

Для цитирования: Тухватулина, К. А.

Эстетико-гносеологическая функция искусства в контексте неклассической научной парадигмы / К. А. Тухватулина // Социум и власть. — 2023. — № 4 (98). — С. 59—68. — DOI 10.22394/1996-0522-2023-4-59-68. — EDN XRBFGM.

УДК 7.01

EDN XRBFGM

DOI 10.22394/1996-0522-2023-4-59-68

ЭСТЕТИКО-ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЫ

Тухватулина Ксения Александровна,

Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,
доцент кафедры философии и культурологии,
кандидат исторических наук.
Челябинск, Россия.
ORCID 0000-0001-9171-0136
E-mail: ksusha-81@inbox.ru

Аннотация

В статье рассматривается влияние научной картины мира на формы и способы существования искусства. Раскрывается гносеологическая функция искусства в различные исторические периоды смены научных парадигм, обозначается роль искусства в эпоху Средневековья (донаучное познание), Возрождения, Нового времени (классическая научная парадигма), периода конца XIX — первой половины XX в. (неклассическая научная парадигма). Уделяется особое внимание модернизму, в искусстве которого во многом реализуется гносеологическая функция, а художники воплощают достижения современной им научной картины мира в новых формах, отображая сложность новых научных теорий, которые обычный человек должен принять на веру.

Ключевые слова:

искусство,
гносеологическая функция искусства,
картина мира,
модернизм,
неклассическая научная парадигма

Введение

Искусство всегда существовало в тесной связи с социальной, культурной реальностью и соответствующей философско-мировоззренческой традицией эпохи. Обратимся к одной из важнейших функций искусства — гносеологической. Данная функция раскрывается в возможности познания действительности — мира, общества, самого человека — через художественные образы. В рамках семиотического подхода тартуско-московской школы искусство понимается как вторичная моделирующая система. «Искусство отличается от некоторых других видов познания тем, что пользуется не анализом и умозаключениями, а воссоздает окружающую человека действительность второй раз, доступными ему (искусству) средствами. То, что познание в искусстве достигается в процессе воссоздания действительности, — чрезвычайно существенно», — пишет Ю. М. Лотман [10, с. 30]. Искусство помогает воплотить в зрительных образах картину мира определенной исторической эпохи, ее важнейшие структуры, понятия и отношения сквозь призму личностного видения художником важнейших мировоззренческих категорий. Как отмечают В. С. Жидков и К. Б. Соколов, для художественного сознания картина мира имеет, по крайней мере, двоякое значение. Во-первых, она формирует содержание искусства, и во-вторых, картина мира сама заключает в себе программу собственного художественного представления — творческий метод, с помощью которого картина мира художника реализуется в его творчестве [9, с. 152]. Существование искусства в пространстве донаучной, классической и неклассической научных парадигм в отдельные исторические периоды воплощает основные мировоззренческие понятия в художественном творчестве и накладывает отпечаток на формы и способы практической художественной деятельности. Искусство сквозь призму художественной оценки мира выступает одним из посредников между ауди-

торией и современными ему способами познания бытия, способствуя, таким образом, реализации познавательной функции. Понимание и отражение мира в искусстве соответствует отдельным историческим этапам развития способов осмысления реальности. Рассмотрим ближе средневековую и ренессансную картины мира и их отражение в художественном творчестве, искусство как объективное отражение мира в пространстве классической науки, выделим способы и приемы объяснения новых научных открытий в неклассической науке в рамках модернистской художественной системы.

Средневековая донаучная картина мира

В средневековой картине мира на первый план выходит мир идеально-го — сакральное пространство, скрытое, умопостигаемое. Средневековая мысль была ориентирована на Богопознание, и познание мира, природы, человека фактически выполняло задачу приближения к Богу. Знание о мире в данную эпоху было слито с философскими и религиозными представлениями и являло во многом тип так называемого «верящего знания». Английский философ и естествоиспытатель Роджер Бэкон писал: «Движение всей философии состоит в том, чтобы через познание творения познать творца» [цит. по: 8]. Отсюда отметим особую роль герменевтики: «герменевтика — искусство истолкования — оказывается в центре культуры этого периода» [13, с. 156]. С помощью толкования текстов, поиска скрытого в трансцендентной и социальной реальности решаются вопросы понимания окружающего мира и реализации истинного знания.

