

На правах рукописи

ДЁМИН Григорий Сергеевич

**ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В
СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ**

(на примере живописи)

Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Тюмень

2012

Работа выполнена на кафедре философии ФГБОУ ВПО «Тюменский государственный университет»

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор

Губанов Николай Иванович

Официальные оппоненты: доктор философских наук, доцент, ФГБОУ ВПО «Тюменский государственный университет», профессор кафедры зарубежной литературы

Борко Татьяна Иосифовна

доктор философских наук, профессор, ФГБОУ ВПО «Тюменская государственная академия культуры, искусств и социальных технологий», профессор кафедры культурологии

Захарова Людмила Николаевна

Ведущая организация: **ФГБОУ ВПО "Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского"**

Защита состоится 24 мая 2012 года в 11–45 на заседании диссертационного совета Д 212.274.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата философских наук в Тюменском государственном университете (625003, Тюмень, ул. Республики, 9, ауд. 211).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Тюменского государственного университета.

Автореферат разослан «_____» _____ 2012 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат философских наук, доцент

А.И. Павловский

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Различные виды, жанры и направления искусства по-разному участвуют в процессах самосознания, самопознания и саморазвития общества, но во всех них в XX веке наметились определенные кризисные явления. Принципиальное отличие этого кризиса от всех предшествующих художественных кризисов заключается в том, что впервые им оказались захвачены все без исключения виды искусства, отчего создается впечатление, что всё искусство в целом утрачивает свою определённость на наших глазах.

Информационное общество осуществило провокацию в среде искусства, создав условия для массового творчества и «завалив» потребителя огромным количеством художественных творений различного вида и уровня, в результате чего представляется, что само художественное творчество становится повседневным делом, частью человеческого быта. Но особенно сильное влияние развитие информационных технологий произвело на живопись, так как именно создание сложных визуальных изображений в виртуальной среде стало тем простейшим видом компьютерного искусства, которое легче всего осуществить неискушенному пользователю при помощи большого количества специализированных программных оболочек.

Современные философы и художники по-разному воспринимают эту проблему и пытаются обосновать возможности выхода из неё. Есть мнение, что традиционное искусство умерло, утратило смысл, что отображать художественно реальность кистью на холсте уже не обязательно, а единственным осмысленным путем развития изобразительного искусства является путь перформанса (акционизм). И сам факт распространенности и популярности подобного подхода вызывает необходимость искать иные пути развития живописи и пытаться по-иному определить её место в современной культуре. Это невозможно сделать без сущностного понимания природы живописного искусства и специфики её художественных образов,

рассмотренных с точки зрения их генезиса и бытия в символическом пространстве культуры.

Существует и другая проблема, связанная пониманием места живописи в современной культуре. Она связана с тем, что, начиная с середины XIX века, в этом виде искусства нарастает постепенный отказ от критерия мимесиса - требования в искусстве подражать реальности. Такой отказ привел к радикальному изменению живописного искусства, которое в результате этого в значительной мере переместилось в разряд элитарного. Произошло размежевание массовой миметической и элитарной немиметической живописи.

Конечно, граница между миметическим и немиметическим в живописи не совсем совпадает с границей между элитарным и массовым. В целом, это размежевание таково: чаще всего живопись, удивляющая изобразительной странностью, непохожестью на реальность, оказывается адресованной специфической аудитории ценителей, умеющих расшифровывать подобные произведения; живопись же для масс фиксирует чисто внешнюю похожесть предметов, обладая при этом минимальной выразительностью. Иными словами, сложная картина, над которой нужно думать, нарисована так, что она зрительно не понятна, а над тем, что нарисовано понятно, можно не думать, так как там просто не над чем думать. XX век породил множество живописных направлений. Большинство из них провозглашали о своем концептуальном, преобразовательном замысле, призванном привести нечто принципиально новое в искусство, сыграть ключевую роль в его развитии. Богатство именно XX века на такие течения само по себе нуждается в объяснении, тем более, что процесс их становления развивался параллельно с отказом от критерия мимесиса (т. е. с XIX века), что позволяет сделать вывод об их взаимосвязи. Это ставит нас перед необходимостью рассмотрения внутренней логики развития живописи. А развитие всякого вида искусства – это не только изменение его выразительных и изобразительных возможностей, но и, в первую очередь, развитие понимания целей

художественной деятельности, что опять-таки связано с пониманием в данном виде искусства художественного образа, технологии и логики его формирования, а также места этого образа в мировой художественной культуре.

