени»[4], а форма – это застывшее движение, она фиксируется и постигается восприятием. Это продукт подвижного воображения, подвижных образов, их застывшая стадия. Но наряду с ней существуют и подвижные образы, создающие одновременно стадию движения воображения, − это духовная подвижность. Через новые образы мысль обогащается. «В нашей жизни они играют огромную роль. Они витализируют нас… Они наделяют чувство упованием, а нашу решимость стать личностью – какой-то особой энергией… посредством воображения мы выходим за рамки обычного течения вещей. Восприятие и

---

[1] Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гум. лит., 1999 (Французская философия XX века). [Электронный ресурс]. URL:http://lib100.com/book/philosophy/grezi_ovozduhe/bachelard-grezu_o_vozduhe-1999-8l.pdf (дата обращения 24.10.2015). С.10.

[2] Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гум. лит., 1999 (Французская философия XX века). [Электронный ресурс]. URL:http://lib100.com/book/philosophy/grezi_ o_vozduhe/bachelard-grezu_o_vozduhe-1999-8l.pdf (дата обращения 24.10.2015). С. 10.

[3] Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гум. лит., 1999 (Французская философия XX века). [Электронный ресурс]. URL:http://lib100.com/book/philosophy/grezi_ o_vozduhe/bachelard-grezu_o_vozduhe-1999-8l.pdf (дата обращения 24.10.2015). С. 10.

[4] Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гум. лит., 1999 (Французская философия XX века). [Электронный ресурс]. URL:http://lib100.com/book/philosophy/grezi_ o_vozduhe/bachelard-grezu_o_vozduhe-1999-8l.pdf (дата обращения 24.10.2015). С. 10.

воображение столь же антитетичны, как присутствие и отсутствие. «Воображать» означает «отлучаться» в стремлении к новому.

Так и предмет, по мнению Г. Башляра, − это застывший образ в мире реальности, но в то же время он может переживать трансформацию, т.е. стать поэтическим предметом, обрести динамичность. В результате таких предметных перемен, пре-ображения предмета реальность поворачивается к нам своей новой гранью: «Высвеченная… реальность обладает новизной необычного освещения»[1]. Образы высвечивают реальность. Функции реального и ирреального тесно связаны, органичны. Одно без другого представляет патологическое явление, поэтому здесь приемлема упорядоченная преемственность. Воображение – материализуется – это материальное воображение.

Таким образом, образ − продукт воображения человека, его способности к выражению творческого «Я». Одновременно это форма осмысленного эстетического отношения человека к миру, в отличие от первичных стихийно-созерцательных и чувственно-эмоциональных выражений, представляющих зачаточные эстетические проявления. И с момента создания образов уместно говорить о формировании у человека как субъекта эстетического художественного сознания. Следует отметить, что образ формируется вначале как проявление коллективного творческого «я»: в системе образов находит выражение множество социально-значимых обобщений практического и духовного опыта людей, объединенных узами культуры. Здесь хранятся зафиксированные и потенциальные возможности социума, так как образная система выразитель мировоззренческих познаний людей и фиксатор их стабильности и изменчивости. Поэтому образы, неизменно используемые обществом на каком-то этапе истории, являются и аккумуляторами его духовной и практической деятельности. В этом

[1] Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гум. лит., 1999 (Французская философия XX века). [Электронный ресурс]. URL:http://lib100.com/book/philosophy/grezi_ o_vozduhe/bachelard-grezu_o_vozduhe-1999-8l.pdf (дата обращения 24.10.2015). С. 10.

контексте художественная картина мира являет собой художественное обобщение образов мира, поэтому качества образов напрямую связаны с природой ее становления и механизмам изменяемости. Особо следует выделить динамичность воображения, передаваемую художественной картине мира от самой природы образа.

Свободный выход образов в художественной форме воплощает творческую энергию, соответственно, может быть динамичной или размеренной, спокойной или импульсивной, а также обладать разной степенью логической завершенности. Данные качества в формообразовании художественных образов можно наблюдать в искусстве, в его разнообразных проявлениях. Соответственно, характер формообразования обобщается в художественной картине мира разных временных периодов. К примеру, в постнеклассическом искусстве XX-XXI веков существуют образы, отличающиеся особой импульсивной открытостью. В современной культуре мы часто встречаем произведения с активным рефлексированием, отсутствием критерия реальности, но при этом с максимальным стремлением к нивелировке авторского участия. В рефлексирующих текстах образность размывается и отличаются аморфным формообразованием, размытостью палитры. Более того, само применение понятия «художественный образ» игнорируется в силу того, что именно данный тип образа обладает значимой степенью обобщения и конкретизации судьбоносных для человека смыслов.

На основе анализа специфики художественного образа можно сделать логическое обобщение этапов формирования художественной картины мира. Мы представляем его в следующей последовательности:

1) чувственно-эмоциональное восприятие жизни выкристаллизовывает художественные образы с определенной объект-субъектной направленностью;

2) художественные образы посредством сюжетности и композиции сорганизуются в целостность: художественное отражение мира;

3) целостность художественного отражения складывается на основе умозаключений, позволяющих логически определить путь и характер осмысления окружающего мира;

4) в итоге художественное отражение целостно представляет отношение человека к действительности, передаваемое посредством специфических форм художественного языка и концептов. Как результат, мы получаем художественный образ-концепт и художественную картину мира.

В художественной картине мира на уровне концептуальности, объективности и субъективности, динамичности, идеальности художественное отражение обретает форму символического воплощения, в котором одновременно соединено чувственно-эмоциональное и логическое как рациональное и иррациональное. Принцип равновесия в существовании рационального и иррационального создает условия для устойчивого целостного существования художественной картины мира.

Таким образом, посредством связи образа, художественного образа, искусства и картины мира выстраивается механизм становления художественного образа-концепта и художественной картины мира.

Далее возникает вопрос о специфике связи художественной картины мира с реалиями жизни. Как отмечалось ранее, связь художественной картины мира с миром действительности, с процессами изменений в социокультурном пространстве опосредована сферой искусства. В свою очередь, область искусства определена нами как текстовой (потенциальный) уровень в формировании художественной картины мира. Это уровень, где упорядочивается содержание, приходящее в искусство извне. Формируясь на основе искусства, художественная картина мира следует за условиями и спецификой происходящих в нем преобразований, подчиняясь принципам его нормативной системы.

В культуре общества существует преобладающий художественный стиль − это своего рода эстетический стандарт, определяющий нормы, критерии для художественно-образного содержания и формы. Ранее

отмечалось, что внутри ментальной культуры, несмотря на смену стилистических форм, сохраняется определенная норма − ядро искусства из неизменных традиционных принципов эстетической красоты и возвышенного. Наряду с ядром искусства существует и периферия как сфера, способная к быстрым переменам и преобразованиям. Противоречия между ядром и его периферией − это вечная тема и проявление самой природы искусства. В контексте этого противоречия формируются и развиваются в условиях живой реальности принципы отношений между субъективным и объективным, универсальным и индивидуальным, рациональным и иррациональным. В зависимости от доминирования ядра или тенденций к активности движения периферии складывается характер в искусстве, подчиненный общекультурным культурным нормам или с преобладанием активных творческих поисков художников. В современной культуре искусство подвержено динамичным изменениям, сопровождающимся: 1) сменой художественных средств; 2) профессиональными способностями художников; 3) зрительскими приоритетами и оценками.

В целом эпоха XIX-XXI веков отличается многообразием и стремительной сменой стилистики в искусстве. Это небывалые в истории художественных процессов революционные трансформации, повлекшие появление, как творческих объединений, так и индивидуальных поисков в искусстве. Преобразования касались поисков нового художественного языка. За различными художественными стилями открывались и новые мировоззренческие изыскания. В стремительно изменяющемся мире с войнами, катастрофами, научно-техническим прогрессом человек искал свою точку опоры, в том числе в творчестве. В ракурсе динамичного времени искусство стало открытым и наглядным отражением происходящего. Художественные стили от импрессионизма в XIX веке до сюрреализма в XX веке формировались преимущественно профессионалами. В средине XX века возникает новая парадигма в

развитии художественной культуры − постмодернизм. В противоречивости посмодернистических проявлений возникает потребность человека к построению целостного представления о связях явлений и объектов в системности картины мира. На этом основании формируются и исследуются разные типы картины мира, в данный период возникает идея о формировании художественной картины мира как образования, помогающего системно упорядочить художественные явления и процессы.

В качестве основополагающих для художественной картины мира служат произведения искусства, которые можно назвать «квантовыми точками», квинтэссенцией эпохи. Такие произведения могут самостоятельно представлять художественную картину мира, поскольку в них сфокусированы философские идеи, социокультурные процессы, научная и религиозная картины мира, а также специфика типологии самого человека в ракурсе сложного переплетения идей и процессов. В них находит отражение широкая панорама жизни разных слоев общества, а также проявляется типология характеров. В целом создается сложная, художественно интерпретированная проекция мировидения эпохи. Художник берет на себя миссию философского осмысления окружающей жизни, социально-политических событий, обращаясь одновременно и к реальному содержанию, и к вымыслу. Посредством художественного языка автор выражает свою позицию к происходящему в обществе. Но проблемы социального порядка преломляются в аспектах реальных отношений художника с обществом и его видения насущных проблем.

Ретроспективный анализ информации о развитии социокультурных пространств позволяет заключить, что процессы осмысления мира со временем все более ускоряются, а вместе с ними меняются и формы общения между людьми и культурами.

В истории развития искусства, как и в современном его измерении, встречаются разнохарактерные произведения по степени содержания социокультурного обобщения, концепций, универсалий и художественных

констант, представляющих духовный мир конкретного общества. Отдельные из них входят в разряд эпических, энциклопедических, так как масштабно и подробно рисуют характер времени и специфику жизни общества. Вместе с тем, существует разряд произведений эскизного, спонтанного характера, они отражают иной путь в развитии искусства. Данные произведения в значительной мере выражают авторскую позицию, которая может дистанцироваться от общественных установок. Такая дистанция может выражать характер протеста, конфронтации с обществом. Активизируется субъективно-протестное начало. Тем не менее, этот разряд произведений входит в целостное содержание художественной картины мира, и также влияет на характер ее формирования.

Художественная картина мира − развивающаяся система. Взаимообусловленность социокультурных факторов, картины мира, а, соответственно, и художественно-мировоззренческого контента в художественной картине мира влияет на специфику ее формирования на разных этапах развития. В разряд социокультурных факторов, как внешних, включаются одновременно и особенности общественного бытия с его экономическим, научно-техническим базисом, и сознание общества, с его духовным потенциалом, как особо значимые в этом процессе.

Новые формы историко-культурной реальности получают отражение в художественных процессах. Новое содержание, приходящее в искусство, адаптируется с помощью таких механизмов, как: 1) интерпретация посредством традиционно сложившихся художественно-образных средств; 2) интерпретация с применением обновленных художественных форм. В действительности процесс формирования художественного неоднозначен и сопряжен с противоречием между идеальными и антиномичными представлениями.

Появление в научно-философском знании понятия «художественная картина мира» изменяет статус искусства в обществе, превращая его в «равноправного участника становящегося культурного самосознания, чьи

результаты невозможно заместить рефлексиями в сфере морали, философии, науки»[1]. Этот тезис о значимости искусства можно считать аксиомой со времен И. Канта и Г. Гегеля. В частности, И. Кант, рассматривая противоречия во взаимоотношениях общества (с позиции рациональности) и искусства (со свойственным ему альтруизмом), пришел к выводу, что в реальности искусство и общество автономны, так как каждое живет по своим, присущим ему законам.

Искусство – это «созидание через свободу»[2], где художник-гений. Делая акцент на творческой исключительности и своеобразии, И. Кант выделяет четыре признака, отмечающих подлинное творчество: 1) оно не подчиняется внешнему давлению, установленным привычным правилам и канонам; 2) оно само есть образец для подражания и «диктует искусству правило»; 3) сугубо рационально объяснить его логику невозможно, как невозможно научить творить кого-либо гениально; 4) гениальность отличает лишь художественное творчество[3]. В «Критике способности суждения» И. Кант отмечает, что повторить гениальное невозможно и нельзя научиться творить гениально, в то время, как научные задачи можно выучить, постичь их логику. Основой деятельности творческого гения является активное духовное начало – воображение, результаты которого нельзя было бы использовать утилитарно. Разрешением противоречий в данном случае служит сам гений. Будучи членом общества, он творит по собственному вдохновению и желанию. Кант вознес гений художника-творца до ореола божественности, призванного нести прекрасное и идеальное.

Теория Канта о гении была в дальнейшем развитии искусства частично подтверждена и частично опровергнута романтиками. Кризис противоречия между обществом и искусством углубился в связи с

---

[1] Кривцун О.А. Ритмы искусства и ритмы культуры: формы исторических сопря-жений / Вопросы философии. 2005. № 6. С. 24.

[2] Кант И. Критика способности суждения. СПб.: Наука, 2006. 512 с.

[3] Кант И. Критика способности суждения. СПб.: Наука, 2006. 512 с.

активными тенденциями научно-технического прогресса. Творческий гений романтизма провозглашает открыто свой уход от мира реального и погружается в скорбь и сомнения о судьбе искусства.

Взаимообусловленность художественного отражения мира и культурно-исторического самосознания становится объектом и методологическим основанием исследований искусства.

Во второй половине XX века данная идея была развита в исследованиях А. Хаузера, Э. Панофского, Э. Гомбриха, М. Бэксандалла и др. Авторов интересовал, так называемый, внутренний аспект развития художественного познания мира: историко-культурное содержание и характер изменения художественных форм в зависимости от эволюции культуры. О.А. Кривцун отмечает, что принцип историзма влияет на художественное отношение к миру. Это происходит, как изнутри, так и снаружи, на уровне макросистемы и взаимодействия традиций разных эпох.

В свою очередь, М. Каган представляет науку как «теоретическое обоснование деятельности познания», а эстетику как «теоретическое обоснование деятельности чувств»[1]. Поэтому художественную картину мира и искусство можно определить как результат чувственного познания определенного социокультурного времени. За чувственным суммируются черты художественного процесса, обретшего некую конструктивную целостность с отражением духовной, практической и научно-теоретической деятельности человека. Чувственное познание превращается в художественном в культурное самосознание.

В условиях динамичного изменения искусства возникает вопрос о принципах целостного построения художественной картины мира. Мы можем дать на него со своей точки зрения логичный ответ. Потенциальный уровень формирования художественной картины мира, связанный с искусством и существующий непосредственно в текстах произведений,

[1] Каган М.С. Искусство как феномен культуры // Искусство в системе культуры / Ред. М.С. Каган. Л.,1987. С.6.

несет в себе черты подвижного состояния и некой общей аморфности. Такое состояние можно назвать предцелостным − предконцептуальным, требующим обобщения и систематизации на уровне построения-собирания единой картины мира, т.е. структурирования тех мировоззренческих оснований, которые заложены в произведения искусства. Только процесс структурирования с участием концептов создает целостность. Поэтому концептуальный уровень художественной картины мира мы считаем уровнем целостности. Именно в этой стадии формирования художественная картина мира представляется системно завершенным образованием, констатирующим факт и итог научного исследования тех мировоззренческих оснований, которые отражены в художественных процессах определенной эпохи или ее отдельного художественного направления.

Итак, для раскрытия механизмов становления и трансформации художественной картины мира применяется градация этапов ее образования методом соотношения потенциального и концептуального уровней. Определено, что потенциальный этап формируется на уровне текстов произведений искусства, несет в себе черты подвижного состояния и общей аморфности на пути построения-собирания единой картины мира, и, соответственно, определен как предцелостный, предконцептуальный. Концептуальный − уровень целостности, стадия формирования художественной картины мира как системно завершенного образования, констатирующего факт и итог научного исследования тех мировоззренческих оснований, которые отражены в художественных процессах определенной эпохи или ее отдельного художественного направления.

Далее рассматривается вопрос о тенденциях изменения художественной картины мира в современных условиях глобализации.

4.2. Новейшие тенденции в эволюции художественной картины мира

В данной части исследования мы попытаемся понять принцип формирования художественной картины мира в условиях сложного переплетения художественных традиций XX-XXI веков − эпохе глобальных процессов.

Как считают исследователи, активный переход к новым тенденциям в развитии искусства начинает проявляться на рубеже XIX-XX веков. В это время претерпевают изменение естественнонаучные представления о мироустройстве, и наблюдается подрыв авторитета позитивистского научного знания, развивавшегося в рамках европейских традиций, начиная с эпохи Просвещения, явившейся выразителем нового типа рациональности. Труды М. Фуко и Т. Дерриды определяются как программно-реформирующие, так как в них прослеживается критический подход к прежним научным обоснованиям как рациональным. В частности, Т. Деррида обращается к концепции «исторического бессознательного» как основополагающей для утверждения своих теоретических принципов о развитии культуры от Возрождения до XX века.

На наш взгляд, постмодернизм – это явление не спонтанно возникшее в развитии культуры, а постепенно суммарно сформировавшееся из глубины исторического времени, поскольку его признаки проявились ранее в культуре, особенно в моменты нестабильные, переходные. В благоприятный культурный момент они актуализировались и получили свой концентрированный выход в своеобразном направлении − постмодернизме, о котором мы не можем говорить с позиции единства и целостности. Суть постмодернизма построена на антитезе, на противостоянии синтезу как единению, поэтому разрозненна и деструктивна.

Непосредственно плацдармом для его старта явилась сама сущность мировидения человека XX века, связанная с новым пониманием значения свободы творческого волеизъявления для человека как субъекта. Но прежде всего постмодернистское сознание – это переломный момент в культуре, обусловленный кризисным характером социокультурного развития. Оно, по мнению М.Т. Рюминой, «носит характер возвращения, в основных своих чертах, к дохристианской, языческой картине мира»[1]. Аналогичный взгляд находит свое выражение у Ницше в концепте «метафизической иронии» судьбы[2]. С такой точкой зрения стоит согласиться.

Новый взгляд на мир получает и новую художественную картину мира, которая представляет собой сложный выход контрастных интенций: наряду с радужными иллюзиями, надеждами на будущее возникают оттенки сомнений. Жизнь в произведении все чаще «окрашивается в трагически-пессимистические тона»[3]. И сама организация текстовых структур в произведениях, как правило, осуществляется за счет эффекта преднамеренного хаоса[4]. Такой подход выражает новый взгляд на форму художественного произведения. В частности, Т. Деррида развенчивает семиотические концепции, традиционный знаковый способ отражения мира и отвергает подход к освоению текста как «некоторой замкнутой ценности», где, по его мнению, в основание текста положен принцип «овладения», «присвоения», а это способ навязывания смыслового стереотипа реципиенту. Т. Деррида акцентирует, что в природе восприятия человека, в том числе и художественного, заложен момент непонимания, т.е. «В свою очередь, Ф. Ницше такой момент определяет как «свободную игру мысли»[5]. Но эта игра выстраивает в тексте произведения комплекс правил по принципу фрагментированного дискурса, рисующего представление о мире, как об объекте, лишенном закономерности и упорядоченности.

---

[1] Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. С.238.
[2] Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. С. 238.
[3] Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. С. 238.
[4] Fokkema D.W. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts. // Approaching postmodernism. – Amsterdam ets, 1986. P. 82–83.
[5] Ильин В.В. Теория познания. Введение. Общие проблемы. М.: Изд-во МГУ, 1993. С.10.

Мы видим, что в новой текстовой форме хаотичность восприятия мира перетекает в хаос художественный. Преднамеренный хаос возникает на основе того, что художники-представители постмодернизма, отказываясь от принципов знаково-символического способа отражения мира, намеренно создают, так называемую, новую образность, где произведения не имеют связующего центра. Автор выступает в качестве рефлексирующего центра, ведущего диалог с мнимым собеседником-читателем.

В работе американского критика К. Малмгрена[1] в качестве такого центра предлагается образ автора или, так называемая, авторская маска, поскольку именно автор создает настрой для реципиента средствами дискурса, как семиотического коммуникативного процесса. Например, в изобразительном искусстве такая коммуникация может осуществляться за счет представления зрителю в качестве произведений разного рода конструкции, беспредметные изображения. При этом роль автора и нивелируется, поскольку он не должен навязывать реципиенту своих завершенных мыслей и ценностных установок.

