

RU

Эмпатия и художественная рефлексия: ценностный аспект

Тищенко Т. О.

Аннотация. Целью статьи является определение закономерностей взаимодействия эмпатии и художественной рефлексии. В статье показано, что понятие эмпатии обозначает не только эмоциональное переживание, но и сложный процесс художественного восприятия, включающий в себя элементы рефлексии. Кроме эмоциональных аспектов, он содержит также элементы смыслового постижения художественной реальности и целостность психического процесса восприятия произведения. Новизна проведенного анализа эмпатии состоит в выделении в структуре эмпатии несколько аспектов, как эмоциональных, так и внеэмоциональных. Из последних наиболее важными являются элементы смыслового постижения человеческого мира, которые даются в художественных образах. Эмпатия не только выступает узнаванием уже пережитого ранее человеком состояния, но также открывает человеку новые смыслы и новые грани переживания жизни. В результате показано, что эмпатия является не пассивным сочувствием, а активной душевной работой, которая расширяет сознание, эмоциональный и ценностный опыт человека. Данный аспект является важным для понимания эмпатии как эстетической категории.

EN

Empathy and artistic reflection: value-based aspect

T. O. Tishchenko

Abstract. The purpose of the article is to identify patterns of interaction between empathy and artistic reflection. The article shows that the concept of empathy means not only emotional experience, but also a complex process of artistic perception, including elements of reflection. In addition to emotional aspects, it also includes elements of semantic comprehension of artistic reality and the integrity of the mental process of perception of the work. The novelty of the analysis of empathy lies in identifying several aspects in the structure of empathy, both emotional and non-emotional. Of the latter, the most important are the elements of semantic comprehension of the human world, which are given in artistic images. Empathy is not only the recognition of a state that a person has already experienced, but also opens up new meanings and new facets of experiencing life. As a result, it is shown that empathy is not passive, but active mental work that expands a person's consciousness, emotional and value experience. This aspect is important for understanding empathy as an aesthetic category.

Введение

Феномен эмпатии в настоящее время является одним из ключевых в исследованиях специфики художественного восприятия и художественного сознания в целом. Это обусловлено объективными факторами, в первую очередь ролью эмпатии в процессах воздействия искусства на человеческую личность. В современной цивилизации искусство является ценностью для личностного развития человека, что актуализирует те проблемы эстетической науки, которые связаны с этой общекультурной функцией искусства.

Термин «эмпатия» (empathy) был впервые введен в научный оборот Э. Титченером в 1909 г. как перевод немецкого термина *Einfühlung* (буквально переводится как «вчувствование») философа Т. Липпса. Эмпатия обычно противопоставляется установкам восприятия, в которых происходит объективация человека (стереотипизация, рациональное конструирование «образа другого» и как результат – его отчуждение, «омертвление»). Этот термин наиболее активно используется в теоретической и практической психологии, однако и в эстетике он давно уже стал понятием, с помощью которого фиксируется важный элемент художественного восприятия – со-переживание и «вхождение в душу» другого человека (Басин, Крутоус, 2023, с. 51).

В последние годы в российской эстетике и психологии исследуется именно этот аспект эмпатии. Монография Е. Я. Басина и В. П. Крутоуса «Психология искусства. Личностный подход» (2023) включает в себя разработку

личностно-эмпатической модели художественного восприятия, основанной на информационно-энергетическом подходе к духовным процессам в искусстве. В частности, в ней эстетическая и нравственная мотивация художественного творчества рассматривается как феномен активной эмпатии (Басин, Крутоус, 2023, с. 23). В статье А. А. Аветисян и А. М. Жуковой «Методы развития эстетической эмпатии в процессе изучения абстрактной живописи» (2021) предлагается определение природы эстетической эмпатии. Она включает в себя: «вчувствование в художественный образ, объект, вызывающий эстетическую реакцию; способность к постижению художественного образа, диалогу между автором и зрителем; готовность к воплощению творческого замысла и образного содержания в художественной форме, которая является продуктом творческого воображения» (Аветисян, Жукова, 2021). Общий уровень развития способности человека к эстетической эмпатии определяет затем следующие процессы: «развитие способности к сопереживанию эмоционального состояния, которое воссоздает произведение искусства; развитие способности к сочувствию, которое проявляется в переживании по поводу чувств другого (автора или лирического героя произведения); развитие способности к воплощению личных эмоций, чувств и художественного образа в творческой деятельности» (Аветисян, Жукова, 2021).