Средневековое искусство было направлено на достижение важнейшей цели — позволить рассмотреть то, что требовала вера, открыть человеку мир горний, мир единственной истины, царства Божия. В связи с этим художник использовал в процессе создания художественного изображения такие

приемы как сознательная деформация внешней формы, искажение пропорций, плоскостность, бесплотность изображаемого, прием обратной перспективы, совмещение углов зрения на предмет, сложные временные ракурсы, взгляд художника «изнутри» картины [20, с. 221—303]. Религиозная живопись и иконопись характеризуются символичностью, присутствием сакральной аллегории, высокого иносказания. Художественная форма рассматривалась в качестве средства, способного вызвать у людей эмоциональное отношение к сакральным образам, утвердить веру в существование сверхъестественного. Таким образом, в пространстве религиозной картины мира искусство выполняло сакральную функцию, стремясь с помощью художественных средств выражения проявлять скрытое, формировать зрительные образы нематериального, Абсолютного, Божественного. В обоснование иконописной традиции встречаем у Иоанна Дамаскина: «Для путеводительства к знанию, для откровения и обнародования скрытого и выдуман образ. Именно же, к пользе, в благодеяние и спасение, — чтобы мы распознавали скрытое в известных и прославляемых делах; и хорошего желали бы и ревновали, противоположного же, то есть худого, отвращались и ненавидели» [6, с. 335]. Символизм иконы имеет и более глубокое значение. В основе его лежит идущее из позднеантичной философии (Псевдо-Дионисий Ареопагит) представление, согласно которому в этом мире решительно все — всего лишь оболочка, за которой скрывается, как ядро, истинный смысл [1, с. 28].

Наука и искусство в эпоху Ренессанса

Важную роль в эпоху Ренессанса (вт. пол. XIII — XVI в.) играет творческая деятельность человека по преобразованию мира, сотворению красоты и самого себя. Человек-творец реабилитирует мир земной, мир человеческой телесности, возвращает право человека на

познание не только духовной реальности, но и мира в целом, в том числе, его природного, социального, культурного содержания.

Начиная с эпохи Возрождения, искусство все активнее обращается к реальности бытия, воплощает новую картину мира в видимых формах, выводит на первый план материальный и природный мир, мир естественных и социальных законов. Новые достижения живописи строятся на законах естествознания, оптики, развивается учение о пропорциях, прямой и воздушной перспективе, объеме, свете и тени. Связь науки и искусства становится неразрывной. «И поистине живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой. Мы справедливо будем называть ее внучкой природы и родственницей бога» [3, с. 362], — восклицает Леонардо да Винчи. Возникшую в эпоху Возрождения «перспективную живопись», теоретик живописи XV в. Пьетро делла Франческо возводит в ранг науки, а Леонардо да Винчи воспекает человеческий орган зрения. Антропоцентризм и гуманизм Ренессанса, его попытки увидеть небесное сквозь земное, приблизить Бога к человеку и через это человека к Богу строят мосты к новому типу познания, к новой функции искусства: «...для Возрождения земля, ее поверхность становится родом экрана, отражающего изменчивую картину неба, с ее вечным чередованием света и мрака, негативно отраженным в постоянном появлении, исчезновении, перемещении и изменении» [7, с. 41].

Искусство в пространстве классической научной парадигмы

Картина мира Нового времени связана с научным познанием окружающего видимого мира, объективной реальности, данной человеку непосредственно в его опыте. Установление истины и ее подтверждение происходит с опорой на такие методы познания как эксперимент, наблюдение, из-

мерение. Особенности зрительного и чувственного восприятия искусства, в чем-то неизменные и сегодня, частично проистекают из эмпиризма и рационализма, распространившихся в качестве методов научного познания в эпоху Просвещения [19, с. 93]. Мир классической рациональной научной парадигмы получает свое воплощение и в искусстве. Наука, основанная на математике, ценности объективного как единственно верного способа познания мира, сопутствует искусству в освоении мира, формирует классическую рациональную парадигму научного знания, отражая отношения между познающим и познаваемым как между субъектом и объектом.

