

УДК 130.2:8
ББК 71.063.131
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-1-16-25

Е.А. МАЛЬЦЕВА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КАК РЕЗУЛЬТАТ ОТРАЖЕНИЯ И КОНСТРУИРОВАНИЯ РЕАЛЬНОСТИ

Елена Александровна Мальцева,

Сибирский государственный университет
путей сообщения,
кафедра философии и культурологии,
доцент

Дуси Ковальчук ул., д. 191, Новосибирск,
Новосибирская обл., 630049, Россия

Новосибирский государственный педагогический
университет,

Институт культуры и молодежной политики,
заместитель директора

Вилюйская ул., д. 28, Новосибирск,
Новосибирская обл., 630126, Россия

кандидат искусствоведения, доцент

ORCID 0000-0001-6425-9888; SPIN 2968-3056

E-mail: eamaltseva@yandex.ru

Реферат. Статья посвящена анализу художественного образа как образа гносеологического. Вырабатываемая современной эпистемологией концепция многообразия типов познания позво-

ляет рассматривать искусство как особый тип познавательного отношения к действительности, а художественный образ — как форму художественного познания, результат осмысления действительности. В данном случае художественный образ исследуется с точки зрения двух концепций — понимания познания как отражения действительности и как ее конструирования. Анализ художественного образа в рамках первой концепции (как результата отражения действительности) является традиционным для отечественной эстетики. С этой точки зрения художественный образ рассматривается в трех аспектах — предметном (проявляется через отражение искусством действительности), оценочном (в художественном образе дается явная или скрытая оценка действительности) и оперативном (связанным с творческим преобразованием действительности в процессе ее художественного осмысления). Концепция конструктивизма позволяет рассматривать художественное познание иным образом — как активную деятельность субъекта по конструированию реальности. В данной

статье рассуждения построены в опоре на идею В.А. Лекторского снять противопоставление реализма и конструктивизма через признание концепции конструктивного реализма. В результате художественный образ представляется результатом творческой деятельности автора произведения искусства, преобразующего действительность, конструирующего новую, художественную реальность, и адресата, включающегося в художественную реальность через актуализацию, идентификацию, конструирование смыслов.

Ключевые слова: искусство, художественное познание, художественный образ, отражение, конструирование.

Для цитирования: Мальцева Е.А. Художественный образ как результат отражения и конструирования реальности // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 1. С. 16–25. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-16-25.

Одним из направлений развития современной теории познания является разработка концепции многообразия его видов, утверждение их ценности для создания полноценной картины мира [1]. В качестве основных видов познания, обладающих гносеологической спецификой, выделяют обыденное, мифологическое, религиозное, художественное, научное, философское. Такой подход позволяет рассматривать искусство не только как сферу творческой деятельности, но и как определенный способ постижения мира, *художественное познание*. Отличительными чертами этого способа являются целостность, наглядность, оригинальность, самодоказательность, допустимость вымысла, наличие особого языка и др. [2, с. 33–34]. Универсальной формой художественного познания является художественный образ, в котором концентрируются основные характеристики художественного способа познания действительности.

Художественный образ является одной из ключевых категорий эстетики, получившей достаточно развернутое теоретическое осмысление в работах отечественных и зарубежных

исследователей. Однако современные тенденции развития как искусства, так и философии позволяют подвергнуть его переосмыслению, в том числе с точки зрения теории познания. На наш взгляд, такое переосмысление возможно в двух основных направлениях. С одной стороны, рассмотрение художественного образа как результата познавательного акта открывает новые возможности для понимания его содержания и структуры. С другой стороны, художественный образ становится в этом случае материалом, на котором может предметно исследоваться осуществление познавательного процесса и отношение его результата — знания — к действительности. Непосредственной задачей данной работы является рассмотрение художественного образа в контексте одной из ключевых дискуссий в современной теории познания — о соотношении отражения и конструирования в познавательной деятельности. На наш взгляд, обращение к художественному образу в качестве «точки приложения» этой дискуссии позволяет достаточно полно увидеть разнообразные варианты проявления процессов отражения и конструирования и в конечном счете прояснить вопрос об их соотношении.

