

**Наталья Леонидовна Варова**Омский государственный педагогический университет, кандидат философских наук, доцент, Омск, Россия  
e-mail: nvarova@mail.ru

### **Феномен образа мира в изобразительном искусстве**

*Аннотация.* В статье показано, что в основе достижений искусства Нового времени лежит формирование феномена образа мира в сознании художника. Аттрактором, точкой сборки феномена, становится полнота переживания многомерно-го состава бытия. Феномен образа мира формируется в произвольных актах самосознания на протяжении всего жизненно-го времени художника. В творческом процессе разработка идеального художественного образа и создание материальной формы его воплощения происходят в соотношении с феноменом образа мира.

*Ключевые слова:* искусство, феномен, образ мира, художественный образ, самосознание.

**Natal'ya L. Varova**Omsk State Pedagogical University, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Omsk, Russia  
e-mail: nvarova@mail.ru

### **The Phenomenon of World Image in Fine Arts**

*Abstract.* The article shows that the basis of the achievements of the Modern Times art is the formation of the idea of the world in the mind of the artist. The attractor, the assemblage point of the phenomenon is the completeness of the experience of the multidimensional composition of being. The phenomenon of the image of the world is formed in voluntary acts of self-awareness throughout the artist's life. In the creative process, the development of an ideal artistic image and the creation of a material form of its embodiment occur in relation to the phenomenon of the image of the world.

*Keywords:* art, phenomenon, image of the world, artistic image, self-awareness.

В парадигме искусства Нового времени структура акта художественного творчества включает в себя: 1) человека-творца; 2) идею, замысел в сознании художника; 3) произведение, материальный объект. В основании отношения художника к миру лежит принцип целостности. Эстетическое сознание оформляет, организует, завершает — делает целостным переживаемое и познаваемое: именно в эстетическом сознании рождается смысл, и в каждом творческом акте смысл рождается заново. Форма художественного видения внутреннего человека определяет форму художественного целого. Ответственность художника проявляется в удержании доминанты самосознания — определенной устремленности своего художественного внимания на «...всесторонне пережитый состав бытия...» [1, с. 175]. Требовательность и серьезность жизненных вопросов, которые личность ставит перед собой, придают значимость искусству, отсутствие вопросов определяет бесплодность искусства [2]. Вместе с тем на протяжении XX в. и далее, в эпоху массового производства, неограниченного тиражирования оригиналов, созданных посредством технических устройств, в жизненное пространство человека вторгаются бесконечные, представленные в разных форматах визуальные ряды. Основное внимание производителя визуального контента сосредотачивается на потребителе, а понятие

искусства размывается в результате применения к разнообразным формам внехудожественной активности.

В современной цивилизации сосуществуют образцы и традиция классического искусства, эксперименты неклассического искусства, постмодернистские внехудожественные формы творческой активности. В связи с этим актуализируется проблема определения искусства и изобразительного искусства, в частности. В контексте этой сверхзадачи определения искусства в данной статье предложено понятие «феномен образа мира», с помощью которого уточняется содержание деятельности художника.

Для достижения цели были поставлены задачи: 1) обобщить проблему феномена образа мира в сознании художника; 2) выявить основания формирования художественного феномена; 3) определить направления ответственности художника за формирование феномена образа мира.

В исследовании были использованы идеи трансцендентального идеализма, диалектический метод и феноменологический подход.

Художественное произведение представляет собой единство материальной конструкции, художественного образа, телеологической композиции. Когда мы говорим об этих трех составляющих, то, очевидно, рассматриваем произведение как уже существующее, т. е. мы воспринимаем

его уже как зрители. Для зрителя существование произведения — это факт, произведение изобразительного искусства дано ему целиком и полностью одновременно, оно уже существует до того, как попало в поле зрения реципиента. Зритель получает чувственный образ, который затем дополняется эмоциональным переживанием и интеллектуальным анализом. Искусствовед — это тоже зритель, который на произведение смотрит как на определенный предмет.