Степень разработанности проблемы. Различные аспекты истории искусства и связанные с ними общие проблемы разрабатывали И. Адо, М. В. Алпатов, М. Г. Неклюдова, В. П. Бранский, А. С. Вартанов, В. В. Вейдле, Л. Н. Волынский, Г. Г. Гадамер, М. Гин, Д.В. Затонский, Х. Зедельмайер, Г. Зиммель, М. ди Капуа, В. С. Кеменов, Е. А. Колчанова, М. С Лебемянский, А. Ф. Лосев, Н. О. Лосский, М. А. Немировская, О. Рейтерсверд, А. Д. Столяр, В. Татаркевич, Р. Уоллэйс, Й. Хейзинга, М. Г. Чистякова, M. Waxandall.

Основные проблемы истории живописи были рассмотрены в трудах М. Андрониковой, С. А. Андропова, Л. А. Большаковой, А. С. Вартанова, А. Ф. Лосева, А. Д. Столяра, Б. А. Столярова, М. Н. Щербинина.

В данной работе использовались теоретические манифесты и концептуальные работы самих художников, как то: Й. Баадера, С. Дали, М. Дюшана, Ф. Маринетти, А. Партенса, Ж. Рибмон-Дессеня, Т. Тцары, Р. Хаусманна, Р. Хюльзенбека.

Специфические изобразительные средств живописи и особенности его восприятия исследовали Г. В. Беда, Ж. Вебер, А. Д. Столяр, Б. А. Столяров, Н. А. Федоров, Ю. П. Шашков,

Общие проблемы теории и истории культуры, рассмотрение которых необходимо для данной работы, изучались Ю. Асояном, О. Л. Венгерской, В. фон Гумбольдтом, Г. Г. Дилигенским, М. Н. Ерьсько, И. А. Ильиным, С. Г. Кара-Мурзой, М. Коулом, Ю. Кристевой, Т. В. Лазутиной, Т. В. Летяговой, А. Ф. Лосевым, Н. О. Лосским, И. В. Никитиной, Х. Ортега-и-Гассетом, М. Н. Просековой, Б. Райновым, К. Г. Рожко, Ф. де Соссюром, М. Фуко, У.Эко.

Оценка состояния, специфики и основных тенденций развития современной культуры была дана в трудах В. Г. Белоуса, В. В. Вейдле, Н. Н. Гу-

банова, Ж. Делеза, П. Козловского, Ю. Кристевой, Т. В. Летяговой, Х. Ортеги-и-Гассета, Б. Райнова, Ю. Хабермаса.

В диссертации использовались работы по философии искусства А. Банфи, Р. Барта, М. М. Бахтина, А. Белого, В. Г. Букина, Ж. Вебера, В. В. Вейдле, Г. Г. Гадамера, Г. В. Ф. Гегеля, Э. Геллнера, М. Гина, В. А. Гольцева, Г. Грэма, Х. Зедельмайера, И. Канта, Г. Э. Лессинга, А. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана, Х. Ортега-и-Гассета, П. Рикера, И. А. Тэна, М. Г. Чистяковой, Ф. В. Шеллинга, Ф. Шлегеля, А. Шопенгауэра, М. Н. Щербинина.

В исследовании употребляется ряд понятий, концепций и подходов эстетики, а потому можно отметить большое значение для диссертации работ Т. В. Адорно, В. В. Бычкова, Ю. Б. Борева, К. Э. Гилберта, С. А. Дзикевича, Р. Карнапа, О. Кривцуна, Б. Кроче, Т. В. Лазутиной, М. Лившица, М. Ф. Овсянникова, Ж. Рансьера, К. Фосслера, М. Н. Щербинина.

Принципиальное значение для работы имеют труды по теории искусства, которые были созданы Е. М. Дроновой, Б. Зерновым, Т. С. Караченцевой, М. Г. Карымовой, Г. В. Колшанским, А. Кучиньской, А. Ф. Лосевым, Ю. М. Лотманом, Н. Б. Маньковской, С. А. Митасовой, С. Х. Раппопортом, О. Рейтерсвердом, Г. Тардом, Й. Хейзингой, М. Вахандалл.

Можно также выделить как значимые для данной работы труды по психологии искусства Л. С. Выгодского, М. Гина, И. Н. Дубиной, Л. А. Закса, Х. Зедельмайера, Р. Коллингвуда, Б. Кроче, А. Ф. Лосева, Н. Б. Маньковской, Э. Нойманна, С. Х. Раппопорта, А. А. Салиева, В. Н. Самохина, К. Г. Юнга.

Диссертационному исследованию способствовали работы по истории философии вообще и истории философии искусства в частности И. С. Вдовиной, Э. Геллнера, М. Н. Грецкого, В. Декомба, В. В. Кирющенко, П. Козловского, И. С. Куликовой, М. Н. Липовецкого, А. Ф. Лосева, М. Ф. Овсянникова, К. А. Свасьяна, К. Фосслера, М. Н. Щербинина.