Рассматривая художественный образ как образ гносеологический, мы понимаем его прежде всего как результат запечатления одного объекта действительности в другом, «претворения первичного бытия в бытие вторичное» [3]. Это определение лежит в границах теории познания как отражения. Такое представление о познании характерно для материалистической традиции; отражение при этом трактуется как всеобщее свойство материальных объектов фиксировать в своих изменениях внешнее воздействие, тем самым сохраняя информацию об объектах, с которыми происходило взаимодействие. Конечно, и в такой трактовке отражение понимается не как чистое «воспроизводство» реальности, его составляющей признается человеческая активность. Ряд отечественных авторов, в 1970–1990-е гг. рассматривавших познание как отражение, подчеркивали неотделимость отражения от человеческой деятельности. Так, С. Василев в работе «Теория отражения и художественное творчество» приходит к выводу о том, что «отражение есть способность различных материальных объектов

принимать определенные воздействия окружающей среды, “перерабатывать”, “сохранять”, и “использовать” их в последующих взаимодействиях с окружающей действительностью» [4, с. 81]. Деятельностный, активный характер отражения включает самостоятельность мышления, его способность к предвидению, а в результате — способность создавать новое. М.Н. Руткевич и И.Я. Лойфман утверждают, что «отражение мира в сознании людей — это творческое отражение, которое выступает как необходимый результат и вместе с тем условие творческого характера практики» [5, с. 267]. Но все же в теории познания как отражения доминирующей является идея репрезентации реальности, ее воспроизводства в гносеологическом образе, соответствия образа объекту как обязательного условия результативности познания.

Традиционным для философии является рассмотрение искусства как отражения действительности в художественных образах. Соответственно, в истории эстетики можно указать на целый ряд авторов, рассматривавших художественное творчество как подражание действительности, а художественный образ, соответственно, как результат этого подражания. Начало этой традиции положил Аристотель, понимавший искусство как мимесис и выделявший три типа подражания: «или тому, как было или есть; или тому, как говорится и кажется; или тому, как должно быть» [6]. Эта идея была развита в Новое время Д. Дидро, Г.Э. Лессингом, И.В. Гете, в отечественной науке — В.Г. Белинским, Н.Г. Чернышевским, Н.А. Добролюбовым, продолжена в исследованиях советского периода. На наш взгляд, эта идея может быть использована в качестве отправной точки для демонстрации на материале искусства различных вариантов отражения и сложного соотношения образа и реальности даже в рамках признания этого отношения определяющим.

Выделенные Аристотелем типы подражания действительности проявлялись в искусстве во все периоды его развития, однако происходило это неравномерно. Такие различия можно проследить на уровне художественных стилей. *Объективное подражание «тому, как было или есть»* характерно прежде всего для искус-

ства реализма. Ключевой характеристикой реализма (и как стиля, и как творческого метода) является достоверное изображение действительности. Важнейшим принципом реализма является объективное отображение различных сторон жизни человека и общества. Мера проникновения в эту жизнь, глубина и полнота ее познания определяет меру реалистичности. Однако установка на «правду жизни» в реализме была достаточно расплывчата, интерпретировалась различно, что приводило к вариативности реализма.

В западноевропейской художественной культуре середины XIX в. сложился своего рода классический реализм, демонстрировавший «типические характеры в типических обстоятельствах». Так, в живописных произведениях Г. Курбе, Ф. Милле, К. Коро, Т. Руссо ключевым становится изображение материального, вещественного мира, правдивое описание современности.

Основной идеей критического реализма была критика социальной несправедливости, т. е. выборочное отражение действительности и призыв ее изменить. Наиболее ярко этот вариант реализма проявился в творчестве художников-передвижников. В.Г. Перов, И.М. Прянишников, Г.Г. Мясоедов, К.А. Савицкий и другие живописцы своей задачей ставили вынесение «приговора современности», разоблачение социальной несправедливости.

«Социалистический реализм» — стиль, господствовавший в советском искусстве несколько десятилетий, по сути, иллюстрировал действительность, причем «действительность в ее революционном развитии», а значит, только в положительном ключе, не касаясь никаких отрицательных сторон действительности. Такой вариант реализма оказался искусственным, нежизнеспособным, а потому достаточно быстро прекратил свое существование.

Субъективное подражание «тому, как кажется» характерно, например, для импрессионизма — стиля последней трети XIX в., в котором основным способом познания было впечатление. Художественный образ (прежде всего в живописи и музыке) создавался на основе мимолетного впечатления от общения с действительностью. Авторы стремились уловить мгновенное состояние окружающе-

го мира, передать его подвижность, текучесть. Стремление зафиксировать «единую движущуюся материю» отразилось в создании серий работ, изображающих один объект (серии К. Моне «Вокзал Сен-Лазар», «Стога», «Руанский собор»).

