

O НТОЛОГИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-82-92>

В. Ю. Даренский

Луганский государственный педагогический университет, Луганск, Украина (ЛНР)

e-mail: darenski1972@rambler.ru

Аннотация: Статья посвящена исследованию культурной онтологии художественного произведения. Автор обосновывает концепцию, согласно которой понимание онтологического «ядра» искусства и инвариантной онтологии художественного произведения, которая дает четкие критерии для различения подлинного и неподлинного в искусстве, должно основываться на фундаментальной онтологической структуре бытия в соответствии с его архаической ритуальной моделью: жизнь – смерть – жертва – воскресение (новая жизнь). Эта базовая онтологическая модель художественной реальности определяет универсальный способ воздействия произведения искусства на становление человеческого сознания, который заключается в воспроизведении смысловой целостности человеческого опыта, преодолении его индивидуальной ограниченности путем приобщения к универсалиям культуры.

Ключевые слова: онтология, произведение, искусство, культура, ритуал.

Для цитирования: Даренский В.Ю. Онтология произведения искусства // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 82-92. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-82-92>

ONTOLOGY OF A WORK OF ART

Vitaly Yu. Darensky

Lugansk State Pedagogical University, Luhansk, Ukraine (LPR)

e-mail: darenski1972@rambler.ru

Abstract: the article traces the stages of the intercultural dialogue between East and West. The author emphasizes that, as a rule, the influence of the East on Western European art is emphasized, but dialogue always implies a two-way relationship characterized by varying degrees of intensity and a change of roles in the “transmitting – receiving” pair. The first contacts of Western European and Eastern cultures date back to the turn of the XVI - XVII centuries, but the dialogue did not happen during this period due to the fundamental difference in socio-cultural paradigms. But communication was not interrupted, it was continued, which led to the end of the XVIII - early XIX centuries. to the emergence of interest in foreign cultural experience. The processes of its assimilation by the national art schools of China and Japan are in many ways similar: the division of artists into traditionalists who advocated the preservation of the canon that had been forming for a long time within the framework of national art, and supporters of Western painting who tried to assimilate both approaches in their work. In conclusion, the author

ДАРЕНСКИЙ ВИТАЛИЙ ЮРЬЕВИЧ – доктор философских наук, профессор кафедры философии Луганского государственного педагогического университета

DAREN SKY VITALIY YURYEVICH - Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Philosophy of the Lugansk State Pedagogical University

© Даренский В. Ю., 2022



emphasizes that by the beginning of the twentieth century, some isolation of China and especially Japan from the global cultural trends has been overcome, and the work of the masters of these countries becomes part of a single artistic space.

Keywords: ontology, work, art, culture, ritual.

For citation: Darensky V.Yu. Ontology of a work of art. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 82-92. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-82-92>

Возникновение теоретической проблемы демаркации культуры и «антикультуры» является закономерным результатом общей деградации содержания человеческого бытия в современной цивилизации – редукции человека к модели «биосоциального автомата» [2], в свое время названной «антропологической катастрофой» (М.К. Мамардашвили). В особо явной форме это происходит в так называемом «современном искусстве». Как отмечает исследователь этого феномена, «современное contemporaryart – это искусство без иерархии, без “искусности”, без шедевров, легко тиражируемое... В таком контексте тотальное ироническое равнодушие к поискам истины, добра и смысла, подмена их увлекательной манипуляцией знаками без обозначаемого действительно выглядит как новый виток развития искусства в отрыве от классических основ и традиций»; но на самом деле это лишь означает, что «произведение искусства в классическом понимании этого слова окончательно исчезло, а вместо него появились “проекции” человеческого сознания в живописном, объемном, цифровом или любом другом воплощении» [5, с. 70]. Это не что иное как «пост-искусство» как часть «пост-культуры» (В.В. Бычков). Философским ответом на вызов «пост-искусства» должно стать особое направление эстетических исследований, которое восстанавливало бы понимание онтологического «ядра» искусства, в частности, инвариантной онтологии

художественного произведения, которая дает четкие критерии для различия подлинного и неподлинного в искусстве [3].

