

СУЩНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗНАНИЯ В КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОСОФИИ

ЦЗИНЬ СЯОВЭНЬ

аспирант

Дальневосточный государственный университет путей сообщения
г. Хабаровск, Россия

В статье рассматривается проблема сущности художественного знания в контексте классической и современной философии. На материале трудов Платона, Аристотеля, Канта, Гегеля, Гуссерля и Хайдеггера анализируются различные подходы к пониманию искусства как формы познания. Показано, как когнитивный статус искусства постепенно смещается от идеи проблематичного подражания к признанию художественного опыта особым способом раскрытия истины. Методологическую основу исследования составляют сравнительно исторический, системный, герменевтический и феноменологический подходы. Теоретическая значимость работы заключается в уточнении понятийного поля, связанного с художественным знанием, и в выявлении логики исторической преемственности философских концепций искусства. Практическая значимость результатов видится в возможности их использования при дальнейшем изучении эстетики, философии искусства и междисциплинарных гуманитарных исследований.

Ключевые слова: художественное знание, мимезис, эстетическое суждение, познавательная функция искусства, феноменология искусства, экзистенциальная философия.

Введение. В современной гуманитарной мысли проблема сущности художественного знания сохраняет высокую актуальность, поскольку связана с пониманием познавательной роли искусства и его места в структуре культуры. История философии показывает, что трактовки художественного знания менялись от античных концепций мимезиса до трансцендентальной эстетики и феноменологического экзистенциальных подходов новейшего времени. Это требует целостного анализа ключевых философских учений, в которых по-разному осмысливается связь искусства, истины и опыта субъекта. Цель статьи состоит в том, чтобы проследить генезис основных методологических подходов к пониманию художественного знания в классической и современной философии и обозначить их теоретические последствия.

Литературный обзор. Проблема сущности художественного знания на протяжении всей истории философии и эстетики остается одной из центральных. Смена культурно исторических эпох приводит не только к изменению художественных форм, но и к трансформации методологических подходов к пониманию искусства, от онтологии мимезиса в античности до трансцендентальной эстетики Нового времени и феноменологического экзистенци-

альных интерпретаций искусства в философии XX в. Анализ ключевых концепций Платона, Аристотеля, Канта, Гегеля, Гуссерля и Хайдеггера позволяет реконструировать генезис представлений о художественном знании и выявить его онтологические и эпистемологические основания.

Одной из первых систематических концепций искусства в истории философии является платоновская теория мимезиса. В диалоге «Государство» Платон выстраивает иерархию трех уровней реальности: мир идей как вечная и неизменная подлинная реальность, чувственно воспринимаемый мир как изменчивое отражение мира идей, и искусство как подражание уже чувственно данной реальности, то есть «подражание подражания». В этом контексте поэты и художники не обладают подлинным знанием, а только имитируют внешние стороны вещей, возбуждая аффекты и отвлекая человека от философского созерцания истины. Художественное творчество предстает областью иллюзии и кажимости, что задает жестко критический подход к его познавательному статусу [6].

Иной подход к мимезису формулирует Аристотель. В «Поэтике» он рассматривает подражание как природный, врожденный механизм освоения мира. Человек с детства учится через

подражание, а в зрелом возрасте получает через него удовольствие и знание. Художественное произведение, по Аристотелю, не является простой копией единичного предмета, а выступает обобщенной моделью действия, характера и конфликта [5]. Показательным примером такой обобщающей функции мимезиса может служить композиция первобытной наскальной живописи «Раненый бизон» (рисунок 1). Она не

только воспроизводит эпизод охоты, но и фиксирует коллективный опыт выживания, знание о поведении животных и стратегиях охоты. В этом контексте мимезис выступает как способ передачи жизненно важной информации, вписанной в визуальный образ, а искусство приобретает статус особой формы познания, соединяющей чувственное, эмоциональное и рациональное.