В журнале Российского эстетического общества “Terra Aestheticae” в 2023 г. была опубликована статья Е. Бронниковой и П. Каменецкой «Влияние “поворота к переживанию” на популяризацию использования понятия эстетики, или Как эстетик стало много» (2023), в которой было показано, что именно актуализация анализа категории эстетического переживания сформировала современную неклассическую эстетику.

Вместе с тем в эмпатии есть аспекты, которые не сводятся только к ее психологическому содержанию как эмоционального переживания. Для эстетики не менее важным является и тот аспект эмпатии, который также связан с рефлексией художественного содержания, то есть с художественной рефлексией, без которой невозможно полноценное и осознанное восприятие художественного произведения. Понятия художественной эмпатии и художественной рефлексии – понятия пересекающиеся: в некоторых аспектах они принципиально отличны друг от друга, но в некоторых совпадают по своему содержанию, поскольку эмпатия сама по себе уже является началом рефлексии и запускает этот процесс. Цель статьи включает две взаимосвязанные задачи:

- 1) определение места эмпатии в общей структуре художественного восприятия;
- 2) определение принципов взаимодействия эмпатии и рефлексии в художественном восприятии.

Методы исследования соответствуют указанным задачам: место эмпатии в общей структуре художественного восприятия определяется с помощью феноменологического метода путем анализа структуры художественного восприятия; принципы взаимодействия эмпатии и рефлексии в художественном восприятии выявляются посредством герменевтического подхода.

Практическая значимость данного исследования состоит в построении модели взаимодействия эмпатии и рефлексии в художественном восприятии, которая может быть использована при анализе процессов восприятия как отдельных художественных произведений, так и разных видов искусства.

Обсуждение и результаты

Исследование конкретного механизма опосредования эмпатии как непосредственно-спонтанного переживания жизненных ситуаций и художественно-условной формы их выражения составляет одну из ключевых проблем современной эстетической теории. Художественное моделирование реальности только *posteriori* может описываться как прямое и условное одновременно, то есть обнаруживать свою антиномическую природу на уровне феноменологического описания и структурного анализа. Но в самом процессе художественного моделирования действительности и его результатах никакой антиномии не существует: здесь имеется некое первичное конкретное единство обоих моментов, которые лишь в абстракции могут составлять антиномию.

По определению Э. Гуссерля, рефлексия – это «название действий, в которых поток переживания со всеми его разнообразными событиями ... становится ясно понятным и анализируемым» (Цит. по: Щедровицкий, 1995, 486). Классическое определение процесса рефлексии было сделано Фихте, который писал: «Рефлексия должна поднять знания над ... связанностью, имеющей место во внешнем восприятии ... в восприятии сознание говорило: вещь есть, и более ничего ... поскольку это новое сознание является реализованной свободой построения, то знание высказывается о самом себе» (Цит. по: Щедровицкий, 1995, с. 486). Поэтому «действие свободы, через которое форма делается своим собственным содержанием и возвращается к себе самой, называется рефлексией» (Фихте, 1998, с. 46). Описание рефлексивного процесса, которое дал Фихте, изображает механизм образования культурных форм, через которые человеком воспринимается мир. Элемент, о котором Фихте не говорит, но который можно назвать рефлексией в собственном, узком смысле слова, – это сам процесс формообразования сознания и трансформации его отражательной деятельности, который происходит в соответствии с: 1) новыми объективными реалиями, воспринимаемыми нами; 2) императивными принципами самого разума, овладевающими спонтанным функционированием сознания, упорядочивающими его в соответствии с этими принципами. Но это более узкое и специфическое понимание рефлексии уже фиксирует момент отчуждения от первичного единства непосредственного и собственно рефлексивного (отражения отражения) компонентов сознания.