Так, в концептуальном искусстве (лат. Conception – содержание, совокупность, выражение, формулировка идеи) традиционные формы подменяются «арт-деятельностью». Она соединяет в себе методы философии, лингвистики эстетики и даже математики и программно констатирует «Смерть» традиционной философии и искусства»[2]. Прием синтезирования проявляется в художественной картине мира постмодерна. Он объединяет методы разных сфер деятельности, напоминая нам о первобытной синкретичности, когда природный объект с анимистическим значением мог стать достоянием разных сфер деятельности человека: и практической, и ритуально-магической с ее одухотворяющим содержанием. В качестве художественной предметности в постмодерне может выступать

[1] Malmgren C.D. Fictional Space in the Modernict and Postmodernist Amerikan Norel – Lewisburg,1985.
[2] Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб:Азбука-классика, 2005. С. 128.

не произведение, а артефакт как реальный материальный предмет или текст фотографии, чертеж, фиксирующие жизненные события. Таким образом, происходит стирание граней между искусством и жизнью. Примером такого стирания стала одна из тенденций современного искусства в России (зарубежом он исчерпал себя еще в 60-е годы XX века) – перфоманс как акция, строящаяся на активизации энергии действия, а не внутреннего эмоционального переживания. Энергия действия создается при помощи пантомимы, звуковых оформлений, и зритель вовлекается «в мир абсурдного искусства», «растворение искусства в окружающей действительности»[1]. Перфоманс близок поп-арту своей массовой карнавальностью.

Постмодернизм − явление с аморфной природой, соответствующей природе хаоса, поэтому мы видим, что многое здесь призрачно и не определено концептуально и теоретически. Поэтому и выдвигаемая постмодерном концепция «функции действия» в искусстве требует соответствующей структурной систематизации, так называемой, «синтаксической позиции» (А.Ж. Греймас, Ж. Курте) с определенным типом «формальной синтаксической единицы, еще не получившей семантическую и/или идеологическую нагрузку»[2].

В свою очередь, теоретики концептуализма С.Ле Витт, Дж. Комуж, Р. Берри, Л. Вейнер, Э. Хессе и др. придерживаются тенденции «умирания искусства». Они провозглашают, что «в музеи современного искусства должны попадать не артефакты, а их «идеи», документально зафиксированные акции, презентации, которые пронизаны алогизмом, абсурдом, демонстрирующие конец искусства»[3]. На основе данной концепции и формируется своя фантасмагорическая эстетика, абсурдная ирония, жаргонная лексика.

---

[1] Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб:Азбука-классика, 2005. С. 199.
[2] Ильин В.В. Теория познания. Введение. Общие проблемы. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 9.
[3] Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб:Азбука-классика, 2005. 129..

Так, художественные интенции получает разные качественные проявления в постмодернизме. Вырвавшиеся из концептуальности, они могут обретать крайне нелицеприятный облик, метко охарактеризованный В.Е. Громовым: «Лихие» превращения художественного, его «отчаянная», «раскованная» динамика, свободные выверты произвольной эвристики и шарлатанской спекуляции на имени искусства в буржуазном «масскульте» и модернизме, как в остром эксперименте, особенно ярко демонстрируют, насколько многообразны лики соотношения художественно ценного и низкопробного, насколько часто в действенном переживании и мнениях людей «нон – арт» выполняет функции художественного, квалифицируется искусством»[1]. Автор точно подмечает, что подобные явления стремятся заместить, «выполнить функции», но не становятся искусством как таковым.

Поэтому мы считаем, что сложно назвать такое явление художественной картиной мира в ее полноценном качестве. В лице радикального концептуализма мы получаем программу разрушения не только традиционных форм искусства, но и принцип ненужности и отрицания творчества, объясняемый тем, что «искусство есть бессмысленное дополнение к миру, в котором тот не нуждается»[2].

А это, на наш взгляд, есть не что иное, как отрицание естественных, природных закономерностей отражения человеком мира, целостного функционирования эмоционально-чувственного восприятия на основе пяти видов чувств, ассоциативного мышления и воображения, результатом которых стало искусство. Поэтому и художественная картина мира, строящаяся исключительно на эфемерности идей, представляется нам абсурдной. Данную позицию выдвигает и философ Р. Барт, называя концептуализм – нинизмом (ни то-ни се)[3].

---

[1] Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. 246 с.
[2] Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб:Азбука-классика, 2005. С. 130.
[3] Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 123.

Постмодернизм создает для себя и новый категориальный каркас. Избирает для формирования своей картины мира абстрактное выражение тех категорий, которыми представлена традиционная художественная картина мира. Они формируются в структуралистских представлениях. Для сопоставления постмодернистской художественной картины мира и традиционной мы проведем сравнение категорий, входящих в указанные картины мира. Так, например, понятие актант (актер) выражает функциональные сущности персонажа, в связи с этим разработана актантовая схема.

В частности, Теньер представил модель из трех актантов: агента, пациента, бенефициария, которые осуществляют повествовательное действие. Э. Сурьо разрабатывает систему драматического действия, в котором выявлено 6 функций и 5 методов. Э. Сурьо дает им астрологические имена (Лев, Марс и т.д.) и выстраивает схему взаимодействия и противостояния этих функций. Прием абстрагирования очень сходен с мифологическими сюжетами.

А. Греймас синтезировал несколько теоретических разработок и создал схему взаимодействия между актантами, используя принципы связи функций речевой коммуникации Якобсона[1]. А. Греймас выстраивал абстрактный конструкт отношений между предполагаемыми «отправителем» и «получателем». Также существует схема, в которой субъект предстает в качестве «главного героя», а объект – «ископаемый персонаж». Вводится класс персонажей, которые оказывают содействие или противостояние субъекту и соответственно называются «помощник» и «противник». Здесь существует и роль писателя-рассказчика, называемого «отправитель» или «донатор». Он стоит над действием и вмешивается в него, чтобы помочь герою. За каждым персонажем закрепляется ряд функций для взаимодействия. Оно воплощает механизм-акт «действия»,

[1] Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб:Азбука-классика, 2005. С. 10.

который культивируется в постмодернизме. В итоге действенность художественной картины мира в постмодернизме строится на пробуждении эмоционально-чувственного восприятия, здесь важен сам процесс восприятия.

В классическом построении художественной картины мира этот процесс получает свою логическую завершенность в художественном образе, целостно соединяющем чувственное и логическое начало. Но, как считают художники, в постмодернизме достаточно применение не реального, а отвлеченного абстрактного объекта, чтобы вызывать бесконечное число ассоциаций у разных субъектов восприятия. Поэтому Л.В. Миллер подчеркивает, что «постмодернизм как художественный метод, прежде всего, имеет дело не с действительностью, а с результатами работы чужого сознания»[1]. Принцип данного подхода, хотя и демократично стремится к тому, чтобы учесть особенности мировидения личности и акцентировать именно это своеобразие в искусстве. С другой стороны, в соответствии с существующим в постмодернизме принципом «лабиринта» такой подход является дорогой в бесконечное плутание внутри собственных замкнутых чувств и мыслей. Каким, по сути, и является направление постмодернизма в культуре. Следует учесть, что есть своя предопределенная закономерность в мировидении каждого человека, и ее можно представить такой формулой, как: «что у каждого внутри, тот то и видит» или иначе: «один в луже видит звезды, а другой грязь». Таким образом, бегство от целостной концептуальности приводит к крайне запутанной ризоматичности и размытости смыслов в художественной сфере.

В результате создания преднамеренной хаотичности в художественном моделировании проявляется ряд принципов. Так, Н.П. Беневоленская выделяет в постмодернизме два ключевых качества. Первое

[1] Миллер Л.В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира. Дис. на соиск. уч.ст. докт. наук. СПб.,2004. С. 51.

– это отсутствие реальности за знаковым выражением, когда ее призрачное видение слабо вырисовывается из воспринимаемых художественных творений, делая намек зрителю на некие ориентиры и представления. И второе качество: никакое утверждение в постмодернизме не может претендовать на истинность, есть множество истин, которые должны существовать[1].

Так, мы наблюдаем, что в структуре и в содержании произведений постмодернизма прорисовывается размытость целостности. Традиционно целостности подчиняется классическая художественная картина мира. Распад целостности порождает множественность позиций в художественной картине мира данной эпохи или иначе эту множественность можно представить как существование разноплановых художественных картин мира, прежде всего, активно тяготеющих к не просто к субъектному самовыражению, но, как правило, ведущему в никуда. В художественных текстах постмодерна мы соприкасаемся с, так называемым, «апологетическим развенчанием», сочетающим утверждения, не противоречащие созиданию: белое аналогично черному, а смерть - жизни[2]. Следовательно, здесь размывается и сам принцип эстетических категорий, когда понятия «прекрасное и безобразное» могут сливаться в бесконцептную и бесформенно - хаотичную картину виртуального видения мира. Более того, постмодернизм в своей практике переворачивает эстетический принцип, делая акцент на безобразном, бесформенном, парадоксальном.

Одним из образцов виртуальных состояний явился смех. Например, М.Т. Рюмина выделяет в феномене смеха принцип «игры иллюзий» как «удвоения видимости и ее разрушения»[3] и относит его к виртуальной реальности. В природе смеха мы встречаем самую разнообразную палитру

[1] Литературно-эстетические корни русского постмодернизма. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ , 2005. С. 50.
[2] Литературно-эстетические корни русского постмодернизма. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ , 2005. С. 52.
[3] Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. С. 3.

настроений, быструю смену психологических состояний человека. Своей спонтанностью, импульсивностью смех органичен для обыденной жизни. В такой игре происходит наложение одной иллюзии на другую, а в результате возможно и их быстрое разрушение. Подобное явление наблюдается в постмодернизме, в, так называемом, принципе «машинности», который предстает как «механическое многократное повторение…события и желания»[1]. Сама природа иллюзорности, виртуальности получает наглядное отражение в таких метафорических формулах, как: «построить дом на песке», «развалиться как карточный домик», «мыльный пузырь». Поэтому художественная картина мира базируется на иллюзорности, на представлении о том, что «некоторого рода творения легко возникают и обречены на гибель в силу самой своей природы, так как они построены «из ничего», «на песке», имеют «призрачную», «карточную», «мыльную» природу»[2]. Все это −проявление зыбкости состояния, колебаний между pro и contra, выражающего сущность постмодерна как преднамеренного противостояния гармоничному.

Постмодерн обусловлен рефлексией неустойчивости в реальном восприятии мира, т.е. тем уровнем рефлексии, в котором отсутствует умозаключение как рациональная завершенность художественной образности. Здесь очевидным становится акцентирование психологической трактовки образов. Художественная картина мира начинает отражать процессы рефлексивного восприятия мира, нацелена преимущественно на эмоциональный эффект. Поэтому то, что всегда являлось преддверием поиска в творчестве, собственно кухней художника, теперь вылилось, порой в необработанном виде, на зрителя.

Так, в художественных текстах и инсталляциях внимание сосредоточено на борении чувств внутри авторского «Я». А то, что отражается в произведениях, выглядит, как правило, суетным и

[1] Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. С. 3.
[2] Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. С. 4.

недоосмысленным, т.е. хаотичным. Отсюда и утверждение Беневоленской Н.П. о том, что причина зыбкости состояния кроется, прежде всего, в структуре личности автора. Когда бессознательное выходит в художественных текстах из сферы подсознания в сферу активного рефлексирования всего, что происходит в мире. В результате мы получаем в постмодернизме положение, которое не подчиняется законам конституирования, т.е. привычной системной иерархии, с отсутствием высшей спасательной истины для человека. Художник – постмодернист в данном измерении обладает безграничной толерантностью, основу для которой представляет «уверенность в призрачности и иллюзорности так называемой реальности»[1].

Как уже отмечалось, данная хаотичность объясняется существующим положением в реальном мире, в социокультурных пространствах. Стремительные перемены, начавшие свое активное развитие в культуре с конца XIX века и получившие продолжение в качественно новых изменениях культуры XX века, не дают возможности человеку вывести их на уровень стадии логического рефлексирования, привычного для человеческой природы. Мир инноваций получает свой разный результирующий выход, в том числе и в виде своеобразного шокового переживания, он потрясает чувства и мысли человека. И картина мира утрачивает свою конституирующую функцию, так как многое берется под сомнение, вызывает колебания в деятельности. А творческая природа художника, как барометр чувственных импульсов общества, стремится зафиксировать данные состояния в стремлении сохранить именно накал переживаний в художественных акциях и текстах. Соответственно, большие надежды здесь возлагаются на выплеск данных эмоций, направленный к субъекту восприятия – реципиенту, выступающему в качестве зрителя, слушателя. Желание автора потрясти публику становится доминирующим, но за этим стремлением, к сожалению, очень часто утрачивается принцип

[1] Литературно-эстетические корни русского постмодернизма. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ , 2005. С. 53.

равновесия в противостоянии антитез (добра и зла, белого и черного и т.д.), который исторически всегда держит на себе эстетическое основание в искусстве. Отсюда хаос и гармония сосуществуют в едином пространстве культуры и художественной картины мира, причем с преобладанием первого, а ее художественный код включает эти основания и синтезирует их.

Аналогию художественного кода с подобными качествами мы можем наблюдать, например, в готике. Это связано с тем, что эпоха средних веков наполнена трагическими событиями: гонения на еретиков, чума, реконструирование европейских территорий, которые вызывали много страхов, стрессовых состояний. Что можно наглядно ощутить в художественных произведениях, рисующих сложную картину данного мира, например, в «Тиле Уленшпигеле», в готической архитектуре. В частности, сюжеты скульптурных образов здесь включали, как земное, ироническое, близкое к народной тематике, так и возвышенное. Поэтому стиль готики сочетает в своем содержании образы мистические и наполненные юмором, а также знаки гармоничного порядка, чаще всего обращенные к божественному центру. Таким образом, мир Хаоса и Космоса соприкасается здесь, при этом божественный Космос доминирует в мире художественном, он звучит как сопоставление и противостояние Хаосу. Именно благодаря архитектурным сооружениям, соединяющим в себе разные виды искусства, стремление к гармонии в эпоху готики проявляется не только иллюзорно, а и выражает свое реальное присутствие через активное функционирование божественного начала в соборах-храмах. Тем самым художественная картина мира, построенная на концептах христианской веры, продуцировала ее идеи в сознание людей, способствуя умиротворенности людских душ. И в этом выражается неоценимая роль художественного творчества: мощно воздействуя на сознание людей, оно помогало гармонизировать и упорядочивать мир обыденной жизни. Безусловно, такое воздействие придавало человеку духовные силы, а в

конечном итоге привело его к осознанию своей значимости, что нашло отражение в гуманизме Возрождения. И хотя явление гуманизма элитарно, а поэтому обращено к узкому кругу людей, следуя ему и духу самой эпохи, художественная картина мира Возрождения дает нам наглядные образцы пробуждения духовного самосознания человека. Это был уже выход человека из зыбкого хаотичного состояния мира.

Вместе с тем, проводить однозначные параллели в истории развития культуры и искусства, мы считаем, не вполне возможным. Причина заключается в том, что на новом витке развития, сходном с ранее существовавшим в истории, возникает качественно новое проявление аналогичных принципов. Новый виток синтезирует в себе новое содержание и качества, суммирует накопленное в последующих периодах исторического развития искусства.

Это доказывает, что качества, проявляющиеся в постмодерне – это явления не новые для искусства. Более того, они всегда присутствовали в художественном развитии как его составляющее, как свойства и черты его природы, они были элементами искусства как системного целого. Например, такие эстетические категории, как «комическое» и «трагическое». Можно предположить, что в определенные временные периоды те или иные черты художественных процессов начинают особенно активно притягиваться самим состоянием культуры общества, возникающими в ней потребностями. Отдельные из качеств начинают доминировать, обретают особый характер культурного и художественного интерпретирования, и в целом подводят к изменению художественную картину мира. Но новый виток активизации тех или иных художественных особенностей представляет собой не просто их повторное преобладание, а и новое ролевое проявление в искусстве.

В постмодерне выход разных в качественном отношении явлений искусства представлен в суммированном, концентрированном виде. Поэтому их противостояние подобно большому, напряженному (даже

можно сказать воспаленному) нерву эпохи. Здесь вновь возникает вопрос о миссии автора в искусстве. Н.П. Беневоленская[1], касаясь данного вопроса, приводит в качестве примера произведения, обращенные к проблемам остросоциальным – «Что делать?» Н.Г. Чернышевского и «Мать» М. Горького. Она утверждает, что зачатки постмодерна проявляются уже в данных работах. Это наводит нас на мысль, что проблемы социального порядка не всегда под силу решать художникам. Они, как правило, могут только фиксировать состояние в его противоречивости. А дать ответ на то, каким будет логическое завершение происходящих перемен, скорее возможно через область художественной фантазии, вымысла, уводящего в утопический, иллюзорный мир.

Таким образом, художественную картину мира, создаваемую постмодерном, скорее можно представить как интенциальную по отношению даже не к миру реальному, а к отдаленным психологическим синестезиям самого художника.

Необходимо отметить, что существует естественный предел возможности выражения социокультурного содержания в искусстве, соответственно, и в художественной картине мира. Он обусловлен самой способностью отражения мира посредством художественных образов, которые интерпретируют реальность и одновременно содержат вымысел. Эти свойства не предусматривают точной передачи фактов, поэтому требовать от художника логики и достоверности не правомерно. На этом основании можно говорить только о соприкосновении и взаимодействии художественного поля и социокультурного, а не об их соответствии друг другу.

Об этом говорит В. Власов, когда в своем определении картины мира как понятии культурологическом особо выделяет в ней свойство создавать «интуитивные представления о реальности, складывающиеся на

[1] Литературно-эстетические корни русского постмодернизма. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ , 2005. С. 50.

определенном историческом этапе развития человеческого мышления»[1]. При этом отмечает: 1) абстрактность содержания картины мира; 2) формирование множества картин мира даже в одну историческую эпоху; 3) реальность существования каждой из картин в сознании каждого человека. В философии и эстетике, по его определению, понятие картина мира «может быть принято только в отношении текст-реальность» (в изобразительном искусстве: «картина-реальность»)[2]. Вместе с тем В. Власов подчеркивает важность определения границ этих понятий, поскольку «картина» - тоже реальность»[3]. Он считает, что термин «картина мира» в словаре модернизма целесообразно заменять конкретными традиционными категориями: образ, композиция, творческий метод, манера, стиль[4].

Такой подход обусловлен тем, что в искусстве XX века «стираются грани между художником-творцом и зрителем-наблюдателем, так как первичной оказывается не реальность, а форма и способ выражения, сознание, фантазия, вымысел»[5].

Как видим, определение В. Власова противоречиво: автор подчеркивает некую абстрактную сущность картины мира как суммирующую множество картин мира и выделяет в принципе связи «картина-реальность» качество реальности как доминантное в самой картине мира. В силу этого автор не рекомендует употреблять понятие «картина мира» по отношению к модернизму, который в основном отрицает подражание натуре и реальности, уходит в абстрактное формотворчество.

У представителей разных художественных течений в XX веке наблюдаются свои представления об отношениях реальности и «картины мира». Это доказывает множественность субъектного отношения к реальности и присутствие множественных картин мира. При этом реальность «существует сама по себе, независимо от присутствия или

---

[1] Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб:Азбука-классика, 2005. С. 106.
[2] Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб:Азбука-классика, 2005. С. 106.
[3] Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб:Азбука-классика, 2005. С. 107.
[4] Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб:Азбука-классика, 2005. С. 107.
[5] Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб:Азбука-классика, 2005. С.107.

отсутствия в ней наблюдателя»[1] и предстает как «всесодержащая целостность», в то же время «при попытке вовсе элиминировать наблюдателя реальность оказывается пустой»[2].

Таким образом, природа множественности картин мира заложена в природе дифференцированности видения мира человека: «Всякий наблюдатель воспринимает реальность в некоторой временной шкале, определяемой его телесным устройством, скоростью его действий и реакций, набором и свойствами органов чувств»[3]. Заданная множественность видения мира создает многообразие своих выражений в художественной картине мира посредством формирования в ее структуре авторских субъектных картин мира, что и проявляется в искусстве XX века. Поэтому картина мира обладает мозаичной, разветвленной, хаотичной сущностью, но даже для подобной сущности находится у исследователей некий общий знаменатель, объединяющий сходные качества и определения, а, следовательно, и конституирующий различное множественное в некую целостность. Одним из таких качеств в картине мира постмодернизма является категория «лабиринт». Данная категория предстает в качестве оболочки, моделирующей хаотическое, господствующее внутри лабиринта. Так художественная картина мира наполняется пульсирующим содержанием, вбирая в себя содержание сложных контекстов социокультурных пространств, окружающих человека.