Теория художественного произведения всегда была остается одной из центральных составляющих эстетики, концентрируя в себе всю её актуальную проблематику, поскольку именно произведение является основной, завершенной формой социокультурного бытия искусства и отражает все аспекты его эволюции. В частности, развитие видо-жанровой дифференциации искусства является эволюцией композиционно-стилистических средств структурирования художественных произведений. Для постклассической эстетики становится актуальным специфический аспект понимания и анализа художественных произведений, который заключается в обращении к глубинной онтологии произведения искусства как феномена культуры и в глубинно-психологических уровнях его восприятия, которые оставались вне поля зрения классической эстетики. Как отмечают В.А. Личковых и А.Н. Петрова, «постклассическое эстетическое сознание – это неомифологическое сознание со всеми его “архетипами” и “кентаврами”... здесь сознание обращается к глубинным, первично-мифологическим ретроспектив и интроспекций. Неклассическая эстетика основывается на изучении архаических культур, на различных исследованиях атавистических форм мышления, чувствования, творческих состояний” [13, с. 158]. Целью данной статьи



является концептуализация неклассического подхода к пониманию сущности художественного произведения на основе его глубинной онтологии как феномена культуры и глубинно-психологических аспектов его рецепции.

Эта цель предполагает решение трех задач: 1) определение общей культурной онтологии произведения, связанная с его генезисом как специфической культурной формы; 2) анализ универсальной предметности художественного произведения как формы воспроизведения предельных смыслов человеческого бытия; 3) определение инвариантной сущности воздействия произведения искусства на человеческое сознание.

Культурная функция художественного произведения заключается в его способности продуцировать новые смыслы. Реципиент подпадает под принудительное воздействие образной системы произведения, в его «силовое поле», которое заставляет реципиента переживать такие жизненные ситуации, которых он не знал в повседневной жизни. Так происходит трансформация как его самопонимания, так и понимания различных сфер объективной реальности, а следовательно, в предельном варианте – трансформация личности. «Человек приходит к произведению не ради чисто «эстетического удовольствия», а для решения своих исконных смыслозицненных проблем, – пишет А.К. Шевченко, – следовательно, «истина», с которой человек отходит от произведения, не существует до встречи с ним... она действительно происходит в момент встречи... и дело не в полисемантизме художественных текстов, предлагающих богатство «перекодировок», а в том, что понимание произведения искусства выходит за пределы эстетического отношения и прорастает в конкретность общежизненного процесса» [14, с. 99-100].

В основе восприятия произведения искусства лежит определенная первичная целостность экзистенциального опыта человека, которая актуализируется в процессе «встречи» с произведением. Его глубинная онтология как проекта творческого до-определения смысла требует структурного анализа произведения в достаточно специфическом, неклассическом аспекте. Это не традиционное (классическое) направление, которое происходит через категории содержание / форма, часть / целое, идея / чувство и т. д., А анализ структуры самоорганизации произведения – от образования первичных элементов до целостности. В основе самоорганизации лежит некая инвариантная «протоформа», то есть первоначальная модель всех возможных форм возникновения и специфического развертывания художественных средств, составляющих целостное произведение. К определению этой протоформы, которая должна быть единой для всех уровней художественного выражения, можно подойти двумя путями. Оба можно определить как генетические, впрочем, эта генетичность разная по направлению: первую можно назвать «горизонтальной» – это исторический генезис произведения как феномена культуры; вторая – «вертикальная» – это развертывание произведения «снизу», от первичных смыслобразов, что лежат в его основе.