Таким образом, понятие рефлексии является внутренне подвижным, диалектическим, а в своем реальном процессе рефлексия имеет, как правило, циклический характер: за моментом трансформации самих отражающих механизмов сознания, возникновения новых форм отражения, способных зафиксировать нечто новое, затем наступает этап новой непосредственности восприятия этого нового содержания. Затем круг

повторяется, если, конечно, человек не теряет императив совершенствования, трансформации и обогащения собственного сознания. Диалектичность понятия «рефлексия» означает внутреннюю расчлененность его содержания на два взаимообусловленных момента: моменты единства непосредственного восприятия и рефлексивного осознания форм этого восприятия. В соответствии с этими двумя моментами содержания понятие рефлексии являются возможными два подхода к феномену рефлексии. Один из них берет момент первичного единства за исходный и из него выводит другой, а второй подход – наоборот. Как писал Г. П. Щедровицкий, «объединение рефлексивной позиции и рефлексивной позиции ... может происходить или на основе средств рефлексивной позиции ... или на основе специфических средств рефлексивной позиции» (1995, с. 494).

Традиционное научно-философское понимание рефлексии, берущее начало у Р. Декарта и ориентированное на понятийно-теоретическую форму мышления, сочетает обе позиции на основе второго момента – «рефлексивной позиции», – то есть момента отчуждения от первобытного единства непосредственного и рефлексивно-осознанного содержания сознания. Именно в рамках этой традиции понятие рефлексии приобрело свое классическое определение у И. Канта: «Рефлексия не имеет дела с самими предметами и не получает понятий непосредственно от них; это состояние души, в котором мы приспосабливаемся к поиску субъективных условий, при которых мы можем формировать концепции. Рефлексия является осознанием отношения данных восприятия к различным нашим способностям познания» (Кант, 1993, с. 193). Концентрация внимания в основном на этом типе рефлексии, который остался в наследство от классического рационализма, делает понимание рефлексивных механизмов сознания ограниченным и односторонним. Становится актуальным исследование рефлексии первого типа, поскольку именно она «отвечает» за содержательность мышления и формообразование сознания. Первичная рефлексивность имеет определенные разновидности, среди которых одной из самых интересных и малоисследованных является художественная рефлексия. Сам термин «художественная рефлексия» однажды использовался в работе по эстетике (Шульга, 1992, с. 93), однако до настоящего времени не получил широкого распространения и поэтому нуждается в специальном обосновании. Художественная рефлексия возникает в самом процессе творческого восприятия и моделирования реальности автором произведения искусства и его дальнейшей интерпретации реципиентом. В первую очередь подлежит рассмотрению вопрос о том, в чем состоит специфика эмпатии в её диалектической содержательной соотносительности с художественной рефлексией.

Вопрос о сущности и природе эстетической реальности является основным вопросом эстетики как науки и поэтому его общее решение, конечно, не входит в задачи этой работы. В вопросе о сущности и природе эстетической реальности мы придерживаемся следующих принципов: 1) эстетические качества являются свойствами самой объективной реальности, причем человек не только не добавляет к ним каких-то субъективных представлений, но, наоборот, воспринимает их очень неполно и частично; тем самым сама субъективность здесь возникает не от «избытка» восприятия, а от его «недостатка»; 2) эстетические качества не являются независимыми друг от друга, но связаны законами взаимоперехода; 3) эстетические качества членятся категориями эстетики на свои наиболее специфические моменты, обычно имеющие парный характер (например, прекрасное – безобразное); 4) эстетические качества реальности составляют особый предмет познания, основным средством которого является эстетическое созерцание и искусство и которое обычно тесно связано с духовным развитием личности.

