

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗНАНИЕ КАК КОГНИТИВНАЯ ОСНОВА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

ЦЗИНЬ СЯОВЭНЬ

аспирант

Дальневосточный государственный университет путей сообщения
г. Хабаровск, Россия

В статье рассматривается диалектическое соотношение художественного знания и эстетического сознания как двух взаимосвязанных измерений художественного опыта, определяющих как производство, так и восприятие искусства. Анализ западной и китайской художественных традиций позволяет показать, что художественное знание функционирует как когнитивная матрица, задающая устойчивые схемы видения, тогда как эстетическое сознание выступает фактором их пересмотра и творческой деконструкции. Особое внимание уделяется модернизму, перформативным практикам и цифровому искусству, в которых данная диалектика проявляется наиболее остро. Показано, что напряжение между нормой и её пересмотром образует устойчивый механизм эволюции художественной культуры.

Ключевые слова: художественное знание, эстетическое сознание, мимесис, эстетическое суждение, когнитивная функция искусства, феноменология искусства.

Введение. Проблема соотношения художественного знания и эстетического сознания устойчиво присутствует в эстетике и философии искусства. В научной литературе подчёркивается, что эти два измерения не образуют ни простой линейной последовательности, ни жёсткой бинарной оппозиции. Они функционируют как взаимосвязанные элементы единой системы художественного опыта: художественное знание задаёт устойчивые когнитивные рамки восприятия, тогда как эстетическое сознание постоянно пересматривает и размыкает эти рамки, стимулируя обновление художественных форм и способов видения.

Литературный обзор. Историки искусства связывают систематизацию художественного знания в европейской традиции с «визуальной революцией» эпохи Возрождения [1]. Эксперименты Филиппо Брунеллески с линейной перспективой в начале XV в. задали новую модель пространственного видения, основанную на одной или нескольких точках схода [2]. Эта система, выстроенная на базе геометрических принципов, позволяла художнику переводить трёхмерное пространство на плоскость, а зрителю осваивать новые правила «чтения» глубины и взаиморасположения предметов. В ренессансной практике линейная перспектива превратилась из технического приёма в форму художественного

знания, определяющего и логику построения изображения, и способ его восприятия.

По мере усложнения художественных задач развивались и знания о пространственной организации изображения. В «Афинской школе» Рафаэля взаимодействие нескольких точек схода формирует многоплановое архитектурное пространство, в котором движение взгляда зрителя заранее спрограммировано структурой композиции [3]. Теоретическая рефлексия над такими практиками нашла выражение в трактате Леона Баттисты Альберти «О живописи», где формируется концепция картины как «окна», через которое наблюдатель смотрит на сконструированный мир [4]. Точка зрения зрителя закрепляется в качестве системообразующего принципа, а пространственная организация полотна становится предметом осознанного теоретического анализа. В этом смысле художественное знание не просто описывает технику, но определяет новую когнитивную модель визуальной реальности.

В китайской живописной традиции аналогичную роль играют исторически сложившиеся системы оценочных и нормативных формул. Развитие техники цуньфа (текстурных мазков) в пейзажной живописи от «топорного мазка» Цзин Хао эпохи Пяти династий до манеры «развязанных верёвок» Ван Мэна эпохи Юань демонстрирует, как художественные приёмы превращаются в кодифицированные

знания о способах передачи фактуры гор и камней. Зритель, знакомый с этими кодами, воспринимает пейзаж не только как изображение природы, но и как сложную систему знаков, открывающую пространство мысленного «бродяжничества и обитания». Концепция Дун Цичана о «южной» и «северной» школах живописи строится на генеалогии знаний: различаются типы художественного мышления, техники, преемственность традиции и соответствующие им эстетические идеалы. В одной линии акцент делается на внутреннем переживании и свободной интерпретации мотивов, в другой на выверенности формы и демонстрации мастерства. Тем самым фиксируется устойчивое напряжение между «внутренним состоянием» и «технической отработанностью», которое становится одним из ключевых вопросов теории искусства.

