

ФИЛОСОФИЯ

С. Н. Труфанов

Основоположения науки эстетики: эстетическое, прекрасное, идеал

УДК 111.85

В статье предлагается авторский вариант построения понятийного остова науки эстетики. В его основу положены идеи отцов-основателей этой науки: Александра Баумгартена, Иммануила Канта, Вильгельма Гегеля.

Ключевые слова: *А. Баумгартен, эстетическое, прекрасное, художественное, возвышенное, идеал, вкус, дизайн.*

*Trufanov S. N. The key concepts of aesthetics: aesthetic, beautiful, ideal
The paper is the author's attempt to design the basic concepts of aesthetics based on the principles worked out by pioneers of this science (Alexander Baumgarten, Immanuel Kant as well as Georg Wilhelm Friedrich Hegel).*

Key words: *Alexander Baumgarten, aesthetic, beautiful, fictive, elevated, ideal, taste, design.*

Одно дело — ход возникновения и подготовительные работы какой-либо науки, и совсем другое — сама эта наука.

Г. В. Ф. Гегель

Чтобы некая совокупность знаний могла рассматриваться как самостоятельная состоявшаяся наука, она должна иметь следующие данные:

1. Свой собственный предмет исследования — ту часть мира, которую она изучает.

2. Круг разработанных ею понятий, с помощью которых она переносит исследуемую ею часть мира в сферу мышления людей.

3. Системное единство этих понятий, благодаря которому данная совокупность знаний приобретает свой внутренний концептуальный остов и становится собственно наукой.

Из трёх названных компонентов у эстетики в настоящее время имеются только два:

а) свой предмет исследования, которым является, с одной стороны, обширная сфера произведений искусства, с другой — способность человека чувственно постигать духовные смыслы этих произведений;

б) круг её собственных понятий, посредством которых она делает этот предмет достоянием мышления людей. В него входят: эстетическое, прекрасное, идеал, возвышенное, вкус и другие понятия.

Что касается третьего компонента — системного единства этих понятий, то его эстетике в настоящее время недостаёт. А без него она не может претендовать на статус полноценной сформировавшейся науки.

Чтобы убедиться в сказанном, достаточно обратиться к существующим учебным пособиям по эстетике. Сравнивая их содержание, мы без труда обнаружим, что каждое такое пособие представляет собой некий обособленный массив знаний, выстроенных в произвольном порядке. Их авторы сами определяют для себя, сколько и каких разделов должно быть в их пособии, какие понятия и в какой последовательности должны в них рассматриваться. Руководствуются они при этом отчасти традицией, отчасти интуицией, отчасти своим мнением (мнение — это то, что принадлежит *мне*).

До тех пор пока системообразующие понятия какой-либо науки будут оставаться в разрозненном состоянии, она не может быть признана состоявшейся наукой. Художники в таких случаях говорят: набросать пятна на полотно несложно, но как сделать так, чтобы эти пятна соединились и полотно стало картиной? Аналогичная проблема стоит сегодня и перед многими науками, включая эстетику. Свести все принадлежащие ей понятия в одну книгу не составляет труда. Но

как сделать так, чтобы эти понятия сплелись между собой и сделали эстетику наукой?

В данной статье автор предлагает свой вариант построения понятийного остова эстетики. В его основу положены идеи отцов-основателей этой науки: Александра Баумгартена, Иммануила Канта, Вильгельма Гегеля.

Возможность научного познания сферы искусства

На фоне того факта, что эстетика уже давно преподаётся во многих странах мира, сама постановка вопроса о возможности научного познания сферы искусства может показаться излишней. Но здесь надо принять во внимание два обстоятельства. Первое — это сохраняющаяся с конца XVIII века точка зрения, согласно которой научное познание произведений искусства невозможно в принципе. Второе, о чём мы уже сказали выше, — это отсутствие у современных курсов эстетики своего внутреннего понятийного каркаса, что можно рассматривать как прямое подтверждение данной точки зрения. В силу этих обстоятельств поставленный вопрос и сегодня продолжает быть актуальным.