Вместе с тем картина — это результат сложного процесса деятельности художника. В этой деятельности есть очевидные, доступные непосредственному наблюдению элементы — манипуляции мастера с инструментами и материалами, создание композиции в материале, но есть и содержание, недоступное наблюдению, — замысел, разработка идеи, рождение образа. К сожалению, попытки описать процесс формообразования чаще всего представляют собой редукцию к половине образа — вербальное описание материального знака и смысла, родившегося в голове зрителя. Наша гипотеза заключается в том, что форма, которая создается в искусстве, точнее, стала достижением искусства Нового времени, имеет основанием единство двух феноменов — в сознании художника и в сознании зрителя. Феномен образа мира в сознании художника получил гораздо меньшую разработку, чем феномен в сознании зрителя. На исправление этой ситуации направлена цель нашего исследования: сконструировать систему понятий, позволяющих описать феномен и выявить содержание ответственности художника за формируемый феномен образа мира.

Противоположность художника и зрителя состоит в том, что критик сначала воспринимает уже исполненный в материале образ — видит «что» и потом реконструирует «как» это произведено, имея в виду под «что» уже готовую картину. Художник сначала увлечен идеей, затем возникает вопрос о ее воплощении, и только потом появляется картина. Для художника картина — это всегда еще не «что», а нечто. То, что невозможно представить в сознании исчерпывающе до последнего мазка. Всегда в исполненной картине будет и то, что подумалось, придумалось в начале работы, и то, что появилось в последний момент — рациональное, закономерное и иррациональное, случайное.

Для художника в отношении «идея — воплощенный образ» первична идея. Для зрителя, наоборот, всё начинается с материального образа, который запускает процесс формирования идеи. Нас интересует первый процесс — до воплощения в материале последнего элемента, до того момента, когда сам художник принимает решение, что картина закончена.

Категориальный аппарат эстетической теории Нового времени был разработан в немецкой классической философии. В поиске специфики художественной деятельности обратимся к выводам Шеллинга, полученным при сопоставлении искусства и философии. Философия возможна только как череда актов свободного воспроизведения изначального акта самосознания, во-первых, и как история самосознания, проходящего различные эпохи [3, с. 283], во-вторых. Для философа обнаружение противоречия между бесконечным и конечным (Я абсолютным и Я собственным) — условие, начало и содержание философствования, идущее на основе разума. Художник творит форму, демонстрирующую

другим это базовое противоречие между бесконечным и конечным (идеей красоты и конкретной материальной формой ее воплощения). Искусство не исчерпывается разумом, не может быть объяснено только на основе рассудка и разума, не сводится к интеллигенции. Художник только открывает, делает видимой бездну между бесконечным и конечным, а философ, разрабатывая понятия, с одной стороны, углубляет пропасть между ними, с другой, обнаруживает синтез между ее противоположными сторонами.

Рассмотрим подробнее идею Шеллинга об акте самосознания: в каждый момент моего сознания присутствует сознание объективного мира, следовательно, «...нечто объективное уже изначально должно присутствовать в синтезе самосознания и затем вновь возникать из самосознания в процессе его развертывания» [3, с. 280]. Абсолютный акт самосознания порождает время, но сам происходит вне времени. Я, которое характеризует бытие человека, помещено во временной поток, «...являет собой непрерывный переход от представления к представлению...» [3, с. 281], но такое Я взято пока только в аспекте существования, которое само себя не осознает. В акте рефлексии поток прерывается и с этого момента становится произвольным. В акте рефлексии посредством собственного действия возникает Я, и, собственно, ничего другого, кроме Я, возникнуть не может. Этот изначальный акт, в котором Я раскрывается как синтез рефлексии и рефлексии для каждого конкретного индивида, затем повторяется во всех следующих актах самосознания.

