

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 130.2: 7+ 377

С. З. Гончаров,
А. Б. Костерина

ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ (ПО РАБОТАМ И. А. ИЛЬИНА)

Аннотация. В статье на основе метода сравнительного анализа рассматривается восприятие произведений искусства различных жанров. Задача публикации – привлечь внимание к эстетическому наследию Ивана Александровича Ильина, к его духовной актологии – надежному ориентиру для всех, кто продолжает в отечественном искусстве линию А. С. Пушкина. Целью проведенного исследования стало раскрытие основных эстетических и искусствоведческих категорий, которые ввел И. А. Ильин и которые в настоящее время являются неотъемлемой частью полноценного содержания художественного образования. Конкретизируются понятия «художественный акт», «уровни художественного произведения», «художественность», «художественное воспитание». Опираясь на классические труды по эстетике выдающегося русского мыслителя, авторы делают попытку выявить основы понимания художественности. Показаны различные «слои» художественного произведения, предложены ответы на вопросы, что индуцирует художественный предмет, что представляет собой творческий акт порождения художественности и каким должно быть художественное воспитание.

Актуальность проблемы художественного воспитания связана с процессом деградации культуры, вырождением ее в техническую цивилизацию пошлости, вытеснением искусства коммерческими зрелищами. Однако благодаря искусству развивается продуктивное воображение, вне которого невозможно творчество ни в одной области. Преподаватель искусства, художник и предметный критик совместными усилиями могли бы повысить общий духовный уровень, приучить искать в искусстве не развлечения, а духовного и художественного совершенства.

Результаты аналитического исследования могут быть применены как в области теории эстетики и искусствоведения, так и в системе преподавания учебных дисциплин культурологического, эстетического и художественного профилей.

Ключевые слова: уровни художественного произведения, художественность, творческий акт порождения художественности, художественное воспитание.

Abstract. The paper is dedicated to the art perception of various genres based on the comparative analysis method. The authors emphasize the esthetic heritage of Ivan Ilyin and his spiritual actology – the reliable guidelines for those following in the footsteps of Alexander Pushkin in the Russian art. The research was designed to specify the basic esthetic and art study categories, introduced by Ivan Ilyin and including the basic content of the modern art education; the concepts of the creative artistic act, levels of work of art, artistry and art education being defined. On the basis of the classical works on esthetics by the eminent Russian thinker, the authors analyze the essence of artistic perception; different levels of art work being discussed, as well as the artistic act of creating an art object and requirements for art education.

The art education problem is getting even more relevant because of the culture degradation, technocratic civilization of triviality, displacement of genuine art by commercial shows, etc. However, only due to the genuine art, the productive perception can be developed as the basic quality of creativity in any sphere. The art teachers, artists and art critics working together can promote the general spiritual level by teaching people to strive for artistic perfection, rather than senseless entertainment.

The research findings can be implemented both in the theoretical spheres of esthetics and art studies, and in the system of teaching the disciplines of cultural, esthetic and art profiles.

Index terms: levels of work of art, artistry, creative artistic act, art education.

Актуальность вопроса о художественном воспитании порождена деградацией культуры, вырождением ее в техническую цивилизацию пошлости без святынь. Ныне искусство вытесняется коммерческими нервнующими зрелищами, профессия художника – «шоуменом». На пути постмодерна слагается искусство, выражаясь словами Ильина, мнимое, «часто ничтожное и пошлое»: «это больные выкрики», «вспышки духовного безволия, немощи и распущенности», обломки безобразных замыслов, неестественные выверты, противоестественные химеры. Искусство все больше «бредит на языке больных страстей и бесцензурно выбрасывает сырой материал бессознательного»; оно стало «не то развратною потехою, не то беспринципным промыслом» [3, с. 67–68].

Между тем величайшее значение искусства – это развитие *продуктивного воображения*, вне которого невозможно творчество ни в одной области. Искусство воспитывает эмоционально, т. е. порождает *духовные, понимающие чувства*, которые возникают не от физического воздействия, а от *переживания значений и смыслов*. Средоточием таких чувств является «*сердце*», о котором писали русские философы от И. В. Киреевского и А. С. Хомякова до И. А. Ильина и А. Ф. Лосева. Приходится констатировать, что предлагаемый современными учеными так называемый

«компетентностный подход» сугубо технологичен, «левополушарен». А ведь духовные чувства, выросшие на ниве культуры, – надежный иммунитет от соблазнов антикультуры.

В настоящее время снизился и уровень учебных планов подготовки студентов художественного профиля. Однако ядром эстетики, науки о культурно развитых формах чувственного освоения реальности, остается философия художественного искусства.

Художественность произведения творится и воспринимается целостным духовным актом – *духовным созерцанием и переживанием*. Всю полноту феномена художественности передать в понятии невозможно – всегда остается зазор между *переживанием* и *пониманием*, ведь последнее выражает лишь *всеобщее* без *единичного*. Художественность можно передать понятийно в той мере, в какой она содержит определенную необходимость, те всеобщие основы, без которых художественного нет ни в архитектуре и скульптуре, ни в живописи и музыке, ни в театре и балете, ни в прозе и поэзии.

