

Для цитирования: Зозуля О. Ю.,
Клебанов И. И. Художественное творчество
как инструмент для достижения
целостности человека //
Социум и власть. 2022. № 2 (92). С. 75—82.
DOI 10.22394/1996-0522-2022-2-75-82.
EDN: BYUQTG

УДК 101.1-9

EDN: BYUQTG

DOI 10.22394/1996-0522-2022-2-75-82

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ИНСТРУМЕНТ ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЯ ЦЕЛОСТНОСТИ ЧЕЛОВЕКА

Зозуля Ольга Юрьевна,
Челябинский государственный
институт культуры,
кафедра декоративно-прикладного искусства,
доцент,
кандидат педагогических наук.
Челябинск, Россия.
E-mail: zolgay@yandex.ru

Клебанов Игорь Иосифович,
Южно-Уральский государственный университет
(Национальный исследовательский
университет),
кафедра системного программирования, доцент,
старший научный сотрудник, кандидат
физико-математических наук.
Челябинск, Россия.
E-mail: klebanov.igor2010@yandex.ru

Аннотация

Введение. Одна из важнейших экзистенциальных проблем человека — проблема обретения внутренней целостности. Главным инструментом для решения этой задачи всегда были религиозные и (более широко) духовные практики, ставшие труднодоступными для представителей европейской культуры в связи с разрушением традиционного общества. В начале XX века в качестве одной из альтернатив духовной практики появляются художественные произведения неклассического типа, помогающие их создателю решить проблему «самосборки». В настоящей статье рассматриваются такого рода

произведения в разных областях искусства с точки зрения прикладной философии.

Цель. Показать работу художественного произведения как инструмента самопознания и «самосборки автора» на примерах из разных областей искусства.

Методы. Методологическую основу исследования составили теория дискретности экзистенциального времени Декарта, концепция жизни как усилия во времени (Мамардашвили, Пруст), концепция «внеприродности» феномена человека (Мамардашвили).

Научная новизна исследования. Показана универсальность техники «самосборки» путем создания художественного произведения неклассического типа. Установлена роль пространства живых цветовых форм как инструмента природосообразной «самосборки» человека. Поставлена задача практического применения рассмотренной техники в работе со студентами творческих специальностей.

Результаты.

1. Показано, что художественное произведение как инструмент обретения внутренней целостности автора возможно не только в области литературы («поток сознания»), но и в кинематографе, музыке и живописи.
2. Показано, что художественное произведение может быть не только инструментом «самосборки», но и орудием саморазрушения.
3. Показано, что инструментом природосообразной «самосборки» может быть пространство живых цветовых форм.

Выводы. Художественное творчество в любой области искусства может быть не только формой самовыражения автора, но и эффективным инструментом для достижения целостности внутреннего мира автора и читателя (зрителя), работающего с произведением как записью процесса «работы сознания».

Ключевые слова:

самопознание,
собираение себя,
целостность,
поток сознания,
цветовая форма

Введение

Одна из важнейших экзистенциальных проблем европейской культуры XX—XXI вв. — отсутствие внутренней целостности человека. Приведем два характерных высказывания на этот счет крупных мыслителей первой и второй половины прошлого столетия.

«Человек — это машина. Все его дела, поступки, слова, мысли, чувства, убеждения, мнения и привычки суть результат внешних влияний, внешних впечатлений. Из самого себя человек не в состоянии произвести ни одной мысли, ни одного действия. Все, что он говорит, делает, думает, чувствует, — все это случается. Человек не может что-то открыть, что-то придумать. Все это случается. Установить этот факт для себя, понять его, быть убежденным в его истинности — значит избавиться от тысячи иллюзий о человеке, о том, что он якобы творчески и сознательно организует собственную жизнь и так далее. Ничего подобного нет. Все случается: народные движения, войны и революции, смены правительств — все это случается. И случается точно так же, как случается в жизни индивидов, когда человек рождается, живет, умирает, строит дома, пишет книги — не так, как он хочет, а так, как случается. Все случается. Человек не любит, не желает, не ненавидит — все это случается. Но никто не поверит вам, если вы скажете ему, что он не может ничего делать. Это самая оскорбительная и самая неприятная вещь, какую только вы можете высказать людям. Она особенно неприятна и оскорбительна потому, что это истина, а истину никто не желает знать». (Г. Гурджиев [26]).