Отдельно следует выделить работы по теории воображения и творчества авторов Ю. М. Бородай, С. А. Борчикова, Л. А. Закса, О. А. Зарубиной, О. В. Захаровой, Л. В. Китайчик, У. В. Куайна, П. К. Энгельмейера, а также ис-

следования по коммуникативным и символическим аспектам теории познания О. В. Аронсона, Е. А. Артемьевой, Б. Е. Гройса, Ж. Делеза, И. Н. Дубиной, Л. А. Закса, Р. Карнапа, В. В. Кирющенко, Г. В. Колшанского, Б. Кроче, У. В. Куайна, Ю. М. Лотмана, Р. Павлиениса, А. И. Павловского, П. Рикера, Ю. И. Романова, Ф. де Соссюра, М. Фуко, Ю. Хабермаса, Н. Хомского, Ф. Шлегеля.

Значимыми были также труды по теории познания Р. Арнхейма, А. Белого, Э. Геллнера, Т. Ф. Гусаковой, Ж. Делеза, Д. С. Дмитрина, Л. П. Доблаева, Х. Зедельмайера, Р. Коллингвуда, Э. Б. де Кондильяка, Ю. М. Лотмана, И. В. Никитиной, С. Х. Раппопорта, Ф. де Соссюра, У. Эко.

Вместе с этими работами использовались исследования по психологии познания Д. Брунера, Л. С. Выгодского, Ж. Делеза, Л. А. Закса, Н. Хомского.

Для формирования общенаучного обеспечения исследования большое значение имели работы Г. Г. Дилигенского, Р. Карнапа, М. Коула, П. Рикера; а так же методологические работы Р. Барта, Г. Г. Гадамера, Э. Гуссерля, Ю. В. Ивлева, Ж. - Ф. Лиотара, П. Рикера, Ф. де Соссюра, М. Н. Щербинина.

Работы указанных выше авторов представляют значительный научный интерес. Однако ряд аспектов, касающихся возникновения и развития художественного образа, особенно живописного, остаётся нераскрытым. Это и побудило нас к данному исследованию.

Объект исследования: художественный образ, формируемый средствами живописи.

Предмет исследования: эволюция живописного художественного образа, включающая его создание художником и последующее развитие в социокультурном контексте.

Цель и задачи исследования. В рамках диссертационного исследования была поставлена следующая цель: раскрыть закономерности бытия художественного образа в живописи в процессе его генезиса и последующего развития в социокультурном контексте.

Для ее достижения были поставлены следующие задачи:

- раскрыть природу образа как вида знака, показать его специфику и особенности использования в познании и коммуникации;
- выявить специфику художественного образа как вида образа, создаваемого средствами искусства, объяснить особенности этого образа публичным характером восприятия;
- исходя из своеобразия живописи как вида изобразительного искусства со своей уникальной совокупностью изобразительных средств, показать специфичность живописного художественного образа и очертить его миметический потенциал;
- продемонстрировать роль впечатления в качестве источника формирования художественного образа и исследовать виды впечатлений в процессе их влияния на процесс художественного творчества;
- исследовать соотношение изобразительного и выразительного компонентов в различных жанрах живописи и показать современную тенденцию к преобладанию выразительности в живописи;
- выявить соотношение индивидуальной и социальной выразительности в живописи и объяснить их диалектическую взаимосвязь;
- раскрыть соотношение рационального и иррационального в художественном творчестве, показать формы их присутствия и обосновать необходимость их гармоничного соотношения в художественном замысле;
- обосновать роль понимания в качестве конечной цели художественного творчества, которая детерминирует процесс создания художественного образа, показать виды понимания, которые может ставить перед собой живописец;
- показать процесс становления художественных образов ключевыми символами культуры, определить специфику живописного художественного образа в качестве объекта цитирования и продемонстрировать механизм этого цитирования как живописи, так и в других видов искусства;
- описать процесс «обрастания смыслами» живописного художественного образа, ставшего автономным культурным феноменом,

показать эволюцию шедевра к состоянию, когда он утрачивает изначальные авторские смыслы.

Теоретико-методологическая основа диссертации. Набор методов и используемых теоретических концептов обусловлен конкретными задачами, которые решаются в том или ином параграфе диссертации. Исследование отталкивается (задача 1) от понимания знака в прагматической традиции (Ч. Пирс) и созданной на ее основе Ю. В. Ивлевым классификации знаков. Определив образ как вид знака, автор выделяет специфику художественного образа (задача 2), используя для этого герменевтический метод, а именно, понятие о «горизонте понимания», которое необходимо для публичного употребления художественного образа, что и потребовало от автора создания условий для обеспечения этого «горизонта». Говоря об особенностях живописного художественного образа (задача 3), автор использует метод эстетической антропологии, прежде всего зеркальность и олицетворение, для описания отражения реальности в художественных образах различных видов искусства.