Историк искусства Эрнст Гомбрих, формулируя идею «схемы и коррекции», показы-

вает двойственную функцию художественного знания. С одной стороны, оно задаёт набор устойчивых моделей (схем), которыми художник пользуется в процессе работы; с другой именно опора на такие схемы позволяет осуществлять творческое отклонение от них, непрерывно корректируя привычные образы. Картина Чжао Мэнфу «Осенние цвета на горах Цяо и Хуа» демонстрирует, как наследование техники Дун Юаня сочетается с личной интерпретацией пространства и мотива, превращая традиционную схему в носитель нового эстетического содержания [5].

Система художественного знания формирует базовую структуру эстетической деятельности, задаёт направление для творчества, определяет когнитивные параметры визуального восприятия и одновременно оставляет поле для индивидуального поиска, от которого зависит развитие художественной формы.



Рисунок 1. Осенние цвета на горах Цяо и Хуа (Чжао Мэнфу)

Если на ранних этапах развития европейского искусства художественная техника и представления о «красоте» воспринимались как единое целое, то в Новое время начинает усиливаться автономия эстетического мышления. Концепция «целесообразности без цели», сформулированная Иммануилом Кан-

том, фиксирует переход от понимания искусства как воплощения заранее заданного идеала к признанию специфики эстетического суждения, не сводимого к утилитарным или познавательным критериям. В дальнейшем философские и культурологические подходы XX в. (феноменологические, структурные,

постструктуралистские, междисциплинарные исследования) способствуют деконструкции строгих границ между видами знания, и эстетическое сознание начинает активно переопределять содержание устоявшихся художественных понятий [6].

Современное искусство во многом проявляется как критическая реакция на традиционную систему художественного знания. Работы Поля Сезанна расшатывают классические законы перспективы и миметического подражания, утверждая автономию живописной плоскости и ценность конструктивной организации формы. Кубизм, декомпозируя предметный мир в многомерные проекции, преобразует привычное евклидово пространство в поле, где объект показывается одновременно с нескольких точек зрения. В «Авиньонских девицах» Пабло Пикассо деформация фигур и лица нарушает привычные анатомические и пропорциональные нормы, тем самым радикально перестраивая критерии «красоты» и убедительности изображения. Эстетическое сознание здесь выступает как сила, пересматривающая прежние знания,

а не просто иллюстрирующая их [7].

Параллельно в восточноазиатской художественной традиции на первый план выходит идея предельной концентрации выразительных средств и отказа от избыточной детализации. В «фигуративной живописи» Лян Кая эпохи Южная Сун минимальное количество мазков туши сохраняет узнаваемость образа, но переносит акцент с внешней проработки на внутреннюю динамику и жест. В работе «Бессмертный в брызгах туши» зритель сталкивается с почти схематичным силуэтом, где незавершённость формы компенсируется интенсивностью жеста и смысловой целостностью образа. В произведениях Бада Шаньжэня обострённая экспрессия, преувеличение и деформация линий (в том числе характерные «белые глаза») демонстрируют, как отказ от натуралистической точности открывает путь к более свободной эмоциональной интерпретации мотива. Во всех этих примерах эстетическое сознание смещает акцент с соблюдения нормативных знаний о форме на поиск предельной выразительности при минимуме средств [8].



Рисунок 2. Бессмертный в брызгах туши (Лян Кай)

Радикальный поворот в понимании художественного знания связывают с практиками Марселя Дюшана. Работа «Фонтан», представляющая собой промышленный объект, помещённый в выставочное пространство, вынуждает зрителя заново задавать вопрос «что считать искусством». Здесь художественное знание переводится из сферы техники и иконографии в сферу концептуальных рамок и институциональных контекстов. В перформансе Марины Абрамович «Художник присутствует» ключевым становится не материальный объект, а ситуация взаимодействия взгляда художника и зрителя [9]. Значимым оказывается сам опыт восприятия, а не стабильно заданная форма. Концептуальный сдвиг в современном искусстве можно интерпретировать как творческую деконструкцию системы художественного знания, осуществляемую эстетическим сознанием, именно оно перераспределяет смысловые центры, превращая привычные категории в пред-

мет критического анализа.