Индивидуализм и рационализм Нового времени находят отражение в стилях и направлениях искусства, формирующих мир наличного бытия. В период XVII—XIX вв. художники заняты поисками новых выразительных средств, способствующих лучшему видению и отражению реальности. В искусстве этого времени господствуют и зачастую сосуществуют многочисленные художественные стили и направления:

- стиль барокко (XVII — первая половина XVIII в.), торжественный, пышный, материально весомый, с его акцентом на новых приемах композиции, иллюзорности, обмане ожиданий зрителя;
- стиль классицизм (XVII—XVIII вв.), высокий пафос гражданских идеалов, его математическая строгость и логика, мера и соподчиненность частей, упорядоченность и гармония проистекают во многом из рационализма, рожденного философией Рене Декарта. Художественное произведение в рамках данного стиля связано с действием строгих законов, и призвано отразить стройность и закономерность самого мира;
- стиль рококо (первая треть XVIII в.), выразивший себя в изысканности, утонченности и гедонизме, во внимании к актуально-

му моменту и провозглашении высшей ценностью земной реальной жизни;

- реализм в мировом искусстве XIX в. предстает как наивысшее воплощение мира объективной реальности, отражение действительности (социальной, природной) в формах самой действительности.

В искусстве идут поиски всеобщих законов, постепенно формулируются законы композиции (необходимость связи и взаимной согласованности всех элементов произведения), типизации (узнаваемость характеров и отражение кульминационного момента времени), новизны, контрастов, закон подчиненности всех средств композиции идейному замыслу. Разрабатываются приемы изображения объема и плоскости, цвета, тона, света и тени. В произведении уделяется внимание ритму, пропорциям, линии, перспективе. В целом искусство Возрождения и особенно Нового времени, как и научное познание, сосредотачивает свое внимание на мире объективной реальности, чувственно воспринимаемом пространстве бытия, доступного непосредственному наблюдению и пониманию. Эстетико-гносеологическая проблематика становится определяющей.

Искусство модернизма в рамках неклассической научной парадигмы

На рубеже XIX—XX вв. происходят важнейшие изменения в структуре мировоззрения. На фоне развития научного знания завершается разложение религиозной картины мира. Идет возникновение неклассического научного знания. Подробную характеристику последнего встречаем в трудах В. С. Степина. Переход от классической науки к неклассической характеризовался «отказом от прямолинейного онтологизма и пониманием относительной истинности теорий и картины мира, выработанной на том или ином этапе развития науки. В противовес идеалу

единственно истинной теории, «фотографирующей» исследуемые объекты, укореняется норма, допускающая альтернативные теоретические описания одной и той же реальности, в каждом из которых может содержаться момент объективно-истинного знания» [18, с. 48]. В научном сознании постепенно формируются новые представления о природе познавательной деятельности. В. Гейзенберг выразил их в известной идее о том, что, если научное познание интерпретировать как постановку вопросов, на которые природа дает ответы, то характер этих ответов зависит не только от устройства природы, но и от способа нашей постановки вопросов. «Мы должны помнить, — пишет В. Гейзенберг, — что то, что мы наблюдаем — это не сама природа, а природа, которая выступает в том виде, в каком она выявляется благодаря нашему способу постановки вопросов... При этом вспоминаются слова Бора о квантовой теории: если ищут гармонии в жизни, то никогда нельзя забывать, что в игре жизни мы одновременно и зрители и участники. Понятно, что в научном отношении к природе наша собственная деятельность становится важной там, где приходится иметь дело с областями природы, проникнуть в которые можно только благодаря сложнейшим техническим средствам» [4, с. 27].

Различные аспекты этого нового понимания разума и познания вырабатывались в философии второй половины XIX — начала XX в. В трудах таких философов как А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, С. Кьеркегор, К. Маркс, Э. Гуссерль, М. Вебер, З. Фрейд, Э. Мах и А. Пуанкаре своей критикой прямого онтологизма классической научной парадигмы также способствовали становлению неклассической рациональности. Эти философские идеи намечали программу построения новых философских оснований научного познания мира.