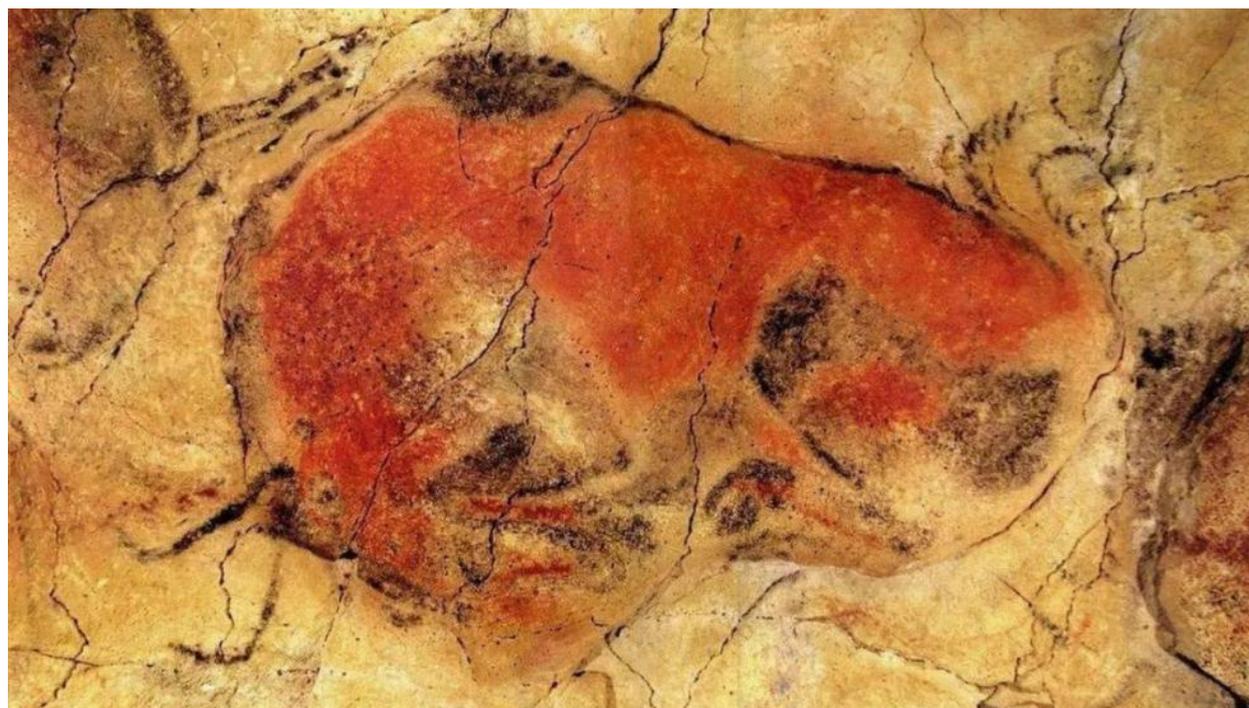


Рисунок 1. Раненый бизон (наскальная живопись)

Радикальный поворот от онтологии объекта к структурам субъективности и восприятия происходит в трансцендентальной эстетике Иммануила Канта. В «Критике способности суждения» он вводит понимание эстетического суждения как «незаинтересованного» и одновременно претендующего на всеобщность. Эстетическое переживание основано на свободной игре воображения и рассудка, не сводится ни к логическому познанию, ни к моральной оценке и не подчинено утилитарным целям. Вместе с тем Кант подчеркивает, что речь идет о специфическом способе отношения к миру, в котором раскрывается возможность неконцептуального, но значимого для человека постижения реальности [8]. В этом плане показательна картина Винсента Ван

Гога «Звездная ночь» (рисунок 2). Она не воспроизводит астрономически точное ночное небо, а визуализирует интуитивно переживаемую динамику космоса и ритм вселенной через вихревые мазки и деформированные формы. Зритель не столько узнает конкретный пейзаж, сколько оказывается включен в особое состояние созерцания, что соответствует кантовской идее свободной игры способностей, в которой рождается специфический тип эстетического знания.

В философии Г.В.Ф. Гегеля проблема искусства включается в более широкий контекст развития абсолютного духа. В «Эстетике» он формирует историко-типологическую модель, согласно которой искусство проходит последовательные стадии, а затем уступает ведущую роль

религии и философии. Тезис о «конце искусства» у Гегеля не означает исчезновение художественной практики, а фиксирует смену ее познавательного статуса. Художественное знание мыслится как исторически ограниченная, но

необходимая ступень самораскрытия духа, после которой истина в большей мере реализуется в форме понятия [1]. Таким образом, искусство получает строго очерченное место в структуре абсолютного знания.