«Мы ведь на уровне нашей интуиции знаем, что не все живо, что кажется живым. Многое из того, что мы испытываем, что мы думаем и делаем, мертво. Мертво (в простом, начальном смысле...), — потому что подражание чему-то другому — не твоя мысль, а чужая. Мертво, потому что — это не твое подлинное, собственное чувство, а стереотипное, стандартное, не то, которое ты испытываешь сам. Нечто такое, что мы только словесно воспроизводим, и в этой словесной оболочке отсутствует наше подлинное, личное переживание. Хочу подчеркнуть, что мертвое не в том мире существует, не после того, как мы умрем, — мертвое участвует в нашей жизни, является частью нашей жизни. Философы всегда знали (например, Гераклит), что жизнь есть смерть и т. д... Тем самым философы говорят, что жизнь в

каждое мгновение переплетена со смертью. Смерть не наступает после жизни — она участвует в самой жизни. В нашей душевной жизни всегда есть мертвые отходы или мертвые продукты повседневной жизни. И часто человек сталкивается с тем, что эти мертвые отходы занимают все пространство жизни, не оставляя в ней места для живого чувства, для живой мысли, для подлинной жизни» (М. Мамардашвили [11]).

«Диагноз» предельно точный, но в чем причина? На наш взгляд, ответ дан в серии работ Мамардашвили [10—16] и заключается в том, что феномен человека не имеет природных оснований. Для поддержания «человеческого состояния» и ощущения себя живым нужны «искусственные органы», создаваемые самими же человеческими существами. Кроме того, воспроизводство «человеческого состояния» возможно только в особом рода «пространство-времени», структурирующем человека. От себя добавим, что само это пространство-время меняется в ходе истории. На протяжении нескольких тысячелетий «систему координат» задавала традиционная культура, основанная на религиозных и (более широко) духовных практиках (Яркий пример — роман И. Шмелева «Лето господне» [27], описывающий жизнь людей в пространстве и «закольцованном» времени ортодоксальной православной традиции). Разрушение традиционной культуры, особенно ярко проявившееся в европейской истории, разрушило и «структурирующее пространство», вне которого человек механистичен и мертв. Выход из создавшегося «экзистенциального тупика» каждый современный человек вынужден искать самостоятельно на свой страх и риск, но в любом случае проблема решается путем обращения к той или иной духовной или философской [1: 2] практике.

Одной из разновидностей таких практик является возникшее в Европе на рубеже XIX—XX вв. художественное творчество, «продукт» которого является инструментом самопознания и «самосборки» автора. Экзистенциальные задачи решаются в «пространстве текста». Появившись вначале в области литературы в виде текстов «потока сознания», этот вид творчества быстро проник практически во все области искусства (кинематограф, музыку, живопись).

В цикле лекций [11] М. Мамардашвили всесторонне рассмотрел с этих позиций роман М. Пруста «В поисках утраченного времени» [18—24]. В нашей статье мы покажем работу произведения искусства как инструмента обретения целостности человека

в разных областях творчества (до сих пор изучалась в основном область литературы)

Литература

До начала XX века любое литературное произведение представляло собой историю, рассказываемую автором читателю. История могла быть простой или сложной, автор мог развлекать читателя или «вплетать» в ткань истории собственные психологические проблемы, излагать в художественной форме политические, религиозные или иные идеи, но в любом случае предполагался сюжет, последовательно развивающийся во времени. В XX веке появляются авторы, разрушающие эту устоявшуюся традицию, создавая новый жанр-текст «потока сознания». Самые известные авторы романов нового типа — Пруст, Музиль, Джойс и Фолкнер [4; 17—25]. Текст создается не для того, чтобы рассказать о чем-либо читателю, а является инструментом самопознания автора, который в процессе создания текста осознает свои проблемы, «болевы́е точки», точки остановки в духовном развитии, страхи, комплексы и т. п. В тексте «сжигается мусор сознания», мертвые структуры, расчищается пространство для живого, обретается целостность. По сути герой как таковой в начале отсутствует и «рождается» в конце романа благодаря проделанной автором «работе сознания». Для читателя текст имеет ценность как запись осуществленной «философской практики», которая в принципе доступна любому человеку, обладающему достаточным уровнем интеллекта и смелости.