Нормативное подражание «тому, как должно быть» нашло свое выражение в искусстве классицизма. Данный стиль типизировал действительность на основе античных образцов, воспринимая их как идеал, образец совершенства и гармонии. «Подражание природе» означало изображение действительности не такой, какой она была в реальности, а такой она должна быть согласно разуму (философской основой классицизма был рационализм). В произведениях воплощались образы мира, как будто очищенные от случайного, внешнего. Так, в работах самого яркого представителя классицизма в живописи Н. Пуссена природа величественна и торжественна, герои — однозначны в своих идеальных характеристиках, красота мира воспринимается разумом, а не душой.

В XX в. в философской теории познания получил распространение конструктивизм, рассматривающий познавательную деятельность как *конструирование*, т. е. создание познающим субъектом гносеологического образа как относительно самостоятельного, существенно отличного от познаваемого объекта феномена. Ключевую идею такого подхода В.А. Лекторский формулирует следующим образом: «Реальность, с которой имеет дело познание (как научное, так и обыденное) и в которой мы живем, — это не что иное, как конструкция самого субъекта, иногда сознательная, но чаще неосознаваемая» [7, с. 4]. По определению И.Т. Касавина, «конструктивизм представляет собой подход, согласно которому всякая познавательная деятельность является конструированием» [8, с. 373]. С точки зрения конструктивизма, воспроизводство объекта является в лучшем случае отправной точкой в построении гносеологического образа; познающий субъект воплощает в результате познания собственные характеристики, особенности и ориентиры своей деятельности, и этот компонент является необходимой составляющей образа.

Для данного подхода искусство дает обширный фактический материал, позволяющий ис-

следовать содержание и характер конструктивистской «достройки» гносеологического образа. За основу в этой части работы мы примем концепцию М.Н. Руткевича и И.Я. Лойфмана, выделивших в составе гносеологического образа три аспекта — предметный, оценочный и оперативный; если основное содержание предметного аспекта формируется процессом отражения, то оценочный и оперативный должны рассматриваться как главные проявления конструирующей деятельности субъекта.

Оценочное отношение к действительности является неотъемлемой составляющей художественного образа. Развернутое обоснование того, что художественное познание необходимо содержит в себе ценностный аспект, в свое время представил М.С. Каган, придя к выводу о том, что «познание объекта и познание отношения художника к объекту выступают в процессе художественного творчества не как два отдельных акта, а как единое, целостное и нерасчленимое движение образной мысли» [9, с. 106].

Аксиологический аспект в художественном образе может быть выражен различным образом. М.С. Каган предлагает два ключевых варианта: в одних случаях оценка действительности дается автором в явной форме, художественный образ открыто и откровенно наполняется ценностным содержанием; в других оценочный компонент скрыт, неявен, иногда даже для самого автора [9, с. 108]. Автор называет причины существования таких вариантов образных структур.

Во-первых, у каждого вида искусства есть свой набор выразительных средств, которые в большей или меньшей степени позволяют автору сформировать оценочное суждение. У выразительных искусств таких возможностей больше. Прежде всего это литература, так как в самом языке присутствует оценочный компонент. Музыка также обладает средствами, позволяющими в предельно-обобщенной форме дать ценностное осмысление действительности. В музыкальном образе может отсутствовать предметный компонент (предметное содержание нехарактерно для непрограммной музыки), но оценочно-экспрессивный может стать основным. Именно такую трактовку отражения реальности музыкой дает И.В. Малышев, утверждая, что содержание музыкального

художественного образа «есть результат выявления наиболее обобщенного смысла жизни и отражения ее интегральной ценности для человека конкретной эпохи, класса, социального поколения» [10]. У пластических искусств возможностей для прямого оценочного высказывания меньше, поэтому живопись, графика, скульптура оценивают изображаемое опосредованно, через композиционные, колористические, пластические решения.