В эпоху рубежа XIX—XX вв. происходит своеобразная цепная реакция революционных перемен в различных областях знания. Установление относительности объекта к научно-

исследовательской деятельности привело к тому, что наука стала изучать не неизменные вещи, а вещи и объекты в конкретных условиях их существования. Теория относительности А. Эйнштейна переворачивает прежние представления об абсолютности категорий времени и пространства. Неевклидова геометрия Георга Б. Римана и Н. И. Лобачевского предложила новое решение пространственных геометрий. Мир, проявленный наукой, становится сложнейшей, неподвластной обыденному сознанию действительностью. В физике происходит открытие и формирование электромагнитной картины мира, открытие радиоактивности, затем прорыв в микромир атомной структуры, становление квантовой механики, возникновение физики элементарных частиц и в итоге — становление квантово-релятивистской картины мира. В биологии — появление клеточной теории, эволюционизма, открытия законов наследственности, формирование генетики. В медицине закладываются основы бактериологии и эпидемиологии. В химии — разработка Периодического закона химических элементов, происходит формирование атомно-молекулярной теории и учения о химических элементах, появляются химическая термодинамика, химическая кинетика и учение о катализе. В астрономии и космологии утверждается гипотеза о нестационарности Вселенной, формируется теория Большого взрыва. Мир человека разрастается до бесконечности в различных модусах бытия — мегамире, микромире. Осмыслить новое в теории, в новейших терминах и понятиях, формируемых научным знанием можно, но проверить в рамках обыденного опыта, невозможно. В этих условиях пространство науки формирует мир знания, которое обычный человек должен принять на веру.

И искусство, вновь пытаясь отстоять гносеологическую функцию, функцию отражения новой картины мира, идет путем утверждения принципов и форм альтернативного видения мира, его объяснения и понимания. В противо-

вес реализму, его стремлению отразить видимую предметную действительность, на рубеже XIX-XX веков искусство обращается к сложным теоретическим понятиям, вводимым в научное пространство. Свет, скорость, время и пространство, частицы, энергия, подсознание, и многие другие явления предстают в произведениях искусства. Традиционные формы искусства перестают соответствовать усложнившейся картине реальности. Необходимость отвечать революционному моменту приводит в искусстве к новой творческой экспериментальности, воплощающейся в бунтарском антитрадиционализме.

Модернизм как художественно-эстетическая система утверждает себя с конца XIX в., в основном формируя художественное пространство первой половины века XX. Модернизм — явление сложностное и включает в себя такие течения в эстетике и искусстве как фовизм, абстракционизм, супрематизм, сюрреализм, экспрессионизм, футуризм, кубизм, кубофутуризм, лучизм, конструктивизм, аналитическое искусство. В основе нового эстетического модернистского мировоззрения выделим следующие идеи:

- антитрадиционализм и приоритет инновации;
- приоритет Я художника и признание уникальности личностного видения мира;
- поиски новых выразительных форм и средств;
- программный, декларативный характер нового искусства, насыщенного теоретическими произведениями в форме манифестов, монографических авторских текстов («Обоснование и манифест футуризма» Филиппо Томазо Маринетти 1909 г., «О кубизме» Альберта Глеза и Жана Метценже 1912 г., «Манифест сюрреализма» Андре Бретона 1924 г., «Супрематизм» Казимира Малевича и т.д.);
- выход за пределы внешнего отражения социального и предметного мира, размывание или «полный отказ от миметического

принципа в искусстве», по поводу чего Х. Ортега-и-Гассет пишет: «Художник ослеп для внешнего мира и повернул свой зрачок вовнутрь, в сторону внутренних субъективных пейзажей» [14, с. 54], а Андре Дерен, один из лидеров фовизма в письме Морису Вламинку замечает: «Я уверен, что реалистический период живописи закончился. Собственно живопись только начинается» [12, с. 273];

- поиск и попытка осознания границ искусства;
- усиление рецептивной активности читателя, зрителя, слушателя, превращение их не только в равновеликих автору творцов художественного текста, но реципиентов, которые в процессе интерпретации текста становятся более важными, чем автор творцами художественного смысла.

Меняются требования к художнику. Как в рамках религиозной картины мира художник должен был глубоко разбираться в аспектах священной истории, как в пространстве реалистической традиции художник должен был отражать представления об актуальных событиях, политических и социальных потрясениях, так и в рамках новой картины мира, пишет А. Белый: «...художник для того, чтобы творить, должен сперва знать;... художник настоящего все более и более превращается в ученого; <...> область искусств технический прогресс приближает все более к области знаний; искусство есть группа особого рода знаний» [2].

Новые представления о мире предстают в преломленном сквозь призму индивидуального сознания художника видении мира.

