

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Розин В.М. Искусство: художественная реальность, роль знаков, особенности коммуникации // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.74664 EDN: GWHLHD URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74664

Искусство: художественная реальность, роль знаков, особенности коммуникации

Розин Вадим Маркович

доктор философских наук

главный научный сотрудник; Федеральное государственное бюджетное учреждение науки "Институт философии Российской академии наук"

109240, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Гончарная, 12 стр.1, каб. 310

✉ rozinvm@gmail.com



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.74664

EDN:

GWHLHD

Дата направления статьи в редакцию:

01-06-2025

Дата публикации:

20-11-2025

Аннотация: В статье ставится задача наметить целостную картину, позволяющую понять природу искусства и особенности художественной коммуникации при условии, что автор уже осуществил ряд исследований (реконструировал историю искусства, рассмотрел особенности произведений искусства, строение художественной реальности и коммуникации). Для лучшего понимания и опоры на факты привлекается материал двух кейсов: известной сказки К.И.Чуковского «Украденное солнце» и понимание аборигенами затмения, взятое из книги «Первобытная культура» Э.Тейлора. Предлагается авторское понимание сказки Чуковского: использование нарратива Тейлора в качестве схемы сюжета этой сказки, характеристика трех задач, которые в художественной форме решал Чуковский (написать интересную для детей историю, рассказать о спасении солнца показать, что в мире существуют два типа существ –

хорошие и плохие), изобретение схем, использование выразительных средств. Для теоретического осмысления сформулированных положений предлагается различение двух типов знаков (в рамках познания объектов и художественного воображения), а также понятие неутилитарной формы жизни, в контексте которой формировалось искусство. Опираясь на эти теоретические положения, характеризуются понятия художественной реальности и творчества, которые автор рассматривает как смысловой конфигуратор планов изучения искусства. В конце статьи отмечается, что хотя искусство прошло большой исторический путь, и сущность его менялась, вряд ли изменилась семиотическая основа искусства: возможность, опираясь на воображение, в период досуга с помощью знаков и схем порождать предметность (реальность), которая необходима и интересна человеку. Порождать, откликаясь на разные позиции в коммуникации, удовлетворяя их, начиная от самого художника (писателя, композитора), заканчивая зрителем, не исключая и различных посредников (знатоков искусства, позже философов и ученых). Поскольку предметность искусства прямо не связана с обычными объектами и событиями (только через память и воображение), она уже в античности начинает осознаваться как самостоятельная реальность.

Ключевые слова:

искусство, знаки, досуг, коммуникация, художественная реальность, воображение, познание, произведение, понимание, смысл

Автор уже провел ряд исследований, в которых рассматривались особенности художественных произведений и природа искусства. В самых первых были сформулированы проблемы, стоящие по поводу искусства, и намечена методология их решения. Генезис искусства и семиотический анализ художественных произведений – первые два больших исследования, в которых эта методология была реализована [8; 9] (сравни [19]). В последние годы были рассмотрены такие темы как особенности и строение художественной реальности и коммуникации, роль в искусстве схем и метафор, природа отдельных видов искусства (музыки, живописи, литературы, танца), некоторые особенности художественного творчества [10; 11; 12].

В данной работе мы ставим следующую задачу: наметить целостную картину, позволяющую понять природу искусства и особенности художественной коммуникации, имея в виду, что уже проведены ряд исследований (генезиса искусства, произведений искусства, сущности искусства, художественной реальности и художественной коммуникации). Предполагаю, что на их основе и ряда методологических положений может быть охарактеризовано целое искусства, схватывающее искусство и ее коммуникацию, как органическое социокультурное и личностное образование. Речь идет о не построении развернутой теории или учения, а о представлениях (по сути, методологических, навигационных, относящихся главным образом к семиотике, теории творчества и коммуникации, психологии), позволяющих задать целое, связав выделенные в уже проведенных исследованиях стороны, аспекты и характеристики искусства.