Постмодернизм рефлексирующий – это скорее «экспозиционная картина мира», которая презентует некую ограниченную выставочную площадку, рафинированную и «причесанную» с экспонатами на заданные темы. Причем тема рекламируется, чтобы дать зрителю ориентиры, по какому поводу необходимо выстраивать свою рефлексию и ассоциации,

---

[1] Алюшин А.Л., Князева Е.Н. Многоуровневое темпоральное строение реальности. Вопросы философии. 2007. № 12. С. 81.
[2] Алюшин А.Л., Князева Е.Н. Многоуровневое темпоральное строение реальности. Вопросы философии. 2007. № 12. С. 82.
[3] Алюшин А.Л., Князева Е.Н. Многоуровневое темпоральное строение реальности. Вопросы философии. 2007. № 12. С. 81.

поскольку сами экспонаты выглядят, обычно, как ребус. Экспонаты выставки трудно будет причислить в ранг образов и творческих методов, поскольку уровень их создания не поднимается порой до той ступени творчества, которое традиционно называется искусством, включая и его абстрактные творения. Это скорее первичная стадия упражнений-набросков ассоциативного мышления, присущего любому человеку, как высокоразвитому биологическому существу. Поэтому предлагается назвать такие экспонаты ассоциативными актами, если уже деятельностно человек претендует (как правило, своими амбициями) на какие-то творческие искания и желание быть представленным зрителю.

Но при таком подходе у нас возникнет и противоречие между целенаправленной связью автор-зритель (реципиент).

Эта связь обусловлена тем, что:

- не каждый зритель готов принять игру подобной ассоциативной акции;

-даже если зритель ищет ответы на поставленные перед ним ребусы и испытывает некие ответные рефлексивные состояния от общения с экспонатами, то возникает вопрос о том, каков конечный результат данной рефлексии? Для того, чтобы еще раз озадачить зрителя шоковой ситуацией, погрузить очередной раз в сомнения и переживания, выдать ему еще раз неустойчивый авторский эмоциональный заряд? Так как основная цель подобных акций − возбудить зрителя грязным клочком газеты или осколками разбитых винных бутылок темно-зеленого цвета, черными небрежными росчерками широкой кисти по белому грунту большого холста.

Искусство всегда было храмом, несущим свет человеку, возрождающим и вдохновляющим. Поэтому подобный акт воспринимается как социальный вызов обществу, которое не в состоянии сгармонизировать культуру городских улиц, быт домов, решить проблемы человека на жизненно важном уровне. Но для этого есть плакат-агитка.

К примеру, реализм поражает нас мастерством, умением тонко подметить и передать реалии жизни с глубоким философским смыслом, а не перекладывать на плечи и голову зрителей хлам и отбросы реалий бытовой жизни, которые человек наблюдает в повседневном мире и катастрофически устал от этого. Как видим, постмодернизм – это стирание граней между ценностями и антиценностным содержанием. Человек так устроен, что он хочет видеть свет в конце тоннеля, он ждет именно его на своем пути, а не лабиринт бесконечного мрака. Поэтому для художников, принимающих только истинное искусство важно дать эту радость надежды людям, вдохнуть ее в свои произведения. Чтобы оно было релаксирующим, эстетически вызывающим и выпрямляющим.

Сегодня, как никогда, миссия художника очень важна для общества, нужен его мудрый голос, иначе в темном тоннеле хаоса не будет просвета, дающего надежду на гармонизацию жизни и мира.

В связи с этим существует еще одна важная проблема для художественной картины мира, традиционно уже сформировавшейся в культуре этносов. В условиях глобализации она подвергается активным вещаниям массовой культуры и информ-пространства. Данный процесс сопровождается стандартизацией мышления, унификацией и дегуманизацией личности, разрушением био-психо-социокультурной экосистемы этносов. «Этнокультурный минимум, нетерпимость, нивелировка ценностей способствует расползанию «озоновых дыр» бездуховности в ноосфере, разрушают целостность экосистемы человека, дестабилизируют развитие нации»[1]. Полноценная жизнь народной художественной культуры − необходимое условие для жизни этноса, так как ее природа наиболее органична, изоморфна интегральной природе человека. А также ее стилистика раскрывает нам био-психо-социокультурную синергетику в контексте историко-культурного развития, формирует основы

[1] Денисова О.В. Народное искусство в био-психо-социокультурной экосистеме этноса. Расширение образовательного пространства. Маркетинг и менеджмент в сфере культуры: материалы с международной научно-практической конференции с международным участием. Красноярск: ИПЦ КГТУ, 2001. С.78.

«искусства памяти»: этнической культурной самоидентичности личности»[1]. Таким образом, художественная картина мира, созданная этническим сознанием, способствует сохранению данного этноса, поэтому разрушение такого художественного основания ведет к разрушению и социокультурных основ, архетипов общенародной памяти[2].

Но при этом следует обратить внимание на то, что вопрос определения характера проявления художественного в «социально-онтологическом плане, как целесообразно организуемой реальности, предпосланной сознанию индивидов, их художественно-эстетическим потребностям, показывает, насколько противоречивой, диффузной в своих границах является эта данность человеку»[3]. Так, для выявления картины противоречий автор предлагает использовать «диахронный аспект различия и многообразия человеческих произведений, за которыми признается или отвергается статус художественного в соответствии с культурными парадигмами тех или иных эпох, народностей, наций, классов, сословий и т.д.»[4]. История формирования принципов в художественной картине мира в разноликих культурах наглядно подтверждает отрицание «другого» как непонятного языка, как отношения с другим художественным строились на антитезе. Лишь романтики провозгласили принцип эстетической толерантности в отношениях между различными эстетическими культурами, но это не означало прекращения конфронтаций[5].

Итак, на основе определения сущности постмодернизма выявлены тенденции в эволюции художественной картины мира. Системно-синергетический подход позволяет объяснить феномен постмодернизма и

---

[1] Денисова О.В. Народное искусство в био-психо-социокультурной экосистеме этноса. Расширение образовательного пространства. Маркетинг и менеджмент в сфере культуры: материалы с международной научно-практической конференции с международным участием. Красноярск: ИПЦ КГТУ, 2001. С.79.

[2] Денисова О.В. Народное искусство в био-психо-социокультурной экосистеме этноса. Расширение образовательного пространства. Маркетинг и менеджмент в сфере культуры: материалы с международной научно-практической конференции с международным участием. Красноярск: ИПЦ КГТУ, 2001. С. 78.

[3] Громов В.Е. Художественное бытие и проблема понятия художественного // Художественное в эстетике и в искусстве/ под ред. Н.В. Гончаренко. Киев, 1990.С. 11.

[4] Громов В.Е. Художественное бытие и проблема понятия художественного // Художественное в эстетике и в искусстве/ под ред. Н.В. Гончаренко. Киев, 1990.С. 11.

[5] Анкин Д.В. Семиотика философии: Электронный ресурс. Философско-методологические аспекты: дисс. д-ра филос. наук: 09.00.01. М.: РГБ, 2003. С. 12.

идентифицировать последний как одну из главных тенденций в эволюции художественной картины мира XX века. Установлено, что, несмотря на исторические перемены разного масштаба, полностью сохраняет актуальность «вечная» оппозиция в области теории и практики художественно-эстетической деятельности: с одной стороны, обращение к традиционным формам искусства и их развитие посредством внедрения нового содержания и выразительных художественных трактовок; с другой же – стремление к отходу от традиций и к кардинальному преобразованию художественного языка. Художественная картина мира приобретает мозаичный, ризоматичный, хаотичный характер, но и в этом случае можно найти основание, позволяющее объединить сходные качества и определения, а, следовательно, конституировать некую целостность.

В следующей части идентифицируются факторы преемственности в развитии художественной картины мира.

4.3. Проблема сохранения преемственности в развитии художественной картины мира

В этой части исследования на основе обобщения исторических и современных тенденций развития художественной картины мира рассматриваются соотношения традиционного и инновационного, условия сохранения преемственности.

Понятие преемственности означает связь явлений на разных этапах развития, когда при смене старого новое сохраняет какие-то из его элементов. Традиционное таким образом продолжает свою жизнь в разных поколениях и социокультурных формациях. Принцип отбора определяется картиной мира, ее отношением к традиционному, которое, на наш взгляд, выстраивается в соответствии с тремя следующими направлениями: 1) сохранением традиционного; 2) развитием внутри традиции; 3) заменой традиций инновациями. Направления служат механизмом разного рода

трансформаций в культуре общества, в искусстве и, как следствие, в художественной картине мира

Важно акцентировать, что художественная картина мира − это образование, производное от искусства и картины мира, и представляет форму, выстраиваемую на основе взаимосвязи философского и эстетического сознания. Художественная картина мира создается непосредственно в процессе художественного творчества и его результатов. Если картина мира реализуется в обществе через такие функции, как познавательная, оценочная, преобразовательная и коммуникативная, то и художественная картина мира следует данным функциям, но уже через специфику способов художественного познания, художественной коммуникации, художественной оценки, художественной знаковой системы. Это процессы сохранения традиций и преобразования мировоззренческих позиций в культуре общества, осуществляемые посредством художественно-эстетического восприятия и художественно-образного языка.

Вопрос о преемственности в искусстве неотделим от эстетического основания и предназначения самой художественно-эстетической сферы в жизнедеятельности человека. К примеру, Бычков В.В. отмечает особую значимость эстетического в творчестве истинного художника, даже имеющего радикальные намерения в искусстве: художник не может уйти «от реализации эстетического опыта», «суть которого заключается в гармонизации человека с Универсумом»[1].

Исходя из принципа гармонизации человека с окружающей действительностью, эстетическое сознание следует рассматривать как осознавание человеком конечных результатов своей деятельности. Поэтому в искусстве эстетическое сознание направлено не просто на отражение действительности, но и на посыл к ее реорганизации , на адаптацию человека к миру. Целостно в этом процессе конституируются и вырабатываются новые формы социальных связей, утверждаются социальные нормы и необходимые

[1] Бычков В.В. Эстетика. М: Гардарики, 2004. С.468.

идеи. Исходя из определения классической философии, искусство является высшим продуктом духовно-практической деятельности и одновременно необходимым элементом общественного сознания, который обеспечивает его целостность и направленность в будущее. Следует дополнить, что данное предназначение искусства реализуется посредством преемственности, т.е. сохранения и трансляции эстетических ценностей в культуре как духовных в своей основе.

Согласно теории Л. Столовича, преобразование в художественной сфере осуществляется благодаря присутствию «чудесного эликсира», каковым является эстетическое сознание. В эстетическую сферу «погружено художественное творчество и его результаты», и без эстетического наполнения художественное творчество «не может существовать как рыба без воды, как человек без воздуха»[1]. Эстетический характер также могут обретать различные виды деятельности человека, для этого, по мнению Л. Столовича, в них необходимо присутствие таких качеств, как творчество, целесообразность и свобода, которые превращают деятельность человека в преобразующую и продуктивную. За счет этих качеств образуется, так называемое «силовое поле», передается эстетическая «энергия» каждому виду человеческой активности: «Благодаря этому эстетическая деятельность, создающая эстетические ценности, вплетается во все другие виды деятельности»[2].

В отличие от других видов деятельности художественная деятельность – это особый род деятельности, где эстетическое содержание «обретает самостоятельность», и «создание эстетической ценности не побочная задача, не дополнение к ценностям другого рода, а основная цель»[3]. Также автор подчеркивает «синтетическую природу самой эстетической ценности,

---

[1] Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. М.: Политиздат, 1985. С. 60.

[2] Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. М.: Политиздат, 1985. С.68.

[3] Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. М.: Политиздат, 1985. С.75.

включающую в себя многообразные общественно-человеческие отношения, обладающую комплексом различных значений»[1]

В целом синтетическая природа эстетических ценностей получает обобщение в системе мировоззрения ментальной культуры и как результат, в концепциях художественной картины мира.

Как уже отмечалось, художественно-эстетические процессы, развивающиеся в рамках картины мира определенного социокультурного пространства, выступают в качестве контекстного основания для формирования художественной картины мира. Социокультурные процессы исторически строятся на преемственности традиций или на их отрицании и инновациях. Исторический мировоззренческий и художественно-эстетический опыт прямо или косвенно формирует мировоззрение сегодняшнего дня, и каждая эпоха, как этап развития характеризуется преобразованием знаний в определенную систему познания мира.

Художественная картина мира транслирует процессы социокультурного изменения и тем самым участвует в воспроизводстве культуры между поколениями, поддерживает целостность ментальных культур, их специфичность и устойчивость. Посредством произведений искусства, передающих определенные знаково-символические системы как в культуре, осуществляется инкультурация в обществе. Происходит приобщение к хозяйственной деятельности, религиозным обычаям и верованиям, опирающимся на художественные каноны. С активным участием системы художественно-эстетических ценностей одна из культур способна оказывать влияние на культуры других этносов. Примером может служить влияние византийской культуры на формирование культуры православной Руси. Таких примеров немало в истории культур.

При этом следует учитывать специфику укорененности художественно-эстетических традиций в обществе, напрямую связанных с

[1] Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. М.: Политиздат, 1985. С.75.

устойчивостью мировоззрения и условиями культуры. В целом характер художественной картины мира в обществе зависит от ее принадлежности к традиционным или элитарным формам, от темпов динамики самой культуры. В условиях современного научно-технического прогресса всецело сохранить художественные традиции не удается. Поэтому художественные процессы, встроенные в процессы социокультурных изменений, следуют за ними и могут включаться в процессы развития, упадка, смены знаково-смысловых значений. В соответствии с характером проявленности данные изменения подразделяются на инновационные, а также связанные с трансформацией и десемантизацией в культуре.

В результате мы можем обобщить факторы, влияющие на принципы преемственности в художественной картине мира, обусловленные ее адаптацией к социокультурным переменам, как внешним, так и внутренним: 1) принадлежность к традиционной или элитарной культуре; 2) степень активности исторических культурных изменений, связанных: а) с процессами экономическими или б) с революционной ломкой социальной жизни и, как следствие, с культурными устоями. Следует уточнить, что элитарная художественная картина мира сопряжена с творческими инициативами, а массовая культура оказывает существенное влияние на типологию художественного.

Мы считаем, что объяснить преемственность традиций как закономерное явление для общества можно с позиции эстетического взгляда и понимания того, что искусство не подчиняется условиям прогресса и развивается в рамках, задаваемых художественными формами и смыслами. Так, в основу преемственности заложено стремление выразить свое отношение к происходящему, переживания прекрасного и безобразного как эстетического и этического. Принцип классический, но, на наш взгляд, является стержневым для сохранения преемственности и вневременной истиной, выражаемой в социально-эстетическом предназначении искусства. Между двумя принципами, прекрасным и безобразным, происходит

движение искусства. Все остальное является дополнительным образованием, своего рода наслоением, возникающим в разных ракурсах исторического и социального формирования культуры. Наглядным экскурсом в то, как происходит развитие внутри самой культуры, является история искусства, раскрывающая типологические принципы данного развития.

Следует учесть, что в целом логика развития мировоззрения складывается взаимообусловлено, т.е. картина мира одного времени влияет на картину мира последующего этапа. В памяти кросскультурного мировоззрения соединяются одновременно принятие или непринятие традиционного или инновационного. Это означает, что переживания человека в измерении сегодняшнего дня, являются суммарным человеческим переживанием от древности до наших дней. Кладезь исторического мировоззренческого и эстетического опыта прямо или косвенно формирует мировоззрение сегодняшнего дня, и каждая эпоха, как этап развития, суммирует свои знания в определенную систему познания мира.

Исторические примеры в музейных коллекциях показывают, что в каждый из этапов социокультурного развития происходит формирование уникальных артефактов и культурных феноменов. Они становятся фиксаторами исторического времени и специфических культурных пространств, составляющих конкретную культурную картину мира со своим видением и трактовкой объектов и явлений. С течением времени пространство культуры расширяется за счет обогащения ее новыми смыслами. Но это не означает полного исчезновения предыдущих артефактов. Исторически логично может происходить смена их ролевой значимости, когда второстепенное становится главным, а главное отступает на второй план. В результате возникает одновременное сосуществование артефактов из разных исторических картин мира, которые реализуют себя синхронно в обществе, как инновационные и традиционные. Это связано с

социокультурной памятью, со способностью сохранять памятники культуры, с принципами ценностных отношений к тем произведениям искусства, которые знаменуют собой принадлежность к разному времени и, соответственно, к разным культурным пространствам. Процесс синтезирования исторических культурных картин мира связан одновременно с обогащением социокультурного опыта за счет исторического наследия.

Важным фактором в изменении социальных процессов является смена ценностных установок. В контексте изучения данных изменений в XX веке активизировалась теория о цикличности, истоки которой восходят к эпохе античности, отмеченной противостоянием диалектиков и софистов. Цикличность исторического развития культур строится на последовательном повторении закономерных признаков в этапах развития общества. В разное время исследователи естественнонаучного познания и философы стремились выявить специфическое и закономерное в формировании моделей мира. Сформировалась концепция о двух основополагающих проектах науки, подразумевающих две модели мира «Универсум» и «Космос». Согласно данной концепции, сложившийся на определенном этапе социокультурного развития комплекс специфических качеств, связанных с доминированием рациональных или иррациональных признаков, получает в дальнейшем циклическое воспроизведение, но уже в обновленном выражении.

Формирование прекрасного в представлениях Платона выражено в образе Космоса как идейного содержания, воспроизведенного в эстетической целостности. Путь к идеальному осуществлялся посредством рациональных приемов в искусстве. Еще в древности повторение явлений определено Аристотелем как бесконечное стремление к совершенству через несовершенство. Движение развития может быть, по его определению, только круговым, так как – «оно проще и более совершенно»[1]. Понятие

[1] Аристотель. О душе. Сочинения: в 4 т. Т.1. М: Мысль, 1976. С. 371−448.

«совершенство» Аристотель соотносит с гармонией, связывая ее с математикой. Числовая основа гармонии строится на соотношении частей. Гармония – это некое соотношение заданных составляющих, в целом являющих собой совершенство. В эту логику включено понятие ритма, строящегося на цифровых, числовых соотношениях, количествах, переходящих в качество.

К примеру, соразмерность и пропорциональность составляют основные качества гармонии и совершенства в художественной сфере древнегреческой культуры. Идеалы древних греков, воплощенные в искусстве, немыслимы без математически выраженных расчетов и пропорций. Представления о гармоничном Космосе проецируются на произведения искусства. Точнее следует сказать: человек творит по законам космического совершенства и стремится к этому совершенству, постепенно посредством своих творений постигая Мир и Природу. Одним из важных факторов возникновения искусства было стремление человека согласовывать свои помыслы и деяния с Космосом: для древних греков это единство искусства и жизнедеятельности было органично. Произведения древних греков создают представление о том, что все земное для них было отдаленным по сравнению с космосом искусства. Художественный язык предельно прост и лаконичен, и, вместе с тем, емок по содержанию. В греческой классике принцип рационализма не превышает своей меры и не уходит в однозначность формообразования.

Преемственность традиций античной рациональности находит отражение в ренессансных, классических и академических образах.