В чем специфика эстетического измерения объективной реальности по отношению к другим, например, к такому измерению, как материальность? Материальность – это развернутость отдельных фрагментов реальности в пространстве и времени в качестве тел, то есть явлений с конкретными пространственно-временными характеристиками. Эстетические же качества, хотя и присущи материальным объектам, сами по себе являются инвариантными относительно пространственно-временных «координат». Другое фундаментальное различие заключается в том, что материальные характеристики объекта противопоставляют его субъекту, его сознанию как нечто внешнее по отношению к нему; эстетические же качества, напротив, снимают дихотомию субъекта и объекта, поскольку одновременно определяют содержание и того, и другого. Здесь действует своеобразный «антропный принцип» – объективные характеристики мира и его элементов должны быть такими, чтобы приводить к его эстетическому восприятию человеком; и наоборот, сущностные силы человека обеспечивают восприятие эстетических качеств объективной реальности. Именно это и объясняет сам феномен эмпатии как «вживания» в реальность, превращения её из внешней во «внутреннюю» реальность самого человека в процессе эстетического восприятия и художественного переживания.

Эстетические качества являются теми объективными характеристиками мира, которые определяются как «человекомерность». Но в отличие от других видов человекомерных качеств (например, ценностей, которые человек придает объектам и явлениям) эстетические качества не вносятся в мир человеком как искусственные, а обнаруживаются в реальном мире благодаря вышеупомянутому «антропному принципу». Кроме того, человек создает артефакты, которые организуют восприятие мира через призму его эстетической качественности, – художественные произведения.

Такая организация восприятия и является художественной рефлексией – деятельностью, создающей искусство и обеспечивающей его адекватное восприятие. Как писал В. П. Большаков, «художественная концептуализация действительности основана на эстетическом отношении ... Художественное обобщение и происходит как создание, “организация” эстетического отношения. Отражая действительность, художник подходит к ней эстетически, и те, для кого он творит, воспринимают этот подход, эту эстетическую организацию ... Все идейные пласты художественного произведения (философские, политические, моральные и другие) становятся компонентами художественного образа настолько, насколько “втянуты” художником в сферу эстетического

освоения мира» (Большаков, 1988, с. 188-189). Художественная рефлексия, таким образом, выступает, прежде всего, как эстетическая оценка жизненных явлений, которая благодаря онтологическому закону единства истины, добра и красоты составляет эмоциональную основу оценок моральной и познавательной (в категориях добро – зло и истинное бытие – ложное бытие) (Столович, 1994).

Например, воспринимая и переживая что-то как трагическое, автор произведения осознает эту трагичность и отбирает такие художественные средства, которые бы отражали ее самым адекватным образом. Соответственно, реципиент, переживая трагичность изображаемого, осознает это эстетическое качество, а при условии наличия у него определенной художественной культуры вместе с тем осознает художественные средства её воплощения в произведении. Художественная рефлексия обычно не требует специального категориально-эстетического анализа, поскольку происходит непосредственно в процессах творчества и восприятия произведения. (Когда же такой анализ делается, то это уже является сочетанием двух типов рефлексии – художественной и научно-эстетической.) Художественная рефлексия, помимо эмпатии как переживающей реакции, включает в себя и некоторые элементы, которые у неё общие с рефлексией научной. Как писал Б. С. Мейлах, «при сопоставлении художественной и научной картин мира могут быть раскрыты некоторые глубокие закономерности познавательной деятельности в искусстве, на которые до сих пор мало обращалось внимания. Художник выбирает такие жизненные ситуации и условия для изображения героя, в которых наиболее полно проявляются скрытые в обычных ситуациях повседневные душевные движения, своеобразие характера» (Мейлах, 1983, с. 120-121). Тем самым в творческое воображение художника изначально включена рефлексия – и она требует «встречной» рефлексии реципиента.

Наиболее актуальными для рассмотрения являются такие аспекты художественной рефлексии, как специфика художественной типизации жизненных явлений по сравнению с типизацией научно-теоретической; и отношение структуры эстетического переживания жизненных феноменов к структуре этих феноменов. Если в научном исследовании истории обобщение происходит по дихотомии общее/особенное, то в художественном отражении имеет место диалектика характерное/типичное. Отличается и принцип идеализации – в науке это ценностно нейтральный «идеальный тип» явления, а в искусстве «идеальное» означает «ценностно нагруженную» идеализацию как образец и жизненный пример. Диалектика характерного и типичного заключается в том, что типичность отражается в художественном характере, а характерное отражается в художественном типе. Особое выступает как опосредование типичного и характерного, а типичное и характерное с логической точки зрения соотносятся между собой как общее и единичное.