Роман Пруста «В поисках утраченного времени» — наиболее яркий пример записи «работы сознания». У Пруста по сути одна «картезианско-буддийская тема» — пробуждение от сна и пребывание «здесь и сейчас». Картезианским здесь является представление о дискретности экзистенциального времени [3; 12], согласно которому из того, что я существую в момент времени А не следует, что я буду существовать в момент времени В. Для этого необходимо либо «непрерывное творение» (Бог), либо мое личное «экзистенциальное усилие». И в том, и в другом случае мое сознание должно быть бодрствующим и «работающим». Утраченное время есть время пребывания в «спящем состоянии», когда «неотработанные» сознанием события ушли в небытие, и воскресить их возможно только создав текст.

На трех тысячах страниц идет поиск утраченных моментов, в которые можно было жить осознанно и полно. Десятки, а

иногда и сотни страниц пишутся ради одной «вспышки истины». В результате безымянный герой, например, начинает понимать (а для этого необходимо мужество), что он не взрослый человек, а инфантильный эгоцентрик, чувствующий себя комфортно не в мире людей, а в мире произведений искусства, и это определяет многие проблемы его жизни. Достигнув такого понимания, герой получает возможность «вырасти» и чувствовать себя живым. А начинается работа с «пустяка». Герой ест пирожное «мадлен» и... *«В то самое мгновение, когда глоток чая с крошками пирожного коснулся моего неба, я вздрогнул, пораженный необыкновенностью происходящего во мне. Сладостное ощущение широкой волной разлилось по мне, казалось без всякой причины. Оно тотчас же наполнило меня равнодушием к превратностям жизни, сделало безобидным ее невзгоды, прозрачной ее скоротечности, вроде того, как это делает любовь, наполняя меня некой драгоценной сущностью: или, вернее, сущность эта была не во мне, она была мною. Я перестал чувствовать себя непосредственным, случайным, смертным. Откуда ко мне могла прийти эта могучая радость? Я чувствовал, что она была связана со вкусом чая и пирожного, но она безмерно превосходила его, она должна была быть иной природы. Откуда же приходила она? Что она означала? Где схватить ее? Я нью второй глоток, в котором не нахожу ничего больше того, что содержалось в первом, нью третий, приносящий мне немножко больше, чем второй. Пора остановиться, сила напитка как будто слабеет. Ясно, что истина, которую я ищу, не в нем, а во мне... Как в ту минуту, когда я распробовал Мадлен, тревоги о будущем и интеллектуальные сомнения рассеялись. И даже те, которые относились к моим литературным дарованиям и реальности литературы как таковой, только что мучившие меня, испарились словно по волшебству. Не было никаких новых рассуждений, я не отыскал новых решительных аргументов, а препятствия, только что неодолимые, потеряли свое значение. Но на этот раз я решил не смиряться, что мною так и не понята природа этого действия...»* (выделено авторами статьи)» [18].

А дальше начинается напряженная работа по «раскручиванию» того, что на самом деле стоит за чувством радости. Момент не упущен (!) и происходит движение к истине. В результате в финале романа герой «жив», а люди, в свое время значимые для него, но не взявшие на себя труд самопознания, «мертвы». (Имеется в виду

«бал теней» в последней книге «Обретенное время» [24].

Таким образом, текст является пространством, в котором возможно решить задачу самопознания и «самосборки», неразрешимую в пространстве обыденной жизни. Кстати, в математике давно известно, что одна и та же задача может быть разрешимой или неразрешимой в зависимости от того, в каком пространстве ее пытаются решить. Например, «детская» задача собирания четырех одинаковых равносторонних треугольников из шести спичек на плоскости неразрешима, а в трехмерном пространстве решается элементарно (треугольники-грани тетраэдра). Или решение квадратного уравнения с отрицательным дискриминантом. На вещественной числовой прямой решений нет, а на комплексной плоскости есть. И в том, и в другом случае для разрешимости задачи пришлось перейти в пространство с большей размерностью. Образно говоря, пространство текста всегда имеет более трех измерений, и геометрия его неевклидова.