Возможность научного познания сферы искусства вытекает из того, что все художественные произведения, в том числе и те, которые уже утрачены человечеством, были созданы при непосредственном участии мышления человека. Хотя на первый взгляд может показаться, что художники создают произведения искусства, основываясь только на своём созерцании и воображении, на деле это далеко не так. И перед тем, как приступить к созданию своего произведения, и непосредственно в процессе творчества они вынуждены много думать и размышлять. Только так они могут извлечь духовный смысл своих творений и органически выразить его через их внешнюю форму.

На протяжении всей истории люди неустанно творили многообразный мир искусства. Но, проделав эту большую работу, создав великое множество художественных произведений, они начинают испытывать потребность в осознании пройденного ими пути. Такова природа нашего мышления: оно не только творит, но и, оглядываясь назад, стремится постичь свои творения. Лишь осмыслив всё то, что оно само создало, и сделав тем самым свою деятельность предметной

и понятной для самого себя, мышление полностью исчерпывает свой потенциал и обретает удовлетворение.

Отсюда, *из потребности нашего мышления в осознании проделанной им ранее работы*, в частности той, которая была воплощена им в художественных произведениях, вытекает возможность и необходимость научного познания сферы искусства. То, что создано при участии мышления, может и должно быть познано им.

Отличие эстетики от искусствоведения и «теории искусства»

Различие этих наук обусловлено существованием двух подходов к познанию сферы искусства: а) эмпирического и б) теоретического.

При *эмпирическом* подходе процесс познания начинается с исследования конкретных художественных произведений. Применяемый при этом метод аналогичен методам других частных наук. Сначала изучаются и описываются отдельные предметы искусства. Затем эти первичные данные подвергаются систематизации и каталогизации: художественные произведения распределяются по видам, родам, странам и эпохам. Своеобразие каждой такой группы закрепляется соответствующей дефиницией. В результате создаётся длинный ряд дефиниций, полученных индуктивным методом: от единичного — к общему, где единичным являются отдельные произведения искусства, а общим — образуемые ими особенные группы. Например: «Античное искусство», «Голландская живопись», «Советский конструктивизм» и т.п.

Эмпирический метод познания привёл к появлению науки *исствоведения*. Учёный-исствовед — это знаток какого-то ограниченного по виду, времени или стране круга художественных произведений, а также условий их создания и последующего существования.

Однако уже в рамках такого эмпирического подхода встают вопросы общего характера. Что такое искусство? По каким законам оно развивается? По каким критериям должно оцениваться? Необходимость ответа на эти вопросы побуждает учёных-исствоведов переходить на теоретический уровень познания. Но делают они этот переход, продолжая оставаться внутри самой сферы произведений искусства.

Поскольку все художественные произведения имеют отношение, с одной стороны, к тем, кто их создает, — к художникам, а с другой стороны, к тем, кто их созерцает, — к зрителям, учёные-

искусствоведы развивают свою теорию в двух направлениях. В рамках первого — *художнического* — направления они исследуют сам процесс создания произведений искусства, на уровне второго — *зрительского* — изучают процесс их восприятия зрителем. При этом оба процесса подвергаются ими аналитическому разложению, в ходе чего из них выделяются различные частности: ступени, стороны, аспекты и т.д. Затем каждая такая частность исследуется по отдельности.

В результате создаётся разрозненный ряд небольших учений (теорий, разделов, тем), каждое из которых объясняет что-то своё, особенное. Например, в рамках исследования процесса *создания* художественных произведений теоретики искусства предлагают нам такой ряд *учений* (разделов, тем): «социология искусства», «психология искусства», «онтология искусства», «феноменология искусства», «принципы искусства», «художественное творчество», «художественное произведение», «художественный процесс» и т.д. А в рамках исследования процесса *восприятия* произведений искусства предлагают такие учения: «об эстетическом чувстве», «об эстетическом восприятии», «об эстетическом сознании», «о чувстве прекрасного», «о связи искусства и общества», «о воспитательной роли искусства», «об элитарном и массовом искусстве», «об общечеловеческом и личном в искусстве» и т.д. Число таких учений, а также их названия и последовательность расположения каждый автор определяет по-своему.