«Горизонтальный» генезис произведения как специфической культурной формы определяется происхождением искусства, которое было вызвано необходимостью передачи и воспроизведения универсальных смыслов человеческого опыта с целью дополнения и компенсации частности опыта повседневной практики и коммуникации. Но известно, что первичной формой культуры, выполнившей эту функцию, было сакральное действие, ритуал. На определенном, уже достаточно раннем



этапе развития культуры, «внутри» ритуала возникают специфические формы универсализации и гармонизации человеческого опыта, которые позже были определены как «искусство». «Древнейшие произведения искусства возникли, – писал В. Беньямин, – как известно, чтобы служить ритуалу, сначала магическому, а затем религиозному. Решающим значением обладает то обстоятельство, что этот вызывающий ауру образ существования произведения искусства никогда полностью не освобождается от ритуальной функции произведения. Иными словами: уникальная ценность “подлинного” произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение. Эта основа может быть многократно опосредована, однако и в самых профаных формах служения красоте она проглядывает как секуляризованный ритуал. Профанный кульп службы прекрасному, возникший в эпоху Возрождения и просуществовавший три столетия, со всей очевидностью открыл, испытав по истечении этого срока первые серьезные потрясения, свои ритуальные основания» [1, с. 26-27].

«Аурой» произведения В. Беньямин называет его способность нести содержание, которое выходит за пределы его непосредственной предметности, и быть неповторимым образом определенного способа миропереживания, укорененного в традиции, в том числе религиозной. Итак, с генетической точки зрения, как писал Д. Лукач, «из миметической направленности периода магизма, изначально еще не имеющего ничего общего с искусством,... возникают фундаментальные категории эстетического. Художественное воспроизведение мира берет начало в магическом мимезисе, разворачивается в его рамках и лишь на более высокой ступени развития отделяется

от него» [6, с. 70-71]. Поэтому неудивительно, что исследователи древнего искусства находят в нем на уровне чистого содержания те же самые смыслы и символы, что и в самых архаичных религиозных представлениях. Во время своего становления как формы культуры искусство было определенной эманципацией от религиозного культа; отдельные виды искусства генетически возникали как самостоятельное, автономное развитие отдельных выразительных средств культа. В условиях традиционной цивилизации культ и искусство представляют один-единственный универсальный смысл, а именно: предельные смыслы человеческого мицоотношения, воплощенные в мифообразе Мироздания. Впрочем, в искусстве он репрезентируется в секуляризованных, ярко-развлекательных, мастерски-игровых средствах. Например, как показано в классическом исследовании М.М. Бахтина, народная карнавально-смеховая художественная культура воспроизводит мифообраз мироздания как Космоса-живого Вселенского тела.

Приобретая статус автономной формы культуры, которая развивается и функционирует по собственным внутренним законам, произведение искусства одновременно воспроизводит в себе и внутреннюю структуру сакрального ритуала (который, в свою очередь, воспроизводит структуру космогонии). Опираясь на традицию исследования содержания и структуры сакрального ритуала (работы М. Элиаде, В.Н. Топорова, М.И. Евзлина [4] и др.), можно выделить инвариантные онтологические «сюжеты», моделируемые в ритуале. Итак, этот универсальный смысл, независимый от конкретной мифической формы, в которой он является «закодированным» может быть представлен такой схемой: Творения / Ничто → Первое-



альность / Единственное → Распад Единого → Хаос1 → Упорядочения Хаоса / Битва сил Тьмы и Света, победа Мира → Космос1, гармония стихий → Катастрофа → Хаос2 → Упорядочения Хаоса / Жертвоприношение → Космос2 → далее весь цикл повторяется. Звено от Творения к Космосу1 является, собственно, священной историей о том, каким образом все возникло; об этом рассказывает космогонический миф, что символически разыгрывается в ритуале. Звено от Космоса1 к Космосу2 представляет собой “вечное повторение подобного” на всех уровнях сущего и является онтологически вторичной относительно первой, ее развертыванием в пространстве и времени мироздания. Ритуальное действие, соответственно, являются: 1) помочи двух звеньев и должен давать «абсолютное» понимание сути и смыслу мироздания, а следовательно, 2) является глубинным смысловым структурированием сознания людей. Предложенная схема может иметь еще более развернутый вид, включая в себя еще третье звено, связанное с концом света и окончательной судьбой человека. С другой стороны, общая схема может быть свернута к самому простому и наиболее практическому виду: Космос – Хаос – Жертва – Космос.