Во-вторых, на способ выражения оценочного компонента влияют особые законы жанра. Достаточно соотнести портрет и карикатуру. В портрете всегда проявляется оценочно-экспрессивное отношение автора к модели, но не в явном виде. Это отношение нужно уловить. Так, эмоционально-правдивыми были работы В.А. Серова. Биографы утверждают, что ему опасались заказывать портреты, настолько «беспощадными» они могли оказаться. Блестящий по живописи и композиции «Портрет княгини Ольги Орловой» самой княгиней и ее окружением был принят с неодобрением, настолько точно автор показал высокомерие героини. Однако определенно сказать, какими средствами добился этого художник, достаточно сложно. Иначе обстоит дело с карикатурой. У данного жанра оценка отрицательных явлений действительности — главная цель. Художественный образ в карикатуре эмоционально воздействует на зрителя благодаря своим разнообразным выразительным ресурсам.

В-третьих, разные художественно-творческие методы дают разные возможности для выражения оценки действительности. О критическом реализме, дававшем жесткую оценку социальной реальности, написано выше. В духе эстетики Н.Г. Чернышевского авторы «выносили приговор действительности», изображая ее отрицательные стороны. При этом уже следующее поколение русских художников, представителей «Мира искусства», отказывается от отображения современной действительности, выдвигает идею чистого искусства. С.П. Дягилев писал: «Творец должен любить красоту и лишь с нею вести беседу, во время нежного, таинственного проявления своей божественной природы» [цит. по: 11], тем самым отрицая непосредственность связи искусства с реальной действительностью.

В-четвертых, фактором, обуславливающим меру аксиологического содержания художественного образа, является индивидуальность автора, его собственные мировоззренческие установки. Личностное отношение к миру, сформированное жизненным и социальным опытом, эстетической образованностью, претворяется в ценностной составляющей создаваемого художественного образа, определяет степень ее проявления.

Оперативный аспект художественного образа заставляет говорить о творческом преобразовании действительности, происходящем в результате ее художественного осмысления. Искусство способно изменить действительность. Например, оно может стать фактором трансформации общественной жизни, влияя на формирование идеологии, ценностных ориентаций, этических нормативов. Произведение искусства может стать оружием политической борьбы — звуки «Интернационала» или «Марсельезы» способны пробудить революционную энергию.

Искусство может преобразовать человека — обогатить, расширить сферу его потребностей, стать средством его духовной трансформации. Социологи, отмечая влияние на человека современного искусства, обращают внимание на такое свойство художественного произведения, как суггестия. Художественное произведение способно внушать определенный строй мыслей, воздействовать на человеческую психику. Наибольшим подобным эффектом обладает кинематограф, литература и музыка, отсюда — субкультуры поклонников жанра «фэнтези», создающих свой мир, собственные образы в этом мире.

Наконец, автор преобразует действительность, создавая новую — художественную реальность. Так, подход к искусству как способу переорганизации действительности разрабатывал П.А. Флоренский: «цель художника — преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая организация пространства; и следовательно, задача искусства — переорганизовать пространство, т. е. организовать его по-новому, устроить по-своему» [12, с. 71]. С точки зрения философа искусство создает особое художественное пространство, иное для произведений разных видов искус-

ства, на чем П.А. Флоренский выстраивал типологию искусства.

Таким образом, художественное познание наглядно демонстрирует как разнообразие форм отражения, так и обязательность конструктивистского компонента в гносеологическом освоении реальности человеком. На наш взгляд, это позволяет заключить, что противопоставление позиций конструктивизма и реализма, современный тренд в сторону антиреалистических и релятивистских концепций познания, настаивающих на полностью конструктивистском его характере, являются, скорее, разработкой некоторых логических возможностей описания процесса познания, чем его содержательным представлением. Проецирование этих теорий на реальные познавательные процессы позволяет говорить об оправданности позиции, которая снимает в себе идеи теории отражения и конструктивистского подхода. Наиболее разработанным вариантом такой позиции представляется концепция конструктивного реализма В.А. Лекторского, в составе которой автор выделяет несколько ключевых моментов:

- ♦ познание как восприятие не является пассивным отражением, в нем присутствует деятельностный процесс по извлечению («вырезанию») информации, соотносящийся с особенностями познающего субъекта;

- ♦ индивидуальное познание рассматривается как компонент коллективного познавательного процесса, «Я» понимается как продукт и условие социально-культурного конструирования, ограничивающего субъективность и произвольность конструирования и с необходимостью отсылающего познание к реальности;

- ♦ реальность многоуровневая, многослойная, причем разные ее уровни имеют свои способы существования, что делает соответствие образа объекту сложным отношением, предполагающим в том числе и конструктивистский выбор реальности, к которой обращено познание [13, с. 7].