Постольку все эти учения имеют разрозненный фрагментарный характер, далее возникает необходимость сведения их в единую теорию. С этой целью учёные-искусствоведы ставят задачу создания некой общей *теории искусства*, которая, по их мнению, должна объединять эти учения в одно целое. Но именно этого-то им и не удаётся сделать. Несмотря на то что все эти учения вырастают из одного общего корня — сферы произведений искусства, они тем не менее не сплетаются между собой и не образуют единого свода. Наоборот, подобно веткам куста, они разбегаются друг от друга в разные стороны. В результате вместо целостной последовательно развивающейся теории возникает лишь механический агрегат разрозненных учений (теорий, разделов, тем), собранных в одной книге. Если подобные конструкции следует называть *теорией искусства*, то только с добавлением слов *кустового вида*.

Причина такой неудачи заключается в неправильном методологическом подходе. Эмпирический метод хорош на начальной стадии изучения предмета, когда мы исследуем его изнутри. Но когда встаёт вопрос о познании всего предмета целиком, данный метод уже не годится. Чтобы познать предмет как единый феномен, необходимо выйти за его пределы и обратиться к той «вышестоящей» предметной области, которой он принадлежит. Исследуя эту область, мы сможем определить, какую функцию выполняет в ней интересующий нас предмет и почему он так устроен.

Рассмотрим пример. Когда естествоиспытатели приступили к изучению растительного мира нашей планеты, они сначала чисто эмпирически исследовали отдельные виды растений: описывали их, сводили полученные данные в таблицы и т.д. Но когда в начале XX века встал вопрос, что такое мир растений, рассматриваемый в целом, ответ на него был получен только благодаря появлению учения о биосфере. Это учение позволило определить биосферную функцию царства растений, а также всех других живых организмов планеты и понять, почему они так устроены.

Подобным же образом мы должны подходить и к познанию интересующей нас здесь сферы произведений искусства. Но, в отличие от растений, которые принадлежат природе, произведения искусства созданы человеком. Поэтому искать их основание мы должны в самом человеке. Для этого требуется: а) выйти за пределы сферы искусства и б) обратиться к учению о духе человека. Это действие и будет означать переход от эмпирического метода познания к теоретическому. Исторически данный переход состоялся во второй половине XVIII — начале XIX вв. благодаря работам А. Баумгартена, И. Канта, В. Гегеля и других. Он привёл к становлению науки *эстетики* как таковой.

В отличие от искусствоведения эстетика начинает процесс познания сферы искусства, выходя за её пределы. Основываясь на учении о духе человека, она:

1) определяет то место, которое данная сфера занимает в системе духовной деятельности людей;

2) выводит свои основополагающие понятия, посредством которых раскрывает присущую людям способность чувственного постижения духовных смыслов произведений искусства: эстетическое, пре-

красное, художественное, идеал и другие (их называют также *категориями* эстетики);

3) выстраивает эти понятия в порядке логической преемственности их смысла, благодаря чему создаёт свой внутренний понятийный остов и становится собственно наукой.

Далее, опираясь на эту теоретическую основу, она рассматривает: а) исторические *формы искусства* и б) *особенные виды произведений искусства*: архитектуру, скульптуру, живопись, музыку, поэзию, театр. В итоге эстетика возвращается к конкретным художественным произведениям, но уже с пониманием их особенности в контексте постигнутого ею всеобщего понятия искусства.

Такой подход, при котором основоположения одной науки выводятся из другой, а её системообразующие понятия выстраиваются в порядке логической преемственности их смысла, является философским¹. Поэтому эстетика имеет ещё одно полноправное название — «Философия искусства».