Первый изначальный акт происходит по принципу необходимости, будучи определяемым абсолютным Я. Я конкретного индивида, совершающее акт рефлексии, открывает само себя. В этом акте открываются возможность самостоятельного мышления и осознанного действия, возможность философствования как реализации способности к различению абсолютно необходимого и произвольного содержания акта самосознания. Шеллинг называет это единством реального и идеального в акте самосознания, где реальное — изначальная форма абсолютного акта самосознания, а идеальное — произвольное содержание конкретного акта самосознания. Самосознание, или Я, есть борьба абсолютно противоположных деятельностей. Идеальная деятельность «...есть бесконечное стремление Я стать для себя объектом в реальной деятельности» [3, с. 286].

Акт самосознания есть единый абсолютный синтез, в едином акте одновременно возникают все предпосылки сознания и «определенная ограниченность», и «ограниченность вообще». Ограниченность вообще следует из бесконечного стремления Я становиться для себя объектом. Я также определенным образом ограничено, и вопрос возникает, каким способом. И на уровне ощущения, и на уровне продуктивного созерцания Я сталкивается с нечто, противоположным Я, тем самым ограничивается само Я, но переход границы — расширение сознания Я — делает возможным акт ограничения заново. Две противоположности — бесконечное и ограниченное, реальное и идеальное, расширение и сжатие — одновременно присутствуют в производящей деятельности. Онтологическим основанием синтеза противоположностей служит стремление Я соединить их. Синтез не может быть без деятельности, которая

со всей очевидностью не проявляла бы их противоположность, не устанавливала бы равновесие и взаимосвязь противоположностей.

Шеллинг подчеркивает, что для философа акт различия бесконечного и конечного — первичный акт философствования и собственно начало и неотъемлемый элемент профессиональной философии. Сущность же искусства он видит в демонстрации противоположности бесконечного и ограниченного, реального и идеального. Таким образом, говоря об искусстве, Шеллинг также прежде всего имеет в виду результат деятельности художника, который становится объектом восприятия.

Беккер соотносит понятия бесконечного и конечного у Шеллинга с понятиями неосознанного и сознательного, в их современном понимании. В художественном созерцании проявляется тождество сознательной и неосознанной деятельности [4, с. 101–102]. Производство искусства — это конечная материальная форма с конкретным содержанием (материальная, природная сторона), но одновременно это проявление свободы духа в постижении бесконечной идеи красоты. Бесконечность представлена в актах бесконечного разделения сознательного и бессознательного, т. е. постоянного перехода связи (моста) в бездну и обратно: «...в продукте, обладающем лишь видимостью произведения искусства, намерение и метод лежат на поверхности и представляются столь ограниченными и очевидными, что такое произведение может рассматриваться только как точный отпечаток сознательной деятельности художника и объект для рефлексии, а отнюдь не для созерцания, которое стремится погрузиться в созерцаемое и лишь в бесконечном способно обрести покой» [3, с. 478].

По Шеллингу, «нельзя считать художественным такое произведение, в котором не присутствует непосредственно или хотя бы в отражении бесконечное. Разве назовем мы художественным произведением, например, такие стихотворения, которые по самой своей природе могут выражать лишь единичное и субъективное? Ведь тогда этот эпитет применим и к любой эпиграмме, в которой запечатлено лишь мимолетное ощущение, впечатление момента, тогда как великие мастера писали свои произведения, стремясь создать объективность лишь *всеми* своими произведениями в *целом*, усматривая в них лишь средство изобразить жизнь во всей ее бесконечности и отразить ее в множестве зеркал» [3, с. 484].

Нас интересует та внутренняя работа, которая ведется художником от начала и до полного окончания работы над материальной формой, и в рассуждениях Шеллинга для нас очень важен первичный акт самосознания индивида — он открывает возможность и для философии, и для творчества. Повторим вслед за немецким философом, именно первичный акт самосознания, совершаемый по необходимости, открывает возможность всех последующих свободных актов самосознания, в которых Я будет ограничиваться произвольными вещами. Таким образом, то, на что направлено мое внимание, что становится предметом моей рефлексии, находится в области моего выбора. На уровне чувственности произвольность реализуется в потоке моих ощущений, не выходя за него, ограничена данными извне, внешним миром. Но уже на уровне созерцания происходит

отбор, степень произвольности повышается, индивид сознательно сосредоточивает свое внимание на определенных ощущениях как содержании своего сознания. Если же речь идет о внутренней работе над образом для его последующего воплощения, здесь, очевидно, степень осознанной деятельности приближается (или должна приближаться) к максимальной.