В рамках этого подхода познание рассматривается на базовом уровне как отражение, с необходимостью дополняемое операционально-конструктивным содержанием познания. Данная концепция, на наш взгляд, наиболее

точно описывает процесс художественного познания. Отмечавшаяся выше оригинальность художественного образа является результатом того самого процесса «вырезания» из реальности части, соотносящейся с деятельностью познающего субъекта, о котором пишет В.А. Лекторский. Автор художественного произведения ведет отбор изображаемого в соответствии со своими личностными установками, требованиями эпохи, стиля и т. д.

Художественное познание вполне можно рассматривать как часть познания коллективного. Художник — продукт своего времени, социума, его произведение, кроме личного, несет универсальные идеи и значения, принимаемые большими культурными группами. Произведение искусства встраивается в социальные коммуникации и существует в них.

Искусство создает собственную реальность, которая взаимодействует с другими, в частности с реальностью повседневности, однако при этом имеет собственные границы благодаря особой структуре смыслов, специфике существования.

Художественный образ является результатом творческой деятельности по отбору информации, перехода от единичного к общему, от явления к сущности, от реконструкции прошлого, анализа нынешнего состояния действительности к прогнозированию будущего, а значит, является результатом конструирования реальности.

Образ не будет художественным в случае абсолютно точного копирования действительности. Слепок, фотография передают точное изображение объекта действительности, но не становятся произведением искусства. «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать... — говорит О. Бальзак устами своего героя. — Ну, так попробуй,ними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой, — ты не увидишь ни малейшего сходства, это будет рука трупа, и тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь» [14]. Ваятель добавит в изображение душу, характер, движение, т. е. построит образ, и тот станет художественным.

В связи с этим интересно сравнивать фотографии и живописные изображения одного

и того же объекта. Вокзал Сен-Лазар в Париже, церковь в Овере, собор Василия Блаженного в Москве — их фотографии создают технический образ, в котором присутствует отражение действительности только в предметном аспекте (не берем в расчет художественную фотографию, которую считают одним из видов искусства). Художники же дорабатывают этот образ. В. Ван Гог вносит в изображение церкви в Овере мощный психологизм; устанавливая точную меру сходства и различия, он уподобляет архитектурное сооружение живому существу. К. Моне, работая над серией изображений парижского вокзала, исходил из субъективного восприятия объекта, стремился передать впечатление, которое оказывает объект изображения на художника и опосредованно на зрителя. А.В. Лентулов, создавая образ собора Василия Блаженного, принципиально преобразует форму. Его композиция — пестрый набор разноцветных геометрических фигур, непостижимым образом складывающихся в узнаваемый образ знаменитого храма. Как видим, авторы привносили новые элементы, творчески дополняли реальность, трансформировали ее и в результате создавали яркие, полноценные художественные образы.

Итак, художник (автор) преображает действительность, конструирует новую, художественную реальность. Однако особенностью художественного образа является то, что и адресат произведения искусства также активно участвует в конструировании художественного образа. Искусство предполагает установление коммуникации между автором и зрителем (читателем, слушателем), художественный образ является своего рода посредником между ними. В связи с этим, по мнению М.С. Кагана, «художественные миры» должны быть соответствующим образом сконструированы, дабы они не созерцались извне, а переживались, т. е. чтобы люди в них жили воображаемой жизнью» [15, с. 296]. Включению публики в художественную реальность способствуют такие механизмы восприятия, как актуализация, идентификация, конструирование смыслов.

Актуализацию в данном случае можно понимать как перевод объекта из потенциального в актуальное состояние — упоминание

в художественном тексте какого-либо объекта, явления порождает соответствующий образ у воспринимающего данный текст, дополняет его теми характеристиками, которые не может передать соответствующий вид искусства. Так, картина У. Тёрнера «Дождь, пар и скорость» вслед за визуальным ощущением неизбежно порождает слуховое — зритель представляет звук надвигающегося поезда; тактильное — ощущение влажной атмосферы. Так выстраивается целостный образ изображенного художником объекта.

Идентификация происходит в результате самоотождествления адресата произведения искусства с персонажем — читатель, зритель «примеряет» на себя его опыт, погружается в его внутренний мир, расширяя, дорабатывая его. Вероятность идентификации зависит и от автора произведения (насколько значимый образ он создал), и от его адресата (его психологической способности принимать на себя чужие жизненные обстоятельства).