Еще более радикально отличается от классического текст Р. Музиля. Приведем в качестве примера начало романа «Человек без свойств»:

«Над Атлантикой была область низкого атмосферного давления; она перемещалась к востоку, к стоявшему над Россией антициклону, и еще не обнаруживала тенденции обойти его с севера. Изотермы и изотеры делали свое дело. Температура воздуха находилась в надлежащем отношении к среднегодовой, к температуре самого холодного и самого теплого месяца, а также к непериодическому месячному колебанию температуры. Восход и заход Солнца, Луны, фазы Луны, Венеры, колец Сатурна и многие другие значительные явления соответствовали прогнозам в астрономических календарях. Водяные пары в воздухе совсем рассеялись, и влажность воздуха была невелика. Короче говоря, — и этот оборот речи, хотя он чуть старомоден, довольно точно определит факты, — стоял прекрасный августовский день 1913 года.

Автомобили вышмыгивали из узких, глубоких улиц на отмели светлых площадей. Пешеходы тянулись темными мглистыми потоками. Там, где их вольную поспешность перерезали более мощные скорости, они утолщались, текли затем быстрее и, немного попетляв, опять обретали свой равномерный пульс. Сотни звуков сливались в могучий гул, из которого поодиночке выступали вершины, вдоль которого тянулись и снова сходили на нет бойко выпиравшие ребра, от

которого откалывались и отлетали звонкие звуки. По этому шуму, хотя особенность его описанию не поддается, человек после многолетнего отсутствия с закрытыми глазами узнал бы, что он находится в имперской столице Вене» [17].

В начале не существует не только героя, но и «точка события». Сначала автор и читатель определяются во времени (август 1913 года), затем в пространстве (город Вена), и только потом начинается роман... В тексте появляется не только герой, но и пространство-время!

Литература XX века содержит и обратный пример, когда строится текст, ведущий не к обретению целостности, а к саморазрушению. Мы имеем в виду романы Ф. Кафки, построенные по принципу «дурного сновидения». Как известно, физиологическая функция сновидения состоит в том, чтобы человек продолжал спать. Вместо того, чтобы увидеть реальность и «проснуться», герои Кафки, не имеющие для этого достаточной смелости (как, впрочем, и автор), продолжают бесконечный и бессмысленный бег в пространстве сна, и в конце концов погибают («Процесс» [9]). А проделав «прустовскую работу», увидели бы, что имеют дело всего лишь с химерами своего сознания.

Кинематограф

В кинематографе XX века «прустовский взгляд» появился в основном благодаря творчеству Ф. Феллини, И. Бергмана и А.Тарковского. Самый известный «фильм-инструмент» — «8,5» Феллини (1963).

История создания и названия фильма такова. Феллини переживает творческий кризис. Он снял 6 самостоятельных полнометражных картин, одну картину в соавторстве (половина фильма) и 2 короткометражные ленты, которые режиссер приравнивает к одному полнометражному фильму. Таким образом, по собственному шутливому выражению, он является автором 7,5 фильмов.

Феллини хочет начать съемку нового фильма, но что-то, неясное для режиссера, мешает творческому процессу, и, чтобы выйти из тупика, Феллини принимает гениальное решение. Он начинает снимать фильм о том, как кинорежиссер Гвидо Ансельми (его играет М. Мاستрояни) ... не может приступить к съемкам фильма (!). Фильм получает название «8,5», что означает всего лишь «номер» картины в списке работ Мастера и не настраивает зрителя на какой-либо определенный сюжет.

В течение почти 2,5 часов экранного времени главный герой пытается разобраться в собственных «блокировках», вспоминает детство, учебу в авторитарной католической школе, свои отношения с матерью и женой, конфликты с коллегами и критиками... Зритель видит нелегкую для восприятия картину, в которой реальные события неоднократно сменяются фантазиями и сновидениями героя, иногда с трудноуловимыми переходами. В финале отчаявшийся режиссер, мысленно уже «проигравший» сцену самоубийства, вдруг вспоминает эпизод из своего детства-встречу с весело марширующими цирковыми клоунами (реальный эпизод из биографии Феллини, когда пятилетний Федерико ушел из города с бродячим цирком и был с трудом найден родителями и полицией). И все становится на свои места. Находится утерянная в суете взрослого существования «живая точка», дающая энергию для творчества. Оказывается, в душе режиссера (он прямо об этом скажет) накопились те самые «мертвые отходы», которые заняли все жизненное пространство, не оставляя места для радости и творчества.