Концепцию Универсума мы находим у софистов, выступающих против рационализма в познании, предупреждающих об опасностях безальтернативных подходов и предпочитающих при этом технологию теоретизирования. Основанием философии софистов является метафизический взгляд на мир и построение картины мира на сверхчувственном постижении бытия. Положено начало универсалистской

модели мира, где мир познается не в контексте свойственного ему функционирования, а с позиции качеств, обращенных на пользу человеку, с позиции преобразования. По принципу цикличности данная теория получает новое развитие в эпоху Ньютона, когда провозглашается идея о преобразовании природы и общества на основе искусно разработанных технологий. Концепции софистов находят теоретическое завершение в механицизме и одновременно практическую реализацию в образе машины как полезного механизма для преобразования. Следует отметить, что кроме созидания, данная концепция несет и дезорганизующие тенденции. Прежде всего, это отдаленность человека от природы и желание подчинить ее своим интересам. Одновременно крайности свободоволия приводят человека к необоснованному самовыражению, последствием которого становятся негативные проявления в культуре, бездумное разрушение природы. Наглядное подтверждение подобным экспериментам мы находим и в искусстве XX века. Когда человек стремится не только к активному художественному выражению себя, но и переделывает искусство под свое «Я», под свои манерные изыскания, преимущественно для того, чтобы стать замеченным. С одной стороны, это своеобразный протест против нивелирования человеческого «Я» в социуме, а, с другой, стремление приравнять себя «к великим мира сего» своей крайне эпатирующей непохожестью. Такой протест дисгармоничен, социально обусловлен, но не всегда принят окружающими в силу своей непонятности. При этом мы не исключаем специфичность художественного отражения мира с экспериментированием как проявлением авторского самовыражения и поиска нового в контексте созидательности. В дальнейшем преемственность идей универсализма находит свое продолжение в стилистике с более экспрессивной и хаотичной природой, а именно, в эпохах средневековья, барокко, романтизма, в импрессионизме и направлениях XX века.

Таким образом, основанием для проецирования теории циклизма на дальнейший характер развития художественных процессов послужило

повторение эстетических идей и традиций античности в двойственном проявлении: «Универсума» с иррациональной основой и «Космоса» как воплощения принципа рациональности.

Но, следует отметить, что принцип цикличности предельно схематичен для постижения всей полноты развития как социокультурных, так и художественных процессов. Об этом говорит и М.С. Каган, отмечая, что историко-художественный процесс согласно применяемой теории циклизма описывался поверхностно. М.С. Каган поддерживает синергетическую теорию, но предупреждает о неправомерности переноса принципов синергетики на исследование социокультурных явлений и художественно-эстетических процессов в том виде, в каком они действуют в естественнонаучном знании. Изучение простейших модификаций систем приводит к отрыву от общего, к упрощению сложного. Проецирование данной теории в ее схематичном варианте на историю о развитии общества и искусства оказывается несостоятельным в связи с тем, что социальные процессы развиваются по пути нарастающего усложнения.

М.С. Каган говорит о применении синергетического подхода в рамках усложненной методологии, когда развитие исследований по законам самоорганизации не должно замыкаться на простейших формах и инвариантности, а идти по пути «последовательного усложнения»[1], по пути самого движения «от низшего уровня организации систем к высшему»[2]. На наш взгляд, знаменательным в исследовании М.С. Кагана явилось понимание синергетического уровня в познании как диалектики «закономерного − случайного», удвоенной принципом «необходимость − свобода», что привносит «существенные коррективы в синергетический анализ социокультурных процессов»[3]. Как мы можем определить пределы данной свободы? Художественные процессы в современной культуре

[1] Каган М.С. Синергетика и культурология. [Электронный ресурс] URL: http://spkurdyumov.ru/art /sinergetika-i-kulturologiya/. (дата обращения 26.06.2016).
[2] Каган М.С. Синергетика и культурология. [Электронный ресурс] URL: http://spkurdyumov.ru/art /sinergetika-i-kulturologiya/. (дата обращения 26.06.2016).
[3] Каган М.С. Синергетика и культурология. [Электронный ресурс] URL: http://spkurdyumov.ru/art /sinergetika-i-kulturologiya/. (дата обращения 26.06.2016).

обретают максимальную свободу: она «чуть ли не абсолютна, что ведет к максимальным последствиям − превращению свободы в противоположность −произвол». Данная оценка М.С. Кагана правомерна и очевидна для исследователей современных художественных изменений. Поэтому конкретные предложения М.С. Кагана о введении свинергетических исследований в систему координат социокультурных процессов для определения закономерностей в проявлениях «усложненного способов самоорганизации (и, разумеется, самодезорганизации)»[1] явились важными. Взгляд на синергетику как процессы самоорганизации являются продолжением и «конкретизацией диалектической идеи «саморазвития»[2]. Соответственно, в дальнейших своих исследованиях под знаком синергетики историю формирования художественных процессов М.С. Каган связывает со сложными разновременными социокультурными и философско-мировоззренческими контекстами.

Соответственно, исследование развития по пути от простого к сложному в историко-культурном контексте означает, вместе с тем, видение будущего из настоящего и прошлого, т.е. это путь преемственности и одновременно выявления состояний стабильного и бифуркационного порядка внутри самих процессов. Это путь выявления взаимообусловленности между внутренними и внешними силами. Возникновение нелинейности в содержании определенного типа линейности по принципу аттрактора, как явления соорганизующего стихийное в определенную системность, приводит к появлению новых форм в искусстве.

Началом существенных изменений в искусстве принято считать стиль романтизм как выразителя переломного этапа во взаимоотношениях между человеком и миром, обусловленный войнами и революцией. Художественная картина мира начала XIX века формируется в условиях

[1] Каган М.С. Синергетика и культурология. [Электронный ресурс] URL: http://spkurdyumov.ru/art_/sinergetika-i-kulturologiya/. (дата обращения 26.06.2016).
[2] Каган М.С. Синергетика и культурология. [Электронный ресурс] URL: http://spkurdyumov.ru/art_/sinergetika-i-kulturologiya/. (дата обращения 26.06.2016).

реагирования на социальные изменения, обусловленные научно-технической революцией. Мировосприятие, зацикленное на рационализме превращает классические традиции в штамп, в некую застылую форму. Оно связывает общество, все более превращает его в жесткую основу, вытесняющую сферу эмоций и переживаний индивидов. В этой ситуации художественная картина мира представляется академическими формами искусства. Протест романтиков делает прорыв и создает новое художественное видение. Эстетической доминантой в искусстве становится ирония, которая выступает не только как художественный прием, а и как системообразующий фактор в последующем развитии художественного мировоззрения. Так, художник-романтик, отстаивая свободу творческого самовыражения, утверждает себя в обществе, прежде всего, с позиции «Я». Он пытается найти выход к человеческой свободе и находит его в образном протесте, который рождает новую форму художественного языка в виде иронии и фантазии. При этом творческое воображение осуществляет свой выход на качественно новый духовный уровень, и обращение к традиционным народным формам: мифам, легендам, притчам помогает в поиске гармонии. Реальную жизнь изменить невозможно, но душевное равновесие людей находит опору в художественно-духовных ценностях прошлых культур. В связи с обострением личностного мировосприятия формируется художественный язык со специфическим образным решением, построенным на личностных переживаниях, и характеризуется зыбкостью, неустойчивостью. Свобода творчества и самовыражения становится основным лозунгом художника-романтика, но приводит и к крайностям, к отрыву не только от общества, но и от самой жизни, в конечном итоге – к отрицанию человеческого. Критическое отношение Канта к трансформации художественно-эстетических проявлений вызвано перекосом в сторону субъективности.

Колебания творческого духа – от высоких взлетов до трагических падений – порождают в романтизме систему художественных образов-

антиподов с противоречивыми характеристиками: с одной стороны, обожествление природы, с другой , под натиском негативных эмоциональных импульсов переходит в искажение жизненных форм. Человеку слагаются гимны, которые могут превращаться в тлен, предавая человека анафеме, преобразуя его в ничтожество.

Вместе с тем необходимо отметить, что художественная картина мира, создаваемая романтизмом, вносит много новых аспектов видения и формируется на духовной переориентации. В романтизме закладывается особый тип отношения к миру, который в дальнейшем развитии художественной картины мира продолжает проявляться в формах таких направлений, как модернизм, авангардизм, постмодернизм. Манифест романтиков, строящийся на возвеличивании духовных ценностей, постепенно нивелируется в художественном качестве.

Общим между романтиками начала XIX века и авангардистами XX века была тенденция к активному проявлению субъективности, на основе которой дробится целостность в художественной картине мира.

Исследователь авангардизма С. Юркевич отмечает, что в этом направлении «признается приоритет фактов, феноменов над идеями, желание показать конкретный момент протекания мысли, поток независимых образов или накладывающихся в эпизоде мгновений, пронизанных силовым натяжением, действующих вне исторической последовательности»[1].

В целом художественная картина мира романтизма видится как противостояние прагматичному миру реальности, где сама творческая личность художника с ее порывом к свободе имела огромное значение для жизнеутверждения силы духовной над материальным. Вместе с тем в романтизме происходит провозглашение избранности и элитарности художественного творчества. Так был заложен фундамент, на котором

[1] Urkevich S. L’espace Americus / Clamed, 1981. P. 17.

позже было воздвигнуто эфемерное и фантастическое здание «“искусства для искусства”, дополненное архитектурными излишествами модернизма»[1].

Манифест романтиков вызвал негативное отношение у Г. Гегеля, так как, по его определению, искусство не может существовать независимо от общества, служить определенному кругу избранных – художник служит всей нации. Художественное в романтизме утрачивает общественную природу. Центр его сместился от общеродового к индивидуальному. «На место человека встал сам художник, но это “случайный” индивид, “частный” художник»[2]. Более того, Г. Гегель отмечает, что общество уже не нуждается в искусстве, и его место занимает наука, она становится общезначимой и общечеловеческой. Г. Гегель констатировал, что новые тенденции в развитии общества не способствуют развитию художественного. Возникает сложное противоречие между обществом и искусством. Намечается и углубляется кризис творческой личности, идущей на открытое противостояние с обществом, которое стало вызовом. Искусство защищало человеческое в человеке, идеи духовного, гуманистического начала. Способность к художественному творчеству органична для человеческой природы, это один из способов самовыражения человека, без чего его существование бессмысленно.

Середина XIX века ознаменована переменами в развитии европейского общества, в его культуре, мировидении, а также активизацией противостояний философских позиций, обусловленных «конфликтом поколений». Научно-техническая революция приводит общество к такому рубежу, когда разные поколения людей стали принадлежать к разным культурно-временным измерениям. Гегелевская философия стала пограничной, разделяющей классическую философию и философию новых «умов».

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Том I. Идея прекрасного в искусстве, или идеал. [Электронный ресурс]. URL: http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-po-estetike/tom-1.html. (дата обращения 13.06. 2014).

[2] Гегель Г.В.Ф. Том I. Идея прекрасного в искусстве, или идеал. [Электронный ресурс]. URL: http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-po-estetike/tom-1.html. (дата обращения 13.06. 2014).

На этом картина определенного традиционного мировидения, построенного на метафизике, обрывается, утрачивает прежнюю цельность и получает новые трактовки с новых философских позиций. Эти процессы соответственно получают проекцию в эстетической, художественной сфере. Философско-социальная рефлексия органично прорастает в сферу художественного отражения. Научно-технический прогресс XX века активно влияет на сознание людей, порождает кризис в эстетическом мировидении и, как следствие, приводит к дестабилизации искусства, быстрой смене его концепций.

Следует отметить, что все перемены, происходящие в искусстве разных периодов, не изолированы друг от друга, прежде всего потому, что принцип рационального и иррационального органичен для восприятия и отражения мира, присутствует с разной мерой преобладания в каждой образной системе. Художественно-образные формы, возникающие в каждом периоде, оказывают влияние на последующие этапы и происходит передача опыта.

Вместе с тем принципы живого процесса в историческом развитии вносят свои коррективы и в концепции функционирования категорий, а естественный ход событий обязывает исследователей переосмыслить существующие концепции.

Так, динамика изменения художественных процессов в XIX веке приводит исследователей к систематизации художественно-образной системы, уточнению средств выразительности. Особое внимание было обращено к категории «стиль», которая со временем становится обобщенной и ограничивает способность к выражению трансформаций и своеобразия художественного. На основе стремления охватить все нюансы художественного процесса и подвести их к единству возникают такие понятия, как «художественное течение» и «художественное направление». Тем самым дополняется содержательность стиля за счет конкретизации специфического в художественном процессе, а также обусловленность их

появления на уровне внутренних, так и внешних факторов. По определению О.А. Кривцуна, происходит «коперниковский переворот» в исследовании истории искусства, который расширяет горизонты изучения и «объяснения смысла и направленности всеобщего художественно-исторического процесса»[1]. О. А. Кривцун особо подчеркивает значение исторического основания в понимании культуры прошлого, отмечая при этом, что «оценки определенных эпох искусства и исторических периодов грешат субъективностью в силу того, что исследователь привносит в анализ свою, современную ему, позицию. Чтобы избежать этого, необходим взгляд с позиции “сверхвременного единства”»[2]. Выдвигается не одинарная с точки зрения искусства позиция интереса к историческому основанию художественных процессов: «”Исходным атомом” построения концепции истории культуры и искусства могла бы стать самая первичная и сокровенная потребность человека – потребность выжить, утвердить жизнь, стремление к бессмертию»[3].

Такая точка зрения выявляет в искусстве способность раскрывать изменения человеческих смыслов: «Отражая мир, искусство вместе с тем его преображало, строило свои “модели мира”, боролось с хаосом формы и содержания, организовывало линии, цвет, колорит, подчиняло мир и части мира определенной композиционной системе, населяло окружающее идеями там, где их без искусства нельзя было заметить, обнаружить, открыть»[4]. На основе этой способности важно особо отметить организующую и преобразующую функции искусства. Именно эти функции открывают возможность для преобразований и выхода из хаотического, бесформенного состояния.

---

[1] Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 52.
[2] Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 53.
[3] Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 2000. С.54.
[4] Лихачёв Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. 36 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Lih/11.php . (дата обращения: 22.09.2012). С. 6.

Следует отметить, что для исследования художественной картины мира в контексте социокультурных процессов возможно применение комплекса методов, а именно: циклического подхода, сочетание классического, неклассического, постнеклассического этапов в развитии субъект-объектных отношений, а также синергетических методов. Все данные методы позволяют раскрыть специфику преемственности и изменения в художественных процессах.

Тема преемственности в искусстве не оставляла равнодушными философов и поэтов. Э. Бэнтли при выявлении природы искусства опирается на понятие mimesis, употребленное в свое время Аристотелем, и трактует его как подражание жизни: «Наслаждаемся мы в искусстве вовсе не отступлениями от жизни. Одного факта подражания достаточно, чтобы преобразить страдания в радость»[1]. Развивая мысль о подражательной природе искусства, Э. Бэнтли отмечает, что, воспроизводя жизнь в искусстве, человек стремится к ее копированию с той целью, чтобы вновь испытать знакомые чувства, узнаваемые события, т.е. духовное обновление.

На наш взгляд, сюжетов в искусстве не так много, в том числе это и подражание мифу, т.е. испокон веков известному содержанию, но так необходимому и актуальному в жизни человека, независимо от того, в каком времени он живет. Это содержание органично для сущности человека. В связи с этим и М. Боткин в известной книге «Архетипы поэзии» выдвигает теорию о том, что в искусстве узнавание предпочтительнее познания: «хорош рассказ, который мы уже слышали раньше». Издавна обрядовые традиции строились на повторении: «…и если старые истории вечно новы, то новые истории, чтобы впечатлять нас, должны быть всегда стары… мы всегда в состоянии познавать только то, что мы уже знали; знание без осознания бесполезно; всякое же познание – это сознательное или бессознательное узнавание»[2].

---

[1] Буров А.И. Эстетика: проблемы и споры. М: Искусство, 1975. С.24.
[2] Боткин М. Архетипы поэзии. М., 1995. С. 53.

Так, повторение и узнавание – те важные моменты, которые необходимы в практической деятельности человека, то, что дает ему жизненную опору. А если искусство отвечает данным параметрам, то оно востребовано и идет в ногу с жизнью человека или опережает его на какое-то расстояние, чтобы дать возможность человеку целостно увидеть то, что сложно разглядеть в суете будней. В таком случае сохраняется связь между человеком и искусством, между картиной мира человека и ее отражением в искусстве. Только в таком случае, на наш взгляд, искусство и становится художественной картиной мира, поскольку в рамках данного развития сохраняется связь искусства с человеческой жизненной энергией и происходящими процессами, включая их хаотические и гармонические состояния. Но здесь, на наш взгляд, необходимо учесть и то, что хаос следует представлять как явление, имеющее свои границы. Искусство так же, как и наука, имеет свои принципы упорядоченности, поэтому в нем, мы считаем, должны существовать границы допускаемой меры ризоматичности, искусственно создающей состояние некой неупорядоченности, но не доводящей ее до Апокалипсиса. К примеру, понятие «хаос» Д. Лихачёв уточняет как форму существования мира, а искусство, в свою очередь, борется с хаотичностью. «Организующая сила искусства направлена, разумеется, не только на внешний мир. Упорядочивание касается и внутренней жизни человека»[1], где оно помогает «преодолеть душевный хаос, в который ввергает его несчастье, помогает поэзия, музыка, особенно песня»[2]. Соответственно, Д.С. Лихачёв вводит понятие «антихаотическая направленность искусства», подчеркивая тем самым его значимость в борьбе с «бесформенностью мира» за упорядоченность последнего. Но это не единая модель порядка, она

[1] Лихачёв Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. 36 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Lih/11.php . (дата обращения: 22.09.2012)

[2] Лихачёв Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. 36 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Lih/11.php . (дата обращения: 22.09.2012)

обладает разнообразием форм выражения: «однообразием в безличном фольклоре» и разнообразным наполнением в индивидуальном творчестве, отсюда и присутствие «разных идей и стилистических тенденций»[1].

Исходя из этого, мы считаем, что упорядоченность ризоматичности в художественном пространстве является необходимым для обновления жизни и культуры. Здесь действует диалектический принцип «отрицание отрицания» как развития, но не как разрушения. Учитывая то, что возможности копирования неких заданных моделей ограничены и ограничивают творческую свободу человека, он ведет поиск новых возможностей и путей, в том числе и художественных, непосредственно обращаясь к связи с пространством жизненного мира. Поэтому «отвергать грубый исходный материал было бы ошибкой», так как «грубое действие – это почва, питающая корешки цветов искусства драмы»[2].

Таким образом, история показывает, что преемственность и обновление в художественных процессах происходят в основном двунаправлено − по пути от рациональной модели к иррациональной, от аналитического к синтетическому стилю. Каждая эпоха, как этап развития характеризуется преобразованием знаний в определенную систему познания мира. Вместе с тем, исторический мировоззренческий и художественно-эстетический опыт прямо или косвенно формирует мировоззрение сегодняшнего дня.

В.В. Бычков особо подчеркивает все возрастающей значимости эстетики и «в эпоху глобального конфликта (и дисгармонии) человека с Универсумом». И, если человек не сбалансирует в отношениях с Универсумом гармоническое и дисгармоническое, то «прежде всего он сам окажется перед реальной угрозой уничтожения, исчезновения из структуры

---

[1] Лихачёв Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. 36 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Lih/11.php . (дата обращения: 22.09.2012)

[2] Лихачёв Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. 36 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Lih/11.php . (дата обращения: 22.09.2012)

Универсума»[1]. В этом предупреждении подчеркивается важная миссия искусства в жизнедеятельности человека и становлении его духовности.

Итак, художественная картина мира формируется в контексте художественных процессов, развивающихся в рамках картины мира определенного социокультурного пространства и времени. Сам процесс развития осуществляется по принципу взаимодействия традиций и инновационных преобразований. Художественная картина мира выполняет функции трансляции и преемственности мировоззренческих концептов культуры. Концентрирует и конституирует содержание искусства смыслы и ценности культуры разных эпох посредством категорий. Категории художественный образ-концепт и большой стиль системно представляют и форму, и содержание, фиксируют характер преемственности и обновления. История показывает, что преемственность и обновление в художественных процессах происходят в основном двунаправлено − по пути от рациональной модели к иррациональной, от аналитического к синтетическому стилю. Каждая эпоха, как этап развития характеризуется преобразованием знаний в определенную систему познания мира. Вместе с тем, исторический мировоззренческий и художественно-эстетический опыт прямо или косвенно формирует мировоззрение сегодняшнего дня. На основе обобщения разнообразных знаний из области истории искусства, а также особенностей современных тенденций его развития следует сделать вывод: для сохранения преемственности необходимо способствовать выдвижению на первый план организующей и преобразующей функций искусства. Искусство обладает значимым потенциалом сохранения ценностей и жизненно важных смыслов в рамках органичных для более гармоничного бытия человека.

Предпринятый анализ позволил прийти к следующим выводам.