При исследовании впечатления (задача 4) как мотива деятельности художника автор отталкивается от ассоциативного подхода в психологии и эстетико-антропологического понимания художественной деятельности. При рассмотрении соотношения выразительного и изобразительного (задача 5), индивидуальной и социальной выразительности (задача 6), рационального и иррационального (задача 7) в художественном образе и художественной деятельности автор использует диалектический метод. При рассмотрении понимания как цели художественной деятельности (задача 8) используется экзистенциалистский метод (Ж. – П. Сартр), а именно, обращение к другому, которое необходимо, чтобы задать собственные границы.

При описании становления художественных образов ключевыми символами культуры (задача 9) автор использует концепцию неокантианства (Э. Кассирер) о культуре как символическом пространстве и метод эстетической антропологии. При описании процессов «цитирования» и

«обрастания смыслами» художественных образов в культуре (задача 10), кроме уже указанной концепции Э. Кассирера используется постмодернистский подход Р. Барта и Ю. Кристевой, а именно концепции «цитатности», «интертекстуальности», «смерти автора» (последняя, правда, сильно модернизируется автором).

В целом для методологии работы характерно широкое применение принципов герменевтики, диалектики и эстетической антропологии.

Научная новизна исследования:

1. Впервые показано, что эволюция художественного образа представляет собой целостный процесс вне зависимости от того, связан он с деятельностью художника или протекает после завершения живописной реализации, когда этот образ обретает автономное бытие в культуре.

2. Доказано, что привнесение художественной интерпретации в отражение реальности посредством художественного образа связывается с многозначностью связи между знаком и обозначаемым, описываемой категорией «похожесть», которая и отражает субъективность подбора образов.

3. Впервые обосновано положение о том, что индивидуальная и социальная выразительность художественного образа находятся в отношениях, взаимообусловленности и взаимопорождения.

4. Конкретно показано, что деятельность художника детерминирована целью признания его творчества обществом, условием чего служит понимание представителями социальных групп смысла художественного творения.

5. Осуществлён новый подход к интерпретации постмодернистского концепта «интертекстуальность», позволяющий признавать универсальность знаково-символического языка культуры и возможность цитирования художественных образов различных видов искусства.

Положения, выносимые на защиту:

1. Живописное искусство является самым миметически достоверным из всех видов искусства, так как восприятие произведений живописи служит наиболее полным аналогом восприятия реальности.

2. Рождение всякого художественного образа в качестве предпосылки предполагает наличие некоторого впечатления, которое и обуславливает стремление творца к его художественной реализации.

3. В современной живописи выразительность все больше превалирует над изобразительностью, что приводит к невозможности непосредственного понимания изображаемого и делает необходимым истолкование замыслов художника параллельно с восприятием произведения.

4. Тенденция преобладания рационального над иррациональным в современной живописи приводит к значительному ограничению выразительных возможностей художника, поскольку позволяет ему воплощать в произведении только то, что им осмыслено.

5. Ключевые символы культуры вне зависимости от их художественных достоинств выполняют в социуме и составляющих его социальных группах интегративную функцию; в этом качестве эти символы «цитируются» в других художественных произведениях с целью использования общеизвестных смыслов.

6. Всякий шедевр в процессе своего существования в лоне культуры постепенно утрачивает заложенные в него авторские смыслы по мере удаления его от эпохи жизни автора и становится символом, который значит только то, что он символ культуры данной эпохи.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Результаты данного исследования могут иметь широкое теоретическое и практическое применение в разных областях философских исследований, а также в педагогике, искусствоведении, культурологии и истории.

Научная ценность работы заключается в возможности использования полученных выводов:

- в дальнейших теоретических разработках проблем искусства, как в общетеоретическом, так и в прикладном планах;
- в практическом применении выводов данной работы для осуществления живописной деятельности и управления искусством;
- в преподавании философии, культурологии, философии искусства, эстетики, искусствоведения, а также других курсов и дисциплин, прямо или косвенно связанных с искусством.

Апробация работы. Основные положения исследования обсуждались на кафедрах философии и изобразительного искусства Тюменского государственного университета, на всероссийских научно-практических конференциях: «Человек в фокусе самотворения: эстетическое измерение» (27 ноября 2007 г.); «Эстетическая антропология в системе экологического воспитания» (23 декабря 2010 г.).