Видеоряд сопровождается гениальным саундтреком Нино Рота («Марш клоунов»), в котором присутствуют, периодически сменяя друг друга, три темы-бесконечного и бессмысленного бега, мучительного поиска «живой точки» и радости бытия после ее обретения.

Финал фильма Феллини гораздо оптимистичнее финала романа Пруста. Если «сбравший себя» Марсель попадает на «бал мертвецов», то Гвидо Ансельми попадает на «праздник жизни». Жизненное время Марселя почти истекло, а у Гвидо (и Феллини) начинается новая жизнь. Режиссер выходит на площадку, он готов дать команду «Мотор!», но необходимости в этом уже нет, поскольку фильм снят! Художник обретает себя, а в качестве «побочного продукта» снимается один из лучших фильмов всех времен и народов.

Живопись

Помимо художественного текста и фильма, инструментом «самосборки» может быть и произведение живописи или графики. В начале XX века почти одновременно с романами «потока сознания» возникают такие направления как абстракционизм, кубизм и супрематизм. Художники этих направлений, в отличие от «классиков» также не рассказывают зрителю человеческие истории (как, например, Суриков или Федотов) и не пока-

зывают «красоту мира» (Левитан, Шишкин), а создают особого рода пространство, позволяющее зрителю войти в состояние сознания, необходимое для преобразования себя.

Канонический пример — «Черный квадрат» Малевича. Чтобы понять «инструментальность» этой картины, необходимо в течение длительного времени смотреть на нее, не пытаясь давать каких-либо интерпретаций. Тогда возникает иллюзия «пульсирующего пространства» (квадрат то удаляется, то приближается). Созерцая «пульсирующее пространство», можно войти в состояние, близкое к медитативному... На этом «работа» картины завершается. Остальное зависит от индивидуальных особенностей зрителя.

В принципе в качестве «инструмента самосборки» может выступать и картина вполне «классического» образца. В качестве первого примера рассмотрим картину Н. Рериха «Небесный бой», на которой изображена перенесенная во внешний мир напряженная борьба Света и Тьмы, происходящая во внутреннем мире человека. Несмотря на сгустившиеся облака Тьмы, Свет уже заливает горизонт, рассеивая Тьму и занимая позицию высоты, которая в конечном итоге приведет к победе. Картина дает надежду зрителю, совершающему тяжелую «работу сознания».

В качестве второго примера рассмотрим картину известного башкирского художника А. М. Кудрявцева (1925—2000) «Ромашковый взгляд», на которой с помощью языка цветочных форм и оригинальной композиции создается «собирающее» автора и зрителя пространство. Под цветочными формами мы понимаем «изображения объектов окружающей природной и общественной среды человека, выраженные в обобщенно-условной форме, передающей содержательные особенности этих объектов» [8]. Содержательная цветовая форма, обладающая яркими признаками жизненности (в отличие от искусственных мертвых форм!) является эффективным инструментом «самосборки» творческой личности, поскольку вдохновляет и окрыляет творца, дает возможность найти «живую точку».

На картине мы видим целостный мир, символично представленный в виде поля цветов. Главными «героями» являются ромашки, поворотом цветка (головы!) символизтирующие *людей* с разным уровнем духовного развития и соответствующими взглядами на жизнь («взгляд») (цветок) либо чуть-чуть приоткрыт, либо широко открыт,

одни цветы смотрят на землю, другие — в небо). Рядом с ромашками находятся и другие полевые цветы, и разнотравье, все богатство цветочного поля. Изображенный мир устроен гармонично, всему найдено свое место, все самоценно, но никто из «героев» не претендует на особую главенствующую роль. В картине три плана-передний, средний и дальний (горизонт, соединяемый с голубым небом и белыми облаками). Согласно символике образов и цветов [7] ромашка олицетворяет сочетание душевной чистоты и искренности, горизонт-устремленность к неизвестному, белый цвет — устойчивый символ чистоты духа.