Место искусства в системе духовной деятельности человека

Становление духа человека происходит в процессе его взаимодействия с окружающим миром. Данное взаимодействие содержит в своём интенсивном развитии три ступени, согласно которым в каждом человеке существуют следующие формообразования его духа:

1. Непосредственная чувственная слитность человека с внешним миром даёт ему наличие *души*.

2. Отношение его противоположности к внешнему миру даёт наличие *сознания* — Я.

3. Содержательное взаимодействие человека с окружающим миром проявляется, собственно, как его *дух*, выступающий в двух формах:

а) теоретической деятельности — как *интеллект*;

б) практической деятельности — как *воля*.

¹ С учётом царящей ныне сумятицы в философии мы должны уточнить, что речь в данном случае идёт о методе *классической рационалистической философии*, которую разрабатывали Хр. Вольф, И. Кант, И. Г. Фихте, Ф. В. Й. Шеллинг, Г. В. Ф. Гегель.

Каждое из этих формообразований играет свою особенную роль в системе деятельности нашего духа. *Душа* отвечает за наше чувство самого себя. *Сознание* (Я) наполняет себя знаниями и исходя из них руководит текущей деятельностью человека. *Интеллект* создаёт сами эти знания и перерабатывает их в различные планы и проекты по изменению окружающего мира. *Воля* определяет приоритеты человеческих влечений (планов) и претворяет их в жизнь.

Из всех перечисленных форм нас непосредственно интересует *интеллект*. Он производит знания о мире и разрабатывает на их основе различные планы и проекты по его преобразованию. Благодаря именно этой функции интеллекта на свет появляются все творения рук человеческих, включая произведения искусства. Соответственно, ключ к пониманию сферы искусства надо искать в системе деятельности нашего интеллекта.

Как уже было сказано, задача интеллекта состоит в следующем:

- а) производить знания об окружающем мире;
- б) сохранять их;
- в) преобразовывать их в различные планы и проекты по переустройству мира.

Интеллект и деятельность познания представляют собой одно и то же. Все интеллектуальные способности человека — внимание, воображение, ассоциации, память — не имеют никакого самостоятельного значения вне деятельности познания и представляют собой лишь её рабочие моменты. Сам процесс познания включает в себя три ступени:

- а) созерцание;
- б) представление;
- в) мышление.

На первой ступени — *созерцания* — субъект только ощущает интересующие его предметы: видит их, слышит, осязает, обоняет, пробует на вкус. В силу того что воспринимаемые им ощущения различные, ему приходится проявлять к ним своё *внимание*. Акт проявления внимания позволяет человеку удерживать эти ощущения не только в их различии, но и в их единстве (пучком). Благодаря этому в его сознании возникают *образы* созерцаемых им предметов.

Восприняв образ, наш интеллект перестаёт обращать внимание на сам предмет. Благодаря этому образ отделяется от предмета и пре-

вращается в представление. *Представление* — это внутренне усвоенное созерцание.

Однако, попав в сферу представления, образ предмета оказывается как бы в тупике. У каждого человека своя голова. Все те образы, которые находятся в ней, скрыты от окружающих. Чтобы сделать их достоянием других людей, требуется перенести их из головы субъекта во внешний мир. Решается эта задача посредством применения *символов* и *знаков*.

Когда для овнешнения своих внутренних представлений люди используют образы реально существующих предметов, они создают *символы*. Например, образ лисы выражает хитрость, быка — упорство, сороки — болтливость и т.д. При этом из предмета берутся только те свойства, которые соответствуют содержанию выражаемого через его образ представления. Остальные свойства не учитываются. Поэтому требуется ещё догадаться, в каком именно смысле используется тот или иной образ-символ.