По теме диссертации опубликовано 3 статьи и 1 параграф в коллективной монографии.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, включающих одиннадцать параграфов, заключения, библиографии из 202 наименований и приложения, в котором приведены репродукции 38 картин, упоминающихся в тексте работы. Объем работы - 194 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается выбор и актуальность темы исследования; анализируется степень ее разработанности, определяется объект и предмет, ставятся цель и задачи диссертации; перечисляются основные методы; описывается новизна исследования, практическая значимость работы и ее апробация; формулируются основные положения, выносимые на защиту.

В **главе 1 «Эстетическая характеристика художественного образа»** определяются сущность и специфические особенности живописного

художественного образа посредством установления его места в классификации видов знака. Глава состоит из трех параграфов.

В первом параграфе «Образ как антропологический и культурный феномен» раскрывается природа образа как вида знака, показывается его специфика и особенности использования в познании и коммуникации.

Образ является разновидностью знака. Знак – это объект, который используется как заменитель какого-либо другого объекта в процессе познания или коммуникации. Видами знака, в соответствии с концепцией Ч. Пирса и Ю. В. Ивлева, являются, кроме образа, также символ и индекс. Они различаются характером связи между знаком и значением, на основании которой знак может «отсылать» к обозначаемому объекту. Образ является знаком потому, что он подобен представляемому объекту, сходен с ним и может замещать этот объект в процессах коммуникации.

Символ не связан с представляемым объектом ни природно, ни по подобию, а потому общество, чтобы использовать символы для коммуникации, должно точно определить значения всех взаимосвязанных символов и установить отношения между ними, т. е. задать язык символов.

Использование образов не нуждается в языке, хотя общественным сознанием задаются правила использования образов, которые, вместе с тем, носят приблизительный характер, в частности, в современной культуре сущность объектов задается их предназначением, и именно связанные с ним черты признаются существенными.

В реальном познавательном-коммуникативном процессе невозможно провести четкую грань между символом и образом, так как образ некоего объекта выступающего символом чего бы то ни было, сам является символом.

Необходимость формирования общественного согласия по этому поводу связана с «безграничностью» отношения подобия, вследствие чего

образ может перестать быть общепонятным, что хорошо прослеживается на примере использования образов детьми и шизофрениками.

Но именно «размытость» правил использования образов в коммуникации позволяет привнести в нее не только изобразительный компонент (отсылку к предмету, обладанию им свойствами и т. д.), но и выразительный компонент (продемонстрировав отношение человека к представляемому объекту, а через него и сам внутренний мир человека). Благодаря использованию образов коммуникация становится общением, в котором встречаются два индивида не только как носители информации, но и как чувствующие субъекты, вовлекающие друг друга в свои переживания.

Во **втором параграфе «Художественный образ как феномен искусства»** выявляется специфика художественного образа как вида образа, создаваемого средствами искусства, объясняются особенности этого образа публичным характером восприятия.

Художественный образ является видом образа. В нём художественная форма задается рационально, на основании жесткой системы формальных требований, которые обеспечивают общепонятность презентуемых смыслов. Художественное содержание является отношением автора образа к миру в целом и к отдельным его частям и может быть в разной степени понято и рационализировано самим автором.

Это обуславливается тем фактом, что главной целью использования художественных образов является публичная выразительность, а потому они должны создаваться максимально общепонятным выразительным языком, но, в то же время, быть максимально свободными в содержательном плане, чтобы обеспечить выразительные возможности любых общественных позиций и точек зрения. В этом случае речь идет уже даже не об индивидуальном самовыражении в искусстве, так как индивидуальное самовыражение здесь является инструментом социального самовыражения, в результате которого в искусстве находят свои воплощения позиции

различных общественных групп, иногда диаметрально противоположных по взглядам.

Необходимость жесткой системы формальных требований в искусстве связана с тем, что связь по подобию (сходству) допускает фактически безграничную возможность истолкования, а потому без установленных ограничений невозможно определить, что именно значит тот или иной образ и установить выражаемые посредством этого образа смыслы.

Художественный образ может обладать различной степенью целостности, так как, несмотря на стремление автора к целостности выражения, она не всегда может быть обеспечена его квалификацией. Художественный образ может обладать различной степенью рационализации, так как не всё содержание человеческой души можно выразить рационально, иногда нечто может быть и выражено, и понято лишь интуитивно. Художественный образ может обладать различной степенью обобщенности, но обобщенность выразительного языка должна присутствовать в нём безусловно, а типичность образов – желательна.

В третьем параграфе «Художественный образ в живописи», исходя из своеобразия живописи как вида изобразительного искусства со своей уникальной совокупностью изобразительных средств, показывается специфичность живописного художественного образа и устанавливается его миметический потенциал.