Зрителю, «входящему» в картину, задаются безмолвные вопросы: «А какой ромашкой являешься ты? Готов ли ты жить в этом мире, не разрушив его гармонии? Достаточно ли ты гармоничен для этого?» ... Картина создает пространство для природосообразной «самосборки» в соответствии с творческим кредо автора. «Жизнь — священные знаки. Они — в цветах, деревьях, камнях, в волнах, на облачных сводах, при свете солнца, луны, костра. Мощь спокойной силы. Почувствуй, как художник, что тут надо, и наступит очарование» [8, с. 44].

Заключение

На материале из различных областей искусства показано, что художественное произведение как инструмент обретения внутренней целостности автора возможно не только в области литературы («поток сознания»), но и в кинематографе, музыке и живописи. Показано также, что художественное произведение может быть не только инструментом «самосборки», но и орудием саморазрушения. Установлено, что инструментом природосообразной «самосборки» является пространство живых цветовых форм.

В серии наших работ [5—7] были даны рекомендации по применению философских практик консультирования и герменевтического анализа произведения искусства в работе со студентами творческих специальностей. Поскольку создание и анализ «текста самосборки» также является разновидностью философской практики, было бы интересным исследовать возможности включения таких текстов (в широком смысле слова под текстом может пониматься и картина) в арсенал художника-педагога. Это будет предметом наших дальнейших исследований.

1. Борисов С. В. Эпистемология наивного философствования. М., 2007. — 368 с

2. Борисов С. В. Философская практика в современном мире: вызовы и ответы. Челябинск : Издательский центр ЮУрГУ, 2019. — 232 с.

3. Декарт Р. Разыскание истины СПб. : Азбука, 2000. 120 с.

4. Джойс Д. Уэйк Финнеганов Тверь : KOLONNA Publications, 2000. 128 с.

5. Зозуля О. Ю., Зозуля Ю. И., Клебанов И. И. Теория и практика логико-семантического моделирования и философского консультирования в педагогической работе с молодыми художниками часть 1 // Социум и власть, 2017. № 2 (64). С. 113—117.

6. Зозуля О. Ю., Зозуля Ю. И., Клебанов И. И. Теория и практика логико-семантического моделирования и философского консультирования в педагогической работе с молодыми художниками. Ч. 2 // Социум и власть, 2017. № 3 (65). С. 135—139.

7. Зозуля О. Ю., Зозуля Ю. И., Клебанов И. И. Теория и практика логико-семантического моделирования и философского консультирования в педагогической работе с молодыми художниками. Ч. 3 // Социум и власть, 2017. № 6. С. 125—130.

8. Зозуля О. Ю. Развитие творческой личности в коллективе молодых художников. Уфа : Башкортостан, 2012. С. 64.

9. Кафка Ф. Избранное: сборник : пер. с нем. М. : Радуга, 1989. 576 с.

10. Мамардашвили М. К. Опыт физической метафизики. М. : Прогресс-Традиция, 2009. 304 с.

11. Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути. М. : АСТ, 2016. С. 5.

12. Мамардашвили М. К. Картезианские размышления. М. : Прогресс-Культура, 1993. 352 с.

13. Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. М. : Лабиринт, 1994. 90 с.

14. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание: метафизические рассуждения о сознании, символике, языке. М. : Школа «Языки рус. культуры», 1999. 216 с.

15. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. М. : Моск. шк. полит. исследований, 2000. 414 с.

16. Мамардашвили М. К. Кантовские вариации. М. : Аграф, 1997. 309 с.

17. Музиль Р. Человек без свойств : роман. М. : Ладомир, 1994.

18. Пруст М. По направлению к Свану / пер. с фр. Н. М. Любимова. СПб. : Амфора, 1999. С. 20.

19. Пруст М. Под сенью девушек в цвету / пер. с фр. Н. М. Любимова. СПб. : Амфора, 1999. 607 с.

20. Пруст М. У Германтов / пер. с фр. Н. М. Любимова. СПб. : Амфора, 1999. 665 с.

21. Пруст М. Содом и Гоморра / пер. с фр. Н. М. Любимова. СПб. : Амфора, 1999. 671 с.