Новая научная теория света и цвета находит свое отражение в художественном направлении дивизионизма (пуантилизма), которое основывается на методичном разложении сложного цветового тона на чистые цвета, фиксируемые на холсте четко различимыми отдельными мазками в расчете на

оптическое смешение этих мазков и создание эффекта световой вибрации. Задача художника — создать эффект слияния цветов на сетчатке человеческого глаза, как это происходит в живой природе при восприятии солнечного света и цвета в природе. Поль Синьяк, выступая в защиту нового направления в искусстве пишет: «Разделять же — это значит обеспечить себе все преимущества светосильности, красочности и гармонии посредством: 1) оптической смеси исключительно чистых красок (все цвета спектра и все их тона). 2) Разделения на элементы (цвет локальный, цвет освещенной части, их взаимодействие и т. д.). 3) Равновесия этих элементов и их пропорций (по законам контраста, градации и иррадиации). 4) Выбором мазка, пропорционального размеру картины» [16]. Научные принципы неоимпрессионизма базировались на достижениях современной оптики. Система дивизионизма была разработана художником Жоржем Сера на основе некоторых научных изысканий по оптике и физиологии цвета, в частности на выявленных М. Э. Шеврелем эффектах симультанного и последовательного контрастов в восприятии дополнительных цветов. Большое влияние на художников-неоимпрессионистов оказала также работа американского физика О. Руда «Современное учение о цвете».

Кубизм обращается к свойствам пространства. В работе Альберта Глеза и Жана Метценже указывается: «Если хотя бы связать пространство художников с какой-либо геометрией, то лучше всего было бы обратиться к неевклидовой геометрии, внимательно обдумать некоторые теоремы Римана. Что касается чисто зрительного пространства, мы знаем, что оно получается от согласования ощущений схождения глазных осей и аккомодации хрусталика. Для картины, как плоской поверхности, аккомодации нет. Схождение прямых, которое перспектива заставляет нас выдумывать, не может, значит, само по себе вызвать идею глубины» [5]. Авторы указывают на возможности совре-

менной масляной живописи, которая позволяет выразить все признаки глубины, плотности, длительности, считавшиеся неизобразимыми, и побуждает представить в сложном ритме на очень ограниченном пространстве соединение вещей, как в некотором сплаве.

В творчестве отечественного художника К. С. Петрова-Водкина новые представления о неклассических пространственных геометриях находят новое преломление, рисуящее искривленное, практически космическое пространство. В своей автобиографической работе «Пространство Эвклида» К. С. Петров-Водкин вспоминает: «Но теперь, здесь на холме, когда падал я наземь, предомной мелькнуло совершенно новое впечатление от пейзажа, какого я еще никогда, кажется, не получал. Решив, что впечатление, вероятно, случайно, я попробовал снова проделать это же движение падения к земле. Впечатление оставалось действительным: я увидел землю, как планету. Обрадованный новым космическим открытием, я стал повторять опыт боковыми движениями головы и варьировать приемы. Очертя глазами весь горизонт, воспринимая его целиком, я оказался на отрезке шара, причем шара полого, с обратной вогнутостью, — я очутился как бы в чаше, накрытой трехчетвертьшарием небесного свода. Неожиданная, совершенно новая сферичность обняла меня на этом затоновском холме. Самое головокружительное по захвату было то, что земля оказалась не горизонтальной и Волга держалась, не разливаясь на отвесных округлостях ее массива, и я сам не лежал, а как бы висел на земной стене» [15, с. 13].

Энергия и скорость, научно-технический прогресс становятся точкой назначения в искусстве футуризма. Филиппо Томмазо Маринетти в Первом манифесте футуризма провозглашает: «Мы утверждаем, что великолепие мира обогатилось новой красотой — красотой скорости. Гоночная машина, капот которой, как огнедышащие змеи, украшают большие трубы; ревушая машина, мотор которой работает как на

крупной картечи, — она прекраснее, чем статуя Ники Самофракийской. Мы хотим воспеть человека у руля машины, который метает копье своего духа над Землей, по ее орбите» [11, с. 159].

Искусство модернизма и авангарда создало новое революционное пространство, несмотря на ощущение кризиса и декаданса, художники, литераторы предпринимают системные попытки создать, творчески преобразовать и воплотить новую картину мира. Поиски в целом носят оптимистический характер, воплощающий веру в прогресс и будущее человечества.