Рисунок 2. Звездная ночь (В. Ван Гог)

В XX в. методологический фокус смещается к феноменологии и экзистенциализму, которые радикально переосмысливают природу художественного опыта. Эдмунд Гуссерль, вводя феноменологическую редукцию, то есть эпохе, стремится выключить предварительные интерпретации ради возвращения «к самим вещам» [2]. В применении к искусству это означает обращение не к внешней реальности, которую произведение якобы отражает, а к тому, как сам художественный объект дан сознанию. Феноменологическое описание направлено на выявление сущностных структур этого опыта, а художественная форма понимается как способ конституирования смысла. Искусство в такой перспективе становится привилегированным полем для «сущностной интуиции», где зритель открывает не эмпирические свойства ве-

щи, а ее смысловую сущность.

Экзистенциальная онтология Мартина Хайдеггера еще сильнее смещает акцент с анализа объекта на событие истины, происходящее в встрече человека с произведением. В работе «Исток художественного творения» он трактует искусство как самоустановление истины в произведении и вводит различие мира и земли для описания двойственной природы художественной реальности [3;7]. Произведение искусства открывает мир как целостный смысловой горизонт, в который вступает зритель, и одновременно хранит землю, то есть материальную, непроявленную глубину, сопротивляющуюся окончательному рациональному объяснению [4]. В таком ракурсе художественное знание понимается как экзистенциальное событие, в кото-

ром раскрывается истина бытия человека. Характерным примером подобного опыта восприятия может служить картина Эдварда Мунка «Крик» (рисунок 3). Здесь определяющим становится не сюжет, а непосредственное переживание экзистенциальной тревоги, рождаемое деформированными линиями, напряженной пластикой фигуры и диссонан-

сом цветовых пятен. Зритель оказывается втянутым в пространство произведения и сталкивается с предельными состояниями собственного существования, такими как страх, одиночество, отчуждение. Художественный образ выступает не как иллюстрация эмоции, а как способ явления самой структуры человеческого бытия в мире.

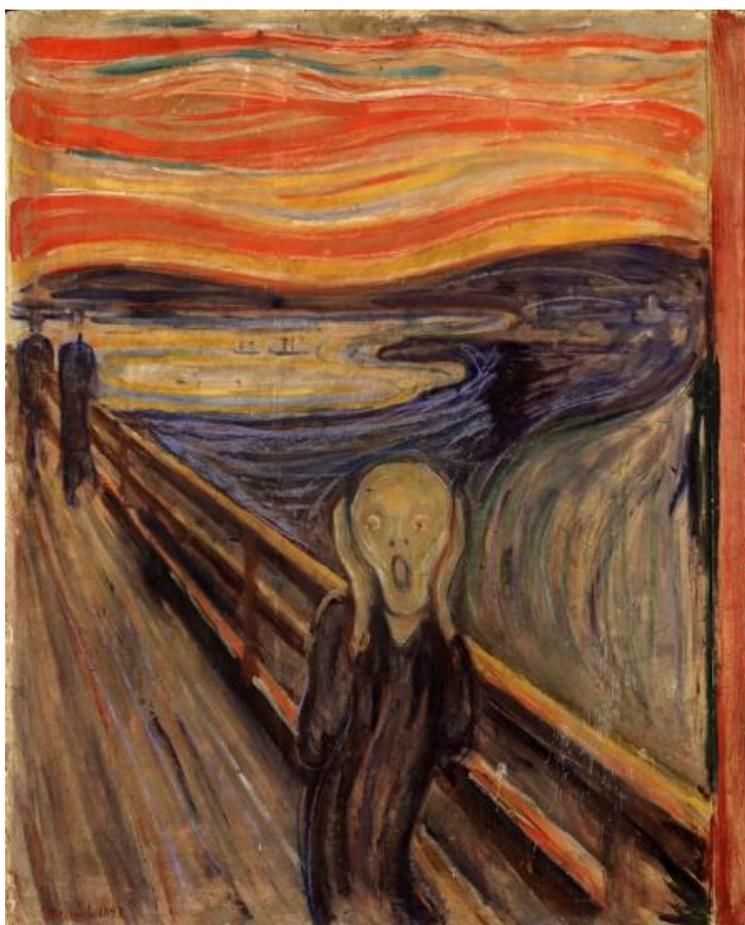


Рисунок 3. Крик (Э. Мунк)

Историческая эволюция представлений о художественном знании показывает, что отношение к искусству постепенно смещается от понимания его как проблематичного подражания у Платона к признанию его познавательного потенциала в форме обобщенного мимезиса у Аристотеля, затем к анализу неконцептуального эстетического опыта субъекта в трансцендентальной эстетике Канта, к историко-диалектическому осмыслению искусства как этапа самораскрытия абсолютного духа у Гегеля и, в конечном итоге, к феноменологическим моделям Гуссерля и Хайдеггера, в ко-

торых художественный опыт понимается как особое событие истины и способ самораскрытия человеческого существования.