Выделяются различные виды художественных образов, но в первую очередь их разделяют в диссертации по тому, посредством какого вида ощущений они до нас доходят. Особое значение имеют в этом отношении зрительные образы, так как именно зрение дает нам наиболее целостную картину мира в ее непосредственной данности.

Виды искусства, которые связаны с созданием только зрительных образов, называются изобразительными. Особое место среди этих видов занимает живопись - вид искусства, позволяющий не только наиболее натуралистично отобразить существующую реальность в той форме, в какой

она дана нашему зрению, но и показать скрытую от глаз сторону изображаемой реальности (ее логику или выводимую мораль) при помощи особых выразительных средств.

Выразительными средствами живописи являются цвет как основное средство, а также светотень, линия (форма) и композиция. Все они могут использоваться как в натуральном значении, так и в символическом, выражая, таким образом, не представленные визуально смыслы. Эти смыслы принадлежат к скрытой стороне реальности, и символическое изображение позволяет сделать их наглядными.

Так как символы бывают культурно-религиозными и психологическими, а у них различное назначение (первые вызывают осмысление, а вторые пробуждают эмоциональные реакции), то должна различаться и их представленность в картине: первые должны быть понятны как символы, а символическую природу вторых для полноты эффекта зритель не должен понимать. А это подразумевает две техники работы с символами, которая в одном случае подразумевает сокрытие их символической природы, а в другом случае её всяческое подчеркивание, что иногда приводит к необходимости принципиального разрушения в изображении пространственно-временного правдоподобия.

В главе 2 «Возникновение художественного образа в живописи» рассматриваются различные аспекты и характерные черты процесса возникновения художественного образа в результате творческой деятельности художника. Глава состоит из пяти параграфов.

В первом параграфе «Впечатление как причина рождения образа» демонстрируется роль впечатления в качестве источника формирования художественного образа и исследуются виды впечатлений в процессе их влияния на процесс художественного творчества.

Создание художественного образа как всякая целенаправленная деятельность начинается с замысла, а замысел заключается в том, что некто хочет нечто осуществить на практике. В случае с искусством речь может

идти только о том, что у кого-то возникает желание реализовать в пространстве публичного восприятия некий художественный образ. Причина возникновения этого желания лежит в некотором впечатлении, которое нечто производит на художника, так что он, впечатленный этим нечто, стремится передать свое впечатление другим людям, поделится им с публикой.

В зависимости от того, что именно может впечатлить художника, в качестве оснований для создания художественного образа выделяются следующие факторы: визуальные образы (видимые или представляемые), эмоционально затрагивающие события (видимые или узнанные из других источников), концептуальные идеи (чаще всего социально-антропологические). В каждом из этих случаев видятся совершенно разные схемы генезиса художественного образа.

При эстетической впечатлѐнности художник стремится передать впечатляющий образ именно так, чтобы он мог произвести аналогичное впечатление на зрителя, что иногда вынуждает его нарушать правдоподобие реальности, отступать от натурализма (как это делали импрессионисты). При смысловой (этической) впечатлѐнности художник пытается задать ракурс отображения ситуации таким образом, чтобы она вызывала однозначную оценку и символически перенести эту оценку на событие, а может, и на стоящие за ним явления. При идейной впечатлѐнности художник рисует не реальность, а набор символов, которые нужно трактовать не конкретно, а концептуально.

Во втором параграфе «Изобразительное и выразительное в художественном образе» исследуется соотношение изобразительного и выразительного в различных жанрах живописи и показывается современная тенденция к преобладанию выразительности в живописи.

Будучи изобразительным искусством, живопись, вместе тем, обладает весьма значительными выразительными возможностями, причем с течением времени в соотношении этих двух компонентов именно выразительность становится преобладающей.

Еще в средневековой живописи привнесение символов в живописное изображение позволяло показывать присутствие невидимых сущностей или передавать незримые смыслы. Эта методика передавать невидимое символическими средствами со временем распространяется во всех классических жанрах европейской живописи. В портрете внутреннее состояние персонажа передается мимикой, позами, жестами и характерными предметами. Таким же образом оно передается и в сюжетных картинах для характеристики героев и их состояний. При помощи символики и идеализации предметов в натюрморте выражается образ жизни и отношение к жизни некой группы людей, чей быт идеализируется. В пейзаже, с одной стороны, посредством идеализированной природы выражается и идеализируется бытие целого народа, а, с другой стороны, посредством техники передачи впечатления выражается индивидуальное видение мира художником. В «концептуальных» картинах авангарда могут быть выражены идеи и целые концепции. Собственно говоря, именно развитие выразительности в живописи и приводит к отказу от мимесиса как от мешающего изобразительного ограничения.