Само восприятие человека и мира, предложенное модернизмом, вступало в противоречие со всем строем предшествующего ему мышления и философии. Область интересов художника переместилась с действительности на способы ее репрезентации, манифестации, конструирования. Модернизм проявил исключительное внимание к «духовным и жизненным практикам человека, до тех пор подвергавшимся различным запретам, вытеснениям и дискредитации» [17, с. 149]. Он стремился не расширить у зрителя, читателя представление об окружающей действительности, а воздействовать на его систему восприятия, ментальный аппарат, конструирующий картину мира, поэтому о модернизме часто говорят, как об искусстве, рассчитанном на активное сотворчество.

Заключение

В целом, можно говорить о том, что картина мира отдельного исторического периода, включая научную картину мира, представления о мироздании, способах и методах его познания и понимания, соседствует и оказывает влияние на художественное отражение действительности. Искусство в пространстве эстетико-гносеологической функции берет на себя часть задач по осмыслению и объяснению мира: в Средневековье — трансцендентного, в эпоху Возрождения и Нового времени — объективного, в период

развития неклассической науки второй половины XIX — первой половины XX в. — мира, в который допущены новые виды реальности, относительность стандартов, неопределенность, самоценность Я творца и субъективных систем отсчета. В целом, система художественного творчества, существуя в пространстве научной картины мира, в составе гносеологической функции, во многом отражает новые научные понятия, входящие и врастающие в мировоззренческую картину мира как общества в целом, так и субъективную картину мира отдельного человека.

1. Алпатов, М. В. Древнерусская иконопись / М. В. Алпатов. — М. : Искусство, 1974. — 332 с.

2. Белый, А. Будущее искусство / А. Белый // Критика. Эстетика. Теория символизма : в 2 т. Т. 1 / вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. — М. : Искусство, 1994. — (История эстетики в памятниках и документах). — URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_14_1909_simvolizm.shtml (дата обращения: 16.10.2023).

3. Винчи, Л. да. Трактат о живописи / Л. да Винчи // Эстетика Ренессанса: антология: в 2 т. / Т. 2. / сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. — М. : Искусство, 1981. — 639 с. — С. 355—373.

4. Гейзенберг, В. Физика и философия. Часть и целое / В. Гейзенберг. — М. : Наука, 1990. — 400 с.

5. Глез, А., Метценже, Ж. О кубизме / А. Глез, Ж. Метценже ; пер. с фр. Е. Низен. Ред. Матюшина. — СПб, 1913. — URL: https://www.studmed.ru/albert-glez-zhan-mecenzhe-o-kubizme_19d5566c1bb.html (дата обращения: 16.10.2023).

6. Дамаскин, И. Три защитительных слова против отвергающих святые иконы / И. Дамаскин // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. / Т. 1. / Отв. ред. М. Ф. Овсянников. — М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1962. — С. 335-337.

7. Данилова, И. Е. От Средних веков к Возрождению (Сложение художественной системы картины кватрочен-

то) / И. Е. Данилова. — М. : Искусство, 1975. — 128 с.

8. Дерен, А. Письма Вламинку. 1901 г. / А. Дерен // Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. / Т. 5, кн. 1. Искусство конца XIX — начала XX века / под ред. И. Л. Маца и Н. В. Яворской. — М. : Искусство, 1969. — 448 с.

9. Догужиева, М. М. Наука и техника в социокультурном контексте Средневековья / М. М. Догужиева // Гуманитарный вестник. — 2015. — № 6 (32) — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauka-i-tehnika-v-sotsiokulturnom-kontekste-srednevekovyya> (дата обращения: 16.10.2023). DOI: 10.18698/2306-8477.

10. Жидков, В. С. Искусство и общество / В. С. Жидков, К. Б. Соколов. — СПб : Алетейя, 2005. — 592 с.

11. Лотман, Ю. М. Лекции по структуральной поэтике [1964] / Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / сост. А. Д. Кошелев. — М. : Гнозис, 1994. — С. 11-258.

12. Маринетти, Ф. Т. — Le Figaro, 20 февраля 1909 г. / Ф. Т. Маринетти // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. — М. : Прогресс, 1986. — С. 158-162.

13. Огурцов, А. П. Дисциплинарная структура науки: Ее генезис и обоснование / А. П. Огурцов. — М. : Наука, 1988. — 256 с.

14. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет. — М. : АСТ, 2003. — 269 с.

15. Петров-Водкин, К. С. Пространство Евклида / К. С. Петров-Водкин. — М. : Искусство, 1970. — 632 с.

16. Синьяк, П. От Делакруа к неоимпрессионизму / пер. Дудин И. О. — М. : Юрайт, 2022. — URL: http://rozanova.net/second_page.pl?id=384&catid=14 (дата обращения: 15.10.2023).

17. Солонин, Ю. Н. Аспекты моральной философии модернизма / Ю. Н. Солонин // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя : материалы науч. конф. 26-27 сентября 2000 г. — СПб :

Санкт-Петербургское философское общество, 2000. — С. 148—152.

18. Степин, В. С. Типы научной рациональности и синергетическая парадигма / В. С. Степин // Сложность. Разум. Постнеклассика. — 2013. — № 4. — С. 45-59.

19. Табунова, Н. А. Основные черты выразительности искусства Нового времени / Н. А. Табунова // Художественная культура. — 2022. — № 1. — С. 80—107. DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-80-107.

20. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — 369 с.

References

1. Alpatov M. V. (1974) *Drevnerusskaya ikonopis'* [Old Russian icon painting]. Moscow, Iskusstvo, 332 p. [in Rus].

2. Belyi A. (1994) *Budushchee iskusstvo* [Future art]. *Criticism. Aesthetics. Symbolism theory*: v 2-kh tt. T. 1 / Vstup. St., sost. A. L. Kazin, komment. A. L. Kazin, N. V. Kudryasheva. (Istoriya estetiki v pamyatnikakh i dokumentakh). Moscow, Iskusstvo, available at: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_14_1909_simvolizm.shtml (accessed October 16, 2023) [in Rus].

3. Vinchi L. da. (1980) *Traktat o zhivopisi* [Treatise on Painting]. *Renaissance Aesthetics: An Anthology*: v 2 t. / sost. i nauch. red. V. P. Shestakov. T. 2. Moscow, pp. 355-373 [in Rus].

4. Geizenberg V. (1990) *Fizika i filosofiya. Chast' I tseloe* [Physics and philosophy. Part and whole]. Moscow, Nauka, 400 p. [in Rus].

5. Glez A., Mettsenzhe Zh. (1913) *O kubizme* [About cubism]. Per. S fr. — E. Nizen, Saint Petersburg, available at: https://www.studmed.ru/albert-glez-zhan-mecenzhe-o-kubizme_19d5566c1bb.html (accessed 16.10.2023) [in Rus].

6. Damaskin I. (1962) *Tri zashchitel'nykh slova protiv otvergayushchikh svyatyie ikony* [Three protective words against those who reject holy icons]. *History of aesthetics. Monuments of world aesthetic thought*: v 5 t. T.1. Otv. Red. M.F. Ovsyannikov. Moscow, Izd-vo

Akademii khudozhestv SSSR, pp. 335-337 [in Rus].

7. Danilova I. E. (1975) *Ot Srednikh vekov k Vozrozhdeniyu* (Slozhenie khudozhestvennoi sistemy kartiny kvatrochento) [From the Middle Ages to the Renaissance (Addition of the artistic system of Quattrocento paintings)]. Moscow, 128 p. [in Rus].

8. Deren A. (1969) *Pis'ma Vlaminku. 1901 g. Mastera iskusstva ob iskustve: Izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rechei i traktatov: v 7 tt. T. 5, kn.1. Iskusstvo kontsa XIX — nachala XX veka. Pod redaktsiei I. L. Mátsa i N. V. Yavorskoi*, Moscow, Iskusstvo, pp. 273-274 [in Rus].

9. Doguzhieva M. M. (2015) *Nauka i tekhnika v sotsiokul'turnom kontekste Srednevekov'ya* [Science and technology in the sociocultural context of the Middle Ages]. *Humanitarian Bulletin*, no 6 (32), available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauka-i-tehnika-v-sotsiokulturnom-kontekste-srednevekovya> (accessed 16.10.2023) [in Rus].

10. Zhidkov V. S., Sokolov K. B. (2005) *Iskusstvo i obshchestvo* [Art and society]. Saint Petersburg, Aleteiya, 592 p. [in Rus].