В предлагаемой статье сделана попытка выяснить с опорой на классические труды по эстетике выдающегося русского мыслителя Ивана Александровича Ильина (1883–1954) основы понимания художественности. Эстетика и искусствоведение Ильина – надежный ориентир для всех, кто продолжает в искусстве России линию А. С. Пушкина. Задача статьи – привлечь внимание к эстетическому наследию Ильина, к его *духовной актологии*.

Уровни художественного произведения

Восприятие произведения искусства можно уподобить восприятию человека. Сначала мы воспринимаем его с внешней стороны – фигуру, лицо, одежду, движения, голос, интонацию. Затем за внешностью мы схватываем движения *души* (его чувств и др.) и телесное становится выражением *внутреннего*. При глубинном общении душа служит выражением *духовного* в человеке: что он ценит, во что верует, чем дорожит более всего, что для него священо.

Восприятие художественного произведения тоже углубляется от внешнего плана к внутреннему: от «*эстетической материи*» – к *образу*, от образа – к предмету (идее, замыслу) произведения, к самому главному, что пронизывает своими лучами и «эстетическую материю», и образы [5, с. 456].

Внешний слой искусства образует его «эстетическая материя»: так – слово, язык – в литературе; линии, цвета и др. – в живописи; поющий звук – в музыке и т. п. Чувственный материал имеет свои законы: фоне-

тические, грамматические и др. – в литературе; законы верного звучания, лада, тембра и созвучия – в музыке и пении; законы цветов и др. – в живописи и т. д. Эти законы и правила составляют *эстетическую грамотность*, необходимую для выражения эстетического образа произведения.

Второй слой – *образный состав* произведения. Например, воображение живописца создает зрителю образы плодов, цветов, гор и пр. Эти образы тоже имеют свои законы (образной узнаваемости, органической естественности и др.). Но и образы не являются самодовлеющими, они подчинены третьему уровню произведения [7, с. 331–332].

Третий слой – *эстетический предмет*, то главное, что художник хотел выразить в произведении, замысел (идея), которая уходит в глубину души и превращается в творческое горение («заряд»), ищущее воплощения в образах и эстетической материи. Эти поиски составляют *процесс творчества* художника. Суть такого предметного замысла – не отвлеченные понятия, а *духовно созерцаемые* реальности [4, с. 34]. Художник входит в эти реальности и изображает *их* и *из них*. Предмет произведения есть «то основное духовное содержание», которое облекается в образы и воплощается в материи; источник органически-символического единства в произведении, т. е. первое условие его художественности; «духовное солнце», излучающее себя в образы и материю и излучающееся через них в человеческие души [3, с. 142]. В совершенном произведении власть предмета «едина, неограниченна и всепроникающа; все служит ему как высшей цели» [3, с. 149].

Восприятие произведения должно пройти обратный путь: художник движется от предмета к образной и чувственной поверхности; от целого к частям, а зритель идет от чувственной поверхности к образу и предмету; от частей к целому [3, с. 149]. Как дух ведет душу и через нее направляет тело человека, так и предмет произведения властвует в образе и эстетической материи. Воспринять верно художественное произведение – значит воссоздать в своем душевно-духовном акте *творческий акт художника*, из этого акта воспроизвести сам *художественный предмет* и *образы*, в которые он облачен, и воспринять эстетическую материю произведения как *символический фон предмета и образов*.

Усвоение искусства развивает универсальную способность – продуктивное воображение, сращивает в целостность главные духовные силы, разнообразит и расширяет диапазон чувств, духовно их возвышает и позволяет человеку тоже творчески создавать части целого, а это есть абсолютный момент всякого творчества.

Какое поле индуцирует художественный предмет?

В воображении художника травинки поют хоралы, лес ведаёт тайны человеческого сердца, а цветок безнадежно влюблен. «Таково его *художественное мировосприятие* и, если угодно, *миропреображение*» [3, с. 153]. Художник открывает присутствие духа там, где недуховное «наблюдение» видит только внешнюю оболочку явления. Идея (эстетический предмет) произведения есть свернутая, еще нерасчлененная смысловая форма, рожденная излучением некоей таинственной области, лежащей за пределами внешнего опыта.

Не только в искусстве, но и в науке, религии, социальном проектировании (политике) идеи рождаются в результате *прорыва, выхода сознания за пределы наличного опыта* (прозрения, озарения, инсайта, состояния «эврики»); идеи возникают как «кванты» метафизического поля (сверхприродного, сверхчувственного, сверхдушевного), как способ его оформления, кристаллизации. П. А. Флоренский писал об этом: «В художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольний. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы – те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение» [10, с. 428].