В третьем параграфе «Индивидуальная и социальная выразительность» выявляется соотношение индивидуальной и социальной выразительности в живописи и объясняется их диалектическая взаимосвязь.

В зависимости от того, какое именно содержание живописец выражает в своем произведении, можно говорить об индивидуальной и социальной выразительности, о выражении собственных представлений о мире, и о выражении взглядов той или иной социальной группы. Эта социальная выразительность становится возможной потому, что данный индивид является показательным в плане мировоззрения, представителем своей социальной группы и обладает достаточным исполнительским мастерством для создания качественных произведений.

В процессе самовыражения такой художник (медиатор) выражает безусловно свои личные мировоззренческие смыслы, но так как он является

показательным представителем той или иной социальной группы, эти же самые смыслы являются актуальными и для большинства остальных представителей его группы.

Одновременно с этим и индивидуальное может быть понято как выраженное именно потому, что оно выражается посредством общезначимых символов, обеспечивающих его истолкование. Индивидуальное видение мира остается загадкой, если в нём отсутствуют отсылки к восприятиям и идеям, понятным в данной культуре. Индивидуальное и социальное представляют собой две стороны процесса художественного выражения, пребывающие в неразрывном диалектическом синтезе. Эта диалектика социальной и индивидуальной выразительности и придает живописи, как и прочим видам искусства, социальную осмысленность.

В четвертом параграфе «Рациональное и иррациональное в процессе формирования образа» раскрывается соотношение рационального и иррационального в художественном творчестве, показываются формы их присутствия и обосновывается необходимость их гармоничного соотнесения в художественном замысле.

Художественная практика живописцев показывает, что существуют два механизма отбора образов, сочетаний предметов, сочетаний цветов и композиционных решений, которые используются при создании картины. Впечатления современные и прошлые, образы, которые хранятся в сознании художника в разное время или вдруг возникают уже в момент написания произведения – все они содержатся в бессознательной сфере живописца и неожиданно сами «находят» свое место в картине. И при этом художник еще и думает о том, как ему наиболее адекватно выразить требуемые смыслы, он вполне рационально находит нужные решения, а сейчас, когда современная психология оснастила живописца знанием того, как именно работает человеческое бессознательное, возможности такого конструирования становятся весьма значительными.

В XX веке усиление выразительной стороны живописи в условиях утраты общезначимого контекста истолкования символов и смыслов, заставляет художников все в большей степени использовать рациональное конструирование в создании произведения. Но это обедняет выразительные возможности искусства, поэтому рационализация художественной деятельности как таковая имеет весьма ограниченное значение, то есть все время останется искусство, классически уравнивающее рациональное и иррациональное в деятельности живописца.

В пятом параграфе «Понимание как предмет интенции художественного образа и как конечная реализация авторского замысла» обосновывается роль понимания в качестве конечной цели художественного творчества, детерминирующей процесс создания художественного образа; здесь же раскрываются виды понимания, используемые живописцем.

Так как художник живет в обществе (находится в определенной социокультурной ситуации), его замыслы, цели, мотивы находятся под влиянием идеалов, которые воздействуют на него в процессе создания произведения. Художник может выражать собственные представления о мире, а может пытаться выразить представления некоторой группы людей, признание которой он хочет получить (власти или массового покупателя). В обоих случаях речь идет о стремлении к признанию, но только искренний художник хочет признания себя как индивидуального субъекта, а неискренний – как одного из «своих». В обоих случаях он достигает этого посредством художественных образов, которые стремится сделать понятными.

Можно говорить об изобразительном понимании (узнавании) и выразительном понимании. Последнее сейчас играет большую роль и обеспечивается как использованием общеизвестного контекста, так и созданием теоретических работ по этому поводу.

В главе 3 «Развитие художественного образа в социокультурном контексте» рассматривается процесс автономного бытия художественного образа в качестве самостоятельного феномена культуры. Глава состоит из трех параграфов.

В первом параграфе «Художественный образ как ключевой культурный символ» описывается процесс становления художественных образов ключевыми символами культуры, показываются разновидности этих символов и сравнивается их значение для общества.

Произведение живописи, как и произведение любого искусства, может стать ключевым культурным символом, означивающим определенную культурную эпоху. Такое означивание происходит, если данное произведение было высокохудожественным, т. е. оно выражало представления о мире данного народа в целом или его ведущих социальных групп; рассматривало наиболее актуальные проблемы современности, которые, одновременно, представляют собой «версии» понимания «вечных» проблем человечества; было выполнено на высоком уровне владения техникой данного вида искусства. Ключевым символом культуры выступает и бестселлер - произведение искусства, ставшее популярным в обществе.