Как справедливо отмечал Д. Лукач, «специфика эстетической сферы заключается в том, что особое не просто оказывается между общим и единичным, как их опосредование, но и образует организующую среду, середину ... восходящую и конечную точку» (1986, с. 182). Типичное и характерное совпадают в особом как его производные, абстрактные моменты. В этом принципиальное отличие от научной закономерности, которая, наоборот, чтобы зафиксировать определенный тип, должна быть лишена особого, которое здесь противостоит закономерному как случайное. В искусстве для обобщения автор сознательно или подсознательно выбирает поворотные, критические моменты жизни, менявшие ее направление и смысл. То есть обобщение парадоксальным образом происходит через нетипичность, через «вынесение за скобки» рутины, привычной повседневности, всего «типичного» в тривиальном смысле слова. Это можно назвать особым «эффектом негатива» в искусстве. Но именно эти нерутинные, нетипичные ситуации, в первую очередь сохраняющие память человека, составляют объективные смысловые «узлы» жизни, его точки-координаты.

Стиль является более глубинным уровнем художественной типизации, поскольку он порождает и конкретные образы людей, и сам способ видения определенной эпохи. Художественный образ так же относится к стилистической концепции, ее порождающей, как уникальный завершённый факт культуры к её становлению во времени, её живой незавершённости. «Формы, появляющиеся в искусстве, – отмечал М. А. Лифшиц, – сначала существуют реально в жизни. Стиль бывает и в экономических связях людей ... и в художественном произведении – это тот самый стиль времени, стиль эпохи, стиль определенной исторической ситуации» (Лифшиц, 1987, с. 306). Так, например, роману Г. Гессе «Игра в бисер» присуща стилистическая манера «спиралевидного повествования», когда «постоянная подвижность точки зрения, при которой почти каждая последующая фраза дает предмет изображения в иной смысловой перспективе, чем предыдущая, а конечный “итог” остается заведомо многозначным» (Кругликов, 1988, с. 131). Метод и стиль художественного изображения должны соответствовать своему предмету – только в таком случае произойдет эмпатия как «эффект соприсутствия» и непосредственное переживание реалий, изображаемых в произведении.

Художественный характер является отражением определенного стиля личности, в котором сконцентрирован стиль социокультурного бытия конкретной исторической эпохи. Тот или иной исторический образ – символ человека эпохи – «сворачивает» в себе стилистические определения этой эпохи и, следовательно, становится их наглядным обобщением. В связи с этим интересна и продуктивна концепция К. Кантора, который рассматривал искусство как специфическую «меру истории», то есть меру реализации способности человека к трансформации типа жизни и самого себя, которая находит самое непосредственное проявление в художественном формотворчестве. В частности, К. Кантор выделял три ключевых литературно-философских образа-мифологемы, фиксирующие три основные стадии становления европейского типа личности, то есть символизирующие личностную «меру» исторического бытия, – Прометей, Гамлет и Фауст: «Это последовательные стадии наиболее совершенно-го поэтического воплощения человеческой свободы – это стадии истории, а не механического прогресса; истории свободы индивида, а не безличной свободы рода ... искусство рассматривается как форма самосознания и самоощущения человека ... оно выступает мерой истории как свободного деяния человека» (1990, с. 24). Именно эти личностные воплощения эпох являются самым важным «художественным материалом» для эмпатии.

В свою очередь, художественная рефлексия определяет способность искусства «накапливать и сохранять все человеческие ценности в их доступном для переживания виде и ... поэтому оно способно ярче всего показать все формы жизни, возникающие на исторической сцене ... таким образом, оно может свидетельствовать о том, какие человеческие ценности заслуживают освоения, какие – сохранения и, возможно, дальнейшего развития, а какие должны кануть в Лету» (Лукач, 1987, с. 454). Тем самым художественный тип рефлексии является именно тем её типом, который как можно теснее соединяет в себе отражение объективной действительности с саморефлексией человека на уровне целостного переживания. Поскольку *рефлексивное состояние сознания может быть определено как сочетающее в себе и эмпатию как непосредственное переживание реальности, и осознание средств этого отражения посредством рефлексии* (и, соответственно, свободное, творческое отношение к этим средствам), то специфику художественной рефлексии можно определить следующим образом. Это такой тип рефлексии, когда эстетическое восприятие является устойчивым, организованным художественной формой произведения и совмещенным с пониманием тех эстетических качеств, которые усматриваются путем размышления в художественно отображаемой реальности.