Чтобы реализовать заявленный подход и облегчить читателю понимание, буду опираться на анализ двух примеров – известной сказки К.И.Чуковского «Украденное солнце» и понимание аборигенами затмения, взятое из книги «Первобытная культура» классика

культурологии Э.Тейлора. В сказке рассказывается, как нехороший крокодил напал на солнце и проглотил его, а хороший медведь спас солнце.

... «Горе! Горе! Крокодил

Солнце в небе проглотил»

Наступила темнота.

Не ходи за ворота:

Кто на улицу попал –

Заблудился и пропал...

«Эй вы, звери, выходите,

Крокодила победите,

Чтобы жадный Крокодил

Солнце в небо воротил!»...

Тут зайчиха выходила

И Медведю говорила:

Ты не заяц, а Медведь.

«Стыдно старому реветь –

Ты поди-ка косолапый,

Крокодила исцарапай,

Разорви его на части

Вырви солнышко из пасти...

Не стерпел

Медведь,

Заревел

Медведь

И на злого врага

Налетел

Медведь...

Испугался Крокодил,

Завопил, заголосил,

А из пасти

Из зубастой

Солнце вывалилось,

В небо выкатилось!.. [\[18\]](#)

А вот что пишет Тейлор. «На языке тупи солнечное затмение выражается словами: "ягуар съел солнце". Полный смысл этой фразы до сих пор обнаруживается некоторыми племенами тем, что они стреляют горящими стрелами, чтобы отогнать свирепого зверя от его добычи. На северном материке некоторые дикари верили также в огромную пожирающую солнце собаку, а другие пускали стрелы в небо для защиты своих светил от воображаемых врагов, нападавших на них. Но рядом с этими преобладающими понятиями существуют еще и другие. Караибы, например, представляли себе затмившуюся луну голодной, больной или умирающей... Гуроны считали луну больной и совершали свое обычное шаривари со стрельбой и воем собак для ее исцеления» [\[15, с. 228\]](#)

Авторская реконструкция сказки

Нет сомнения, Чуковский читал культурологические исследования Тейлора (первое русское издание «Первобытной культуры» появилось уже в 1872 г., второе – в 1896–1897 гг.). Судя по тексту-нарративу Тейлора, Чуковский взял эту историю как схему сюжета своей сказки. Заменял ягуара и аборигенов на понятных детям крокодила и медведя. Добавил события и интригу, но опять же понятных детям, развивающих историю спасения солнца, делающих ее для детей интереснее.

Я поймал себя на том, что, сочиняя в 2008 году для своей супруги стихотворение на день ее рождения, поступил сходным образом. Построил сюжет на основе схемы, заимствованной из книги Эмануэля Сведенборга, утверждавшего, что благие люди после смерти становятся ангелами и поднимаются на небо; и добавил к этой истории пару своих фрагментов для интереса и убедительности (см. статью, опубликованную в журнале «Познание и переживание» [\[13\]](#)).

В сказке «Украденное солнце» Чуковский выразил, по меньшей мере, три своих устремления (экзистенции): придумал интересную для детей историю (путешествие, события), рассказал о спасении солнца (выставил идею спасения), наконец, показал, что в мире существуют два типа существ (зверей, людей) – хорошие и плохие. Как детский писатель он хотел поделиться с детьми этими идеями, знаниями и переживаниями (так сказать, заразить ими). Идею затмения и спасения солнца Чуковский взял от Тейлора (аборигенов), остальное придумал.

Указанные три устремления принадлежат Корнею Чуковскому, а не его читателям. Сочинив сказку, он реализовал прежде всего себя. Дети-читатели, с одной стороны, тоже проявляют себя, но иначе (не понимают, понимают, удивляются, переживают), с другой – знакомятся с новым миром, проживают его события, заражаются ими. Со временем некоторые читатели даже научаются использовать художественное произведение для реализации не только себя, но и создания мира, отличного от авторского.