Такую основную онтологическую схему сюжета бытия человека и мира в их единстве можно, вслед за В.Ф. Петровым-Стромским, определить как «основной миф» культуры. Как пишет этот автор, «основной миф», который разгадывает тайну жизни и заклинает ужас вечного повторения, калейдоскопического многообразия жизни могучим образом единой воли и единой нормы, которые придают смысл чувственности, – принципиально отличается от того, что называют мифологией. В нем нет сюжетов, нет повествования... Это образ изоморфной причастности ритуальных

движений, звуков и ритмов к жизни космических стихий» [11, с. 157]. Итак, «основной миф» является ничем иным как внутренней формой человеческого мироотношения, что может быть объективирован в любой культурной форме. Собственно, ритуал является лишь первоначальной синcretической формой воспроизведения основного мифа и представляет его самым непосредственным образом.

Но переживание основного мифа присуще любой целесообразной деятельности, ведь обеспечивает первоначальную осмысленность жизни как таковой. На более поздних этапах развития цивилизации, когда непосредственное, то есть «ритуальное» в узком смысле слова, воспроизведение основного мифа исчезает, возникает эффект отчуждения от первоначальной осмысленности мира, которой теперь противостоит социальная и технологическая целесообразность. Впрочем, необходимость целостной осмысленности мира является имманентным человеку как разумному и духовному существу, а следовательно – в посттрадиционных культурах мы находим такие культурные явления, которые выполняют ту же функцию универсализации смыслов, которую ранее выполнял сакральный ритуал. Среди этих средств произведения искусства являются едва ли не самыми эффективными, поскольку универсализация смыслов здесь является эстетической, то есть личностно-переживательной.

Произведение как форма организации художественного освоения реальности сохраняет в себе схему «основного мифа» как собственную предельную смысловую модель. Именно это, по нашему мнению, было зафиксировано в известном кантовском определении произведения искусства – как некой «целесообразности без цели». Действительно, произведение не имеет внешней pragmati-



ческой цели – его цель сугубо внутренняя: упорядочение мировосприятия человека в соответствии с законами красоты и гармонии. В секуляризованной культуре, где сакральное действие уже не является основной формой осмысления действительности, не является центром миропонимания, становится маргинальным феноменом для основной массы людей, здесь, как это ни странно на первый взгляд, актуализируется именно этот самый архаичный аспект произведения искусства, ведь последний остается здесь едва ли не единственным универсализирующим средством мировосприятия.

В этих условиях искусство начинают рассматривать и воспринимать как средство переживания универсальных ценностей и смыслов, средство трансформации, самосовершенствования личности в соответствии с этими ценностями, средство восприятия мира и человека как единого осмыслиенного целого. В рамках той же самой тенденции, как ее предельное выражение, глубинная онтология произведения искусства актуализируется в авангардном искусстве. Здесь, становясь средством неомифологического «мироздания» и «теургии», художественное произведение фактически возвращается в собственное «архэ», в то генетическое «лоно», из которого он когда-то и вышел – ритуальное действие, символически воспроизводило космогонию. Впрочем, возвращается только в модусе имитации. Некоторыми авторами, в частности В. И. Тасаловым [13], начато специальное исследование природы художественного произведения в аспекте первонаучальной онтологии «основного мифа» культуры. Интересные рассуждения на эту тему есть у многих исследователей, в частности у Д. С. Лихачева, который писал: «Искусство вносит в мир упорядоченность... памятники

искусства – это разные “модели”, различные попытки внесения системы в бессистемный мир. Человек боится смерти в ее самых сложных формах – в формах хаоса. Искусство... пытается ввести восприятие в русло “стиля”, понимаемого как единство формы и содержания... Спросят: неужели искусство призвано успокаивать? Конечно, нет... Искусство призвано соревноваться против хаоса, часто путем обнаружения, разоблачения этого хаоса, его демонстрации. Обнаружение хаоса средствами искусства есть уже внесение в него упорядоченности... искусство вносит в мир упорядоченное беспокойство» [7, с. 17-20]. Хаос в человеческом бытии определяется как духовно-экзистенциальная дезинтеграцию личности и неопределенность или нереализованность базовых жизненных ценностей.