Но далеко не все наши представления могут быть перенесены во внешний мир с помощью образов реально существующих предметов. Воображение человека в обилии создаёт такие представления, содержание которых в принципе не может быть выражено через них. Для овнешнения таких представлений людям приходится применять *знаки*. Знаки изготавливаются из какого-либо внешнего материала. При этом в форму знака вкладывается содержание представляемого нами образа. Например, для обозначения *воды* мы рисуем на бумаге или песке волнистые линии.

В зависимости от материала, из которого создаются знаки, и придаваемых им пространственно-временных параметров они подразделяются на две группы:

- а) собственно *знаки*;
- б) *знаки-слова*.

В качестве примеров существования *собственно знаков* можно указать великое множество предметов: звёздочки на погонах, кокарду, дорожные знаки, фирменный логотип, школьный звонок, обручальное кольцо, жесты рук, графики и линии кардиограмм и т.д. Общим для всех знаков является следующий момент: они обозначают собой нечто отличное от того, чем являются по своему материалу и

форме. Соответственно, чтобы пользоваться знаками, людям сначала приходится учиться понимать их значение. Для человека, который не знает смысла какого-либо знака, его просто не существует. Об этом же говорит и этимологическая цепочка слов: *знак — обозначение — значение — познание — знание — сознание* и т.д.

Наиболее универсальной формой знака является *слово*. Слова создаются из *воздуха*, которым мы дышим. Воздействуя на воздух с помощью гортани, языка и губ, мы производим *звуки*. Сочетание нескольких звуков становится *словом*. Слово, закреплённое за образом предмета, становится его *именем*. Сами слова не имеют имён, поскольку каждое — само имя. Имена присваиваются не только предметам целиком, но и их деталям, частям, сторонам, а также образуемым ими (предметами) системам.

Единство слова-имени и содержания обозначаемого им представления обеспечивает *память* человека. При упоминании имени память воспроизводит весь хранящийся в представлении материал, относящийся к обозначаемому им предмету. Благодаря памяти находящиеся в голове человека имена и образы сохраняют свою связь с реальными предметами. (Письменность — это уже знак знака, это графическое изображение звукового знака-слова.)

Практика применения знаков-слов, во-первых, позволила людям передавать свои представления друг другу, благодаря чему они научились разговаривать (овладели речью), а во-вторых, привела к развитию третьей ступени деятельности их интеллекта — *мышления*. Созерцания и представления имеют и животные. Мышлением же обладает только человек.

Мы, люди, мыслим посредством слов. Связывая слова между собой, мы создаём мысли. Слова составляют ткань мысли, а человеческий язык в целом является телом мышления. Никакого другого мышления — так называемого невербального, или бессловесного — не бывает. Есть ассоциации образов, но они возникают ещё на этапе представления. Только слова придают мыслям действительное существование, и мышление лишь в такой степени способно отражать содержание предметного мира, в какой оно пользуется словами.

Когда человек мыслит, он свободно распоряжается именами предметов и связывает их между собой в любом порядке. Однако ру-

ководствуется он при этом теми отношениями, которые существуют между самими реальными предметами. За счёт этого он, с одной стороны, наполняет выстраиваемые им цепочки слов смыслом и превращает их в собственно мысли, а с другой — постигает *понятия* интересующих его предметов.

Что такое *понятие*? Это то, что надо понять. Любой предмет представляет собой нечто *целое*. Как целое он состоит из *частей*, а части — из *элементов*. На языке логики целое называется *всеобщим*, части — *особенным*, а элементы — *единичным*. Соответственно, чтобы получить понятие какого-либо предмета, сначала надо выявить в нём все его реальные части и элементы, а затем мысленно связать их воедино так, чтобы получилось понимание целого. Но ещё раньше нам потребуется обнаружить сам предмет, найти его в окружающем мире и отделить от остальных. В силу этого процедура постижения понятия любого предмета содержит три ступени.

На первой ступени — *бытия* — мы только обнаруживаем сами предметы.

На второй ступени — *сущности* — изучаем их внутреннее строение и внешние связи.