На уровне полной реализации акты созерцания художника и зрителя могут представляться совершенно тождественными. Но надо учитывать, что не всякий акт восприятия реализуется как абсолютный синтез конечного и бесконечного. Зритель может не иметь опыта эстетического созерцания в его классическом смысле, так же тот, кого называют в современном медиапространстве «художником», может производить продукцию, не обусловленную актами индивидуального самосознания, измерением которой служит мера психического воздействия или экономической эффективности. Соответственно, в реальном жизненном времени акты восприятия могут не совпадать и по форме, и по содержанию.

Формирование феномена образа мира как череда актов самосознания, в которых феномен получает большую ясность, сопровождается поиском способа его воплощения, рождением художественного замысла и разработкой метода, позволяющего создать материальную форму воплощения. По мере работы над этой специальной задачей рождается конкретный художественный образ. Процесс художественной работы — это всегда стремление использовать закономерности, но в то же время осознание того, что неотъемлемой частью творческого процесса и самого произведения искусства становится спонтанное, случайное, иррациональное.

Во-первых, художник должен точно знать возможности материала, поскольку есть предел произволу художника, за которым либо материал разрушается, либо художник подчиняется его законам. Таким образом, свобода художника ограничена необходимостью подчиниться материалу. Идеальный художественный образ (т. е. который существует пока только в сознании художника) приобретает черты конкретных материалов и соотносится с феноменом образа мира, формирующегося в актах самопознания. В результате идеальный образ либо берется в дальнейшую разработку, либо отбрасывается как неспособный передать истину феномена. На этом этапе ответственность художника заключается в знании материалов, умениях и навыках работы с ними, в выборе материала и искусности исполнения.

Во-вторых, художник использует символы и коды своей социальной группы, культуры, эпохи. Как человек, родившийся в определенное время в определенном месте, осваивает знаково-символические системы своего времени, в этом заключается ограничение. Однако понимание лексики и грамматики языка, логики мышления дают художнику представление о системе, структуре, о целом и части; культурная преемственность, знакомство с другими языками и технологиями дают большие возможности в разработке художественного образа. Формирование феномена образа мира напрямую зависит от способности определить его элементы, видеть структуру, охватывать целое. Ответственность художника проявляется как в формирова-

нии феномена образа мира, так и в поиске языка, позволяющего наиболее точно передать смысл, и в совершенном его применении.

В-третьих, символическое содержание художественного образа есть производное от феномена образа мира. Пространство феномена становится пространством смыслообразования. Идеальный образ, обладающий длительностью, вступает в свое инобытие — идея расширяется от самой себя во всех возможных направлениях, там же вовне и встречает себя, вечно пребывая в круговороте себя самой. Воспользуемся далее размышлением А. Ф. Лосева о выразительном пространстве в геометрии. Пространство феномена делится на внешнее и внутреннее. Внешнее, реальное, инобытийное пространство — абсолютно внефигурное становление, противостоящее всякой фигуре. Внутреннее, идеальное пространство — чистая фигурность как таковая, выведенная на основании аксиом: единораздельности, непрерывности, конгруэнции [5, с. 345]. В процессе формирования феномена образа мира раздельное бытие внешнего и внутреннего абстрактных пространств прекращается рождением выразительного пространства. Возникает их абсолютное тождество как символ, первопринцип выразительного пространства.

В то же время материалом для формирования феномена в сознании художника служит содержание непосредственного и опосредованного восприятия, всё содержание памяти. Символическое строится на материале собственного опыта: опыта ощущений, опыта переживания связи с универсумом и выстраивания целостного образа мира. В процессе разработки художественного образа ответственность художника заключается в том, чтобы быть искренним —

говорить только о том, что знаю сам, и добросовестным — доводить до предельной ясности художественный замысел и максимальной выразительности художественный образ. Совокупность произведений, созданных художником, воплощает феномен образа мира.