Поскольку личностный, ценностно-детерминированный характер жизнедеятельности нуждается в ней хотя бы частичной гармонизации, универсализации опыта на основе причастности к абсолютных ценностей, детерминирующих смысл жизни, то это требует применения специальных культурных механизмов. В частности, искусство выполняет функцию гармонизации, универсализации и ценностной интеграции жизненных процессов человека средством их переживания в контексте человекомерных качеств сущего, в первую очередь, эстетических. Эти качества миропереживания являются одним из эффективных культурных механизмов универсальности жизненных процессов. Таким образом, общекультурная диалектика Хаоса / Космоса в искусстве воспроизводится в форме образного, то есть гармоничноструктурированного переживания, «упорядоченного беспокойства», что содержит в себе катарсис души.

Принцип целостности художественного образа и произведения может быть понятным



лишь в контексте логики конкретно-всеобщего. Всеобщее имеет сложный, подвижный, внутренне расчлененный характер; оно обладает способностью к самоощущению в образах-антагонистах, образах-двойниках и образах, отражающих его частичный, фрагментарный смысл. Поэтому произведение является живым единством, которое саморазвертывается. Отсюда понятно, что произведение искусства как разновидность «живого единства» (Гете) является проблемной моделью жизни не только по своему содержанию, но и по самой своей форме. Элементарный образ возникает из множества фонетических, графических, кинетических и т.д. элементов, а мета-образ (произведение) из множества элементарных образов, путем свободной игры упорядоченной воображения (фантазии). Художественная воображение (фантазия) является той формой сознания, которая обеспечивает сквозную причастность всех элементов к упорядоченному центрирующему смыслу и одновременно определяет отбор средств художественного выражения. Если принцип сквозной причастности можно назвать принципом «вертикальным», поскольку он означает иерархическое подчинение художественных элементов в едином смысловом целом, то, соответственно, принцип «горизонтальный», то есть принцип непосредственного взаимоотношения отдельных структурных элементов образа или произведения между собой можно определить, применяя понятия «брюколяжа». Принцип сквозной причастности к единому смыслу (participation) и принцип брюколяжа (bricolage) введены, соответственно, Л. Леви-Брюлем и К. Леви-Стросом как определение парадигм первоначального мышления.

Более поздние исследования доказали, что, во-первых, это принципы не являются исключительно присущими первобытному

мышлению, но составляют внутреннюю форму человеческого мышления как такового (в отличие от внешних форм, что изучает логика); во-вторых, связаны между собой принципом дополнения. Художественное произведение и отдельный художественный образ в этом отношении являются уникальными культурными образованиями, в которых внутренние формы человеческого мышления как такового становятся их собственными структурными принципами генезиса и функционирования. Целостность произведения при этом удерживается, с одной стороны, причастности (participation) каждого отдельного элемента произведения и образа до целого, до центрирующего конкретно-всеобщего символа («вертикаль»); и, с другой стороны – принципу брюколяжа (bricolage) в их «горизонтальном» взаимоотношении, что создает спонтанную гармонию элементов произведения в их последовательности, которая структурируется творческой фантазией.

Впрочем, в отличие от архаичного сознания, которое реализуется в стихийно-фантастических невременных «картинах мира», действие принципов сквозной смысловой причастности (participation) и брюколяжа в художественном произведении имеет существенные отличия: 1) локализированность в конкретном времени и пространстве; 2) структурированность согласно определенного художественного метода и стиля. В отличие от стихийно-фантастических ассоциаций в мифе образно-интонационная структура произведения является результатом рационально упорядоченной фантазии, в которой свободная и спонтанная игра воображения вливается в готовые формы художественного метода и стиля. Что касается пространственно-временной локализации содержания и формы произведения, то эту специфику,