Каков смысл устремления сознания в метафизическое поле? Он заключается в выходе за рамки посюстороннего опыта, в вознесении души из «застенков» быта и социального бытия для того, чтобы отстраниться от липучей чувственной повседневности, от ее вечного изменения; чтобы укорениться в область устойчивого, «вечного», *совершенного по качеству* и посмотреть на действительность «со стороны», обновить систему значений, из которых и состоит сознание, уйти в глубины «солнечного пространства» прекрасных значений, обрести из этих поддонных глубин души некий духовный огонь, «духовный кремль», воздвигнуть в «кремле» храм, алтарь и святыни, излучающие лучи совершенства на весь состав внутреннего и внешнего опыта, на помыслы и деяния. Так в душе совершается преобразование изнутри, обретается духовное горение, *свет совершенства*, который душа начинает прозревать во внешнем опыте за обыденной корой явлений и который по-своему выражают небесная лазурь и лепестки цветка, грациозное движение животного и трели птицы, благо-

родный поступок и справедливое право, искренняя молитва и улыбка ребенка. Все эти отблески совершенства являют в своей полноте *земное содержание в его тяготениях и устремлениях к мерам-эталонам, к совершенству, к гармонии истинного, доброго и прекрасного.*

И вот художник по-своему восходит с орбит повседневности и устремляется в «космос» метафизического поля. Он испытывает по-своему его *излучения*, которые индуцируют в его душе (в сферах бессознательного и сознательного) особые токи; эти токи он по-своему преобразует, усиливает и превращает сначала в смутный замысел, который дифференцирует в идею, доводя до *духовной очевидности*, до художественного предмета.

О том, что замысел таинственно рождается в акте медитации души, пребывающей в особом метафизическом поле, свидетельствуют гениальные художники. Тайноведение художника непревзойденно выразил Тютчев: «Есть некий час, <в ночи,> всемирного молчанья / И в оный час явлений и чудес / Живая колесница мирозданья / Открыто катится в святилище небес» [3, с. 145]. Гоголь так писал о предметном ясновидении Пушкина: «Из всего, как ничтожного, так и великого, он исторгает одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творении Бога, – его высшую сторону... Он заботится только о том, чтобы сказать одним одаренным поэтическим чутьем: “смотрите, как прекрасно творение Бога!”» [3, с. 144]. Художник, подчеркивал Ильин, есть «*очевидец мировых тайн и духовных обстоятельств*». Это свое видение художник получает в «созерцающей медитации, т. е. в сосредоточенном и целостном погружении души (и чувства, и воображения, и ощущений, и воли, и мысли) в развертывающиеся перед нею обстоятельства мира». Медитация для него – способ художественно отождествляться с «*самостью мира*», в подобном отождествлении «иррациональный опыт его приобретает те медитативные заряды и те духовные содержания, которые становятся в дальнейшем творческом процессе *художественными предметами его созданий*» [3, с. 145]. Это означает, что художественный предмет как медитативный помысел – не произвольная выдумка. Ему соответствует на самом деле некое объективное состояние – в Боге, в человеке, в природе. Иногда – только в Боге, когда художник помыслит «совершенство», «благодать», «откровение», «неупиваемую чашу», «неопалимую купину»; иногда – в Боге и человеке («любовь», «милость», «прощение»); иногда – только в человеке («молитва», «страсть», «преступление», «совесть»); или – в человеке и природе («томление», «гроза», «озаренность», «вознесенность»).

Эти предметные многообразные состояния сами по себе не художественны, замечает Ильин. Но, когда они входят в душу художника, творчески воображающую и воплощающую, они преобразуются в художественном опыте и становятся художественными предметами. Весь этот бесконечный «звездный мир» составляет «онтологический корень, священный родник искусства» [3, с. 146]. Этот мир по-разному воспринимается в религиозном, нравственном, философском и познавательно-научном актах. Художник же обязательно эти мировые состояния сначала *воображает для себя* в своей индивидуальной творческой лаборатории, ищет образы – сперва цельные, нерасчлененные, затем дифференцирует и уточняет их согласно целому, постигнутому в медитации (духовном, творческом созерцании), далее *изображает* постигнутое *для других* в культурно развитых эстетических образах и материале.

Все великие художники признавали «объективный источник» искусства, уходящий в метафизическое поле. И. А. Ильин иллюстрирует это поэзией Гамфиза, Лермонтова («Ангел»), графа А. К. Толстого, Гете. У Пушкина сама «муза» играет на свирели, взятой у поэта. Фета вдохновение осеняет, «когда, как бы во сне, / Твой светлый ангел шепчет мне / Неизреченные глаголы».

И. А. Ильин обобщает: «Итак, *художественным предметом* следует называть то духовное содержание, которое художник почерпает из объективной сущности Бога, человека и мира с тем, чтобы облечь его в верные образы и воплотить в точной эстетической материи. По составу и содержанию «художественный предмет» объективен; по увидению, облечению и воплощению он субъективен...» [3, с. 148].

Ильин часто называет художественный предмет «тайною», а художника – «тайновидцем», в частности потому, что «звездный мир» представляется художником в его главном духовном органе – *духовном творческом созерцании*. Дело в том, что сущность постигнутого является в образе всегда в конкретном облачении, светится сквозь его вуаль, *как солнце через облака, но не раскрывается полностью обнаженной*, в ее необходимости, как это бывает в понятиях философии и науки. Понятие убивает целостность предмета и представляет его сущность как «скелет», как структуру, как синтез устойчивых связей, отношений. Художник же понимает, переживает, воображает, созерцает и изображает понятое и пережитое. Поэтому художественное мышление более богато по своим компонентам и духовному составу. Искусство – «и молитва, и познание, и духовность, и добродетель, и право, и характер, и творчество, и служение» [3, с. 150].

Что такое художественность?