[1] Бычков В.В. Эстетика. М: Гардарики, 2004. С.8.

1. Для раскрытия механизмов становления и трансформации художественной картины мира применяется градация этапов ее образования методом соотношения потенциального и концептуального уровней. Определено, что потенциальный этап формируется на уровне текстов произведений искусства, несет в себе черты подвижного состояния и общей аморфности на пути построения-собирания единой картины мира, и, соответственно, определен как предцелостный, предконцептуальный. Концептуальный − уровень целостности, стадия формирования художественной картины мира как системно завершенного образования, констатирующего факт и итог научного исследования тех мировоззренческих оснований, которые отражены в художественных процессах определенной эпохи или ее отдельного художественного направления.

2. Системно-синергетический подход позволяет выявить тенденции изменения художественной картины мира в современных условиях, объяснить феномен постмодернизма и идентифицировать последний как одну из главных тенденций в эволюции художественной картины мира XX века. Несмотря на исторические глобальные перемены разного масштаба, полностью сохраняет актуальность «вечная» оппозиция в области теории и практики художественно-эстетической деятельности: с одной стороны, обращение к традиционным формам искусства и их развитие посредством внедрения нового содержания и выразительных художественных трактовок; с другой же – стремление к отходу от традиций и к кардинальному преобразованию художественного языка. Художественная картина мира приобретает мозаичный, ризомный, хаотичный характер, но и в этом случае можно найти основание, позволяющее объединить сходные качества и определения, а, следовательно, конституировать некую целостность.

3. Факторы поддержания преемственности в развитии художественной картины мира обусловлены спецификой ее адаптации к социокультурным переменам, как внешним, так и внутренним. Важным фактором изменений

на внешнем уровне являются 1) смена ценностных установок; 2) принадлежность к традиционной или элитарной культуре; 3) степень активности исторических культурных изменений, связанных: а) с процессами экономическими или б) с революционной ломкой социальной жизни и, как следствие, с культурными устоями. На внутреннем уровне изменения зависят от внешних факторов и проявляются в специфике формообразования художественного образа концепта и большого стиля в искусстве. Исторический мировоззренческий и художественно-эстетический опыт прямо или косвенно формирует мировоззрение сегодняшнего дня, и каждая эпоха, как этап развития характеризуется преобразованием знаний в определенную систему познания мира. Обобщение разнообразных знаний из области истории искусства, а также о современных тенденциях позволяет определить условия для сохранения преемственности в развитии художественной картины мира: необходимо способствовать выдвижению на первый план организующей и преобразующей функций эстетического сознания и искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование показало, что художественная картина мира − это динамичное образование, мегасистема в духовном универсуме. На современном этапе развития трансформируется в важнейшее средство интеграции духовных, социокультурных процессов. Художественная картина мира, обладая с широким спектром связей, служит в качестве контекстного, метатеоретического конструкта в философских и художественно-эстетических дискурсах, в любых областях гуманитарного и естественнонаучного знания. Неотделима от научно-популярного знания, выступающего магистральным каналом приобщения масс к научной картине мира, средством расширения социальной базы науки. Одновременно художественная картина мира включена в систему картины мира, интерпретирует и продуцирует ее концептуальное содержание.

На современном этапе развития художественная картина мира действительно трансформируется в важнейшее средство интеграции духовных, социокультурных процессов, а адекватной методологией ее исследования становится, соответственно, системно-синергетическая парадигма, подразумевающая, в частности, анализ субъект-объектных отношений.

В ходе предпринятого исследования был определен ряд задач, решение которых позволило выявить специфику характера формирования и функционирования художественной картины мира. Художественная картина мира представлена как искусственно созданная модель, являющаяся интерпретацией и реального мира, и картины мира одновременно.

На основе анализа методологических подходов к художественной картине мира, представленных в уже существующих научных исследованиях и в системе философских знаний, выявлена значимость понятий картина

мира и художественная картина мира. Определено, что в трактовках данных понятий получают отражение разные аспекты, обусловленные спецификой взглядов в научных исследованиях из разных областей знания. В процессе анализа были систематизированы основные качества и свойства понятий и обозначен круг аспектов, актуальных для дальнейшего исследования.

Раскрыты механизмы контекстного формирования художественной картины мира, построенного на основе взаимосвязи философской и эстетической форм общественного сознания. Художественная картина мира формируется и функционирует в сфере художественно-эстетического освоения действительности, направленной на ее отражение и реорганизацию, на адаптацию человека к миру. В этом процессе вырабатываются новые формы социальных связей, утверждаются новые социальные нормы и необходимые идеи. Эстетические законы составляют остов теоретического построения в изучении художественной картины мира, который помогает объяснить и охарактеризовать механизмы ее функционирования и развития. Эстетическое отношение − это способ отбора в окружающем пространстве предметов и явлений, поэтому предлагается применить концепцию «отбора» и «навигатора» в определении сущности и функций эстетического.

Система художественно-эстетических категорий выстроена по принципу соподчинения с категориями картины мира. Реконструкция картины мира должна в полной мере отвечать реальности разнообразия практики и опыта, методологическому принципу единства в многообразии. Этот принцип с полным правом проецируется на различные области человеческой деятельности, поскольку выражает диалектику системного функционирования, диалектику единства (целого) и множества (частей). Логично предположить, что принцип единства в многообразии выступает и в качестве ключевого принципа художественно-эстетического отображения мира.

Продемонстрирована целокупность художественной картины мира. Система категорий художественной картины мира как подсистемного конструкта картины мира моделируется на основе интеграции избранных категорий из двух областей познания: философско-мировоззренческой и художественно-эстетической, и является своего рода ключом к определению ее структуры, содержания и функционирования. Несмотря на изменяемость в искусстве, художественная картина мира сохраняет целостность благодаря системной организации. Закон целостности, традиционно присутствующий в эстетике, подразумевает внутреннюю обусловленность всех компонентов в композиционном строе образа, произведения искусства.

Связующими между картиной мира и художественной картиной мира является взаимодействие между информационным и художественным кодами. Вводится новое понятие «художественный образ-концепт». Сущность двойственной природы искусства, базирующейся на общественном и индивидуальном, отражена в художественной картине мира. В результате система категорий способна приобретать качества стабилизирующие и дестабилизирующие, тяготеющие к традиционным формам искусства, а также к абстрактным, авангардным.

Художественная картина мира обладает постоянством, поддерживаемым традицией, при этом в разные временные периоды категории могут получать различное смысловое изменение, а также может проявляться новый категориальный ряд. В целом двойственная природа художественной картины мира отчасти раскрыта на основе хорошо известной системно-синергетической парадигмы, когда методологические подходы к динамике художественных процессов учитывают, с одной стороны, системную детерминацию, а с другой – факторы эволюционно-исторического процесса. Имеются в виду, в частности, современные концепции синергетики и коэволюции, а также новый диалектикий метод.

Художественная картина мира – в силу своей относительной обособленности от других подсистем картины мира – также способна к взаимодействию и с ее системой в целом, и с другими подсистемами, способна к саморазвитию и самоорганизации. Благодаря взаимодействию с реальным миром посредством искусства художественная картина мира может корректировать программу, смоделированную в рамках общей картины мира.

Реальный мир и картина мира моделируются в рамках художественной картины мира посредством художественно-информационного кода: информационный код картины мира реинтерпретируется при помощи художественного кода. С целью актуализации той или иной парадигмы художественной картины мира необходимо обращение к системе художественно-образных средств и категорий. Принципы конституирования, реализованные в картине мира, получают интерпретацию и в художественной картине мира, которая осуществляет функцию конституирования через художественные образы-концепты.

В результате концептуализации в художественной картине мира возникают и образы-константы, зримо выражающие целостность ситуации человека «над» миром и собой, которая обычно определяется как духовная позиция. Вместе с тем, духовная позиция не безлика, она находит отражение в мировидении любой индивидуальности.

На основе субъект-объектного подхода выявлена роль автора в генезисе художественной картины мира. Формирование художественной картины мира, с одной стороны, зависит от социокультурных процессов (внешних) и является выразителем ценностного духовного содержания общества, а, с другой, от влияния авторского индивидуального эмоционально-оценочного отношения (внутренних), в разной степени проявляющегося в ней.

Применение субъект-объектного подхода помогает выстроить соотношение индивидуального и универсального в художественной картине мира. Художественная картина мира предстает как отрефлектированная и реинтерпретированная проекция социокультурно опосредованного континуума времени и пространства, фиксирующая их средствами художественного языка и формообразования. Характер интерпретации обусловлен спецификой субъект-объектного фактора. Последний же органично связан, так сказать, с материализацией принципа «единства в многообразии», где единство является синтезом многообразного, а многообразие – дифференциацией единства. Поэтому одной из основополагающих интуиций нашего исследования стало убеждение в том, что художественную картину мира правомерно трактовать в качестве художественного выразителя тех субъект-объектных отношений, которые складываются на разных этапах культурного развития в конкретном обществе. Например, художественное время, которое как индивидуально, так и социально. Уместно напомнить также о часто упоминаемом в научной литературе стремлении к преодолению разрыва между объективным миром и миром человека.

Следует, на наш взгляд, сделать еще один существенный вывод в контексте связи диалектического и синергетического представлений. Хаотическое состояние в культуре, как и в природе, должно быть связано с гармоничным. Нарушение данного принципа ведет к порождению из хаоса − хаотичности, а из гармонии более гармоничного. Но это парадокс. В реальности принцип хаоса − хаотичности ведет к краху и разрушению. Поскольку логика развития балансирует между хаосом и гармонией, то эти два явления должны быть неотрывно связаны. Иначе говоря, хаос должен гармонизироваться, в этом суть творческой деятельности человека, искусства и художественной картины мира. Для понимания сути данных процессов и существует теория синергетики.

Контекст философско-мировоззренческой, социокультурной картины мира, характеризующий историческое время, проступает через особую форму зрительно-языкового отражения мира. В результате неизбежно имеет место своего рода совмещение-наложение подсистем картины мира. Можно говорить о философской константе художественного языка и, соотвественно, о социокультурной константе художественного языка. В данном случае доминирует объектное «единство». Кроме того, в художественной картине мира зафиксировано эмоционально-чувственное восприятие, которое составляет основу искусства, и, соответственно, именно через эту канву выстраивается художественная картина мира. Произведение искусства – это продукт, создаваемый в основном автором как репрезентантом некоторой культурного содержания нации, социума. Оно являет собой живую чувственную ткань, в которой выражается конкретное содержание пульсирующего жизненного мира. Произведение представлено, если воспользоваться феноменологической терминологией, в качестве мира переживаний, опирающегося именно на интуитивно заданные ориентиры. С одной стороны, данное качество фиксирует то уникальное и неповторимое, что присуще отдельному человеку, и в результате формируется многосубъектное разнообразие – «множественность в единстве». С другой стороны, находят отражение важнейшие элементы мировоззрения и мироощущения, присущие всей той ментальности, к которой принадлежит автор, то, что присуще всем ее носителям. Таков универсализм единства в многообразии. Необходимо учитывать то обстоятельство, что образное мышление обладает способностью непременно возвращать человеческое сознание к уровню чувственного первичного опыта, тем самым связывая и гармонизируя мировосприятие и деятельность человека. Именно такой функцией наделена художественная картина мира.

Художественный мир открывает для нас возможность постичь через переживание множество разных образов, соотнести себя с ними.

Завершено исследование, обращенное к проблеме системной организации художественной картины мира ее структурному устройству. В работе упорядочена структурная модель художественной картины мира как методологического инструмента. Продемонстрирована его работа на примере функционирования отдельных элементов-категорий на разных уровнях контекстного содержания: взаимодействия с искусством, картиной мира, социокультурным пространством. Статус художественной картины мира усиливает значимость искусства в культуре общества, в его духовном универсуме. Это обусловлено тем, что художественная картина мира выявляет, концентрирует, концептуализирует и конституирует скрытые в искусстве мировоззренческие позиции и духовные ценности. Философское осмысление искусства − это взгляд со стороны на глубинные истоки формирования художественной формы и содержания, открыто явленных нам, как некая формула времени и культуры.

В заключении представляется важным отметить то, что все затронутые вопросы синергетических трансформаций в искусстве касаются общекультурных процессов развития. В целом прямо или косвенно они сопряжены и с той конвергенцией системных образований, явлений, которые наблюдаются сегодня в разных областях культуры вплоть до глобального уровня. Человек переживает эти процессы, и рефлексия находит выход в искусстве, порой, в парадоксальных художественных решениях. В контексте данных процессов тема формирования и функционирования художественной картины мира может получать продолжение и рассматриваться в разных аспектах, во-первых, с учетом применения ее как инструмента, во-вторых, представления разнообразного содержания в прочтении разных национальных, социокультурных и индивидуальных трактовок. Значимым аспектом в исследовании художественной картины мира явятся принципы взаимодействия ментальных художественных культур, влияние глобальных перемен.

Итак, на фоне социокультурных процессов последних десятилетий четко обозначилась необходимость поиска новых подходов при исследовании художественных явлений. Глобализация, информатизация, императивы плюрализма и толерантности, экологизация мировоззрения,– все эти важнейшие тренды современности настойчиво выдвигают на повестку дня задачу интеграции всех имеющихся представлений о мире, задачу универсализации знания. Исключительно высоким интегративным потенциалом обладает художественная картина мира, сформированная на основе преобразующей функций эстетического сознания и искусства.

.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдошин Г.В. Образ как источник познания // Грамота. 2012. № 12. Ч. 2. С. 16–20.

2. Аверинцев С.С. Книга – как письмо до востребования.// Книжное обозрение. 1987. № 49. С. 3-7.

3. Аверьянов А.Н. Системное познание мира: методологические проблемы. М.: Политиздат, 1985. 263 с.

4. Айдукевич К. Картина мира и понятийный аппарат. [Электронный ресурс].URL: http://filosof.historic.ru/books/item/f00 /s00/ z0000245/. (дата обращения: 21.08.2014).

5. Академик. Словари и энциклопедии Академика. [Электронный ресурс].URL:http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1070639. (дата обращения: 20.10.2014).

6. Алюшин А.Л., Князева Е.Н. Многоуровневое темпоральное строение реальности. Вопросы философии. 2007. № 12. С. 81-96.

7. Амосов Н.М. Энциклопедия Амосова. Раздумья о здоровье. М.: АСТ; Донецк: Сталкер, 2005. 287 с.

8. Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.,1980. 256 с.

9. Анкин Д.В. Семиотика философии: Электронный ресурс. Философско-методологические аспекты: дисс. д-ра филос. наук: 09.00.01. М.: РГБ, 2003. 385 с.

10. Анохин П.К. Философские аспекты теории функциональных систем // Анохин П.К. Избранные труды. М: Наука. 1978. 400 с.

11. Александрова-Осокина, О.Н. Художественная картина мира в паломнической прозе 1800-1860-х гг. : священное пространство, история, человек: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. М., 2014. 47 с.

12. Античная культура и современная наука. М: Наука. 1985. 344 с.

13. Аристотель. Метафизика. М.: ЭКСМО, 2006. 880 с.

14. Аристотель. О душе. Сочинения: в 4 т. Т.1. М: Мысль, 1976. С. 371−448.

15. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. 1280 с.

16. Армер Е.В. Картина мира и картина социальной реальности: социально-конструктивистский подход // Вестник ТГУ. 2013. № 366. С. 24–27.

17. Армер Е.В. Социальные коммуникации и картина социальной реальности: классический и современный подходы к пониманию связи // Фундаментальные исследования. 2013. № 10–7. С. 1621–1625.

18. Аронова С.В. Обучение изобразительному искусству. Интеграция художественного и логического. СПб., 2004. 176 с.

19. Асеева И.А. Образы прогностического опыта в науке и культуре: на пути к интегративной модели : дис. ... д-ра филос. наук. М., 2010. 344 с.

20. Афанасьева Э.М. Ходанен Л.А. Международная конференция «М. Ю. Лермонтов: художественная картина мира» // Вестник ТГПУ. 2006. № 8. С. 135–137.

21. Аюпова С.Б. «Физика» и «метафизика» образа дороги в языковой художественной картине мира прозы И. С. Тургенева // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. 2010. № 2. С. 80–83.

22. Баймуратова У.С. Элементы религиозного дискурса в художественной картине мира: лексический аспект (на материале произведений И. Шмелёва и В. Бахревского) : дис. ... канд. филологических наук. Самара, 2010. 226 с.

23. Балабанов П.И., Марков В.И. Становление новой парадигмы в развитии системной теории, методологии и философии / Науковедение: фундаментальные и прикладные проблемы. Сб. науч.трудов Сибирского института науковедения // Под общей ред. В.П.Каширина. Вып.4.: Красноярск Изд-во КрасГАУ, 2006. С.72–74.

24. Балашов Л.Е.Мир глазами философа. М.: ACADEMIA, 1997. 293 с.

25. Бараш Л.А. Художник и зритель: в поисках утраченной реальности // Грамота. 2014. № 8. Ч.2. С.19–22.

26. Банфи А. Философия искусства. М.: Искусство, 1989. 384 с.

27. Баркова Э.В. Пространственно-временной континуум как форма целостности культуры: к постановке проблемы [Электронный ресурс] // Сборник к 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия "Мыслители". СПб.: Санкт-Петербурское философское общество, 2001. Вып. 4. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/barkova/kagan_14.html (дата обращения: 25.11.2009).

28. Барт Р. Мифологии / Перевод, вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с.

29. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 384–392.

30. Басин Е.Я.Искусство и воображение. М.:БФРГТЗ «СЛОВО», 2011. 358 с. [Электронный ресурс]. URL: http://refdb.ru/look/1423918-pall.html (дата обращения 12.03.2013).

31. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.:Искусство, 1986. 444 с.

32. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. 478 с.

33. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс]. URL: http://www.philosophy.ru/library/bahtin (дата обращения: 14.11.2009).

34. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гум. лит., 1999 (Французская философия XX века). [Электронный ресурс]. URL:http://lib100.com/book/philosophy/grezi_o_vozduhe/bachelard-grezu_o_vozduhe-1999-8l.pdf (дата обращения 24.10.2015).

35. Безклубенко С.Д. Природа искусства. М: Политиздат, 1982. 166 с.

36. Бекарев А.М. Свобода человека в социальном пространстве. Н. Новгород: Изд-во Нижегор. ун-та, 1992. 172 с.

37. Бердяев Н.А. Духи русской революции. [Электронный ресурс]. URL:http://www.vehi.net/berdyaev/duhi.html (дата обращения 23.11.2015).

38. Бердяев Н.А. Смысл творчества. М.: АСТ, 2006. 414 с.

39. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М: Правда, 1989. 608 с.

40. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М.: АСТ, 2006. 416 с.

41. Бердяев Н.А. Человек и машина // Вопросы философии. 1989. № 2. С. 147–162.

42. Бердяев Н.А. Кризис искусства: репринтное издание. М.: СП "Интерпринт", 1990. 48 с.

43. Бердяев Н.А. О причинах кризиса искусства начала XX века [Электронный ресурс]. URL: http://www.taby27.ru/sdachirabot/sdacha_rabot_po_folosofii/709.html (дата обращения: 29.03.2012).

44. Берталанфи Л.фон. Общая теория систем – обзор проблем и результатов // Системные исследования: ежегодник. М.: Наука, 1969. С. 30–54.

45. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. М: Политиздат,1991. 413 с.

46. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция [Электронный ресурс] // Философия эпохи постмодерна: сб. переводов и рефератов. Мн.: Изд. ООО "Красико-принт", 1996. URL: http://exsistencia.livejournal.com (дата обращения: 21.12.2013).

47. Бондаренко Е.Н. Натурфилософская проза второй половины XX века: концепция личности : диссертация ... кандидата филологических наук. Брянск, 2010. 277 с.

48. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и коплексный анализ единиц лексического уровня. Томск: Изд-во ТГУ,1992. 312 с.

49. Борев Ю.Б. Эстетика: М.: Высш. шк., 2002. 501 с.

50. Борко Т.И. Картина мира в культурах с шаманским мировоззрением : дис... канд. Филос. наук. Тюмень, 1999. 159 с.

51. Босова Л.М. Концептуальная картина мира как основа понимания смысла речевого произведения [Электронный ресурс] URL: http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/pa1999_1/pages/30/pap_30.html (дата обращения: 07.07.2012).