по нашему мнению, следует рассматривать как реализацию «эффекта синхронистичности» в культуре, открытого К.-Г. Юнгом. По К.-Г. Юнгу, совпадение во времени и пространстве обстоятельств, которые соединены единым смыслом, но являются сплошь независимыми друг от друга на уровне эмпирических причинно-следственных связей, является одной из скрытых, но вполне объективных инвариант культуры и психики человека [15]. Этот эффект синхронизма и составляет объективную основу, модель для развития художественных произведений по принципу «сквозной» смысловой взаимопричастности разнообразных элементов художественной формы. Именно поэтому, как в свое время писал И.А. Ильин, «в художественном произведении все точно (определение Пушкина), все необходимо (определение Гегеля, Флобера и Чехова); в нем нет произвольного, нет лишнего, нет случайного. Художественное произведение подобно осуществленному закону» [6, с. 246].

Рассмотренная структурно-онтологическая схема художественного произведения позволяет понять его специфику в моделировании человеческого мироотношения. Принцип монтажа отдельных элементов реальности, смоделированных в художественно-образной форме, их произвольное сочетание в рамках пространственно-временного континуума произведения (синхронизация) является, очевидно, сильными абстракциями относительно реальной жизни. Впрочем, такая абстракция и произвольная структуризация не является искусственным приложением к объективной реальности, – напротив, она позволяет отбрасывать ее менее существенные связи и элементы и акцентируя, «дорисовывая» более существенные, нагляднее выявить смысл того или иного жизненного явления. Более того, она

дает возможность «замкнуть», добавить смысловую целостность этим явлениям, которые в реальной жизни остаются незаконченными, разорванными, не целостными, а потому не осознанными в контексте универсальных культурных смыслов.

Как писал М.К. Мамардашвили, «в реальной жизни ничто не является завершенным... Завершенность смысла появляется только тогда, когда мы имеем две вещи вместе: реальность эмпирическую и приставленную к ней разумными путями “вторую реальность” осмысление. Реальность или литературного текста, или реальность сцены, то есть пространство и время, в котором завершаются бесконечные смыслы, которые делают для нас всеобъемлющими смыслы нашей собственной жизни, которые вне театра, вне литературы, вне искусства, в повседневной жизни остаются недостижимыми»; искусство, следовательно, является одним из средств, которое «дает всеохватность того, как завязываются смыслы... Существуют такие органы нашего восприятия, как театр, литература, которые позволяют нам эти смыслы завершать присутствовать при том, как они складываются» [10, с. 107]. Замыкание, «завязывание» отдельных жизненных фактов и процессов в горизонте смысловые универсалии человеческого бытия, то есть эстетическая универсализация содержания человеческого мироотношения вступает полной, развернутой формы в произведении, который воссоздает первичную «космическую» смысловую размерность.

Художественное произведение структурировано как устоявшаяся целостность художественного восприятия разнообразных явлений человеческой жизни – «мира человека». В целостном мировосприятии человека и в структуре художественного произведения воплощен единый принцип обусловленности



частей целым: в частности, отдельных художественных образов – образом целостной реальности изображаемого мира. Конечно, что мировосприятие человека всегда охватывает более широкий круг явлений, чем может быть представлено в отдельном произведении; однако, с другой стороны, в произведении переживания отдельных явлений всегда имеет обобщенный, концентрированный и заостренный в смысловом отношении характер. Произведение искусства, воспринимается адекватно, то есть на достаточном уровне художественной культуры реципиента, всегда создает в его сознании свой особый настрой, что накладывает свой отпечаток на его целое мировоззрение, становится импульсом к существенному обогащению и трансформации последнего.