Приступая к сочинению сказки, Чуковский построил соответствующие схемы (затмения, спасения солнца) и очень важную схему зверей, которые, подобно обычным людям, говорят, совершают разные поступки (плохие и хорошие). Почему это схемы? По определению вашего покорного слуги: схема – это семиотическое изобретение, позволяющее разрешить проблемы (в данном случае три устремления Чуковского), задающее новую реальность (крокодил проглотил солнце, звери ведут себя как люди, медведь заставил крокодила освободить солнце), изобретение, создающее условия для новых действий (дети оказались в интересном мире, события которого они переживают) [14, с. 21]. Для Чуковского – это схемы, для детей (и Чуковского в роли читателя) метафоры, т.е. знания, задающие новый класс «предметов» – «животных-людей». Эта «предметность» составляет для детей события художественной реальности сказки. Их свойства, с одной стороны, совпадают со свойствами обычных событий, знакомых детям (солнце, звери на картинах или в зоопарке, понятные разговоры), с другой – отличны от них, но тем интересней (где еще можно увидеть говорящих крокодила или зайца, проглоченное солнце, сражение медведя с крокодилом?).

Важно, что предметность художественной реальности организована в сказке не только по логике самой предметности, но и логике поэтики (искусства). Так метафоры и другие события сказки Чуковский подчинил ритму, метру, драматургии, образности, поддержанию одних форм организации текста другими (сравни [13]). Перечисленные выразительные средства, включающие схемы и метафоры, помогли задать реальность, воспринимаемую и детьми и взрослыми как настоящая жизнь, позволили про-жить и пере-жить ее события не менее реалистично, чем события обычной жизни (не в искусстве). [13]

Различение двух типов знаков (в искусстве и обычной жизни) и условий их существования

Если аборигены опирались на знания («здесь и сейчас») объективных, существующих вне людей событий (затмение солнца или луны, его завершение), то читатели сказки только на свое воображение, в котором конечно использовались и знания (из книг, зоопарка, рассказов взрослых). Но эти знания детей были получены раньше, к тому же в самых разных контекстах. Схема затмения, изобретенная аборигенами (проблемная ситуация – страх перед затмением; изобретенная схема – выражение «ягуар съел солнце»; новая реальность – ягуар съедающий солнце; новые действия – спасение солнца, стрельба, шаривари) подкрепляется «эмпирическими знаниями». Их можно изобразить следующим образом: $Xv \rightarrow A$, где X – реальное солнце, v – его восприятие в небе, A – знак (слова «солнце», «ягуар»).

Знания детей в сказке устроены иначе. На схеме это выглядит так: $A\Psi \rightarrow P$, где A – знак (слова «солнце», «крокодил» и т.д.), Ψ (пси) – порождение предмета P (солнца, крокодила и других существ, понимаемых метафорически). Эмпирические знания дети, конечно, тоже имеют, но – эти знания, во-первых, достаточно случайные (книжки, зоопарк, рассказы взрослых), во-вторых, их источник – воспоминания, т.е. они обусловлены не объективными событиями (восприятием «здесь и сейчас»), а сознанием ребенка.

Предложенное здесь различение двух типов знаков (фиксирующих объекты и задающих

предметы) представляется очень важным. Если для семиотического анализа практики и науки можно использовать первый тип знаков, то для искусства второй [\[2; 3; 5; 17\]](#). У этих типов знаков и разные социальные контексты

Спасение солнца коллективное практическое действие, переживание сказки чаще всего – индивидуальное. Искусство, как я показываю, формируется, когда складывается «неутилитарная область жизни» (первое ее определение «досуг», по Аристотелю), свободная от требований практической жизни и деятельности, высвобождающая возможность перехода ко второму типу знака и знаний в целях реализации желательных и привлекательных для индивида желаний (разрешения внешних и внутренних, проблем и вызовов). Поскольку здесь обратная детерминация (от знака к предмету), новые предметы рождаются посредством речи, означения, сочинения художественного произведения (вместе с ними). Этот момент был отмечен еще в философии средних веков, где понимание творения богом мира совпадало с пониманием художественного творчества. В частности, св. Августин, говоря о творении, подчеркивал роль в этом процессе речи и знаков [\[6, с. 27\]](#).