Конструирование смысла связано с интеллектуальной работой человека, вступившего во взаимодействие с произведением искусства. С одной стороны, смысл уже заложен в произведение искусства его автором, однако стоит признать, что человек, извлекая этот смысл, будет исходить из контекста собственного опыта, мировоззрения. Об этом писал С.Х. Раппопорт: произведение искусства призвано «одновременно осведомить адресата о некоей объективной данности, внушать ему определенные эмоции (заражать ими) и вызывать у него некоторый строй наблюдений, раздумий, направляя формирование определенных идей и чувств путем уже сотворческой работы самого адресата» [16, с. 129].

Включение адресата произведения искусства в процесс конструирования художественного образа, порождение в нем способности со-чувствовать, со-участвовать, со-творить возможно, например, путем оставления образа незавершенным (одна из специфических особенностей художественного образа, о которой говорилось выше). Принцип «non-finito» известен еще с эпохи Возрождения, но в тот период он был, скорее, неосознанным, популярность же приобрел в искусстве постмодернизма, провозгласившем принципиальную асистемность,

фрагментарность в изображении действительности. Принципиальная неполнота произведения искусства (предметно-событийная, идейная, эмоциональная) порождает вариативность самого художественного образа.

По большому счету, любое произведение искусства можно считать незавершенным, а значит, ориентированным на «доработку», «достраивание». Об этом, в частности, пишет Р. Барт: «...Завершая произведение, писатель делает ни что иное, как обрывает его в тот момент, когда оно начинает наполняться определенным значением, начинает из вопроса превращаться в ответ» [17, с. 239].

Искусство XX в. в системе «автор — произведение — зритель» постепенно смещало акцент на активного зрителя, все больше вовлекавшегося в художественный процесс. В результате была сформулирована идея «смерти автора» и «рождения читателя». Первый — лишь пишущий инструмент, оторванный от своего будущего творения, второй — порождающий смыслы субъект, а произведение искусства — автономно существующий текст, живущий своей жизнью в сознании читателя. В результате создается особая художественная реальность, полностью сконструированная мыслью реципиента. Современная арт-практика размывает границы искусства, постмодернистские художники расширяют художественную сферу и выстраивают новые отношения со зрителем — теперь говорят не только о «смерти автора», но и о «смерти зрителя». Художественные практики (такие как перформансы, энвайронменты, инсталляции, акции) уничтожают границы между действительностью реальной и вымышленной, художник уже является не художником, а организатором, куратором (можно вслед за О.А. Чуворкиной продолжить этот ряд метаморфоз — исследователем-академиком, критиком, экспериментатором, предпринимателем [18]). Он объявляет происходящее искусством, наделяет его художественным смыслом, зрителю остается лишь соглашаться.

Итак, художественный образ можно рассматривать двояко. С одной стороны, он является результатом отражения действительности в художественных образах. С другой стороны, выделение оперативно-конструктивного аспекта творческой деятельности позволяет рассма-

тривать художественный образ как результат конструирования реальности. Художественный образ — своего рода модель мира, частично совпадающая с объективной реальностью, частично достроенная в совместном творчестве автора и адресата произведения искусства. На материале художественного познания процессы отражения и конструирования реальности предстают как диалектические противоположности, не только дополняющие, но и взаимополагающие друг друга в познавательной деятельности. При этом их соотношение в конкретных познавательных актах может существенно варьироваться, что и демонстрирует нам стилистическое и жанровое разнообразие искусства.

Список источников

1. *Мартишина Н.И.* Концепция многообразия видов познания: о некоторых следствиях парадигмы [Электронный ресурс] // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2016. № 1 (10). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-mnogoobraziya-vidov-poznaniya-o-nekotoryh-sledstviyah-paradigmy> (дата обращения: 19.10.2019).
2. *Мальцева Е.А.* Типология познания: концепция многообразия видов // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2019. №3 (39). С. 29–36.
3. *Забияко А.П.* Образ [Электронный ресурс] // Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 т. URL: <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt085.htm> (дата обращения: 19.10.2019).
4. *Василев С.В.* Теория отражения и художественное творчество. Москва : Прогресс. 1970. 496 с.
5. *Руткевич М.Н., Лойфман И.Я.* Диалектика и теория познания. Москва : Мысль. 1994. 383 с.
6. *Аристотель.* Поэтика // Сочинения : в 4 т. Москва, 1983. Т. 4. С. 676.
7. Конструктивизм в эпистемологии и науках о человеке (материалы «круглого стола») // Вопросы философии. 2008. № 3. С. 3–37.
8. *Касавин И.Т.* Конструктивизм // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. Москва : Канон+, 2009. С. 373–377.
9. *Каган М.С.* Познание и оценка в искусстве // Проблема ценности в философии. Москва : Наука, 1966. С. 98–112.