История импрессионизма показывает, как научные представления о зрении и цвете становятся источником художественных новаций, а затем стимулом к пересмотру самих эстетических критериев. Исследования Клода Моне над передачей световоздушной среды в серии «Стога сена» опираются на закон цветового контраста Мишеля Эжена Шеврёля и другие оптические наблюдения [10]. В итоге научные идеи превращаются в специфический художественный опыт, и зритель воспринимает уже не «иллюстрацию» теории цвета, а новые формы визуальной чувствительности, связанные с фиксацией мгновенных состояний света и атмосферы. Тем самым подтверждается мысль Альфреда Норта Уайтхеда о том, что появление новой совокупности знаний порождает новые способы видения, а изменившееся видение, в свою очередь, требует обновления и уточнения этих знаний.

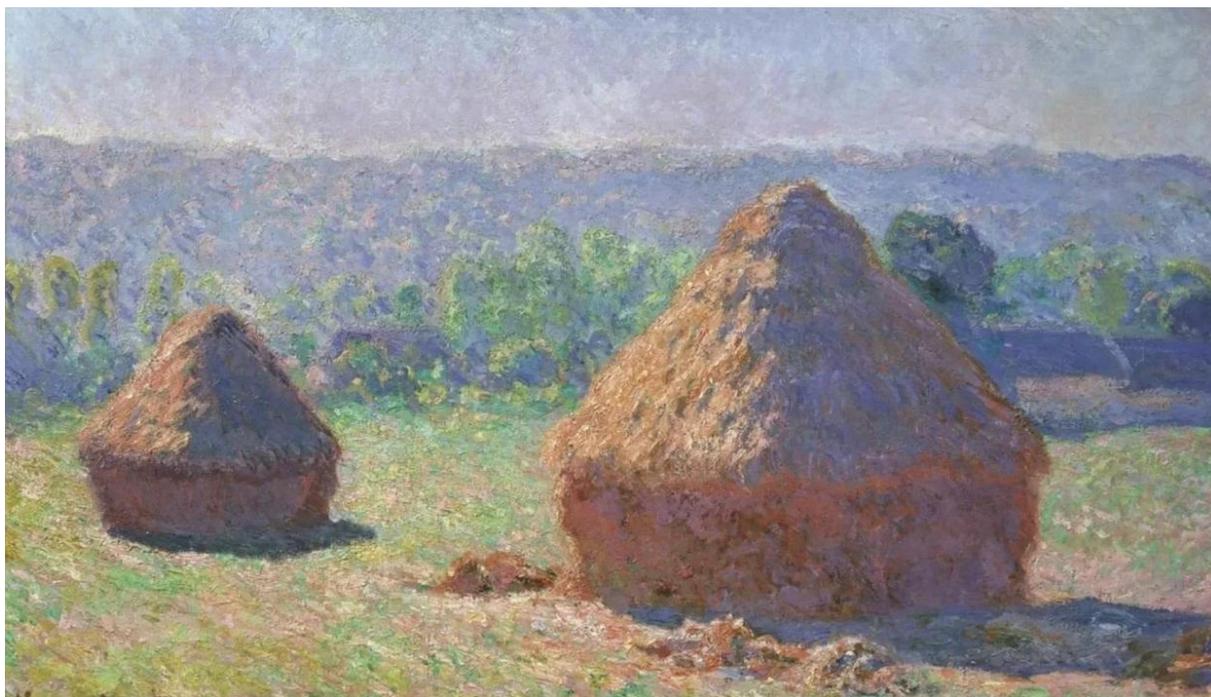


Рисунок 3. Стога сена (К. Моне)

Методология и методы исследования. Исследование носит теоретико-аналитический характер и опирается на изучение русскоязычной и зарубежной философско-эстетической литературы о художественном зна-

нии и эстетическом сознании. Основным подходом является сравнительный анализ различных концепций, позволяющий сопоставить трактовки этих понятий в западной и китайской традициях.