Методология и методы исследования. В методологическом отношении статья опирается на сравнительно исторический и системный анализ ключевых философских концепций искусства и художественного знания. Исследование использует элементы герменевтического и феноменологического подходов, что позволяет рассматривать философские тексты и художественные произведения как взаимодополняющие формы артикуляции опы-

та. Эмпирическую базу составляют анализируемые фрагменты первоисточников и их интерпретации в научной литературе, а также репрезентативные визуальные примеры, служащие моделями различных типов художественного познания.

Результаты исследования. Результаты проведенного анализа показали, что в истории философии можно выделить несколько методологических этапов осмысления художественного знания, от мимезиса в античности до феноменологического экзистенциальных подходов новейшего времени. Выявлено, что когнитивный статус искусства постепенно смещается от понимания его как проблематичного подражания к признанию искусства автономной формой познания, связанной с неконцептуальным и экзистенциальным опытом субъекта. Показано, что во всех рассмотренных концепциях искусство выступает не только как отражение реальности, но и как специфическое пространство раскрытия истины о мире и человеке. Полученные резуль-

таты создают теоретическую основу для дальнейшего исследования художественного знания в контексте современных гуманитарных и междисциплинарных подходов.

Заключение. Подводя итог проведенному анализу, можно сказать, что эволюция философских представлений об искусстве показывает постепенное усложнение понимания художественного знания и его функций. От античных споров о мимезисе и познавательной ценности подражания мысль приходит к идее искусства как особого способа опыта, который невозможно свести к логике научного или утилитарного знания. В разных концепциях искусство по-разному интерпретируется, но неизменно остается пространством, где раскрываются фундаментальные смыслы человеческого бытия и отношения к миру. Это позволяет рассматривать художественное знание как самостоятельный и методологически значимый предмет философской рефлексии, важный для развития современных гуманитарных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. – М.: Искусство, 1968-1973, 1968. – XVI, 312 с.
2. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология Пер. с нем. Д.В. Складнева. — СПб. : Фонд Университет, Владимир Даль, 2004. — 398, [1] с.
3. Козлова М.В. Концепции поэтического языка в эстетике двадцатого века (Хайдеггер, Гадамер, Бадью): дис. ... канд. философ. наук. – Москва, 2015. –
4. Кормин Н.А. Метафизическая метафора // Философия и культура. – 2021. – № 7. – С. 19-57.
5. Новокрещенных И.А. «Поэтика» Аристотеля // История мировой литературы. Античная литература. – 2021. – С. 129-136.
6. Платон Государство. – М.: Эксмо, 2019. – 448 с.
7. Сацукевич А.И. Абстракционизм и конечность: от феноменологии смерти к предельности искусства // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2025. – Т. 25, № 1. – С. 124-131.
8. Ячин С. О радости собственно человеческой жизни. К феноменологии эстетического переживания // Horizon. – 2024. – Т. 13, №. 2. – С. 375-398.

THE ESSENCE OF ARTISTIC KNOWLEDGE IN CLASSICAL AND CONTEMPORARY PHILOSOPHY

JIN XIAOWEN

Postgraduate Student

Far Eastern State Transport University

Khabarovsk, Russia

The article examines the problem of the essence of artistic knowledge in the context of classical and contemporary philosophy. Drawing on the works of Plato, Aristotle, Kant, Hegel, Husserl and Heidegger, it analyzes different approaches to understanding art as a form of cognition. It is shown how the cognitive status of art gradually shifts from the idea of problematic imitation to the recognition of artistic experience as a special mode of disclosure of truth. The methodological basis of the study is formed by comparative historical, systemic, hermeneutic and phenomenological approaches. The theoretical significance of the work lies in clarifying the conceptual field associated with artistic knowledge and in revealing the logic of historical continuity between philosophical conceptions of art. The practical significance of the results consists in the possibility of applying them in further research in aesthetics, philosophy of art and interdisciplinary humanities.

Keywords: artistic knowledge, mimesis, aesthetic judgment, cognitive function of art, phenomenology of art, existential philosophy.