Следовательно, произведение в своей глубинной сущности должно пониматься как «образ мира» не в том смысле, что он может быть универсальным по охвату жизненного материала (хотя много крупных произведений, таких как, например, «Илиада», «Божественная комедия», «Фауст», «Война и мир» и др. – действительно, в значительной степени приближаются к такой универсальности), а в том смысле, что он задает особый, только ему присущий ракурс миропереживания, даже в тех случаях, если круг переживаний, выражющиеся, и реалий, которые изображаются в нем весьма ограничено. Предельным выражением последнего принципа является лирическое стихотворение: будучи «метафизикой мгновения» (Г. Башляр), он, как правило, сосредоточен на одном-единственном жизненном явлении, но благодаря своему лирическому содержанию с помощью лишь этого единственного выражения-переживания может давать уникальный образ целостного мировосприятия. Данная аналогия, основывающаяся на сущностном

единстве принципов структурирования «образа мира» в целостном восприятии реальности человеком и в художественном произведении как универсализации человеческого опыта, нашла концептуальное выражение в концепции «мира художественного произведения», разрабатывавшейся литературоведами (Д.С. Лихачев, В.В. Федоров и др.).

Эвристическая ценность понятия «миф» для анализа структуры художественных произведений была глубоко обоснована философом из окружения М.М. Бахтина М.И. Каганом в труде «Два устремления искусства». Здесь он, в частности, пишет: «Мы привыкли уже в художественной литературе то или иное нередко называть мифом. Вряд ли миф является исключительно привилегией одной только художественной литературы. Не будет ни в коем случае преувеличением и ошибкой, если мы скажем, что всякий сюжет есть миф, что сюжет, собственно, и есть миф. Любая другая трактовка сюжета... не сможет уловить главное значение и содержание художественного сюжета, сюжета искусства как такового... Миф всегда есть не что иное, как откровение содержания и связи событий и явлений, цель которых якобы является предусмотренной во внутреннем характере самих событий... Здесь действует предусмотренная целесообразность индивидуального, индивидуальная замкнутость и целостность» [7, с. 460-461]. Произведение искусства, в соответствии с этим принципом, является «мифологическим» настолько, насколько оно является целостным, то есть обусловленным наличием начала, конца, сюжета, ценностного контекста и т.д., определяемых лишь авторской творческой фантазией. Выбор предметов изображения в произведении является произвольным с точки зрения объективной истории и человеческого мироотношения в целом,



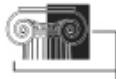
и обусловленным только внутренними законами авторской фантазии. С объективной, абстрактно-всеобщей точки зрения он является именно мифологическим, поскольку является продуктом лишь индивидуальной творческой фантазии, не обусловленной внешними объектами. Естественно, что индивидуальная творческая фантазия может отражать очень глубокие типичные черты людей и социокультурных явлений, которые фиксируются в конкретных образах, впрочем, она в структурном отношении является именно мифом, поскольку состоит из образований творческой фантазии, что лишь включают в себя совокупность реальных признаков тех или иных явлений.

Проведенный краткий анализ можно обобщить в следующих выводах: 1) обще-

культурная онтология произведения, обусловленное его генезисом как особой культурной формы, является моделью мира как осмысленного универсума, которая содержит в себе универсальные смыслы человеческого мироотношения; 2) экзистенциальная диалектика Космос – Хаос – Жертва – Космос является универсальной предметностью художественного произведения как формы воспроизведения предельных смыслов человеческого мироотношения; 3) универсальный способ воздействия произведения искусства на становление человеческого сознания заключается в воспроизведении смысловой целостности человеческого опыта, преодолении его индивидуальной ограниченности.