На третьей ступени — *понятия* — формулируем их понятие как таковое.

Но на этом дело не заканчивается. Поскольку единичные предметы существуют не сами по себе, а входят в состав каких-либо более крупных систем, для получения их всестороннего понимания необходимо также приобрести знание об этих системах.

Постигнутое мышлением понятие — это конечный результат всего процесса познания. Но здесь, в конце пути, вновь возникает всё тот же вопрос: как сделать приобретённые человеком знания — образы и понятия предметов — достоянием других людей? Решается эта задача в соответствии всё с теми же тремя ступенями деятельности нашего интеллекта:

- созерцания;
- представления;
- мышления.

На ступени *созерцания* мы делаем свои знания доступными для других людей благодаря тому, что придаём им форму произведений

искусства. Художник создаёт из внешнего материала какое-либо чувственно воспринимаемое творение, в образ которого вкладывает своё понимание мира. Созерцая это творение, зритель чувственно постигает заложенный в нём художником духовный смысл.

На ступени *представления* наш интеллект делает свои знания общедоступными, придавая им форму *религиозной* картины мира. Конечно, те, кто писали Библию, думали о том, что они пишут и как они показывают мир. Однако разработанная ими картина мироздания предназначена не для мышления людей, а для их внутреннего образного представления. Читая Библию, мы представляем себе, как Господь сотворил Землю и что происходило на ней потом. Собственно, поэтому религиозные знания могут и должны восприниматься только на *веру*.

На третьей ступени — *мышления* — интеллект делает свои знания доступными, излагая их в виде *научных* произведений. В монографиях, статьях и учебных пособиях знания о мире передаются посредством логической связи понятий.

Таковы три формы, с помощью которых человек делает приобретённые им знания общедоступными: искусство, религия и наука. Все они являются производными от ступеней познавательной деятельности нашего интеллекта. Это значит, что искусство, религия и наука появились в жизни людей не потому, что их кто-то и когда-то придумал, а потому, что так устроен наш интеллект. Иначе говоря, они являются не изобретениями человеческого ума, а его раскрывшейся сущностью.

Из вышеизложенного вытекает ответ на интересующий нас вопрос: какое место *произведения искусства* занимают в системе духовной деятельности человека? Они *представляют собой одну из трёх форм передачи людьми своих знаний о мире*. Основывается эта форма на способности человека к чувственному постижению духовных смыслов воспринимаемых им предметов.

Именно наличие у людей такой способности позволило А. Баумгартену выделить эстетику в отдельную науку. Согласно его определению, эстетика — это «наука, которая направляет низшую познавательную способность человека», или «наука о чувственном познании чего-нибудь» [1, с. 453]. Речь в данном случае идёт не о начальной ступени описанного выше процесса познания окружающих нас

предметов¹, а именно о чувственном способе познания духовных смыслов непосредственно созерцаемых нами произведений. Эту способность «чувственного познания» А. Баумгартен рассматривал как «низший аналог» познавательной деятельности нашего мышления.

Способность чувственного познания духовных смыслов

Тело человека чувственно слито с окружающим миром. Все его органы чувств — глаза, уши, нос, рецепторы языка и кожи — функционируют на протяжении каждого дня и всей его жизни. Через них бескончаемым потоком в его душу вливаются образы всех воспринимаемых им предметов. Если наше сознание воспринимает образы только тех предметов, на которые мы обращаем своё внимание (внимание своего Я), то для нашей души важны все ощущения и образы вообще, которые *где-либо, когда-либо и как-либо* воспринимались нами. Сколько всего человек видел, слышал, осязал, обонял, вкушал, он никогда не знает. Но всё это поступает в глубины его души и сохраняется в ней.

Весь этот сонм скопившихся в душе ощущений и образов не лежит мёртвым грузом. Он постоянно чувственно переживается ею, по ходу чего у нас исподволь меняется настроение и возникают какие-то смутные ощущения, волнения, эмоции.