Сфера искусства (как форма социальной жизни) исторически специализируется на четырех функциях: 1) реализации неосуществленных или невозможных желаний индивидов, 2) создании художником условий для подобной реализации, 3) построении интересных жизненных миров, 4) особой (художественной) формы познания и рефлексии (в том числе и жизни в искусстве). Вот один пример подобной рефлексии. «Я была, – рассказывает Ольга Попова, педагог и организатор музыкального движения (одного из видов «свободного танца»), – ребенком страшной психической отзывчивости. <...> Очень легко было дойти до чего угодно, потому что моя психика была очень чувствительна, ранима, и жизнь такая, что... Я очень долго думала, и все годы эти, и предыдущие (девочки <ученицы> знают), я часто спрашивала себя: что музыкальное движение дало мне – поддержку? или наоборот? И только сейчас я могу с абсолютной уверенностью сказать: если б не было музыкального движения, я могла бы дойти до любой степени психической болезни... А это способность какие-то все нереализованные свои переживания, и может быть, эту жизнь всю... вылить. Мне дается реальная возможность высказаться. Вылить, не в себе держать все это, не давить и переживать молча, а мне дается моторный путь в этой деятельности пережить... Я танцую свою идею в Бахе, да? Свое переживание. И в этот момент, видно, реализовываются такие состояния и такие настроения, которые иначе я бы имела у себя в душе навечно. И они бы меня постепенно убивали. То есть, видно, эта деятельность – это какой-то мощный прорыв и поток, который я из себя выпускаю... Это возможность жить. И возможность регулировать свои состояния» (цит. по [\[1, с. 227\]](#)).

Понятие художественной реальности и творчества как смысловой конфигурацией планов изучения искусства

Мои исследования показывают, что эти два понятия соединяют и связывают основные стороны и аспекты, выделяемые в ходе анализа искусства, то есть не самого искусства, а его исследования. Художественная реальность – это синтез смыслов в плане содержания сознания, художественное творчество – синтез смыслов в аспекте построения художественного произведения.

Художественная реальность. Вводя это понятие, я отталкивался от работ искусствоведов

прошлого столетия. «Писатель, – пишет, например, М. Поляков, – в конкретной социальной-литературной ситуации выполняет определенные общественные функции, переходя от социальной реальности к реальности художественной, формируя в системе (ансамбле) образов определенную концепцию ценностей, или, точнее, концепцию жизни» [7, с. 18]. Одновременно читатель, утверждает Ц. Тодоров, «отправляясь от литературного текста, производит определенную работу, в результате которой в его сознании выстраивается мир, населенный персонажами, подобными людям, с которыми мы сталкиваемся "в жизни"» [16, с. 63].

В художественном произведении искусство остановлено и дано нам семиотически. Чтобы его оживить, необходимо, сначала, опираясь на реконструкцию художественного произведения, воссоздать художественную реальность. Под последней я понимаю художественные события, созданные писателем (художником), проживаемые читателем, починающиеся определенной логике и условности. Например, как в данном случае (события – кража и освобождение солнца, перипетии после кражи, сражение медведя и крокодила и др.; условность и логика – сказка в стихах; предметность – животные-люди).

Пытаясь понять особенности художественной реальности, литературовед может поставить проблемы, решая которые воссоздает творчество писателя (чем много лет занимался К. Чуковский). «Я, – пишет он, – изучаю излюбленные приемы писателя, пристрастие его к тем или иным эпитетам, тропам, фигурам, ритмам, словам, и на основании этого чисто формального технического научного разбора делаю психологические выводы, воссоздаю духовную личность писателя (по сути, его творчество. – В.Р.)» (Из письма Горькому, 1920 г.). [4] Работа, частично совпадающая и с нашей задачей.