22. Пруст М. Пленница / пер. с фр. Н. М. Любимова. СПб. : Амфора, 1999. 527 с.

23. Пруст М. Беглянка / пер. с фр. Н. М. Любимова (прилож. Л. М. Цывьяна). СПб. : Амфора, 2000. 391 с.

24. Пруст М. Обретённое время / пер. с фр. А. Н. Смирновой. СПб. : Амфора, 2001. 382 с.

25. Фолкнер У. Звук и ярость М. : АСТ, 2016. 416 с.

26. Успенский П. Д. В поисках чудесного. М. : Энигма, 2019. С. 120.

27. Шмелев И. С. Лето Господне : повесть. М. : Синергия, 1998. 446 с.

References

1. Borisov S.V. (2007) Epistemologiya naivnogo filosofstvovaniya. Moscow, 368 p. [in Rus].

2. Borisov S.V. (2019) Filosofskaya praktika v sovremennom mire: vyzovy i otvety. Chelyabinsk, Izdatel'skij centr YUUrGU, 232 p. [in Rus].

3. Dekart R. (2000) Razyskanie istiny St. Petersburg, Azbuka, 120 p. [in Rus].

4. Dzhojs D. (2000) Uejk Finneganov Tver': KOLONNA Publications, 128 p. [in Rus].

5. Zozulya O.Yu., Zozulya Yu.I., Klebanov I.I. (2017) Teoriya i praktika logiko-semanticheskogo modelirovaniya i filosofskogo konsultirovaniya v pedagogicheskoy rabote s molodymi hudozhnikami chast' 1. *Socium i vlast'*, no. 2 (64), pp. 113-117 [in Rus].

6. Zozulya O.YU., Zozulya YU.I., Klebanov I.I. (2017) Teoriya i praktika logiko-semanticheskogo modelirovaniya i filosofskogo konsultirovaniya v pedagogicheskoy rabote s molodymi hudozhnikami chast' 2. *Socium i vlast'*, no. 3 (65), pp. 135-139 [in Rus].

7. Zozulya O.YU., Zozulya YU.I., Klebanov I.I. (2017) Teoriya i praktika logiko-semanticheskogo modelirovaniya i filosofskogo konsultirovaniya v pedagogicheskoy rabote s molodymi hudozhnikami chast' 3. *Socium i vlast'*, no. 6 (68), pp. 125-130 [in Rus].

8. Zozulya O.Yu. (2012) Razvitie tvorcheskoj lichnosti v kollektive molodyh hudozhnikov.

Ufa, GUP «Izdatel'stvo «Bashkortostan», p. 64 [in Rus].

9. Kafka F. (1989) Izbrannoe: Sbornik: Per. s nem. Moscow, Raduga, 576 p. [in Rus].

10. Mamardashvili M.K. (2009) Opyt fizicheskoy metafiziki. Moscow, Izd. «Progress-Tradiciya / Fond Meraba Mamardashvili, 304 p. [in Rus].

11. Mamardashvili M.K. (2016) Psihologicheskaya topologiya puti. Moscow, Izd. AST, p. 5 [in Rus].

12. Mamardashvili M.K. (1993) Kartezianskie razmyshleniya. Moscow, Progress—Kul'tura, 352 p. [in Rus].

13. Mamardashvili M.K. (1994) Klassicheskij i neklassicheskij idealy racional'nosti. Moscow, Labirint, 90 p. [in Rus].

14. Mamardashvili M.K., Pyatigorskij A.M. (1999) Simvol i soznanie: Metafizicheskie rassuzhdeniya o soznanii, simvolike, yazyke. Moscow, SHkola «Yazyki rus. kul'tury», 216 p. [in Rus].