Результаты исследования. Показано, что художественное знание формирует устойчивые когнитивные рамки восприятия, в пределах которых артикулируются и развиваются художественные практики. Эстетическое сознание трактуется как динамическое начало, способное пересобирать и деконструировать эти рамки, инициируя обновление форм и языков искусства. На материале западной традиции выявляется роль перспективы, оптики и научных представлений о свете и цвете как оснований для новых моделей эстетического опыта от Возрождения до импрессионизма и модернизма. Анализ китайской пейзажной живописи и теории цуньфа демонстрирует, что художественное знание функционирует как код, требующий от зрителя освоения специфических режимов «мысленного странствия» в пространстве картины. Рассмотрение авангарда, концептуального и перформативного искусства позволяет зафиксировать усиление роли институционального контекста и зрительского участия в конституировании художественного смысла. Отмечается, что в условиях цифровых технологий и иммерсивных медиа диалектика художественного знания и эстетического сознания приобретает новые измерения, но сохраняет

статус базового механизма эволюции художественной культуры.

Заключение. Обобщая рассмотренные подходы, можно отметить, что художественное знание в научной литературе описывается как своеобразное «русло», задающее направление развитию художественных практик и структурирующее возможные режимы восприятия. Эстетическое сознание при этом уподобляется текучей среде, которая одновременно следует очертаниям этого русла и в то же время размывает его берега, порождая новые конфигурации формы и смысла.

Напряжение между традицией и новаторством, нормой и её пересмотром, устойчивой схемой и индивидуальной коррекцией выступает ключевым механизмом эволюции художественной культуры. Современные исследования подчёркивают, что с появлением цифровых технологий и искусственного интеллекта данная диалектика получает новые измерения, однако базовый принцип взаимного сосуществования и взаимного преобразования художественного знания и эстетического сознания сохраняет актуальность и может служить методологической опорой для анализа искусства в условиях быстро меняющейся культурной среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоусов С.Л. Искусство и наука в «Афинской школе» Рафаэля // Современные проблемы гуманитарных и естественных наук [Текст]: материалы XVIII международной научно-практической конференции 26-27 марта 2014 г. / Науч.-инф. издат. центр «Институт стратегических исследований». – М.: Изд-во «Спецкнига», 2014 – С. 422-433.
2. Луцзяо Х. Графический рисунок тушью «Ранние осенние пейзажи осенью в горах Фучунь» художника Хуан Гун Вана как отражение древнекитайской теории цвета в философии «Тайцзи». 2012.
3. Рыков А.В. Пикассо и политика. Проблемы философской интерпретации кубизма // *Studia Culturae*. – 2015. – № 23. – С. 74-84.
4. Рындин А.С., Рындина Л.И. Очерк Развития и обучения живописи в эпоху Возрождения // *International Scientific and Practical Conference World science*. – ROST, 2018. – Т. 5, № 3. – С. 12-15.
5. Сажина В.Д. Перфомансы Марины Абрамович: познание через самоистязание // Ответственный за выпуск. – С. 233.
6. Тараканова Е.И. Деревянное «Распятие» работы Филиппо Брунеллески и фреска Мазаччо «Троица» // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2022. – №. 1. – С. 12
7. Bao Y. et al. Aesthetic preferences for Eastern and Western traditional visual art: Identity matters // *Frontiers in psychology*. 2016. Т. 7. Р. 1596.
8. Keping W. Interactions between western and Chinese aesthetics // *The Pursuit of Comparative Aesthetics*. Routledge, 2017. Р. 123-136.
9. Narbut I. Французский импрессионизм и творчество Клода Моне. – Litres, 2022.

10. Wang K. Between Chinese and Western Aesthetics // Chinese Culture of Intelligence. Singapore: Springer Singapore, 2019. P. 303-321.

ARTISTIC KNOWLEDGE AS THE COGNITIVE FOUNDATION OF AESTHETIC ACTIVITY

JIN XIAOWEN

Postgraduate Student

Far Eastern State Transport University

Khabarovsk, Russia

The article examines the dialectical relationship between artistic knowledge and aesthetic consciousness as two interconnected dimensions of artistic experience that determine both the production and the perception of art. An analysis of Western and Chinese artistic traditions shows that artistic knowledge functions as a cognitive matrix that sets stable patterns of seeing, whereas aesthetic consciousness acts as a factor of their revision and creative deconstruction. Particular attention is paid to modernism, performative practices, and digital art, in which this dialectic is manifested most sharply. It is demonstrated that the tension between the norm and its revision forms a stable mechanism for the evolution of artistic culture.

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