Сначала это действительно приемы писателей, разрешающих стоящие перед ними проблемы (например, как в данном случае). Но в дальнейшем они специально осознаются и обосновываются; в результате на основе художественных приемов создаются "выразительные средства" (тропы, метафоры, фигуры, ритм, слова, темы, драматургия и пр.), которые становятся достоянием всех писателей (художников, композиторов). Теперь, разрешая возникающие проблемы, писатели получают своеобразные подсказки в виде выразительных средств.

Творчество. Этот процесс обусловлен двумя основными факторами – реализацией личности художника (писателя) и влиянием художественной культуры. В свою очередь, реализация личности художника включает в себя, во-первых, осознание устремлений художника и их осуществление (в данном случае мы указали три устремления), во-вторых, отклик на другие позиции в художественной коммуникации (дети, родители, воспитатели, коллеги по литературе). Реконструкция сочинения «Украденное солнце» позволяет в художественной коммуникации развести два плана – «непосредственную коммуникацию» (Чуковский сочиняет сказку, дети ее читают, понимают или нет, переживают, как-то откликаются и реагируют) и «опосредованную («многослойную»)). В последней можно выделить три «посредника»:

- в профессиональном плане это культуролог, писатели и др. (Тейлор, Маяковский, Пастернак и др.).
- в рефлексивном: искусствоведы, философы искусства (например, А. Дзержинский, В. Дильтей).
- в методологическом (ваш покорный слуга, осмысляющий и исследующий сказку

Чуковского, предоставляющий по Бахтину голос своим «объектам», осуществляющий реконструкцию и пр.).

В каждом плане решаются свои задачи и свои схемы коммуникации [\[3: 5\]](#). В рамках непосредственной коммуникации нетрудно различить еще два типа: "одностороннюю коммуникацию", когда читатели (в данном случае дети и их родители) относительно адекватно понимают и расшифровывают замысел писателя, и "двухстороннюю"; в последнем случае читатели создают художественную реальность, отличную от авторской.

Художественная культура предлагает и частично навязывает художнику образцы творчества, выразительные средства, профессиональное осмысление и оценки. Эта культура складывается, с одной стороны, под влиянием художественной практики и жизни, с другой – благодаря усилиям (осмыслению, критике, исследованию) читателей, искусствоведов, философов.

Можно ли на основе знания указанных факторов детерминистически вывести сочинение Чуковским «Украденного солнца» и реакцию на нее читателей (детей и взрослых)? Кое-что понять можно, но вывести строго, конечно, нет. То есть можно, например, объяснить, почему Чуковский обратился к Тейлору и взял его нарратив как схему сюжета (вероятно, считал как и Тейлор, что первобытная культура – это детство человечества), почему переделал персонажи, заменив ягуара и аборигенов (вероятно, чтобы детям было понятно и интересно), почему сразу рассматривал изобретенные схемы как выразительные средства (поскольку был литературоведом). Понятно также, каким образом Чуковский усиливал свои построения, стремясь сделать их для детей убедительными, естественными и очевидными. Например, с помощью понятных детям чувственных образов:

А в Большой Реке

Крокодил

Лежит,

И в зубах его

Не огонь горит, –

Солнце красное,

Солнце краденое... [\[18\]](#)

Или, обосновывая одни темы другими (крокодил не только проглотил солнце, но и не хочет отдавать его, и насмехается над всеми, и грозит съесть луну):

Но бессовестный смеется

Так что дерево трясется:

«Если только захочу,

И луну я проглочу!»... [\[18\]](#)

Понятно, почему Чуковский как бы забегают вперед в развитии детей. Например, его крокодил законченный бесчувственный злодей, получающий удовольствие от страданий других. Вряд ли дети могли понять этот образ, так же как и деление всех зверей (людей) на хороших и плохих. Но позже по мере взросления, они это поймут и оценят, т.е. Чуковский готовил по Л.С. Выготскому «зону ближайшего развития».