При том что художественное произведение остается аутентичным в своей онтологической статике, происходят огромные изменения в самом мировидении новых поколений, в стиле их мышления и эстетической культуры. Соответственно, и художественное произведение «прочитывается» с новыми, другими эстетическими критериями, акцентами, психологией. Но главное в подлинно классическом произведении – то, что соответствует архетипам вечных абсолютных ценностей, – все равно останется. Кроме того, относительно интерпретационных процессов в толковании, а нередко и переосмыслении художественных произведений, весомую роль играет открытие новых контекстов и смыслов, которым должно принадлежать будущее. В общей тенденции нарушения стереотипов, канонов и табу, в том числе и в художественной сфере, современная поэтика и эстетика рассматривают идеи интерпретационности художественного произведения в более радикальной тональности. Еще в середине прошлого века, в 1958 г., У. Эко выступил на XII Международном философском Конгрессе с докладом «Проблема открытого произведения». Впоследствии этот доклад был положен в основу его книги «Открытое произведение». Новое понятие «открытости» художественного произведения охватывает широкий спектр значений. Главной остается мысль, которую У. Эко сформулировал так: «Современная поэтика предлагает нам целую гамму форм, возносящих к изменяющимся перспективам, к самым разнообразным толкованиям» (2004, с. 66).

Этот процесс, в свою очередь, проявляется через акт эмпатии и в художественной рефлексии, а также в их взаимосвязи. Разнообразие ассоциаций и новых интерпретаций делает искусство обобщающим, подлинно философичным. Смысловая незавершенность, или «открытость» произведения искусства, всегда «манит за горизонт» и возбуждает новые переживания, что не менее важно, чем достижение определенного, но всегда частного и неполного его понимания. Прагматизм восприятия нуждается в однозначности, но это резко ограничивает уровень и духовное пространство восприятия искусства. Именно искусство ориентирует и развивает тот ракурс, который расширяет ассоциативный взгляд на мир, одухотворяя даже обычные вещи.

Кроме того, всегда следует учитывать усложненность взаимосвязи на перекрестке культур – прошлой и современной – или той, что находится на стадии становления. Нельзя рассматривать восприятие искусства отдельно от контекста всей истории и ее конкретных вех. В практике художественной жизни и самоосознания общества мы на каждом шагу убеждаемся в том, каким способом входят художественные ценности в изменяемость общественных отношений и деятельности. Классическое искусство, архитектура, литература, драма, музыка, балет и опера, а также мифологические идеи и персонажи, фольклор – все эти виды и жанры, духовно-культурные достояния становятся объектом изучения, творческого переосмысления и рефлексии.

В восприятии искусства всегда есть место для вариативности, множественности и даже иррационализма – но в данном случае речь идет о естественном для художественного мышления и художественного познания мира свойстве незавершенности, которое сосуществует и в одинаковой степени является обязательным, как и все другие свойства. Произведение искусства воспринимается посредством образно-обобщенной чувственной явленности, то есть символически. В нем представлено нечто иное, чем просто материальное воплощение или знак. Художественный образ в модусе обобщающего символа преодолевает сложный путь, включающий в себя как эмпатию, так и рефлексию. Символизм художественных образов порождается и воспринимается сложным синтезом преобразованных идей и ассоциаций. Для восприятия искусства символ имеет такое же значение в понимании обобщенного эстетического смысла, как и в первоначальном создании художественного образа. В нем содержатся сложность и сила, которые побуждают реципиента к интеллектуальному творчеству, к овладению художественным языком. Таким образом, именно на уровне художественного символизма происходит синтез эмпатии и художественной рефлексии: эмпатия дает восприятие образа как живой опыт в душе реципиента, а рефлексия дает осознание смыслов, которые лежат в основе этого опыта.