Однако главным качеством человека является его сознательное отношение к миру. Наше сознание (Я) производит знания и состоит из них. Показательна здесь сама этимология этого слова: *со-знание, con-sciences*. Каждое новое поколение людей начинает свою жизнь с того, что осваивает ранее накопленные человечеством знания. В процессе воспитания, образования и обучения в голове молодого человека формируется огромный массив знаний о внешнем мире и о самом себе. И на протяжении всей последующей жизни он продолжает активно познавать мир и наполнять себя новыми знаниями. У кого-то этих знаний больше, у кого-то меньше, но они с необходимостью есть у каждого.

¹ Подобное понимание эстетики как науки, исследующей первую ступень процесса познания, в основе которой лежат ощущения, было предложено только И. Кантом в его «Критике чистого разума». После Канта слово *эстетика* вновь стало использоваться в баумгартеновском значении.

Находящийся в голове человека огромный идеальный мир знаний имеет непреходящее значение для его жизни. Его сознательное Я живёт среди этих знаний и строит все свои планы и действия, исходя из них. Например, находясь сейчас в своей комнате, я знаю, что где-то в той стороне от меня расположен вокзал, в другой стороне — театр. На западном направлении находится Москва, Европа. На восточном — Урал, Сибирь. Над головой — Луна, звёзды и т.д. В этот момент я не вижу сами эти предметы, не созерцаю их, но все они присутствуют в моём сознании в идеальной форме. И если я задумаю, например, пойти на почту, то сначала вся картина моего предстоящего похода возникнет в моей голове в идеальной форме.

Для сознания самого человека (для его Я) все содержащиеся в нём знания предстают в трёх взаимосвязанных формах. В сфере его мышления знания имеют форму *понятий* предметов, в сфере представления — форму их *образов*, а в сфере чувственной жизни души — форму ощущений, волнений, эмоций. Ключевая роль при этом принадлежит находящимся в сфере нашего представления *образам* предметов. Они, с одной стороны, соприкасаются со ступенью рассудочной деятельности *мышления* и переходят в неё¹. С другой стороны, связаны с миром чувственной жизни *души* и погружаются в неё. В силу этого все представляемые нами образы имеют не только рациональный смысл, но и чувственную оболочку (окраску).

Вместе с тем помимо такого внутреннего идеального мира знаний человеку всегда дан и окружающий его мир внешних предметов. На протяжении всей своей жизни, за исключением периодов сна, мы постоянно воспринимаем находящиеся вне нас реальные предметы (явления, события). Круг таких предметов очень узок и переменчив. Он составляет ничтожно малую толику того огромного идеального мира, который находится в головах людей, но тем не менее он всегда дан и чувственно воспринимается нами в режиме текущего времени.

Созерцание человека подобно тонкой полоске света. Оно скользит по окружающим предметам и как бы попеременно высвечивает их. Например, находясь в своей комнате, я созерцаю те вещи, которые

¹ Начальная ступень деятельности мышления отталкивается от находящихся в сфере представления человека образов предметов. Анализируя эти образы, мышление выстраивает первичные (рассудочные) понятия познаваемых им предметов.

её наполняют. Если я перейду в прихожую, то перестану видеть эти вещи и начну созерцать вещи прихожей. Если выйду на улицу, то забуду про прихожую и стану воспринимать интерьеры улицы. Когда пойду по городу, то в моём сознании, как в ленте кино, будут сменяться образы непосредственно наблюдаемых мною предметов: домов, кварталов, перекрёстков, деревьев, машин и т.д.

Таким образом, весь мир присутствует в нашем сознании в идеальной форме¹, тогда как его реальность воспринимается человеком в каждый момент его жизни в очень малом объёме. При этом оба эти мира: а) уже содержащийся в голове человека огромный и устойчивый мир идеальных образов и понятий и б) непосредственно воспринимаемый им в режиме текущего времени узкий и сменяющийся круг реальных предметов — находятся в постоянном контакте друг с другом. Образы созерцаемых человеком предметов поочерёдно поступают в сферу его представления. Там они встречаются с теми образами, которые уже содержатся в ней. В результате таких бесконечных встреч у человека вырабатывается способность *чувственного постижения духовных смыслов* воспринимаемых им предметов.