Тем не менее, высказанные соображения только предположения, хотя, на мой взгляд, основательные; в целом рассчитать и спрогнозировать процесс творчества невозможно, здесь многое зависит от таланта, настроения, драйва, случая.

Заключение

Прежде всего, нужно учесть, что искусство прошло большой исторический путь, и сущность его менялась, поэтому речь идет только о современном искусстве. Но вряд ли изменилась семиотическая основа искусства: возможность, опираясь на воображение, в период досуга с помощью знаков и схем порождать предметность (реальность), которая необходима и интересна человеку. Порождать, откликаясь на разные позиции в коммуникации, удовлетворяя их, начиная от самого художника (писателя, композитора), заканчивая зрителем, не исключая и различных посредников (знатоков искусства, позже философов и ученых). При этом, как мы старались показать в реконструкции, события художественной реальности в сказке "Краденое солнце" порождались с помощью семиотики, знаки в которой задавали предметность этой реальности без опоры на познание. Денотаты этих знаков приходили (извлекались) из памяти. В отличие от сказки нарратив затмения солнца аборигенов опирался на эмпирические знания (знаки, фиксирующие объекты природы). Анализ и других случаев художественного творчества подтверждает это положение: предметность искусства порождается воображением без опоры на познание реальных объектов, но с использованием ресурсов памяти.

Поскольку предметность искусства прямо не связана с обычными объектами и событиями (только через память и воображение), она уже в античности начинает осознаваться как самостоятельная реальность. Постепенно искусство в европейской культуре становится полноценной формой жизни. Ее предметность и события воспринимаются человеком не менее реалистично, чем события в трудовой, социальной и религиозной областях. Если первоначально художественное творчество и жизнь складывались опытным путем, то в дальнейшем они были опосредованы профессиональным и философским осознанием и изучением, в рамках которых создаются выразительные средства, а также другие необходимые знания и представления.

Библиография

1. Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. № 2. С. 206-244. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.2.12161 EDN: VPMFCJ.
2. Богин Г.И. К онтологии понимания текста // Вопросы методологии. 1991. № 2. С. 33-46.

3. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация // Деконструкция и деконструкция. СПб., 1999. С. 127-145.
4. Ермошин Ф. Корней Чуковский как литературовед. К проблеме субъекта и объекта историко-литературного исследования. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/kornej-chukovskij-kak-literaturoved-k-probleme-subekta-i-obekta-istoriko-literaturnogo-issledovaniya> (дата обращения: дата обращения не указана).
5. Маниковская М.А. Коммуникативное пространство художественной культуры // Философия и общество. 2005. Вып. 1. С. 93-114. EDN: QDFBMR.
6. Неретина С.С. "Ни одно слово не лучше другого". Философия и литература. М.: Голос, 2020. 360 с.
7. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Советский писатель, 1978. 448 с.
8. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. Изд. 7 исп. М.: Либроком, 2021. 304 с.
9. Розин В.М. Природа и генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). М.: Голос, 2011. 397 с. EDN: PFDJPA.
10. Розин В.М. От анализа художественных произведений к уяснению сущности искусства. М.: Голос, 2022. 282 с.
11. Розин В.М. Гуманитарные и нарратологические исследования. Концепция нарратив-семиотики. М.: Голос, 2023. 348 с.
12. Розин В.М. Анализ художественных и философских произведений и затронутых в них проблем: Опыт гуманитарного исследования. М.: URSS, 2025. 320 с.
13. Розин В.М. Опыт анализа поэтического творчества, художественного мышления и переживания (концепты, схемы, метафоры) // Познание и переживание. 2022. Т. 3. № 4. С. 49-65. DOI: 10.51217/cogexp_2022_03_04_04 EDN: MCFNEC.
14. Розин В.М. Введение в схемологию: схемы в философии, культуре, науке, проектировании / В. М. Розин; Российская акад. наук, Ин-т философии. М.: URSS, 2011. 255 с.
15. Тейлор Э. Первобытная культура. М.: Соцэкгиз, 1939. 568 с.
16. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм "за" и "против". М.: Прогресс, 1975. 470 с.
17. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа "Языки русской культуры", 1995. 360 с.
18. Чуковский К. Краденое солнце // Литературный современник. 1933. № 12. С. 159-162.
19. Kozbelt A. The Aesthetic Legacy of Evolution: The History of the Arts as a Window Into Human Nature // Frontiers in Psychology. 2021. Vol. 12. Article 726277. DOI: 10.3389/fpsyg.2021.726277.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