52. Боткин М. Архетипы поэзии. М., 1995. 135 с.

53. Бранский В.П. Искусство и философия. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/bransk/01.php (дата обращения 06.07. 2015).

54. Брюханова Ю.М. Творчество Б. Пастернака как художественная версия философии жизни : дис. ... канд. Филол. наук. Томск, 2010. 242 с.

55. Буало Н. Поэтическое искусство. М: Художественная литература, 1957. 232 с.

56. Буден Б. Искусство после конца общества. [Электронный ресурс]. URL: http://www:bottega-magazine.com/review/read/1155/ (дата обращения: 24.03.2012).

57. Будкеев С.М. Симфонический орган в архитектонике художественной картины мира // Мир науки, культуры, образования. 2009. №4. С. 77–79.

58. Булахова П.В. Миф о Леонардо да Винчи в русском художественном сознании XX века : дис. ... канд. Филол. наук. М., 2012. 241 с.

59. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М: Современник, 1986. 217 с.

60. Буров А.И. Эстетика: проблемы и споры. М: Искусство, 1975. 175 с.

61. Буткевич О.В. Красота. Л: Художник РСФСР,1979. 438 с.

62. Бэнтли Э. Жизнь драмы. М: Айрис-Пресс, 2004. 416 с.

63. Быстрова А.Н. Бытие культуры и истории. Новосибирск.: Издательство СОРАН, 2008. 177 с.

64. Бычков В.В. Эстетика. М: Гардарики, 2004. 556 с.

65. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики // Вопросы философии. 2011. №4. С. 62–72.

66. Бычков Д.М. Топография сакрального плана в художественной картине мира агиоромана Д.М. Балашова «Похвала Сергию» (иеротопический аспект) // Вестник АГТУ. 2013. № 2 (56). С. 91–98.

67. Вайсгербер Й. Л. Родной язык и формирование духа / Пер. с нем., вступ. ст. и коммент. О.А. Родченко. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Едиториал УРСС, 2004. 232 с.

68. Ван Гог В. Письма [Электронный ресурс] URL: http://krotov.info/libr_ min/03_v/an/gog_00.htm (дата обр. 03.03. 2015).

69. Вайсман С.Т. Неевклидова поэтика. Работы разных лет. М.: Наука, 2001. 479 с.

70. Вальковский А.В. Актуальное искусство как социокультурный феномен:сущность и социальные функции [Электронный ресурс]. URL: http://www.volgmed.ru/uploads/dsovet/autoref/7-556-1394862457_valkovskij_ anton_vasilevich.pdf (дата обращения 13.06.2014).

71. Ванслов В.В. Эстетика. Искусство. Искусствознание. М.: Изобразительное искусство, 1983. 440 с.

72. Вацлавик П., Бивин Д., Джексон Д. Психология межличностных коммуникаций. СПб.: Речь, 2000. 200 с.

73. Вейдле В.В. Умирание искусства. М: Республика, 2001. 447 с.

74. Видгоф В.М. Целостность эстетического сознания: деятельностный подход. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. 151 с.

75. Вико Дж. Идея "Новой науки" [Электронный ресурс]. URL: http://philosophy.allru.net/perv298.html (дата обращения: 29.03.2012).

76. Виноград Э.Г. Проблема методологических оснований современной науки / Науковедение: фундаментальные и прикладные проблемы. Сб. науч.трудов Сибирского института науковедения // Под общей ред. В.П. Каширина. – Вып.4. Красноярск: Изд-во КрасГАУ, 2006. С.68–71.

77. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М: Наука,1958. 447 с.

78. Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб:Азбука-классика, 2005. 320 с.

79. Волков В.И. Ценностный аспект искусства как предмет конкретно – социологического исследования / Художественное восприятие . / Под. ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1971. 153 с.

80. Воронцова Е.К. Понятие визуальной картины мира // Аналитика культурологии. 2012. № 24. [Электронный ресурс]. URL: http://analiculturolog.ru/journal/new-number/ item/ 870-3.html (дата обращения 07.06. 2015).

81. Выготский Л.С. Проблема сознания // Выготский Л.С. Собрание сочинений в 6-ти т. М.: Педагогика, 1982. Т. 1. С. 156–167.

82. Вячеславова Е.А. Эстетика изобразительного тропоса и теории стиля конца XIX - XX столетия: опыт проблемной экспликации // Грамота, 2014. № 8. С. 50–54.

83. Гаврилов А.А. Медийная картина мира как результат отражения реальности // Грамота, 2014. № 5. Ч. 2. С. 39–41.

84. Гагаев Л.А., Гагаева П.Л. Художественный текст как культурно-исторический феномен. М: Флинта-наука, 2002. 184 с.

85. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.

86. Гапанович О.П. Бегство от человека. Минск: Высшая школа, 1989. 174 с.

87. Гармаева С.И., Орусоол С.М. Евразийская модель в динамике современной художественной картины мира // Вестник БГУ. 2013. № 10. С.144–147.

88. Гегель Г.В.Ф. Том I. Идея прекрасного в искусстве, или идеал. [Электронный ресурс]. URL: http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-po-estetike/tom-1.html. (дата обращения 13.06. 2014).

89. Гегель Г. Философия духа. М., 1977. 327с.

90. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1968–73. Т. 1–4.

91. Гельденрихт С.С., Гальперин М.М. Специфика эстетического сознания. М.: Высшая школа, 1974. 103 с.

92. Гердер И.Г. Избранные сочинения. М–Л.: Гос. изд-во худ. литры, 1959. 392 с.

93. Гилясев Ю.В. Художественное время и пространство в паратекстуальных отношениях // Вестник ЛГУ. 2011. № 1. Том 7. С. 28–37.

94. Голубкова Д. М.. Эстетическая концепция В.Г. Сорокина и ее художественное отражение в малой прозе: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 171 с.

95. Горбунова Е.В. Кризис современной культуры и искусства как следствие десакрализации // Грамота. 2015. № 2. Ч. 1. С. 60–62.

96. Грибова М.М. Научное познание, его взаимосвязь с другими формами познания // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 58. С. 99–103.

97. Грицанов А. История философии. Энциклопедия. [Электронный ресурс].URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Grican/_05.php. (дата обращения: 22.09.2013).

98. Гришин В.В., Шиловская Н С., Колобова М.Д. Искусство и гуманизм // Грамота. 2014. № 12. Ч.2. С. 37–39.

99. Громов В.Е. Художественное бытие и проблема понятия художественного // Художественное в эстетике и в искусстве/ под ред. Н.В. Гончаренко. Киев, 1990.185 с.

100. Громов Е.С. Начала эстетических знаний. М.: Советский художник,1971. 246 с.

101. Грэм Г. Философия искусства. М: Слово. 2004. 297 с.

102. Губанов С.А. Художественное своеобразие антиномий бытия в творческом сознании (на материале романа Б.Л. Пастернака "Доктор Живаго") // Грамота. 2011. № 1. С. 82–86.

103. Гулыга А.В. Принципы эстетики. М.: Изд. полит. лит-ры,1987. 288 с.

104. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. СПб.: Кристалл. 2002. 770 с.

105. Гуревич А.Я. Время как проблема истории культуры// Вопросы философии.№3,1969. С. 105-116.

106. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.

107. Давыдов А.А. Специфика античной картины мира // Грамота, 2014. № 2. Ч. 2. С. 52–54.

108. Даниэль С.М. Искусство видеть. СПб.: Амфора, 2006. 224 с.

109. Данчинов М.Д. Художественная картина мира в литературе Бурятии 1960–1990-х гг.: Пространственно-временная архитектоника: дисс. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2000. 138 с.

110. Делокаров К. Х. Глобализация и теория хаоса // Глобализация: синергетический подход. М.: РАГС, 2002. 432 с.

111. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения [Электронный ресурс]. URL: http://www.mirknig.com/ knigi /guman_nauki 1181365388-anti-edip-kapitalizm-i-shizofreniya.html (дата обращения: 20.04.2012).

112. Денисова О.В. Народное искусство в био-психо-социокультурной экосистеме этноса. Расширение образовательного пространства. Маркетинг и менеджмент в сфере культуры: материалы с международной научно-

практической конференции с международным участием. Красноярск: ИПЦ КГТУ, 2001. 152 с.

113. Деменёв Д. Н. Онтологические основания художественного творчества: дисс. ... канд. филос. наук. Магнитогорск, 2011. 172 с.

114. Державин К.Н. Вольтер. М.: Изд. АН СССР.1946. 484 с.

115. Диденко В.Д. Искусство и философия. М.: Знание, 1986. 63 с.

116. Дидро Д. Беседы о Побочном сыне. / Собрания сочинений. T.V. М.-Л. 1936. [Электронный ресурс]. URL: http://society.polbu.ru /kirilenko_philosophy/ch79_all.html. (дата обращения 02.06.2014).

117. Дильтей В. Типы мировоззрений и обнаружение их в метафорических системах. // Культурология. XX век. Антология. М.: Юрист, 1995.С.216-225.

118. Дионк К. М. Лексическая репрезентация образа Кавказа в художественной картине мира М.Ю. Лермонтова: дисс. … канд. филол. наук. Воронеж, 2011. 141 с.

119. Добровольский Д.О. Образная составляющая в семантике идиом // Вопросы языкознания. 1996. №1. С.37–48.

120. Довгая Ю.В. Поиски «корневого единства» в произведениях русской и зарубежной литературы // Культурология. 2001. № 4. С.17-22

121. Долгов К.М. Реконструкция эстетического в западноевропейской и русской культуре. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 1040 с.

122. Доронина Е.Г. Фразеологическая картина мира в творчестве А. Платонова: дис… канд.филол. наук. М.: РГБ, 2005. 200 с.

123. Драч Г.В. Культурология в вопросах и ответах: Учебное пособие. 2изд. Ростов н/Д, 2001. 416 с.

124. Диденко В.Д. Искусство и философия. М.: Изд. «Знание», 1986. 63с.

125. Дудник С.И. Философия в движении от классического к современному образу // Парадигмы исторического мышления XX века:

очерки по современной философии культуры. СПб.: Изд-во С-Петер-ского филос. об-ва, 2001. С. 143-165.

126. Дьяков А.В. Постструктуралистский проект децентрированной субъективности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Вып.№6. 2006. 106 с.

127. Ерахтин А.В. Материя и ее атрибуты. Философия: Метод. материалы для самостоятельной работы студентов / ИГАСА: Сост. д.ф.н., профессор А.В. Ерахтин. Иваново, 2003. 50 с.

128. Ермичева В.А. Современное искусство как фактор трансформации социокультурной реальности. [Электронный ресурс]. URL: http://www.nauka-shop.com/mod/shop/productID/53766/ (дата обращения 02.05.2014).

129. Ермолаева – Темина Л.Б. Психология художественного творчества. М.: Академический проект, 2005. 304 с.

130. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 407 с.

131. Жуковский В.И. Произведение искусства в идеалообразующей системе художественной культуры // Грамота. 2014. № 9. Ч. 1. С. 74–76.

132. Жуковский В.И. Формирование художественного образа: операционный подход // Грамота. 2014. № 8. Ч. 1. С. 59–61.

133. Забавников А.Е. Техническая картина мира: Онтолого-гносеологический анализ: диссертация ... кандидата философских наук. Тамбов, 2000. 162 с.

134. Завизион С.П. Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего. Философские науки № 1, 2005. С. 121-130.

135. Зайцева М.Л. Синестезийность как системное свойство художественного сознания: автореферат дисс. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2014. 25 с.

136. Заманская В.В. Экзистенциональная традиция в русской литературе XX века. М.:Флинта: Наука, 2002. 304 с.

137. Зверев О.В. Менталитет как выражение специфики этнической картины мира: автореферат дисс. … канд. филос. наук. М., 2012.179 с.

138. Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики. М.: Высшая школа, 1982. 176 с.

139. Зинченко В.П. Проблемы психологии развития. (Читая О. Мандельштама) // Вопросы психологии. 1992. № 3–4. С.120–138.

140. Золотарева Л.Р. «Художественная картина мира» в проблемном поле культурологии, искусствознания и педагогики // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 6 (37). С.373– 376.

141. Золотарева Л.Р. «Художественная картина мира» аттического просвещения в контексте изучения истории искусства // Известия АГУ. 2012. № 2 (74). Том 2. С. 186–189.

142. Зубова Н.Ю. Граница как элемент картины мира: на примере анализа художественной модели мира в романах цикла Дж.Р.Р. Мартина «Песнь льда и пламени» // Вестник ЧГУ. 2012. № 23 (277). С. 48–52.

143. Зусман В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания. Вопросы литературы. 2003. №2. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html. (дата обращения 10.06.2016).

144. Зыкова Г.Н. Постмодернистская культура и социальное познание // Философия и общество. 2001. № 4. С. 156–175.

145. Ибрагимова П.А. Концептосфера авторской картины мира: дисс. … канд. филол. наук. Махачкала, 2011. 178 с.

146. Иванов П.С. Образы стихий и пространственная картина мира в поэзии А.С. Пушкина: мотивный комплекс, мифопоэтика: дисс. ... канд. филол. Наук. Кемерово, 2010. 209 с.

147. Иванов С.Ю. Всеобщее, особенное, единичное в структуре картины мира: философский анализ: автореферат дисс. ... д-ра филос. наук. Магнитогорск, 2012. 29 с.

148. Иванцова В.И. Методологическое сопровождение деятельности педагогов в системе повышения квалификации. Красноярск: КК ИПК РО, 2005. 111 с.

149. Игнатова С.А. Полифония и постмодернизм в романе У. Эко «Имя Розы» // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 3. 108–112.

150. Ильин В.В. Теория познания. Введение. Общие проблемы. М.: Изд-во МГУ, 1993. 168 с.

151. Ильин И.А. Наши задачи Собр.соч. Т.2. Кн.2. М.,1983. 672 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.odinblago.ru/nashi_zadachi_2/173. (дата обращения 02.05.2014).

152. Исаев А.А. Философия как экзистенциальный выбор // Философские науки. 2005. №6. С. 59-72.

153. Истомина Е.П. Мотив границы в художественном сознании И.А. Гончарова: дисс. ... канд. филол. Наук. Ярославль, 2011. 213 с.

154. История Красоты / Под ред. У. Эко. М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. 440 с.

155. Каган М. С. Культурология искусства. Общая характеристика культуры, ее строения и функции. В кн. Основы теории художественной культуры / Под общ. ред. Л.М. Мосоловой. СПб.: Лань, 2001. 287 с.

156. Каган М.С. Искусство как феномен культуры // Искусство в системе культуры / Ред. М.С. Каган. Л.,1987. 272 с.

157. Каган М.С. Синергетика и культурология. [Электронный ресурс]. URL: http://spkurdyumov.ru/art /sinergetika-i-kulturologiya/. (дата обращения 26.06.2016).

158. Казарьян Н.А. Социокультурная реальность в семиотической парадигме философии Ж. Бодрийяра: дисс. ... канд. филос. наук. Краснодар, 2012. 163 с.

159. Камалова А.А. Художественная картина мира сказок С. Писахова (лингвостилистический очерк) // Вестник БГУ. 2012. № 10. С. 66–70.

160. Каменский А.А. О смысле художественной традиции // Критерии и суждения в искусствознании. М.: Советский художник, 1986. С. 215–253.

161. Кант И. Критика практического разума. Соч. в шести томах. Т.4.ч. 1. М.: Изд. «Мысль», 1965.311- 504 с.

162. Кант И. Критика способности суждения. СПб.: Наука, 2006. 512 с.

163. Кант И. Успехи метафизики / О форме и началах мира чувственного и умопостигаемого. Соч. В 6-ти т. Т.5. М.: Изд. «Мысль», 1965. С.296–322.

164. Кантор К.М. Красота и польза. М.: Искусство, 1967. 279 с.

165. Карабаева К.Д. Эстетические идеи евразийцев : на основе воззрений музыкальных деятелей евразийства: дисс. ... канд. филос. наук. М., 2010. 189 с.

166. Караваев Н. Л. Принципы методологии системного исследования // Грамота, 2013. № 5. Ч. 2. С. 74–76.

167. Караулов Ю.Н. Русский ассоциативный словарь как новый лингвистический источник и инструмент анализа языковой способности// Русский ассоциативный словарь. Кн.I. М.,1996. С.191–216.

168. Карникова О.П. Формирование художественной картины мира специалистов социокультурной сферы: дисс. … канд. пед. наук. Самара, 2009. 248 с.

169. Карсавин И.Т. Традиции и интерпретации: фрагмент исторической эпистемологии. СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. 320 с.

170. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики, 1998. 784 с.

171. Кассирер Э. философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. 280 с.

172. Кастанеда К. Колесо времени. М.: София, 2008. 288 с.

173. Кастанеда Г–Н. Художественный вымысел и действительность // Логос. Фил. – лит. журнал. 1999. №3. С. 69–103.

174. Качераускас Т. Феноменолгия времени и пространства. Вопросы философии. № 12. М, 2005. 129–137 с.

175. Кемеров В.Е. Многомерность социального бытия [Электронный ресурс] // Социальная философия: курс лекций. Тема VII. URL: http://www.humanities.edam.ru/db/msg/47062 (дата обращения: 12.01.2010).

176. Кессиди Ф.К. Глобализация и культурная идентичность // Вопросы философии. 2003. № 1. С. 76–79.

177. Китайская философия. Энциклопедический словарь. [Электронный ресурс].URL:http://www.worklib.ru/ dic/ мировидение/. (дата обращения: 22.09.2012).

178. Ковина Е.В. Художественная картина мира в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: время, пространство, человек. [Электронный ресурс]: дис… канд. филол. наук. М.: РГБ, 2005. 267 с.

179. Козлова О.Д. Антропология культуры. Пермь: ПГТУ, 2006. 556 с.

180. Кожевников С. Б. Эвристические горизонты концепции жизненного мира / Вопросы философии.М., №11, 2008. С.130 − 142.

181. Колесников А.С. Обозримые тенденции становления философии в начале XXI века // Историко-философский ежегодник – 2006 / Институт философии РАН. М.: Наука, 2006. С. 5-38.

182. Кондильяк Э.Б. О философии языка. [Электронный ресурс]: из вступительной статьи. URL: http://www.http://urss.ru/cgibin/ db.pl?lang=Ru&blang=ru&page=Book&id=33456 (датаобращения: 29.03.2012).

183. Консон Г.Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства) : дисс. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2010. 445 с.

184. Коренева Н.А. Тезис о "конце искусства" в эстетике Гегеля и его трактовка в современной философии: дисс. ... канд. филос. наук. М., 2013. 125 с.

185. Корочкин Ф.Ф. Картина мира и образ мира как технологии социогуманитарного исследования. [Электронный ресурс]. URL:http://aesthetics-herzen.narod.ru/issl.html (дата обращения: 20.09.2012).

186. Кохановский В.И. Философия науки в вопросах и ответах / Ростов н/Д.: Феникс, 2006. 352 с.

187. Кошечко А.Н. Научный проект «Нарадигмы художественного сознания в словесной культуре»: итоги и перспективы // Вестник ТГПУ. 2012. № 3. С.106–109.

188. Кравченко А.И. Культурология. М.: Академический проект, 2001. 496 с.

189. Краева А.Г., Аверькова А.А. Художественная традиция и концептуальные новации в искусстве // Грамота, 2013. № 8. Ч. 2. С. 92–95.

190. Краковяк А.С. Похвальная ода и художественная картина мира // Вестник ОГУ. 2010. № 11 (117). С. 38–43.

191. Крашенинникова Д.С. Язык как орудие познания мира в сознании народа // Вестник ВУ им. В.Н. Татищева. 2013. № 1[12]. С. 52-60.

192. Кривцун О.А. Ритмы искусства и ритмы культуры: формы исторических сопря-жений / Вопросы философии. 2005. № 6. С. 50-62.

193. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 2000. 434 с.

194. Кривцун О.А. Эстетика. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/ bibliotek_Buks/Culture/Krivcyn/_01.php (датаобращения: 24.03.2012).

195. Крючкова С.Е. Творчество как новационный процесс. М.: БФРГТЗ "СЛОВО", 2007. 152 с.