Таким образом, для объяснения специфики художественной деятельности и великих достижений искусства Нового времени необходимо разработать понятие феномена образа мира. Феноменологический подход позволяет исследовать искусство как «работу», производимую художником, — длящийся во времени, дискретный процесс мышления, в котором формируется феномен.

Основанием для формирования феномена служат акты самосознания, которые: 1) воспроизводят первичный необходимый акт самосознания — указывают на абсолют; 2) закрепляют противоположность между бесконечной реальностью идеи красоты и конкретными идеальными формами ее представления; 3) демонстрируют синтез бесконечного и конечного в своей реализации. Посредством произвольных актов самосознания формируется феномен образа мира, который затем конкретизируется в идеальных художественных образах. Воплощенные образы служат материалом для дальнейшего формирования феномена.

Художник реализует свою ответственность в процессах формирования феномена образа мира, разработки идеального художественного образа и его материального воплощения. Работа над художественным образом в его материальной (вещественной, природной), знаковой и символической составляющих ведется в соотношении с феноменом образа мира, результаты проверяются на истинность, искренность и добросовестность в исполнении.

#### Библиографический список

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М. : Искусство, 1986. С. 9–191.
2. Целма Е. Искусство и жизнь как проблема эстетики М. Бахтина // Серия «Мыслители». В диапазоне гуманитарного знания. Вып. 4: Сборник к 80-летию профессора М. С. Кагана. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 356. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/celma-e/iskusstvo-i-zhizn-kak-problema-estetiki-mbahtina> (дата обращения: 10.01.2021).
3. Шеллинг Ф. В. И. Система трансцендентального идеализма // Соч. : в 2 т. / пер. с нем. ; сост., ред., авт. вступ. ст. А. В. Гулыга. М. : Мысль, 1987. Т. 1. С. 227–489.
4. Беккер О. О хрупкости прекрасного и авантюризме художника. Онтологическое исследование в области эстетического феномена // Феноменология и эстетика / О. Беккер, М. Гайгер, М. Дюфрен, М. Ришир. М. : РИПОЛ классик : Панглосс, 2019. С. 79–132.
5. Лосев А. Ф. Дialeктические основы математики // Лосев А. Ф. Хаос и структура. М. : Мысль, 1997. С. 5–608.

#### References

- Bakhtin M. M. (1986) Avtor i geroi v ehsteticheskoi deyatelnosti, *Ehstetika slovesnogo tvorchestva*. Moscow, Iskusstvo Publ., pp. 9–191. (in Russian)
- Bekker O. (2019) O khрупkosti prekrasnogo i avanturizme khudozhnika. Ontologicheskoe issledovanie v oblasti ehsteticheskogo fenomena, *Bekker O., Gaiger M., Dyufren M., Rishir M. (2019) Fenomenologiya i ehstetika*. Moscow, RIPOL klassik Publ., Pangloss Publ., pp. 79–132. (in Russian)
- Losev A. F. (1997) Dialekticheskie osnovy matematiki, *Khaos i struktura*. Moscow, Mysl' Publ., pp. 5–608. (in Russian)
- Shelling F. V. I. (1987) Sistema transsendental'nogo idealizma [System des transcendentalen idealismus], *Collected Works: v 2 t.*, ed. A. V. Guly'ga. Translated from German. Moscow, Mysl' Publ., vol. 1, pp. 227–489. (in Russian)
- Tselma E. (2001) Iskusstvo i zhizn' kak problema ehstetiki M. Bakhtina. *Seriya "Mysliteli". V diapazone gumanitarnogo znaniya*. Issue 4: Sbornik k 80-letiyu professora M. S. Kagana. Saint Petersburg, Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshhestvo Publ., p. 356. Available at: <http://anthropology.ru/ru/text/celma-e/iskusstvo-i-zhizn-kak-problema-estetiki-mbahtina> (accessed: 10.01.2021). (in Russian)