10. Мальшев И.В. Отражение действительности в музыке [Электронный ресурс]. URL: <https://www.proza.ru/2010/03/10/921> (дата обращения: 19.10.2019).
11. Перевезенцева А.С. Мировоззренческие основы объединения «Мир искусства»: свобода творчества и «чистое искусство» [Электронный ресурс] // Преподаватель XXI век. 2011. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mirovozzrencheskie-osnovy-obedineniya-mir-iskusstva-svoboda-tvorchestva-i-chistoe-iskusstvo> (дата обращения: 19.10.2019).
12. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва : Прогресс, 1993. 324 с.
13. Лекторский В.А. Можно ли снять оппозицию конструктивизма и реализма? // Социальная философия науки. Российская перспектива. Материалы Международной конференции). Москва, 18–19 ноября 2014 г.). Т. 8. Секция 7. Конструктивизм vs реализм. Москва : Альфа Москва, 2014. С. 5–8.
14. Бальзак О. Неведомый шедевр [Электронный ресурс]. URL: http://www.french-book.net/text/Biblio/Ru/Balzac/balzac_nevedomyi_shedevr.html (дата обращения: 19.10.2019).
15. Каган М.С. Эстетика как философская наука. Санкт-Петербург : ТК «Петрополис». 1997. 543 с.
16. Раннопорт С.Х. От художника к зрителю. Москва : Сов. художник. 1978. 237 с.
17. Барт Р. S/Z. Москва : РИК Культура. 1994. 304 с.
18. Чуворкина О.А. Фигура автора после «смерти автора» // Артикульт. 2013. №2 (10). URL: [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/010/ARTICULT-10_\(2-2013,P.28-39\)-Chuvorkina.pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/010/ARTICULT-10_(2-2013,P.28-39)-Chuvorkina.pdf) (дата обращения: 19.10.2019).

Artistic Image as a Result of Reality Reflection and Construction

Elena A. Maltseva

Siberian Transport University, 191,
Dusi Kovalchuk Str., Novosibirsk, 630049, Russia
Novosibirsk State Pedagogical University, 28,
Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russia
ORCID 0000-0001-6425-9888; SPIN 2968-3056
E-mail: eamaltseva@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the analysis of artistic image as a gnoseological image. The concept of variety of cognition types, produced by contemporary epistemology, allows to consider art as a special type of cognitive relation to reality, and artistic image as a form of artistic cognition, a result of reality comprehension. In this case, the artistic image is studied from the viewpoint of two concepts — the knowledge understanding as a reflection of reality and as its construction. The analysis of the artistic image within the frame of the first concept (as a result of reality reflection) is traditional for Russian aesthetics. From this point of view, the artistic image is considered in three aspects — objective (it appears through the reality re-*

flection by art), estimative (the artistic image includes an obvious or concealed estimation of reality) and operational (it is connected with creative transformation of reality in the process of its artistic comprehension). The concept of constructivism allows to consider the artistic cognition in other way, as an intense activity of the subject to construct reality. This article bases its argumentation on the idea, by V.A. Lektorsky, of removing the opposition between realism and constructivism through the recognition of the concept of constructive realism. Thereby, the artistic image is presented as the result of the creative activity of the artwork's author, who transforms the reality, constructs a new, artistic reality, and the addressee, who is included in the artistic reality through actualization, identification, construction of meanings.

Key words: art, artistic cognition, artistic image, reflection, construction.

Citation: Maltseva E.A. Artistic Image as a Result of Reality Reflection and Construction, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 1, pp. 16–25. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-16-25.