Искусство есть явление *духовное*. Духовность требует *«умения отличать нравящееся и приятное – от объективно-достойного и совершенного (истинного, нравственного, художественного, справедливого, Божественного); чтобы чувство, мысль и воля человека предпочитали именно объективно-достойное и совершенное, к нему тянулись, его хотели, его искали, его творили»* Все это вместе вводит человека в ту атмосферу, где «живет, творится и сияет истинное искусство» [3, с. 115–116]. Только духовный человек может понять, что произведения искусства измеряются не субъективным «нравится – не нравится», но *объективным совершенством*; причем особым критерием совершенства – *художественно-эстетическим*, а не умственно-познавательным; не нравственно-добродельным; не «гражданственно-лояльным» или «прогрессивно-социальным»; и не вероисповедным.

Художественность производна от трех составляющих:

- согласованности трех уровней произведения;
- духовной значительности его эстетического предмета;
- способа восприятия произведения.

Художественность есть «символически-органическое единство» в произведении искусства, идущее от эстетического предмета. В художественном произведении *все символично* (все представляет собой предмет) и *все органично* (связано друг с другом законом единого совместного бытия и взаимоподдержания); оно предстает как «единство, связанное внутренней, символически-органической необходимостью», как «законченное, индивидуально-закономерное целое» [3, с. 124–125]. Художественность не осуществляется через соблюдение только законов эстетической материи и эстетического образа. Она реализуется через *«верность материи себе, образу и предмету; и через верность образа себе и предмету»* [3, с. 139].

Художественность производна, от духовной значительности самого эстетического предмета. Художник ищет *существенного, глубинно-коренного, судьбоносного, субстанциального*. Это его главная задача. Истинное искусство правит свой путь по горным вершинам бытия; по Божественному, таинственно присутствующему во всем. Так как предмет «древен, вечен и всем доступен», то его восприятие созерцателем искусства потрясает чувством *«древле-знакомого, вечно-исконного, и давно-искомого»* [3, с. 153]. Но «образная риза» предмета, замечает И. А. Ильин, всегда нова, как и ее «чувственно-материальный «шифр» (эстетическая материя), поэтому воспринимающий художественное произведение бывает потрясен

чувством «абсолютно-нового, невиданно-небывалого». Оба эти чувства (давно-искомого и нового) вместе слагают в его душе «художественный праздник: *праздник узнавания* древле-желанного, вечного и *праздник познавания* абсолютно нового, открытия». Но *открытие вечной истины*, подчеркивает И. А. Ильин, есть «*переживание откровения*; а в этом-то и состоит глубочайший и священный смысл искусства» [3, с. 154]. Так воспринятый и выношенный духовный предмет становится тем «художественным солнцем в произведении искусства, из которого все излучается и к которому все сводится. От него исходит то *органическое единство* и та *художественная необходимость*, которые столь существенны, столь драгоценны в произведении искусства, составляя начало художественного совершенства в нем» [3, с. 154].

«Праздник» восприятия художественного содержит *психомифический* аспект. В художественном произведении его предмет столь прозрачен для восприятия и созерцания, что возникает почти полный *перенос* психики созерцателя в художественный предмет, а этого предмета – в психику созерцателя. В таком глубинном слиянии расплывается *чувство реальности*: художественный предмет представляется как бы действительностью, а сама действительность отходит на задний план, как некий фон. Это состояние есть *предельная открытость психики*, всех ее уровней, смыкание подсознания и сознания, энергий инстинктов и значений сознания, их взаимоусиление до экстаза. Это – *мифоподобное* состояние психики!

Предельная открытость психики в акте восприятия художественной реальности объясняет мощь *суггестивного действия художественного произведения* и *глубину его запечатлевания всеми пластами психики*. Заметим, что миф – древнейшая форма, присущая и современному человеку. Главное в мифе – восприятие реальности по образу и подобию человека, перенос этого образа и подобия на внешнюю реальность и восприятие продуктов воображения как сил самой реальности. В мифе размывается грань между естественным и сверхъестественным, объективным и субъективным, почти как в искусстве. Миф – *естественная почва* искусства и религии всякого народа. Поэзия Пушкина без мифических персонажей – что дистиллированная вода (ср. «летит как пух из уст Эола»). «Художественная форма, – писал А. Ф. Лосев, – есть законченный миф»; в этом разгадка «таинственной, загадочной одухотворенности» произведений искусства [9, с. 75].

Художественное совершенство, писал И. А. Ильин, не следует отождествлять с красотой. Почти все комическое в искусстве лишено красо-

ты, многое трагическое исключает красоту, все сатирическое не является ею [3, с. 120]. «Мертвые души» и «Ревизор» Гоголя, «Бесы» и «Братья Карамазовы» Достоевского художественные произведения, но в них нет красоты. Рисунки Гойи, «Боярыня Морозова» Сурикова художественны, но не содержат красоты. В произведении может быть и художественность, и красота («Полтава» Пушкина, «Мадонна среди скал» Леонардо да Винчи). Изображать художественно не значит изображать только красивое. Художник вообще служит *«не красоте, а художественности»*.