196. Кубанова Т.А. Картина мира как философское понятие и мировоззренческая система взглядов: история и перспективы изучения // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 1. С. 189–193.

197. Кудрявцев Ю.Г. Три круга Достоевского. М.,1979. 344 с.

198. Кудряшова Т.Б. Познавательные отношения "человек-мир" в искусстве и их специфика в сфере художественной литературы: дисс. ... канд. филос. наук. Иваново, 2000. 234 с.

199. Кузнецов В.Г., Кузнецова И.Д. Философия: учебник. Кризис онтологии и ее современные интерпретации. М.: ИНФРА, 2004. 519 с. [Электронный ресурс]URL: http://society.polbu.ru/kuznecov_ philosophy/ch25_ ii.html (дата обращения: 22.09.2012).

200. Кузнецова Т.Ф. Картина мира. [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2008. № 4 – Культурология. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova/ [архивировано в WebCite] (дата обращения: 10. 12. 2013).

201. Кузьмина Н.А. К основаниям реконструкции индивидуальной поэтической картины мира//Язык. Человек. Картина мира. Лингвоантропологические и философские очерки.Ч.I. Омск: Изд-во Омского ун-та, 2000. 224 с.

202. Куличкин П.А. Эволюция художественной жизни и стиля мышления: автореферат диссертации по культурологии 2000г. [Электронный ресурс] http://cheloveknauka.com/evolyutsiya-hudozhestvennoy-zhizni-i-stilya-myshleniya (дата обращения 26.07. 2014).

203. Культурология : энциклопедия: в 2-х т./ Под ред. С.Я. Левит. М.: РОССПЭН, 2007. Т.2. 1184 с.

204. Лазарев М. А. Художественная картина мира как ведущий фактор духовного и эстетического развития современной молодежи: анализ теоретических подходов [Электронный ресурс]. URL: http://www.art-education.ru/ AE-magazine/archive/nomer-2-2012/lazarev_12_june.pdf (дата обращения: 03.05.2015).

205. Лановенко О.П. Реальная действительность и художественная реальность: диалектика взаимодействия/ Художественное в эстетике и в искусстве. Киев: Наукова думка, 1990. С. 110-115.

206. Лапатин В.А. Абсурд в художественном творении // Грамота, 2014. № 7. С. 82–84.

207. Ларкович Д.В. Феномен авторского сознания Г.Р. Державина в контексте русской художественной культуры второй половины XVIII – начала XIX века: дисс. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2012. 512 с.

208. Лебедев А.С. Философия науки: словарь основных терминов. М.: Акад. Проект. 2006. 320 с.

209. Ленин В.И. Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве. М.: Госполитиздат. 1932. Полн.собр.соч. т.1 с. 347—534.

210. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1977. 304 с.

211. Лессинг Г.Э. Избранные сочинения. М.: Гослитиздат, 1953. 565 с.

212. Лефевр В.А. Космический субъект. Изд-е 3-е, доп. М.: Когито-Центр, 2005. 221 с.

213. Лефевр В.Ф. От психофизики к моделированию души / В. Ф. Лефевр // Вопросы философии. 1990. № 7. С.25-31.

214. Лисаковский И. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. М.: РАГС, 2002. 240 с.

215. Литературно-эстетические корни русского постмодернизма. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ , 2005. 245 с.

216. Лихачёв Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. 36 с. [Электронный ресурс].URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Lih/11.php . (дата обращения: 22.09.2012)

217. Любкова Е. В. Образ-концепт «любовь» в языковой картине мира: дисс. … канд. филол. наук. Омск, 2005. 288 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.dissercat.com/content/obraz-kontsept-lyubov-v-russkoi-yazykovoi-kartine-mira. (дата обращения: 22.09.2012).

218. Лосев А.Ф. Бытие, имя, космос. М.: Мысль, 1993. 310 с.

219. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993.960 с.

220. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 376 с.

221. Лосев А.Ф. Эстетическая терминология Платона. [Электронный ресурс].URL:http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev/estteorplat.php.(дата обращения 13.06.2014).

222. Лосева-Демидова Екатерина Сергеевна. Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций зрительской аудитории: дисс. ... канд. социол. наук. М., 2010. 179 с.

223. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.

224. Лоусон Т., Геррод Д Социология. А− Я: Словарь-справочник. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. 608 с.

225. Лукач Д. К онтологии общественного бытия. Пролегомены. М.: Прогресс, 1991. 419 с.

226. Лукач Д. Своеобразие эстетического. В 4 т. Т.1. М.: Прогресс, 1985. 338 с.

227. Любимова Т. Б. Метафизика творчества // Творчество как принцип антропогенеза. М.: Акад. гуманитар. исслед., 2006. С. 87–115.

228. Лю Ган. Педагогические условия развития художественной картины мира будущих учителей изобразительного искусства в образовательном процессе ВУЗа: автореферат дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 Воронеж, 2012. 23 с.

229. Мазарский М.В. Пространственно-временные концепты и онтологические основания научных картин мира XX в.: автореферат дис. ... канд. филос. наук. М., 2013. 22 с.

230. Малышев И.В. Западное искусство XX век. [Электронный ресурс]. URL: http://www.proza.ru/ 2010/03/29/926. (дата обращения 13.02.2015).

231. Мамардашвили М.К. Лекции по античной философии. М.: Аграф, 1999. 312 с.

232. Мамардашвили М.К. Формы и содержание мышления. М.: Высшая школа, 1968. 192 с.

233. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание (метафизические рассуждения о сознании, символике и языке). М.: Прогресс-Традиция; Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. 288 с.

234. Мананникова В.Г. Особенности экспликации художественной картины мира в модернистском повествовательном дискурсе первой половины XX века: дисс. … канд. филол. наук. Калининград, 2011. 207 с.

235. Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФ РАН,1995. 222 с.

236. Марков Б.В. Образ человека в постантропологическую эпоху // Вопросы философии. 2011. №2. С. 23 – 33.

237. Мартынович К.А. Нелинейно-динамическая картина мира: онтологические смыслы и методологические возможности: автореферат дисс. ... канд. филос. наук. Саратов, 2011. 25 с.

238. Марычев В.В. Гуманитарная картина мира // Духовная жизнь провинции. Образы.Символы. Картина мира: Материалы Всерос. науч. конф. (Ульяновск, 19-20 июня 2003г.).Ульяновск:УлГТУ, 2003. С.117–122.

239. Маслоу А.Г. Мотивация и личность. СПб.: Евразия, 1999. 478 с. [Электронный ресурс]URL: http://www.lib.ru/PSIHO/MASLOU/motivaciq.txt (дата обращения: 22.09.2012)

240. Мейлах Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие. М.: Искусство, 1985. 317 с.

241. Мейлах Б.С. Философия искусства и художественная картина мира // Вопросы философии. 1983. №7. С. 116-125.

242. Мейлах Б.С. Талант писателя и процессы творчества. Л.: Советский писатель, 1969. 448 с.

243. Мейлах Б.С. Творчество А.С. Пушкина. Развитие художественной системы. М.: Просвещение, 1984. 160 с.

244. Микешина Л.А. Трансцендентальные измерения гуманитарного знания. / Вопросы философии. М.: Наука, №1. 2006. С.49–66.

245. Миллер Л.В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира. Дис. на соиск. уч.ст. докт. наук. СПб.,2004. 303 с.

246. Минеев В.В. Атлас по истории и философии науки: Учебное пособие для студентов вузов. Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. 2013. 120 с.

247. Минеев В.В. Формирование представлений о глобальном эволюционизме и синергетике в процессе изучения курса «История и философия науки» // Вестник КГПУ им. В.П.Астафьева. 2008. Вып.2/3. Красноярск: КГПУ, 2008. С.13–20.

248. Минеев В.В. В поисках оснований науки: проблема рациональности // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2007. № 3. С. 55–61.

249. Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. М., 1973. 320 с.

250. Михин А.Н. Роман Д.С. Мережковского «Александр I» : художественная картина мира / Электронный ресурс/ : дисс….канд. филол. наук. М., РГБ,2005. 228 с.

251. Мишина М. П. Кризис традиционных эстетических ценностей и постмодернистское художественное сознание (философско-эстетический анализ): автореферат дисс. … канд. филос. наук. М., 2009. 28 с.

252. Михеева И.Н. Художественная модель мира в цикле Н.С. Лескова "Праведники": аксиология и поэтика: дис. … канд. филол. наук. Йошкар-Ола, 2010. 207 с.

253. Можарова А.Т. Один из аспектов анализа творчества в работах Л.С. Выготского/ Культурно- историческая психология развития // Материалы первых чтений памяти Л.С. Выготского. 15 – 17 ноября 2000 / Под ред. И.А. Петуховой. М., 2001.С. 35-42.

254. Моисеева Л.В. Формирование экологической картины мира у бакалавров и магистров естественного образования / Педагогическое образование. 2009. № 3. С.51–59.

255. Мусат Р.П. Концепция целостной системы картины мира // Научный журнал «Дискуссия». Екатеринбург: Инст. совр. техн. упр-ния. 2013. №8 (38). С. 29−35.

256. Мусат Р.П. Методология исследования художественной картины мира // Научное мнение. СПб.: «СПб университетский консорциум». 2015. №11. С. 10−15.

257. Мусат Р.П. Многомерность структуры картины мира // Дискуссия. 2013. № 9. С. 39–43.

258. Мусат Р.П. Психологические аспекты художественной картины мира // Научный журнал «В мире научных открытий». Красноярск: НИЦ. 2015. № 7.6 (67). С. 2246−2261.

259. Мусат Р.П. Социальный контекст художественной картины мира // Всероссийский научный журнал «Философия образования». Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2014. №1(52). С. 194−200.

260. Мусат Р.П. Философские категории в системе ХКМ / Грамота 2015. № 7(57). С. 109-112.

261. Мусат Р.П. Функционирование многомерной структуры картины мира // Научный журнал «Дискуссия». Екатеринбург: Инст. совр. техн. упр-ния. 2013. №11 (41). С. 24−28.

262. Мусат Р.П. Художественная картина мира в контексте социокультурных ценностей / Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2; URL: http://www.science-education.ru/129-21433. (дата обращения: 26.08.2015).

263. Мусат Р.П. Художественная картина мира: единство в многообразии // Научный журнал «Дискуссия». Екатеринбург: Инст. совр. техн. упр-ния. 2014. №4 (45). С. 17−22.

264. Мусат Р.П. Художественная картина мира: принципы взаимосвязи формы и содержания // Научный журнал «Теория и практика общественного развития». Красноярск: ИД «Хорс». 2015. № 17. С. 163−166.

265. Мусат Р.П. Художественная картина мира: принципы двухосновной природы / Грамота. 2015. № 9 (59) С. 115-118.

266. Мусат Р.П. Художественная картина мира в системе картины мира / Гуманитарные и социальные науки. 2015. № 4.[Электронный ресурс].URL: http://www.hses-online.ru/2015/04/03.pdf (дата обращения: 22.09.2015).

267. Мусат Р.П. Художественная картина мира: эстетические аспекты // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2. [Электронный ресурс].URL:http://www.science-education.ru/122-21325. (дата обращения: 18.08.2015).

268. Мусат Р.П. Художественный стиль в системе художественной картины мира // Всероссийский научный журнал «Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки». Краснодар: ИДЮ. 2015. № 9. С.43−46.

269. Мусат Р.П. Художественно-эстетические категории в системе художественной картины мира // Международный научный журнал «Наука и мир». М. 2015. № 8(24). Том 1. С. 115−117.

270. Мэй Р. Мужество творить. М.: Инст. общегум. иссл-ний, 2003. 128 с. [Электронный ресурс].URL: http://mreadz.com/new/index.php?id=297505. (дата обращения: 22.09.2012).

271. Найман Е.А. Эстетические основания философской онтологии: дисс. ... д-ра филос. наук. Томск, 2004. 311 с.

272. Нарский И.С. Философско-эстетические идеи А. Баумгартена как один из стимулов теоретического развития Канта. [Электронный ресурс].URL:http://kant-online.ru/wp-content/uploads/2014/02/05_И.С.-Нарский.-Философско-эстетические-идеи-А.-Баумгартена-как-один-из-стимулов-теоретического-развития-Канта.pdf. (дата обращения: 20.09.2014).

273. Некрасова М.А. Народное искусство России в современной культуре, М.: Коллекция-М, 2003. 256 с.

274. Некрасов С.И., Некрасова Н. А. Системный подход. Философия науки и техники: тематический словарь-справочник. Учебное пособие. Орел: ОГУ, 2010. 289 с.

275. Никитина И.П. Философия искусства. М.: Омега-Л, 2008. 559 с.

276. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005. 880 с.

277. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Сочинения в 2 т. Т.1. М.: Мысль, 1996. 829 с.

278. Новохацкая Ж.В. Фольклорно-мифологические истоки художественных концептов в индивидуально-авторской картине мира В. Высоцкого: дисс. ... канд. филол. наук. [Электронный ресурс] URL: http://www.dslib.net/russkij-jazyk/folklorno-mifologicheskie-istoki-hudozhestvennyh-konceptov-v-individualno.html.(дата обращения 08.06.2014).

279. Нойгебауер Т.А. Концепты "слово", "дело", "мысль" в творчестве И.В. Гёте как средство формирования авторской картины мира: дисс. …канд. филол. наук. Белгород, 2013. 254 с.

280. Нургазина А.Б. Категория поэтической картины мира и концепт: их соотношение // Мир науки, культуры, образования, 2013. № 2 (39). С. 273–274.

281. Обухова О.Н. Языковая репрезентация когнитивной модели пространства в художественной картине мира Средневековья: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2015. 32 с.

282. Ожерельев К.А. Художественная картина мира в лирике К.С. Аксакова и И.С. Аксакова: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Омск, 2014. 22 с.

283. Орлов Б.В. Методологические парадигмы и синтагмы современной эстетики: к проекту словаря по философии художественности / Сборник материалов VII Овсянниковская международная эстетическая конференция. Москва, МГУ, 19-20 ноября 2015 года. С. 61−75.

284. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М.: АСТ, 2002. 509 с.

285. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика, Философия культуры. М.: Искусство,1991.558 с.

286. Остапова Л.Е. Окказиональные композиты в художественной картине мира писательницы-нобелиата Эльфриды Елинек : дисс. ... канд. филол. наук. Белгород, 2010. 174 с.

287. Папшева Г.О. Художественная картина мира в романе М.А. Осоргина "Сивцев Вражек": генезис и творческое воплощение : дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2011. 211 с.

288. Паршина И.Г. Языковая личность поэта в региональном пространстве словесно-художественной картины мира // Известия ВГПУ. 2011. № 5. Том 59. С. 78–80.

289. Переводчикова, Е. В. Язык звериных образов / Е. В. Переводчикова. М.: Восточная литература, 1994. 210 с.

290. Пестрякова Л. С. Художественная картина мира и девальвация художественных ценностей. Проблема девальвации духовных ценностей

общества и системы образования. Тез. Докл. Науч. конф. 17-19 Окт. 1995 г. Волгоград: Перемена, 1995. 168 с.

291. Петкова С. М. Справочник по эстетике. Ростов на/ Д.: Феникс, 2012. 349 с.

292. Петровская Е.В. Теория образа. М.: РГГУ, 2012. 281 с.

293. Петрушин В.И. Психология и педагогика художественного творчества: Учебное пособие для вузов. М.: Академический проект, Гаудеамус, 2006. 490 с.

294. Петрухинцев Н.Н. XX лекций по истории мировой культуры. М.: Гуманитарный издательский центр «Владос», 2001. 400 с.

295. Пивоев В.М. Культурология. М.: КНОРУС, 2011. 528 с.

296. Пиксанов Н.К. Новый путь литературной науки: Изучение творческой истории шедевра (принципы и методы) Искусство № 1. М.: Искусство,1923.С. 94-113.

297. Пищальникова В.А. Содержание понятия картина мира в современной лингвистике. [Электронный ресурс] URL: http://elib2.altstu.ru/journals/Files/pa1998_1/pages/13/pap_13.html (дата обращения 13.06.2015).

298. Плат Э. Ниспровержение субъекта у Лакана / пер. с англ. Л. Кудри // Хора: журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. Курск, 2009. № 3–4 (9/10). С. 93–108.

299. Платон. Тимей // Платон. Сочинения в 3-х т. Т.3. Ч.1. М.: Мысль, 1971. С.455–541.

300. Платон. Филеб // Платон. Сочинения в 3-х т. Т.3. Ч.1. М.: Мысль, 1971. С.9–87.

301. Платон. Государство // Платон. Сочинения в 3-х т. Т.3. Ч.1. М.: Мысль, 1994. С.89– 453.

302. Платон. Законы // Платон. Сочинения в 3-х т. Т.3. Ч.2. М.: Мысль, 1972. С.83–478.

303. Погорский Э.К. Картина мира // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 4. С. 322–332.

304. Подкопаева А.А. Вербализация художественного концепта "Home/House" в произведениях английских писателей XIX-XX вв.: дисс. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2010. 234 с.

305. Познание как предмет философского анализа. [Электронный ресурс]. URL: http://do.gendocs.ru/docs/index-215997.html#5603853 (дата обращения 18.10.2013).

306. Поколение в социокультурном контексте XX века / отв. ред. Н.А. Хренов. М.: Наука, 2005. 631 с.

307. Полозова Т.А. Человекомерность как стержневая направленность развития культуры XXI в. // Гуманитарные исследования: журнал фундаментальных и прикладных исследований. Астрахань, 2006. № 4 (20). С. 22–27.

308. Полторацкая Л.А. Искусство в пространстве художественной картины мира: дис. … канд. культурологии. Краснодар, 2009. 181 с.

309. Попова Т.Г., Шубина А.О. Художественная картина мира как концептуализированное художественное пространство // Вестник ЮУр ГУ. 2010. № 1 (177). С. 10–12.

310. Постмодернизм: энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001.1097 с.

311. Постовалова В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека//Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М.: Наука, 1988. С.87-107.

312. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 613 с.

313. Прангишвили И.В. Системный подход и общественные закономерности. [Электронный ресурс]. URL: http://www.twirpx.com /file/ 1115706/ (дата обращения 07.06.2015).

314. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. 432 с.

315. Пригожин И., Стенгерс И. Время. Хаос. Квант. М.: Прогресс, 1994. 240 с.

316. Прокопьева П.В. Философия экзистенции в контексте постмодернизма: методологический анализ: дисс. ... канд. филос. наук. Краснодар, 2012. 196 с.

317. Пропп В.Я. «Морфология сказки». М.: Лабиринт, 1998. 512 с.

318. Прохоров Ю.Е. В поисках концепта. 2-е изд. М.: Флинта: Наука, 2009. 176 с.

319. Пупышева И.Н. Представляющее и представляемое художественного образа. Специфика литературного представления: дисс. ... канд. филос. наук. Тюмень, 2006. 169 с.

320. Пушкарева Т.И. Федор Степун о кризисе европейской художественной культуры в первой половине XX века // Грамота, 2015. № 2. Ч. 1. С. 150–153.

321. Пушмина С.А. Текстовый дейксис в художественном произведении: семейный роман // Вестник ТГУ. 2013. № 1. С.61–68.

322. Раджабов О.Р. Физическая картина мира в аспекте классической, неклассической и постнеклассической рациональности: автореферат дис. ... д-ра филос. наук. Москва, 2011. 35 с.

323. Радугин А.А. Культурология: Учеб. пособие. М.: Центр, 2001.304 с.

324. Разумов В.И., Сизиков В.П. Категориальный аппарат в современном естествознании // Философия науки. 2004, № 1. С. 3–29.

325. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.: Москва: Machina, 2004. 128 с.

326. Рассел Б. Проблемы философии // Избранные труды. Новосибирск: Сиб. унив. изд-во. 2009. С. 33−120.

327. Ратников В.П. Постмодернизм: истоки, становление, сущность // Философия и общество. 2002. № 4. С. 120–132.

328. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи: очерк основных методов. М.: Наука, 1980. 288 с.

329. Рахматуллин Р.Ю. Научная картина мира как особая форма организации знания // Грамота, 2013. № 12. Ч. 2. С. 166–168.

330. Ревзина О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике // Проблемы структурной лингвистики. 1985-1987. М.: Наука, 1989. С.139–145.