Вместе с тем, и бестселлеры, и высокохудожественные произведения, как правило, ограничены определенной культурной эпохой, а для того, чтобы иметь значимость за ее пределами произведение должно совмещать черты их обоих, т. е. быть шедевром.

В шедевре его символическое значение почти полностью поглощает художественное. Его оценивают не за художественные достоинства, а в результате признания его шедевром, что, в свою очередь, задает образец для подражания последующим поколениям живописцев. Образец этот играет двоякую роль: он и ограничивает самовыражение, и способствует накоплению художественного опыта, а потому – прогрессу в искусстве.

Во втором параграфе «Художественный образ как объект “цитирования”» определяется специфика живописного художественного

образа в качестве объекта цитирования и демонстрируется механизм этого цитирования как в произведениях живописи, так и в произведениях других видов искусства.

После того, как художественный образ становится ключевым культурным символом, он обретает автономное бытие в рамках культуры. Это проявляется как в тиражировании такого произведения, так и в превращении его в объект цитирования. Возможность использования художественных образов в цитатах, аллюзиях и реминисценциях обусловлена интертекстуальностью культуры, которая проявляется в том, что художественные образы одного искусства могут цитироваться в рамках другого искусства.

Живописные художественные образы очень редко цитируются, во всяком случае умышленно, в рамках живописного же полотна. Несмотря на наличие некоторых примеров, в большинстве случаев такое «цитирование» ограничивается подражательством, причем свидетельствующим о неумении создать собственный художественный стиль.

Чаще всего живописные художественные образы цитируются в рамках других видов искусства, и, прежде всего, литературы и кино. В кино живописный образ может выступать как в качестве эпиграфа, поясняющего мысль автора, так и для означивания некоторых переживаний и смыслов, которые автор хочет «связать» с теми или иными героями. В литературе, цитирование живописных образов обеспечивается способностью нашего зрительного представления сюжета. Это происходит вместе с представлением живописного образа, на который была совершена отсылка. При этом использование подобных цитат может вовлекать в произведения смыслы разного уровня.

В третьем параграфе ««Обрастание смыслами» образа в процессе его бытия в качестве самостоятельного феномена культуры» описывается процесс «обрастания смыслами» живописного художественного образа, ставшего автономным культурным феноменом, показывается

эволюция шедевра к состоянию, когда он утрачивает изначальные авторские смыслы.

В диссертации показано, что совокупность смыслов, выражаемых произведением, создается не только автором. Она возникает при взаимодействии реципиента, автора и критика. Роль каждого из них принципиально важна для обеспечения постоянного переосмысления художественных образов и их дальнейшей эволюции в символическом пространстве культуры.

Автор задает изначальные смыслы, которые постоянно пополняются обществом, художественный образ «обрастает» новыми смыслами как в результате нового понимания произведения, так и за счет «навешивания» на образ смыслов, возникающих в процессе его цитирования.

Критик задает герменевтический дискурс, позволяя реципиенту преодолеть временной разрыв между ним и автором, а также получить пример расшифровки социальных смыслов в субъективном шедевре художника. Именно этим его роль и ограничивается, так как критик, особенно после открытия роли бессознательного, склонен подменять собой автора в роли обладателя «правильного понимания».

Тем не менее, диалог автора и реципиента с помощью критика ограничен во времени, так как в процессе длительного «обрастания» смыслами всякий шедевр становится символом только того, что он шедевр, утрачивая свое художественное значение и авторские смыслы.

В **Заключении** диссертации формулируются основные выводы и подводятся итоги исследования.

В **Приложении** приведены иллюстрации картин, которые упоминаются в тексте.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:

Публикация в журналах и изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. Дёмин Г. С. Рациональное и иррациональное в художественном мышлении /Г. С. Дёмин //Вестник Тюменского государственного университета. 2009. № 5 («Педагогика. Психология. Философия»). С. 234 – 239.

2. Дёмин Г. С. Художественный образ в живописи /Г. С. Дёмин //Вестник Тюменского государственного университета. 2011. № 10 («Философия»). С. 179 – 185.

Параграф в коллективной монографии:

3. Дёмин Г. С. Художественный образ и его построение за счет нуждающихся в обобщении объектов, образующих условную, а также визуальную «пустоту» в социальном пространстве /Г. С. Дёмин //Эстетико-антропологическое бытие социума. – Тюмень: Вектор Бук, 2010. – С. 132 – 138.

Статья в материалах конференции:

4. Дёмин Г. С. Образы объектов и художественное созревание их в эстетической реальности /Г. С. Дёмин //Эстетическая антропология в системе экологического воспитания: сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Эстетическая антропология: красота как «экосистема»», 23 декабря 2010 г. – Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2011. – С. 106 – 110.