Художественное совершенство не следует отождествлять и с яркой изобразительностью, образной живостью. Художественное может быть лишено того и другого, а яркое, живое и живописное могут оказаться не художественным. «Художник может и должен *гасить яркость и живописность во имя художественности*» [3, с. 123]. Ибо то и другое не самодовлеющи, они подчинены эстетическому предмету и находятся в сфере его эстетической оболочки.

Художественность невозможна без развитого *чувства совершенства – художественного вкуса*, «который равносильен в искусстве голосу совести; который ответственно ищет совершенного и именно потому властно отмечает случайное и несовершенное, как бы “приятно”, льстиво и эффективно оно ни было; который ищет ... *точного и прекрасного воплощения для духовно значительной темы*». «Этот вкус как властный цензор стоит на страже поднимающихся “снизу” наитий и содержаний, допуская одни к осуществлению и отсылая другие назад в темную глубину». Этот вкус есть чувство меры и прекрасного, «воля к *духовной значительности* создаваемого творения, к его органическому единству, к его естественности и художественной законченности» [3, с. 69].

И. А. Ильин так определяет критерий художественного совершенства: «Будь верен законам внешней материи, но, осуществляя их, подчини их живую комбинацию *образу и главному замыслу*; будь верен законам изображаемого образа, но, осуществляя их, подчини их живую комбинацию своему главному замыслу, *являемой тайне*» [7, с. 332]. «А художественный замысел выращивай всегда из живого и непосредственного созерцания художественного предмета, доводя это созерцание до конца: чтобы художественный предмет действительно присутствовал в твоём духовном опыте, насыщая его, отождествляясь с тобой и вдохновляя тебя; чтобы сам предмет выбирал, лепил, говорил и пел через тебя. Тогда тебе удастся найти законченный эстетический образ, целостно пропитанный

предметом; и найти для этого образа *точную* эстетическую материю, “насквозь” прожженную предметом. Тогда в твоём произведении *все* верно, точно и необходимо, рождено безошибающимся художественным вдохновением; все будет внутренне согласовано, как в организме» [3, с.140]. Ибо вдохновение есть «*прозрение высших духовных закономерностей и совершенных связей*» [3, с. 118].

Творческий акт порождения художественности

Художественное искусство не может родиться из неадекватного ему состояния души – из безверия и хаоса, духовной пустоты, нравственной распушенности, волевого распада, умственной лени, ожесточенного сердца, из разнузданного инстинкта. «Духовно ничтожный и душевно разложившийся человек никогда еще не создавал художественного произведения и никогда не создаст его. Ибо художественное творчество и художественное искусство требуют от человека *верного творческого акта*» [3, с. 103].

Каждый художник творит по-своему, созерцая, вынашивая идею, находя образы, облекая в слова, звуки, линии, жесты. Этот самобытный способ творить искусство и есть его «художественный акт», – гибко-изменяемый у гения и однообразный у творцов меньшего размера [3, с. 104]. В творческом акте могут участвовать все силы души – чувственное восприятие, духовное созерцание, эмоции, вера, любящее сердце, воля, мысль и их сложные образования. По составу он может быть полным или частичным, широким или узким. От этого зависит его диапазон. В нем могут доминировать те или иные сочетания сил души, что определяет его направленность (эмоционально-сердечную, волевою и др.). Творческий акт может различаться по вертикали, в зависимости от уровня; это уровень по-преимуществу *душевный*, поглощенный внешним, чувственным опытом, или *духовный*, обращенный к «небу», к божественным содержаниям, высшим, предельным и абсолютным ценностям. Можно отметить гибкость творческого акта – способность художника перестраивать свое «чувствилище» согласно своеобразию предмета.

В совершенствовании творческого акта важны не только техника и умножение знания, но и, в первую очередь, развитие его силы – *силы творческого созерцания*, умение вынашивать замыслы (ср. у Пушкина: «учусь удерживать внимание долгих дум»), сосредоточиваться на существенном, отделять главное, постигать «душу» (эйдос, энтелехию) каждого предмета; сообщать своему восприятию гибкость, чуткость и перестраивать свой опыт применительно к своеобразию предмета и его сокровенной сущности:

по-иному видеть уличный быт и по-иному слушать молчание гор, уметь страдать со слепым нищим и радоваться вместе с птицами восходящему солнцу, любить вместе с молодой матерью и умирать вместе с подстреленной ланью; «надо создать и развернуть в себе *абсолютное чувствилище души*, те “вещие зеницы”, о которых говорил Пушкин, тот орган духа, который открывает художнику и «неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводных ход, / И дольней лозы прозябанье» [3, с. 104–105].

Художник, писал Ильин, должен расширять, углублять свой творческий акт или же, если это невозможно, держаться в пределах сродных ему сюжетов, тем и предметов. Так, художник, говорящий не из *сердца*, не должен браться за лирику. Художник, не включивший в свой творческий акт *волю*, должен помнить, что драма и трагедия ему не удадутся. Психологический роман будет недоступен беллетристу, прилепившемуся всецело к *чувственному опыту*. Мастер быта может почувствовать свое бессилие в описании *природы*; мастера сонаты ждет обновление творческого акта, как только он возьмется за оперу. Творческий акт перестраивается целиком при переходе от пейзажа к портрету, от скульптуры к барельефу и т. п. Художник призван культивировать свой творческий акт, «чтобы душа его владела всеми струнами, потребными вихрями мира и зовам Бога» И при этом искать не «оригинальности», что дано каждому, «а *художественной верности предмету*» [3, с. 105–106].