11. Lotman Yu. M. (1994) *Lektsii po struktural'noi poetike* [1964] [Lectures on structural poetics [1964]]. *Yu. M. Lotman and the Moscow-Tartu semiotic school*. Moscow, Gnozis, pp. 11-258 [in Rus].

12. Marinetti F. T. (1986) *Le Figaro*, 20 fevralya 1909 g. [Le Figaro, February 20, 1909]. *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Programmnye vystupleniya masterov zapadnoevropeiskoi literatury*. Moscow, Progress, pp. 158-162 [in Rus].

13. Ogurtsov A. P. (1988) *Distsiplinarnaya struktura nauki: Ee genezis i obosnovanie* [Disciplinary structure of science: Its genesis and rationale]. Moscow, Nauka, 256 p. [in Rus].

14. Ortega-i-Gasset Kh. (2003) *Vosstanie mass* [Rise of the masses], Moscow, AST, 269 p. [in Rus].

15. Petrov-Vodkin K. S. (1970) *Prostranstvo Evklida* [Euclidean space]. Moscow, Iskusstvo, 632 p. [in Rus].

16. Sin'yak P. (1913) *Ot Delakrua k neoimpressionizmu* [From Delacroix to Neo-Impressionism], available at: http://rozanova.net/second_page.

pl?id=384&catid=14 (accessed 15.10.2023) [in Rus].

17. Solonin Yu. N. (2000) *Aspekty moral'noj filosofii modernizma* [Aspects of the moral philosophy of modernism]. *Aesthetic and ethical: 40 years later. Mat. scientific conf. September 26-27, 2000 Abstracts of reports and speeches*. Saint Petersburg, Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, pp.148-152 [in Rus].

18. Stepin V. S. (2013) *Tipy nauchnoi ratsional'nosti i sinergeticheskaya paradigm* [Types of scientific rationality and synergetic paradigm]. *Complexity. Intelligence. Post-non-classical*, no. 4, pp. 45-59 [in Rus].

19. Tabunova N. A. (2022) *Osnovnye cherty vyrazitel'nosti iskusstva Novogo vremeni* [The main features of expressiveness of modern art]. *Art culture*, no. 1, pp. 80-107 [in Rus].

20. Uspenskii B. A. (1995) *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art]. Moscow, Shkola «Yazyki russkoi kul'tury», 369 p. [in Rus].

Статья поступила в редакцию
03.11.2023

Права: © Тухватулина К. А. (2023).
Опубликовано Челябинским филиалом
РАНХиГС. Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC 4.0.

For citing: Tukhvatulina, K. A.
Aesthetic and epistemological function
of art in the context of the non-classical
scientific paradigm / K. A. Tukhvatulina //
Sotsium i vlast/Society and Power. — 2023. —
№ 4 (98). — P. 59—68. —
DOI 10.22394/1996-0522-2023-4-59-68. —
EDN XRBFGM.

UDC 7.01

EDN XRBFGM

DOI 10.22394/1996-0522-2023-4-59-68

AESTHETIC AND EPISTEMOLOGICAL FUNCTION OF ART IN THE CONTEXT OF THE NON-CLASSICAL SCIENTIFIC PARADIGM

Ksenia A. Tukhvatulina,

South Ural State Humanitarian and Pedagogical
University,
Associate Professor of the Department
of Philosophy and Cultural Studies,
Cand. Sc. (History).
Chelyabinsk, Russia.
ORCID 0000-0001-9171-0136
E-mail: ksusha-81@inbox.ru

Abstract

The article considers the influence of the scientific world picture on the forms and modes of the existence of art. The author reveals the epistemological function of art in various historical periods of changing scientific paradigms, outlines the role of art in the Middle Ages (pre-scientific knowledge), the Renaissance, the New Age (classical scientific paradigm), and the period of the late 19th - first half of the 20th centuries (non-classical scientific paradigm). Particular attention is paid to modernism, in the art of which the epistemological function is largely realized, and artists embody the achievements of the contemporary scientific world picture in new forms, reflecting the complexity of new scientific theories that an ordinary person must take for granted.

Keywords:

art,
epistemological function of art,
world picture,
modernism,
non-classical scientific paradigm

Copyright: © Tukhvatulina K. A. (2023).
Published by Chelyabinsk branch of RANEPa.
Open access under CC BY-NC License 4.0.