15. Mamardashvili M.K. (2000) Estetika myshleniya. Moscow, Mosk. shk. polit. issledovaniy, 414 p. [in Rus].

16. Mamardashvili M.K. (1997) Kantianskie variacii. Moscow, Agraf, 309 p. [in Rus].

17. Muzil' R. (1994) CHElovek bez svojstv: roman. Moscow, Nauchno-izdatel'skij centr «Ladomir» [in Rus].

18. Prust M. (1999) Po napravleniyu k Svanu / per. s fr. N. M. Lyubimova. St. Petersburg, Amfora, p. 20 [in Rus].

19. Prust M. (1999) Pod sen'yu devushek v cvetu / per. s fr. N. M. Lyubimova. St. Petersburg, Amfora, 607 p. [in Rus].

20. Prust M. (1999) U Germantov / per. s fr. N. M. Lyubimova. St. Petersburg, Amfora, 665 p. [in Rus].

21. Prust M. (1999) Sodom i Gomorra / per. s fr. N. M. Lyubimova. St. Petersburg, Amfora, 671 p. [in Rus].

22. Prust M. (1999) Plennica / per. s fr. N. M. Lyubimova. St. Petersburg, Amfora, 527 p. [in Rus].

23. Prust M. (2000) Beglyanka / per. s fr. N. M. Lyubimova (prilozh. L.M. Cuv'yana). St. Petersburg, Amfora, 391 p. [in Rus].

24. Prust M. (2001) Obretyonnoe vremya / per. s fr. A. N. Smirnovoj. St. Petersburg, Amfora, 382 p. [in Rus].

25. Folkner U. (2016) Zvuk i yarost' Moscow, Izd. AST, 416 p. [in Rus].

26. Uspenskij P.D. (2019) V poiskah chudesnogo. Moscow, Enigma, p. 120 [in Rus].

27. SHmelev I.S. (1998) Leto Gospodne: povest'. Moscow, Sinergiya, 446 p. [in Rus].

For citing: Zozulya O. Yu., Klebanov I.I.
Artistic creativity as a tool
for achieving human integrity //
Socium i vlast'. 2022. № 2 (92). P. 75—82.
DOI: 10.22394/1996-0522-2022-2-75-82.
EDN: BYUQTG

UDC 101.1-9

EDN: BYUQTG

DOI 10.22394/1996-0522-2022-2-75-82

ARTISTIC CREATIVITY AS A TOOL FOR ACHIEVING HUMAN INTEGRITY

Olga Yu. Zozulya,

Chelyabinsk State Institute of Culture,
Department of Decorative Arts,
Associate Professor,
Cand.Sc. (Education)
Chelyabinsk, Russia
E-mail: zolgay@yandex.ru

Igor I. Klebanov,

South Ural State University (National Research Uni-
versity), Department of System Programming,
Associate Professor, Senior Researcher,
Cand.Sc. (Physics and Mathematics),
Chelyabinsk, Russia
E-mail: klebanov.igor2010@yandex.ru

Abstract

Introduction. One of the most important exist-
ential problems of a person is the problem of
gaining inner integrity. The main "tool" for solving
this problem has always been religious and (more
widely) spiritual practices, which have become dif-
ficult for representatives of European culture due
to the destruction of traditional society. At the be-
ginning of the 20th century, non-classical works of
art appeared as one of the alternatives to spiritual
practice, helping their creator to solve the problem
of "self-construction". This article discusses such
works in various fields of art from the point of view
of applied philosophy.

The purpose of the paper is to show the role of an
art work as a tool for self-knowledge and "self-con-
struction of the author" using the examples from
different areas of art.

Methods. The methodological basis of the study
was the theory of discreteness of existential time
by Descartes, the concept of life as an effort in time
(Mamardashvili, Proust), the concept of "out of na-
ture" of the human phenomenon (Mamardashvili).

Scientific novelty of the research. The universal-
ity of the "self-construction" technique is shown by
creating a work of art of a non-classical type. The
role of the space of color forms as a tool of nature-
like "self-construction" of a person is established.
The authors set the task to apply the considered
technique when working with students of creative
specialties in practice.

Results.

1. It is shown that a work of art as a tool for gaining
the inner integrity of the author is possible not only
in the field of literature
("stream of consciousness"), but also in cinema,
music and painting.
2. It is shown that a work of art can be not only a
tool of "self-construction", but also a tool of self-
destruction
3. It is shown that the space of living color forms
can be an instrument of nature-like "self-construc-
tion".

И. Artistic creativity in any field of art can be not
only a form of the author's self-expression, but
also an effective tool to achieve the integrity of the
inner world of the author and the reader (viewer),
working with a piece of art as a record of the "work
of consciousness".

Keywords:

self-knowledge,
picking yourself up,
integrity,
stream of consciousness,
color form