И. А. Ильин раскрывает многообразие творческих актов. Есть мастера внешнего видения (А. Н. Толстой) или внутреннего видения (Ф. М. Достоевский, Бетховен). Пушкин в равной мере владел тем и другим.

В передаче чувств есть живописцы с холодным сердцем (Тициан, Дж. Беллини, Бронзино), умиленным сердцем (Фра Беато Анжелико), поющим сердцем (С. Боттичелли), растерзанным сердцем (Козимо Тура), живописцы целомудренной любви (школа Византии и Сиены) и чувственного безудержа (Рубенс). В литературе есть акты обнаженного и кровоточащего сердца (Диккенс, Гофман, Достоевский, Шмелев), замкнутой в сухом калении перегорающей любви (Лермонтов), знойной и горькой чувственной страсти (Золя, Флобер, Алданов).

В передаче мира *воли* есть акты волевой мощи (Микеланджело, Шекспир, Мантеньи, Суриков); акт Врубеля знает и волевою судорогу («Демон», «Пророк»), и влажно-страстное безволие инстинкта («Пан»). Образы Боттичелли и Перуджино лишены воли. Чехов-художник знает волевое начало собственной цензуры в отборе образов и материи, чеховский же персонаж – безвольно влекомое создание.

В передаче мира *мысли* – то же многообразие творческих актов. Строгой, величавой и глубокой мыслью проникнуты образы Микеланджело (Бог-Отец, Моисей, пророки, сивиллы); Леонардо да Винчи мыслит всегда в своих образах, а Рафаэль – почти никогда; в трагедиях Шекспира мыслят герои. В романах Гете мыслит сам автор вместо своих героев. Пока Л. Н. Толстой не мыслит, он художник; когда он начинает мыслить, читатель начинает томиться от нехудожественного резонирования (Пьер Безухов, Левин, Нехлюдов). Творчество сменовеховца А. Н. Толстого не ведет мысли: подобно всаднику без головы, писатель носится по пустырям прошлого на шалом Пегасе красочной фантазии. У большого художника, продолжает И. А. Ильин, акт гибок и многообразен. «Евгений Онегин» сотворен совсем иным художественным актом, чем «Полтава»; «Пророк» и «Домовой», «Клеветникам России» и «Заклинание» исполнены как бы на разных духовных «инструментах». Привыкший читать Золя и Томаса Манна должен перестроиться, чтобы внять Ивану Шмелеву. Иной акт нужен для Тургенева и совсем иной для Ремизова и Бунина [3, с. 106–113].

Бывают одинокие художники с широким диапазоном и духовно глубоким творческим актом, до понимания которого публика, увлеченная «современностью», еще не доросла. Так русско-византийскую икону открыли в России только в начале XX в. потому, что русская интеллигенция XIX в. все больше уходила от веры, и ее художественный акт становился светским, декадентско-безбожным и мелким, как ныне в России. По той же причине русское предвоенное поколение начала XX в. не умело играть Шекспира; оно было мелко для него – безвольно, бестемпераментно, негеройчно, нигилистично, лишено трагического и философского парения. Поэтому русская интеллигенция долго не имела воспринимающего духовного органа ни для метафизической лирики Тютчева, ни для религиозно-нравственного эпоса Лескова. Огонь религиозного чувства загорелся лишь после первой революции 1905–1907 гг. Началось обновление всей духовной установки и открылась религиозная глубина художественного акта [3, с. 111–112]. Поколение 90-х гг. XX в., безверное, одержимое гедонизмом и безволием, вряд ли поймет Пушкина или Ивана Шмелева.

Самым «работающим» моментом творческого акта художника является его медитация – отождествление с «самосутью мира», с его предметным составом, *целостная сосредоточенность всем сердцем и помышлением на предмете* произведения; приобщение к предмету, перевоплощение в него, слияние и идентификация с ним до потери граней своей лич-

ности. Такое глубинное погружение возможно благодаря духовному созерцанию предмета, когда художник говорит из него и о нем образами, облакая их в эстетическую материю. Пребывание в предмете есть *вдохновенное состояние духовно-душевного преображения* художника, уходящее в глубины его бессознательной инстинктивной области.

Лаконизм – школа художественности

Художественному творчеству можно и должно учиться. От этой обязанности, замечает Ильин, не освобождается никакой талант, никакая гениальность. Гений всю жизнь неумолимо учится. Так учился Пушкин. Художнику нужна техника, умение владеть материалом – камнем, красками, словом и т. д. Техника требует изучения и упражнения. Однако техника и художественность не одно и то же. «Большой художник может обладать малым умением; великий техник может создавать нехудожественные вещи» [1, с. 358–359]. «Одно дело – искусник, а другое дело – художник. Одно дело – мастер средств, а другое дело – мастер цели. Одно дело – рука, глаз ухо, а другое – созерцающий замысел, око и дух» [1, с. 359]. Один из необходимых приемов учения художеству – *закон двойной экономии*. Этот закон имеет два выражения – *предметная экономия* и *экономия внимания* публики [1, с. 367]. Первая из них обращена к художественному предмету, вторая – к читателю, зрителю, слушателю.