331. Резник Ю.М. Социокультурный подход как методология исследований Вопросы социальной теории. 2008. Том II. Вып. 1(2) [Электронный ресурс] URL: http://iph.ras.ru/uplfile/ root/biblio/vst/ 2008/ reznik_2.pdf (дата обращения 16.07.2014).

332. Рогозина И.В. Плюрализм картин мира. [Электронный ресурс].URL:http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/pa2001_1_2/pages/34/pap_34.html. (дата обращения: 25.01.2014).

333. Роллан. Р. Жан-Кристов. / Сочинения: в 1 4 т. Т. 4. М: Гослитиздат, 1956. 471 с.

334. Ромащенко И.А. Социальная память и картина мира: дисс. ... канд. филос. наук. Саратов, 2000. 200 с.

335. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2009. 544 с.

336. Рунин Б.М. Информация и художественность / Художественное восприятие. Сб. под.ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука,1971. С. 113-132.

337. Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. 320 с.

338. Рыжов В.Ю. Религия, наука и искусство в системе культуры // Проблемы системного анализа культуры. Таганрог: Издательство ТРТУ, 2003. С. 43-126.

339. Савельева Е.А. Концепты искусства и истории в философии славянофилов (историко-философский анализ): автореферат дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург, 2014. 160 с.

340. Савельева Т.Г. Мировоззренческие основы художественно-эстетического образования: дис….канд. филос. наук. Красноярск, 2005. 158 с.

341. Сальникова Я.В. Художественная картина мира в прозе В. Белова: пространственно-временные координаты: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2011. 21 с.

342. Сартр Ж.П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. 639 с.

343. Седина Е.В. Мифопоэтическая картина мира в творчестве М.Ю. Лермонтова как феномен художественной культуры России XIX в.: автореферат дис. ... канд. культурологии. Чита, 2012. 21 с.

344. Селиванов Ф.А. Философия ни есть мировоззрение. Вестник РФО, 4 (32), М., 2004. С. 147-155.

345. Северикова Н.М. П.А. Флоренский о единстве мира и человека. Философские науки №1, 2005. С.74-92.

346. Сергодеева Е.А., Сапрыкина Е.В. Философский дискурс в культуре постмодерна // Грамота, 2014. № 9. Ч. 1. С. 142–146.

347. Сидорова Т.А. Текстовая мотивация как фактор репрезентации художественной картины мира (теоретический аспект) // Вестник НУ им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4–2. С. 720 –722.

348. Синергетика человекомерной реальности // Философия науки. М., 2002. Вып. 8. 428 с.

349. Синянский Д.А. Картина мира и кризис современной цивилизации : дисс. ... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2002. 149 с.

350. Ситдикова Ч.Ф. Принципы и приемы создания художественной картины мира в прозе Ф. Сафина и Н. Гиматдиновой: дисс …канд. филол. наук. Казань, 2013. 146 с.

351. Скотникова Н.С. Антропологическая парадигма русской культуры второй половины XIX века: философия и искусство: дисс. ... канд. филос. наук. Саранск, 2010. 149 с.

352. Скурту Н.П. Искусство и картина мира. Кишенев: Штиинца, 1990. 84с.

353. Смирнов Д.В. Переоткрытие времени в философии постмодерна // Грамота, 2014. № 4. Ч. 1. С. 173–175.

354. Смирнова А.Ю. Художественная картина мира в поэзии И.А. Бродского и ее трансформация в англоязычных переводах: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2013. 25 с.

355. Современная книга по эстетике. Антология. М.: Изд. иностр. литературы, 1957. 603 с.

356. Современный философский словарь / Под ред. Е.Е. Кемерова. 2-е изд. Лондон… Москва, Минск: «ПАНПРИНТ», 1998. 1064 с.

357. Соколов Б. В. Михаил Булгаков: загадки творчества. М.: Вагриус, 2008. 688 с.

358. Солдатова Н. П. Научная и художественная картины мира и их взаимодействие: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.08.- Санкт-Петербург, 2000. 132 с.

359. Солонин Ю.Н. Методологический кризис в философии: его основания и перспективы разрешения // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2009. № 3. С. 9-21.

360. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М.: Политиздат, 1992. 544 с.

361. Социология: Учебник для вузов / Под ред. В.Н. Лавриненко. 2-е изд. М.: Юнити-Дана, 2000. 407 с.

362. Стакун Г.А. Место и роль моделирования в системе научного и художественного познания : дисс. ... канд. филос. наук. Чебоксары, 2010. 122 с.

363. Статкевич И.А. Проективная природа художественного восприятия: дисс. ... д-ра филос. наук. Чебоксары, 2009. 353 с.

364. Степанова Т.В. Множественность картин мира и мировоззрение: дисс. … канд. филос. наук. Самара, 2005. 152 с.

365. Степин В.С. Теоретическое знание. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 744 с.

366. Степин В.С., Горохов В.Г., Розов М.А. Философия науки и техники. М.: Контакт-Альфа, 1995. 384 с.

367. Степин В.С. Идеалы и нормы в динамике научного поиска // Идеалы и нормы научного исследования. Минск: Изд-во БГУ, 1981. С. 10–64.

368. Стёпин В.С., Кузнецова Л.Ф. Научная картина мира в культуре техногенной цивилизации. М.: РАН ИФ, 1994. 274 с.

369. Столетов А.И. Онтология художественного творчества: дисс. ... д-ра филос. наук. Уфа, 2009. 341 с.

370. Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. М.: Политиздат, 1985. 415 с.

371. Суворова И.М. Эстетическая картина мира и проблемы ее формирования: дисс. ... канд. филос. наук. Санкт-Петербург, 2006. 177 с.

372. Сундырцева Н.Г. Антитеза как способ моделирования авторской картины мира во французском художественном тексте (диахронический аспект) // Вестник ИГУ. 2014. № 4 (25). С. 190 –195.

373. Суминова Т.Н. Ноосфера: поиски гармонии. М.: Академический проект, 2005. 448 с.

374. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М.: Наука, 1987. 240 с.

375. Тихонова М. Е. Особенности мировоззрения и художественная картина мира в кинематографе А. Сокурова // Вектор науки ТГУ. 2011. № 3. С. 266–270.

376. Ткаченко И.Г. Концептосфера как структурно-смысловая основа понимания и интерпретации сказок Новалиса: дисс. ... канд. филол. наук. Армавир, 2010. 252 с.

377. Товуу С.С. Этническая картина мира тувинцев в историческом контексте их социальной реальности: автореферат дисс. ... канд. филос. наук. Улан-Удэ, 2010. 22 с.

378. Тойнби А.Д. Постижение истории: Сборник. М.: Прогресс, 1991. 736 с.

379. Толстой А.Н. О литературе и искусстве. М.: Советский художник, 1984. 558 с.

380. Томашевский Б.В. Писатель и книга: Очерк текстологии. М-Л.: Прибой, 1928. 228 с.

381. Топоров В.Н. Модель мира (Мифологическая) // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2т. М.:НИ «Большая российская энциклопедия,1997. Т.2. С. 161–164.

382. Тоффлер Э. Третья волна. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Toffler/_07.php. (дата обращения: 22.09.2012).

383. Точиева М.Б. Мифопоэтическая картина мира в ингушской культуре: автореферат дисс. ... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2013. 29 с.

384. Трымбач С.В. Социальная эффективность художественного: некоторые аспекты жизни современной культуры // Художественное в эстетике и в искусстве. Киев,1990. С. 35-43.

385. Тухватова Г.Ф. Художественная картина мира в творчестве Габдулгазиза Мунасыпова: дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2011. 184 с.

386. Тынянов Ю.Н. Поэтика. Вопросы литературы, Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

387. Тютюнькова Н.А. Концептуальная метафора как отражение действительности в художественном произведении // Перевод и сопоставительная лингвистика. 2014. № 10. С. 66-68.

388. Устюгова Е.Н. Стиль и культура. СПб.: Издательство С.-Петерб. ун-та, 2003. 260 с.

389. Ушаков Д.Н. Толковый словарь. [Электронный ресурс]. URL: http://www.вокабула.рф/словари/толковый-словарь-ушакова/ художественный. (дата обращения: 12.04.2013).

390. Ушаков Е.В. «Введение в философию и методологию науки. М.: Издательство «Экзамен», 2005. 464 с.

391. Фейблман Дж. Движение культур / Личность. Культура. Общество. 2001. Вып. 3(9). Т.3. С. 96–117.

392. Фесенко Э.Я. Теория литературы: учебное пособие для вузов. Изд. 3-е. доп. и испр. М.: Академический Проект; Фонд «Мир». 2008. 784 с.

393. Философия: энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. 1072 с.

394. Философия: Учеб. пособие для вузов / под ред. Проф. Н.С. Кожеуровой. М.: ЮНИТИ – ДАНА, Единство, 2002. 319 с.

395. Философская теория метафоры. [Электронный ресурс] URL: http://www.madrace.ru/filosofiya-metafori/kurs-filosofskaya-teoriya-metafori/vse-stranitsi (дата обращения 18.03.2014).

396. Философский словарь / Под общ. ред. Ярещенко А.П. / Ростов н/Д.: Феникс, 2004. 560 с.

397. Флиер, А.Я. Культура для культурологов / А.Я. Флиер. М.: Академический Проект, 2005. 496 с.

398. Флоренский П.А. Обратная перспектива. / Имена: Сочинения. М.: Эксмо, 2006. С.74-76.

399. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Священник Павел Флоренский. Соч.: В 4-х тт. М., 2000. Т.3(1). 1245 с.

400. Флоренский П.А. Понятие формы / Собр. Соч.: в 4-х тт. Т.3. (3). М.: Мысль, 2000, С.453 − 502.

401. Фомичева Ж.Е. Некоторые аспекты понятия «Текстовая художественная картина мира» // Известия ТГУ. Гуманитарные науки. № 1. 2013. С. 301–304.

402. Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции. М.: Наука, 2008. 608 с.

403. Фромм Э. Бегство от свободы. М.: АСТ, 2009. 284 с.

404. Фромм Э. Душа человека. М.: Республика, 1992. С. 13-108.

405. Фрумкина Р.М. Есть ли у современной лингвистики своя эпистемиология? / Язык и наука конца XX века /Под. ред. Ю.С. Степанова. М.: ИЯЗ РАН-РГТУ, 1995. С. 89. С.74–117.

406. Фурсова И.Н. Милитарная метафора в художественной картине мира Джона Голсуорси //Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. 2008. № 1 (101). С. 93–97.

407. Хабермас Ю. Расколотый Запад. М.: Весь мир, 2008. 192 с.

408. Хагундокова С.Д., Степанова Т.М. Художественное время и пространство природы в романе И. Машбаша «Жернова» // Вестник АГУ. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2013. № 1 (114). С. 63-72.

409. Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 41-62.

410. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Сост. и пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Гнозис, 2008. 528 с.

411. Хайрутдинова А.Р. Бинарные оппозиции как способ концептуализации художественной картины мира А.А. Кима: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2012. 21 с.

412. Хартикова А.И. Художественная картина мира автора и текста // Вестник АГУ. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2013. № 4 (128). С. 102-107.

413. Хёсле В. Кризисы индивидуальной и коллективной идентичности // Вопросы философии. М., 1994. № 10. С. 112-123.

414. Храпов С.А. Индивидуальное и общественное сознание: гносеологические и онтологические аспекты взаимодействия. Научные ведомости БГУ. Серия: Философия. Социология. Право. № 8 (63) / т. 8/ 2009. С. 200-206.

415. Храпченко М.Б. Сила искусства / Художественное восприятие. Сборник под. Ред. Б.С.Мейлаха. Изд.: Наука. Л., 1971. С.5-28.

416. Храпченко М.Б. Время и жизнь литературных произведений / Художественное восприятие . Сборник под. Ред. Б.С.Мейлаха. Изд.: Наука. Л., 1971. С.29-57.

417. Хренов Н.А. Искусство в контексте XX века на фоне повторяющихся флуктаций в больших длительностях исторического времени / Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. М.: Наука, 2004. С. 15-73.

418. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. Словарь–справочник. М.: РАГС, 2002. 240 с.

419. Цыдендамбаева О.С. Эвфемистическая картина мира: концептосфера "человек": дисс. … канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2011. 178 с.

420. Чач Е.А. Ориентализм в общественном и художественном сознании Серебряного века: дисс. ... канд. ист. наук Санкт-Петербург, 2012. 338 с.

421. Шадрина О.Н. Социально-философский анализ феномена целостности мировоззрения: на материале творчества И.-В. Гете: дисс. ... канд. филос. наук. Архангельск, 2007. 220 с.

422. Шарипов М.Р. Конструктивная устойчивость в научной картине мира: философский анализ: дисс. ... д-ра филос. наук. Уфа, 2010. 381 с.

423. Швырев В.С. От классического к современному конструктивизму // Философские науки. 2008. № 3. С. 10–20.

424. Шевченко Л.В. Художественно-эстетическое в контексте энергийно-личностной онтологии. М.: Наука, 2011. 152 с.

425. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Изд-во «Мысль», 1999. 608 с.

426. Шеманов А.Ю. Самоидентификация человека и культура. М.: Академический проект. 2007. 479 с.

427. Шигалугова З.Х. Парадигма гендерной художественной картины мира в балкарской лирике 1960–1970-х годов: дисс.. … канд. филол. наук. Нальчик, 2011. 181 с.

428. Шипота К.А. Семиотика пространства в хронотопе современности // Грамота, 2014. № 7. Ч. 1. С. 212–215.

429. Шишлянникова Н.П. Концепт «звук» и педагогические особенности моделирования художественной картины мира // Вестник ТГУ. 2011. № 344. С. 186–190.

430. Шмугурова К.В. Концепты тоска и радость в художественной картине мира: дисс. … канд. филол. наук. Новосибирск, 2011. 206 с.

431. Штумпф С.П. О духовном и нравственном: социально-философский дискурс // Грамота, 2014. № 4. Ч. 2. С. 203–206.

432. Шубина А.О. Концепты художественной картины мира // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки 2009. № 4. С. 94–98.

433. Шутина В.Н. Отражение менталитета эпохи в пословичной картине мира: дисс. … канд. филол. наук. Ставрополь, 2010. 186 с.

434. Щибря О.Ю. Художественная концептуализация: процесс и результат (рецензирована) // Вестник АГУ. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2010. № 4. С.190-194.

435. Щюц А. Избранное: мир, светящийся смыслом. М.: РОСПЭН, 2004. 1056 с.

436. Эйхенбаум Б.О. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. 327 с.

437. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб.: Алетейя, 1998. 249 с.

438. Эстетика. Словарь. М.: Политиздат, 1989. 447 с.

439. Юдин Э.Г. Методология науки. Системность. Деятельность. М.: Эдиториал УРСС, 1997. 444 с.

440. Юлаев Д.Ф. Бессознательное и картина мира: сущность, структура и взаимодействие: дисс. … канд. филос. наук. Пермь, 2005. 214 с.

441. Юнг К. Психология бессознательного. М.: Канон, 1994. 248 с.

442. Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: REFL-book, 1996.302 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.xliby.ru/psihologija/_psihoanaliz_i_iskusstvo/p2.php (дата обращения 07.08.2014).

443. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. М.: Ренессанс, 1992. 320 с.

444. Юркевич В.В. Политический и художественный виды дискурса: сходства и различия. Вестник ЧГУ, 2014. № 6 (335). С. 106–110.

445. Юсуфов Р.Ф. История литературы в культурфилософском освещении. М.: Наука, 2005. 435 с.

446. Якимов П.А. К вопросу о лексическом представлении концепта «грех» в поэзии Семена Липкина // Вестник ОГУ. 2013. № 11 (160). С. 140–143.

447. Якимович А.К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: от импрессионизма до классического авангарда. М.: Искусство, 2003. 491 с.

448. Яковлев Е.Г. Эстетика. Искусствознание. Религиоведение. М.: Книжный дом Университет. 2003. 640 с.

449. Ясперс К., Бодрийяр Ж. Призрак толпы. М.: Алгоритм, 2007. 272 с.

450. Ясперс К. Введение в философию. [Электронный ресурс].URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/yasp/vvedfil.php. (дата обращения: 27.11.2014).

451. After Philosophy: End or Transformation? Cambridge, MA: MIT Press, 1986.

452. Brand G. Die Lebenswelt // Eine Philosophie des Konkreten Apriori. Berlin, 1971. S. 211–227.

453. Bychkov V., Mankovskaja N. Virtualistika kaip nuja XXI amziaus estetikos sritis // Aesthetics and Philosophy of Art Studies IV: Interactions of Problem Fields of Aesthetics and Art Philosophy. Ed. A. Andrijauskas. Vilnius, 2008.

454. Cheng C. J.-Y. On Subjectivity in Deleuze's "The Fold" // NTU Studies in Language and Literature. Taiwan: National Taiwan University Press, 2007. № 17. P. 79–100.

455. Deleuze G. Empiricism and Subjectivity: an Essay on Hume's Theory of Human Nature / translated and with an introduction by Constantin V. Boundas. New York: Columbia University Press, 1990.

456. Deleuze G., Guattari F. Nomadology: The War Machine / translated by Brian Massumi. Seattle, WA, 2010.

457. Dufrenne M. The Phenomenology of Aesthetic Experience. Evanston, 1973. 578 p.

458. Eldridge R. An introduction to the philosophy of art, second edition. / An Introduction to the Philosophy of Art, Second Edition. Great Britain: Cambridge University Press, 2015. 312 p.

459. Fink B. The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance. Princeton: Princeton University Press, 1996.

460. Fokkema D.W. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts. // Approaching postmodernism. – Amsterdam ets, 1986. P. 82–83.

461. García M. Art as a model of revelation in Schelling: From transcendental idealism to personal action. / Acta Philosophica. Pizza Roma: Fabrizio Serra Editore, 2015. P. 285-310.

462. Guyer P. Knowledge and pleasure in the aesthetics of Schelling. / Interpreting Schelling: Critical Essays. Great Britain: Cambridge University Press, 2014. P. 71- 90.

463. Malmgren C.D. Fictional Space in the Modernict and Postmodernist Amerikan Norel – Lewisburg,1985.

464. Mankovskaya N. Virtual Reality in Moving Images: Psychology of Aesthetic Perception // Narration and Spectatorship in Moving Images. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

465. Monseré A. The Role of Intuitions in the Philosophy of Art. Gent: Inquiry Routledge, 2015. 22 p.

466. Morgan C.G. Fuzzy logic // Routledge Encyclopedia of Philosophy. Vol. 3. L.: Routledge, 1998.

467. Palmer D. Heidegger and the Ontological Significance of the Work of Art // British Journal of Aesthetics. L., 1998. Vol. 38. № 4. P. 394–411.

468. Parker De Witt H. The Principles of Aesthetics. New York, 1946. P. 70.

469. Pignocchi A. The intuitive concept of art. / Philosophical Psychology. Gent: Inquiry Routledge, 2014. P. 425-444.

470. Rollins M. The Invisible Content of Visual Art. / Danto and his Critics, Second Edition. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2012. P. 41-54.

471. Seeley W.P.Philosophy of art and empirical aesthetics: Resistance and rapprochement. The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts. Great Britain: Cambridge University Press, 2015. P. 35-59.

472. Sinnerbrink R. Nomadology or Ideology? Zizek's Critique of Deleuze // Parrhesia: a journal of critical philosophy. Melbourne: Open Humanities Press, 2006. № 1. P. 62–87.

473. Sorčan V.H.Kant's contemplation of the beautiful [Kontemplacija lepega pri Kantu]. Slovenia: Slovensko Drustvo za Primerjalno Knjizevnost , 2015. P. 197-208

474. Speight A. Hegel and the "Historical Deduction" of the Concept of Art. / A Companion to Hegel. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2011. P. 351- 368.

475. Uidhir C.M. Art and Abstract Objects. Great Britain: Oxford University Press, 2013. 320 p.

476. Urkevich S. L’espace Americus / Clamed, 1981. P. 17.

477. Woodward J. Ivan Bunin: a Study of His Fiction. Chapel Hill, NC, 1980. 275 p.

478. Zhukovskiy V. I., Pivovarov D. W. Works of Art and Visual Thinking // European Journal of Natural History. 2010. № 2. P. 38–42.