В рецензируемой статье «Искусство: художественная реальность, роль знаков, особенности коммуникации» предметом исследования является искусство через призму художественной реальности, семиотики знаков (схемы, метафоры) и механизмы художественного общения. В данной работе автором ставится задача: наметить

целостную картину, позволяющую понять природу искусства и особенности художественной коммуникации. Акцент сделан на реконструкцию процесса создания и восприятия искусства на основе истории К. Чуковского "Украденное солнце".

В качестве метода исследования роли знаков (схем, метафор) в искусстве автор использует семиотический анализ, а для сопоставления мифа аборигенов о затмении и сказки Чуковского - сравнительный историко-культурологический метод. Автор также применяет реконструкцию творческого процесса на основе авторских интенций и культурного контекста. Однако стоит отметить, что методы явно не систематизированы, хотя их использование прослеживается в исследовании.

Тема статьи крайне актуальна в условиях растущего интереса к семиотике как инструменту анализа культурных феноменов. Автор поднимает важную для дискуссий о природе творчества проблему соотношения личного опыта художника и культурных заимствований.

Рецензируемая статья — значимый вклад в теорию искусства, поскольку предлагает оригинальную методологию изучения художественной коммуникации. В процессе работы автор проводит практическую реконструкцию создания сказки Чуковского на основе этнографических источников (Тейлор), что раскрывает механизм культурной трансляции. Научная новизна работы состоит в дальнейшем осмыслении единства «художественной реальности» — синтеза смыслов, порождённых знаками и переживаемых реципиентом, а также художественного творчества как синтеза смыслов в аспекте построения художественного произведения. Автор подчёркивает, что оба понятия объединяют и связывают главные стороны и аспекты, выделяемые в процессе анализа и изучения искусства (но не самого искусства). Но в то же время вывод, содержащийся в заключении данной статьи о том, что искусство обладает предметностью, непосредственно не связанной с обычными объектами и событиями, не достаточно обоснован проведённым исследованием.

Статья отличается логичностью изложения: от постановки задачи → кейс-анализ → теоретические обобщения → выводы. Работе в целом характеризуется научным стилем, но с элементами нарратива (пересказа личного опыта автора). Содержание работы достаточно глубокое, с привлечением междисциплинарных данных (философия, психология, культурология), а примеры в виде сказки и этнографического материала удачно иллюстрируют теорию.

Работа будет представлять интерес для специалистов гуманитарного профиля, интересующихся семиотическими механизмами искусства, коэволюцией текстов и творчества, ролью искусства в рефлексии личности.

Библиография работы включает 14 ссылок, однако половина из них — работы самого автора статьи. Список представлен в алфавитном порядке. Несмотря на недостаточную полемику с современными трендами, работа обладает высокой научной ценностью благодаря глубине анализа и междисциплинарному синтезу.

Таким образом, статья «Искусство: художественная реальность, роль знаков, особенности коммуникации» имеет научно-теоретическую значимость. Работа может быть опубликована.