Художник творит изнутри созревшего в его душе предмета. Он, предмет, ищет через художника не каких-нибудь, а верных, необходимых, незаменимых, художественных образов, которые нужны не лично художнику или публике, а *самому предмету*. Такие образы и материя должны быть точными. Точность означает степень соответствия художественному предмету. Точность в выборе образов и средств обозначает, что этот образ или материя не только подходят, но вполне подходят; соответствуют до полной верности – до «*необходимости, до единственности, до незаменимости*» [1, с. 360]. Путь к этому один, отмечает И. А. Ильин: «необходимо сосредоточить всю свою интуитивную силу на самом рождающемся и облакающемся художественном Предмете и отдать в его распоряжение свое чувство, свою волю, свое воображение; отбросить все остальное, особенно всякое личное мнение, самомнение и тщеславие и стать верным рупором Предмета, как бы его флейтой, или его *медиумом*» [1, с. 360]. Если предмет несет боль, то уйти в эту боль и замереть в ней. Забыться в ней и писать из нее. Если предмет несет радость, то в ней утонуть и из нее писать. «Этот-то момент Пушкин и выразил трепетными словами

о музе: «Сама (!!) из рук моих свирель она брала». Вот этого надо добиваться, этому надо учиться. Это – главное» [1, с. 361].

Надо обязать свою душу к образной и иной экономии, к выполнению *общего правила художественности: «где можно сократить – там обязательно сократить»*. Художественность не терпит лишнего. Если, по Чехову, в первой главе сказано, что «на стене висело ружье», то оно должно выстрелить в конце концов, иначе о нем не надо сообщать. В художественном произведении *все точно* (определение Пушкина), *все необходимо* (определение Гегеля, Флобера и Чехова): в нем нет произвольного, нет лишнего, нет случайного; нет самодовлеющих форм, модуляций, рифм, линий и красок. В нем все отобрано главным – художественным предметом [6, с. 323].

Точность и лаконизм сообщают идее, замыслу, художественному предмету произведения прозрачность в их созерцании. Предмет сам входит в душу созерцателя, завладевает его вниманием и сердцем. Предметная экономия – необходимая предпосылка для экономии внимания, столь важная и в искусстве, и в *педагогическом процессе*.

О художественном воспитании

В художественном образовании, отмечает Ильин, преподается почти все, кроме главного – *основ художества*. Техника учит лишь умению пользоваться возможностями и средствами искусства. В обращении же к цели, к предмету и художественности люди предоставляются на произвол судьбы. Например, в художественных академиях преподавалась натура, перспектива, анатомия, композиция, идущая «не от художественного предмета», а от насыщения или ненасыщения полотна образами, т. е. теория использования и упорядочения живописно-пространственного объема; но «практика насыщения души живописца предметным содержанием, но теория и практика рождения картины из художественного предмета, но практика сердца, совести, духовного видения, национального чувства, молитвы – не преподавалась» Лишь иногда келейно шепчет гениальный живописец своему ученику о значении сердца и созерцания, о трепете художественного видения и о совершенстве. «*Опыт художественного предмета нигде и никак не культивируется и не преподается*» [3, с. 177–178]. В результате размножается беспредметное и безвдохновенное искусство, а среди зрителей и критиков – снобизм и безвкусице. Атмосфере опустошенного искусства надо противопоставить *волю к художественности*. Надо утвердить аксиому, что «*искусство призвано быть художе-*

ственным и что художественности можно и должно учиться» [3, с. 179]. Приведем часть советов И. А. Ильина.

1. Забота о художественном образовании лежит, прежде всего, на преподавателе. Преподавание, подчеркивает И. А. Ильин, не должно ограничиваться техникой, оно должно идти к *«законам художественности, к эстетическому акту и предмету, к правилам художественного зачатия, вынашивания и творчества»* [3, с. 179–180]. Программа образования должна включать особые предметы, воспитывающие *духовный опыт* – «историю духовной культуры родной страны, историю всех ее искусств, основы мирозерцания и характера (учение о первоисточниках веры, совести, вкуса, правосознания, патриотизма); и в особенности – эстетику и теорию творчества, где должны быть собраны творческие советы и указания всех великих мастеров от Леонардо да Винчи до Бетховена и Гете, от Леона Батиста Альберти до Пушкина, от Флобера и Родэна до Станиславского». «Духовному опыту и творческому созерцанию, культуре духа, духовной концентрации, систематической интуиции, творческому акту, – подчеркивает И. А. Ильин, – можно и должно учить» [3, с. 180]. Ильин отмечает особую важность преподавания «эстетики и теории творчества». В художественном образовании целесообразно вести специальный курс «Основы художественного творчества».

2. Молодой автор (живописец, скульптор, музыкант) должен знать, как творили великие художники, как нельзя подходить к творчеству и что необходимо для восприятия художественного предмета. Культура требует, чтобы духовно-творческая традиция передавалась из поколения в поколение, чтобы новый художник не начинал с самого начала, одиноко и беспомощно открывая вновь те духовные пути, которые были уже выстраданы и открыты до него. Начинающий автор должен иметь в себе *волю к художественному совершенству* своих произведений; чувствовать, видеть и понимать, в чем оно состоит [3, с. 180].