Список литературы

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: МЕДИУМ, 1996. 240 с.
2. Даренский В.Ю. Новейший техногенный образ человека: «бионаутомат» // CredoNew. 2019. №4 (100). С. 66-81.
3. Даренский В.Ю. Ритуальная протоструктура художественного произведения // Человек. 2021. Т. 32, № 1.С. 90–108.
4. Евзлин М.Е. Космогония и ритуал. Москва : Радикс, 1994. 413 с.
5. Епишин А.С. Современное искусство: proetcontra // Что такое искусство: Современный взгляд. Материалы Круглого стола 06.04.2016. Москва : Издатель Воробьев А.В., 2016. С. 66-70.
6. Ильин И.А. Что такое искусство? // Ильин И.А. Одинокий художник. Москва : Искусство, 1993. С. 243–249.
7. Каган М.И. Два устремления искусства // Каган М.И. О ходе истории. Москва : Языки славянской культуры, 2004. С. 437–465.
8. Лихачев Д.С. Заметки об истоках искусства// Контекст-1985:Литературно-теоретические исследования. Москва : Наука, 1986. С. 15–20.
9. Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т.2.: Пер. с нем. Москва : Мысль, 1986. 472 с.
10. Мамардашвили М.К. Время и пространство театральности // Театр. 1989. №4. С. 105–108.
11. Петров-Стромский В.Ф. Три эстетики европейского искусства // Вопросы философии. 2000. №10. С. 155–170.
12. Петрова О.Н., Личковых В.А. «Зазеркалье» неклассической эстетики // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, 29 октября 1997 г. Санкт-Петербург : СПбГУ, 1997. С. 158–165.
13. Тасалов В.И. Хаос и порядок: социально-художественная диалектика. Москва : Знание, 1990. 64 с.
14. Шевченко А.К. Проблема понимания в эстетике. Киев :Наукова думка, 1989. 125с.
15. Юнг. К.-Г. О синхронистичности // Юнг К.Г. Сознание и бессознательное. Санкт-Петербург:Университетская книга, 1997. С. 523–537.



References

1. Benyamin V. *An artistic work in the era of its technical reproducibility*: Selected essays. M.: MEDIUM, 1996. 240 p. (in Rus.)
2. Darensky V.Yu. The newest technogenic image of man: "bioautomat". In: *Credo New*. 2019. №4 (100). pp. 66-81. (in Rus.)
3. Darensky V.Yu. Ritual protostructure of a work of art. In: *Chelovek*, 2021. Vol. 32, No. 1. – pp. 90-108. (in Rus.)
4. Evzlin M.E. *Cosmogony and ritual*. Moscow: Radiks, 1994. – 413 p. (in Rus.)
5. Epishin A.S. Contemporary art: pro et contra // *What is art: A modern look*. Materials of the Round table 06.04.2016. Moscow: Publisher Vorobyov A.V., 2016. pp. 66-70. (in Rus.)
6. Ilyin I.A. What is art? In: Ilyin I.A. *The Lonely Artist*. Moscow: Iskusstvo, 1993. pp. 243-249. (in Rus.)
7. Kagan M.I. Two aspirations of art // Kagan M.I. *About the course of history*. Moscow: Publishing House "Languages of Slavic culture", 2004. pp. 437-465.
8. Likhachev D.S. Notes on the origins of art // *Context-1985: Literary and theoretical studies*. Moscow: Nauka, 1986. – pp. 15-20. (in Rus.)
9. Lukach D. *The originality of the aesthetic*: Trans. from German. Vol.2. Moscow, Mysl, 1986. 472 p. (in Rus.)
10. Mamardashvili M.K. Time and space of theatricality. In: *Theater*. 1989. №. 4. pp. 105-108. (in Rus.)
11. Petrov-Stromsky V.F. Three aesthetics of European art. In: *Questions of philosophy*. 2000. №. 10. pp. 155-170. (in Rus.)
12. Petrova O.N., Lichkovakh V.A. "Through the Looking glass" of non-classical aesthetics. In: *Perspectives of metaphysics. Classical and non-classical Metaphysics at the Turn of the Century*: Proceedings of the International Conference. St. Petersburg, October 29, 1997. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 1997. pp. 158-165. (in Rus.)
13. Tasalov V.I. *Chaos and order: socio-artistic dialectics*. Moscow, Znanie, 1990. 64 p. (in Rus.)
14. Shevchenko A.K. *The problem of understanding in aesthetics*. Kiev, Naukova dumka, 1989. 125 p. (in Rus.)
15. Jung, K.-G. About synchronicity. In: Jung K.G. *Consciousness and the unconscious*. St. Petersburg: Univ. book, 1997. pp. 523-537. (in Rus.)

Поступила в редакцию 15.02.2022

*