References

1. Martishina N.I. Theory of Knowledge Diversity: Some Implications of Paradigm, *Vestnik Omsko-*

- go gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. *Gumanitarnye issledovaniya* [Newsletter of the Omsk State Pedagogical University. Humanitarian Research], 2016, no. 1 (10). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-mnogoo-braziya-vidov-poznaniya-o-nekotoryh-sledstviyah-paradigmy> (accessed 19.10.2019) (in Russ.).
2. Maltseva E.A. Typology of Knowledge: Concept of Species Diversity, *Uchenye zapiski Komsomol'skogo-na-Amure gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* [Scholarly Notes of the Komsomolsk-na-Amure State Technical University], 2019, no. 3 (39), pp. 29–36 (in Russ.).
 3. Zabiyako A.P. Image, *Kul'turologiya. XX vek: entsiklopediya: v 2 t.* [Culturology. The 20th Century: Encyclopedia: in 2 volumes]. Available at: <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt085.htm> (accessed 19.10.2019) (in Russ.).
 4. Vasilev S.V. *Teoriya otrazheniya i khudozhestvennoe tvorchestvo* [Theory of Reflection and Artistic Creativity]. Moscow, Progress Publ., 1970, 496 p.
 5. Rutkevich M.N., Loifman I.Ya. *Dialektika i teoriya poznaniya* [Dialectics and Theory of Knowledge]. Moscow, Mysl' Publ., 1994, 383 p.
 6. Aristotle. Poetics, *Sochineniya: v 4 t.* [Works: in 4 volumes]. Moscow, 1983, vol. 4, p. 676 (in Russ.).
 7. Constructivism in Epistemology and Human Sciences (“Round Table” Proceedings), *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2008, no. 3, pp. 3–37 (in Russ.).
 8. Kasavin I.T. Constructivism, *Entsiklopediya epistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science]. Moscow, Kanon+ Publ., 2009, pp. 373–377 (in Russ.).
 9. Kagan M.S. Cognition and Appreciation in Art, *Problema tsennosti v filosofii* [The Problem of Value in Philosophy]. Moscow, Nauka Publ., 1966, pp. 98–112 (in Russ.).
 10. Malyshev I.V. *Otrazhenie deistvitel'nosti v muzyke* [Reality Reflection in Music]. Available at: <https://www.proza.ru/2010/03/10/921> (accessed 19.10.2019).
 11. Perevezentseva A.S. World-View Foundations of the “World of Art” Movement: The Freedom of Creativity and the “Pure Art”, *Prepodavatel' XXI vek* [Educator the 21st Century], 2011, no. 1. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/mirovozzrencheskie-osnovy-obedineniya-mir-iskusstva-svoboda-tvorchestva-i-chistoe-iskusstvo> (accessed 19.10.2019) (in Russ.).
 12. Florensky P.A. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniyakh* [Analysis of the Spatiality and Time in Artistic and Visual Works]. Moscow, Progress Publ., 1993, 324 p.
 13. Lektorsky V.A. Is It Possible to Remove the Opposition of Constructivism and Realism? *Sotsial'naya filosofiya nauki. Rossiiskaya perspektiva. Materialy Mezhdunarodnoi konferentsii. (Moskva, 18–19 noyabrya 2014 g.). T. 8. Sektsiya 7. Konstruktivizm vs realizm* [Proceedings of the International Conference “Social Philosophy of Science. Russian Perspective” (Moscow, November 18–19, 2014). Volume 8. Section 7. Constructivism vs Realism]. Moscow, Al'fa Moskva Publ., 2014, pp. 5–8 (in Russ.).
 14. Balzac H. *Nevedomyi shedevr* [An Unknown Masterpiece]. Available at: http://www.french-book.net/text/Biblio/Ru/Balzac/balzak_nevedomyi_shedevr.html (accessed 19.10.2019).
 15. Kagan M.S. *Estetika kak filosofskaya nauka* [Aesthetics as a Philosophical Science]. St. Petersburg, TK “Petropolis” Publ., 1997, 543 p.
 16. Rappoport S.Kh. *Ot khudozhnika k zritelyu* [From Artist to Viewer]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1978, 237 p.
 17. Barthes R. S/Z. Moscow, RIK Kul'tura Publ., 1994, 304 p. (in Russ.).
 18. Chuvorkina O.A. The Figure of the Author after the “Death of the Author”, *Articult*, 2013, no. 2 (10). Available at: [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/010/ARTICULT-10_\(2-2013,P.28-39\)-Chuvorkina.pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/010/ARTICULT-10_(2-2013,P.28-39)-Chuvorkina.pdf) (accessed 19.10.2019) (in Russ.).