3. Художественный критик должен быть опытным созерцателем духовного предмета, уверенно проникать в замысел; проходить дважды одну дорогу – первый раз от эстетической материи к образу и предмету, второй раз обратно, от художественного предмета к образу и эстетической материи. Тогда он сумеет постичь качество разбираемого произведения, которое он сможет убедительно раскрыть для автора и для воспринимающей публики. Так он поможет обеим сторонам (художнику и публике) в обретении и восприятии художественного совершенства [3, с. 181]. Следует вести дискуссии о художественности произведений, аргументируя позиции, чтобы люди научились со-

средоточиваться не на том, что кому в искусстве нравится, а на том, что *«в самом деле хорошо»* [2, с. 334]. Это и есть главное в художественном воспитании. Ибо «жизнь духа начинается именно в тот миг, когда человек начинает постигать, что ему может нравиться плохое, а хорошее может ему и не нравиться; что не все “милое” и “приятное” хорошо, и что надо вырасти, очистить и углубить свою душу до того, чтобы все *хорошее на самом деле* стало хорошим и для меня, т. е. стало “нравиться» [2, с. 335]. В другой работе он советует: «Наивно и нелепо носиться со своим личным душевным укладом как мериллом “хорошего” в поэзии, музыке» и т. д.; «зато правильно и мудро предоставлять большим и бесспорным художникам (“классикам”) свою душу, чтобы они воспитали ее эстетический вкус. Воспринимая искусство, *надо забывать о себе в художественном созерцании*». Суждение настоящего вкуса родится не из случайного «удовольствия – неудовольствия», а «из глубины души, ищущей совершенства и потерявшей себя в художественном восприятии данного произведения искусства; надо уходить в созерцание его объективного совершенства, которое уже не зависит от моего одобрения» [2, с. 336–337].

Культура восприятия требует «целостного вхождения» в самое произведение искусства, чтобы в моем внутреннем мире верно и точно состоялось видение художника, все, что он вынашивал в себе, его художественный замысел, все образы, в которые он вложил свою художественную медитацию и все внешнее тело его произведения [7, с. 328–329].

Преподаватель искусства, творящий художник и предметный критик могут соединенными усилиями повысить духовный уровень публики и приучить ее искать в искусстве не развлечения, не демагогического угождения, а духовного умудрения и художественного совершенства. Ильин обращается к педагогу: «Учитель академии! Ты хотел бы, чтобы твои ученики создавали художественное и бессмертное? Тогда учи их не только технике, но и духовному опыту, творческому созерцанию, ответственному вынашиванию художественного предмета, закону совершенства. И они будут творить великое» [3, с. 181].

В заключение отметим, что вопрос о художественности – это вопрос о возрождении целостного духовного акта (единения мысли и веры, воображения и воли, совести и любящего сердца); это вопрос, в конечном счете, о восстановлении истинного ранга жизни – духовное направляет душу и тело, культура ведет за собой цивилизацию (технику жизни), ценности направляют мышление и волю, религия освящает и наделяет святостью то, без чего инстинкт отрывается от идеала и в человеке разнуздывается животность;

истина, добро и красота не чужды друг другу, а являются *различными выражениями совершенства* на экранах мышления, воления и созерцания.

Литература

1. Ильин И. А. Борьба за художественность // Собр. соч.: в 10 т. М., 1996. Т. 6, кн. II. С. 358–370.
2. Ильин И. А. Искусство и вкус толпы. Ивану Сергеевичу Шмелеву // Собр. соч.: в 10 т. М., 1996. Т. 6, кн. II. С. 334–339.
3. Ильин И. А. Основы искусства. О совершенном в искусстве // Собр. соч.: в 10 т. М., 1996. Т. 6, кн. I. С. 53–182.
4. Ильин И. А. О чтении и критике // Ильин И. А. Одинокий художник: статьи, речи, лекции. М., 1993. С. 18–38.
5. Ильин И. А. Путь к очевидности // Собр. соч.: в 10 т. М., 1994. Т. 3. С. 383–560.
6. Ильин И. А. Что такое искусство. Сергею Васильевичу Рахманинову // Собр. соч.: в 10 т. М., 1996. Т. 6, кн. II. С. 317–326.
7. Ильин И. А. Что такое художественность. Николаю Карловичу Метнеру // Собр. соч.: в 10 т. М., 1996. Т. 6, кн. II. С. 327–333.
8. Ильин И. А. Взгляд в даль. Книга размышлений и упований // Собр. соч.: в 10 т. М., 1998. Т. 8.
9. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Форма – Стиль – Выражение. М., 1995. С. 5–296.
10. Флоренский П. А. Иконостас // Флоренский П. А. Соч.: в 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 427–519.

УДК 172.022.1(03)

**А. С. Франц,
О. О. Зыбина**

ИНТЕЛЛИГЕНТНОСТЬ КАК НРАВСТВЕННАЯ ПРЕДПОСЫЛКА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО-ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА (ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Аннотация. Статья посвящена проблеме этико-культурологической поддержки интеллектуально-творческой деятельности. Методологической основой исследования является дифференцированное осмысление отечественной нравственной культуры и аксиологический анализ ее образовательного потенциала.