Заключение

Исследование места эмпатии в общей структуре художественного восприятия привело к выводу о том, что эмпатия, с одной стороны, является первичной стадией восприятия как сопереживания, а с другой – несет в себе элементы последующих стадий, в том числе и рефлексии. Определение принципов взаимодействия эмпатии и рефлексии в художественном восприятии позволяет сделать общий вывод о том, что искусство становится ценностно-смысловым образом жизненной реальности благодаря своей рефлексивности

относительно устойчивых и проблемных условий человеческого бытия. Эта рефлексивность, в свою очередь, основана на личностно-переживательной реакции человека. Поэтому феномен эмпатии является, с одной стороны, содержательным основанием художественной рефлексии, а с другой – уже её изначальным элементом: моментом непосредственного единства с самим предметом художественного переживания. Первичный момент непосредственного единства с предметом определяет активность субъекта по отношению к первичному состоянию и благодаря этому «запускает» процесс рефлексии, который задает дальнейший путь осмысления произведения. Проблема соотношения эмпатии и художественной рефлексии требует дальнейшего исследования на материале истории различных видов искусств.

Источники | References

1. Аветисян А. А., Жукова А. М. Методы развития эстетической эмпатии в процессе изучения абстрактной живописи // Мир педагогики и психологии: международный научно-практический журнал. 2021. № 05 (58). <https://scipress.ru/pedagogy/articles/metody-razvitiya-esteticheskoy-empatii-v-protsesse-izucheniya-abstraktnoj-zhivopisi.html>
2. Басин Е. Я., Крутоус В. П. Психология искусства. Личностный подход. М.: Юрайт, 2023.
3. Большаков В. П. Познавательная роль эстетического отражения действительности // Диалектика познания / под ред. А. С. Кармина. Л.: Изд. ЛГУ, 1988.
4. Бронникова Е., Каменецкая П. Влияние «поворота к переживанию» на популяризацию использования понятия эстетики, или Как эстетик стало много // Terra Aestheticae (Как возможна эстетика в современной России? Часть 2). 2023. № 1 (11).
5. Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н. О. Лосского. СПб.: Тайм-аут, 1993.
6. Кантор К. М. Искусство как мера истории в историософской концепции К. Маркса // Кантор К. М. Тысячеглазый Аргус. М.: Сов. художник, 1990.
7. Кругликов В. А. Образ «человека культуры». М.: Наука, 1988.
8. Лифшиц М. А. Из автобиографии идей [Беседы М.А. Лифшица] // Контекст-1987: литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1988.
9. Лукач Д. Своеобразие эстетического: в 4 т. / пер. с нем. М.: Мысль, 1986. Т. 2.
10. Лукач Д. Своеобразие эстетического: в 4 т. / пер. с нем. М.: Мысль, 1987. Т. 3.
11. Мейлах Б. С. Философия искусства и художественная картина мира // Вопросы философии. 1983. № 7.
12. Столович Л. Н. Красота. Добро. Истина: очерк истории эстетической аксиологии. М.: Республика, 1994.
13. Фихте И. Г. О понятии наукоучения, или так называемой философии // Фихте И. Г. Сочинения: в 2 т. СПб.: Мифрил, 1998. Т. 1.
14. Щедровицкий Г. П. Рефлексия // Щедровицкий Г. П. Избранные труды. М.: Наука, 1995.
15. Шульга Р. И. Бытование искусства в сфере обыденного сознания // Искусство: художественная реальность и утопия / под ред. В. И. Мазепы. К.: Наукова думка, 1992.
16. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.

Информация об авторах | Author information



Тищенко Татьяна Олеговна¹

¹ Луганский государственный университет имени Владимира Даля



Tatiana Olegovna Tishchenko¹

¹ State University named after Vladimir Dahl

¹ samovilova.tanya@inbox.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 11.09.2026; опубликовано online (published online): 30.09.2026.

Ключевые слова (keywords): художественная эмпатия; художественная рефлексия; расширение сознания; эмоциональное переживание; artistic empathy; artistic reflection; expansion of consciousness; emotional experience.