В зависимости от уровня своего развития данная способность выступает в трёх формах:

- а) *чувства узнавания,*
- б) *эстетического чувства,*
- в) *чувства прекрасного.*

Эти формы не являются случайными. Выражаясь словами А. Баумгартена, они представляют собой «низшие аналоги» трёх ступеней познавательной деятельности нашего мышления. А именно:

- *чувство узнавания* является аналогом ступени обнаружения *бытия* предметов,
- *эстетическое чувство* — аналогом ступени раскрытия их *сущности*,
- *чувство прекрасного* — аналогом ступени постижения *понятий* предметов.

¹ Подлинным предметом так называемой *идеалистической философии* является этот находящийся в голове человека огромный идеальный мир знаний, а вовсе не те химеры, которые ей приписывают.

Чувство узнавания

Являясь по своей биологической природе животным, человек ведёт активный образ жизни. В силу этого он ежедневно встречает на своём пути различные предметы: дома, дороги, автомобили, перекрёстки, столбы, деревья, людей и т.д. Подавляющая часть таких предметов не имеет к нему непосредственного отношения и потому безразлична для него. Но поскольку они образуют окружающий его мир, их образы невольно попадают в пределы его внимания и становятся достоянием его представления. Там, в сфере представления, они встречаются с теми образами, которые уже содержатся в ней. Если среди них отыскиваются подобные им образы, то созерцаемые предметы (явления, события) узнаются человеком, а если нет, то не узнаются. Причём в большинстве случаев процесс узнавания таких «безразличных» для человека предметов протекает без участия его мышления.

Как это происходит? Образ созерцаемого предмета — это определённый комплекс воспринимаемых нами ощущений. Когда такой комплекс (образ) попадает в голову человека, он соприкасается там со многими такими же комплексами ощущений (образами предметов), которые уже содержатся в ней. В результате таких соприкосновений у человека возникает внутреннее ощущение, сообщающее ему о том, встречался ему ранее этот предмет или нет. Если образ предмета оказывается подобным тому, который уже содержится в представлении человека, то это ощущение имеет нейтральный, «спящий» характер. Если же он не находит своего подобия, то оно приобретает настораживающий, возбуждающий характер.

В последнем случае, как правило, активизируется деятельность мышления человека. Но происходит это лишь тогда, когда в сферу нашего внимания попадают ранее незнакомые нам предметы. В отношении же тех предметов, которые уже встречались нам и которые вместе с тем не представляют для нас интереса, мы ограничиваемся *чувственным способом* их узнавания. Этот способ свойствен всем животным. (У многих видов чувственные характеристики значимых для их жизни предметов заложены генетически.) Человеку он достался в наследство от его прошлой животной жизни.

Эстетическое чувство

Но среди ежедневно встречающихся нам предметов обязательно есть такие, которые небезразличны для нас. Если мы связаны с каким-либо предметом определёнными отношениями, то такой предмет представляет для нас интерес уже не только по факту своего бытия, но и по своей сущности. Когда такой предмет, а также все его возможные аналоги, которые потенциально способны заменить его собой, попадают в поле нашего зрения, перед интеллектом встаёт задача не просто опознать данный предмет, но и сопоставить его с его понятием. Делать это необходимо, поскольку реальные предметы в силу самых разных причин в любой момент могут перестать соответствовать своим понятиям. Например, рыба, которую планировали на обед, испортилась; дорогу, по которой ходили каждый день, перекопали, и т.д.

Сопоставить предмет с его понятием — значит сравнить его реальный образ с тем образом, который он должен иметь согласно своему понятию. Откуда в сфере нашего представления появляются такие *понятийные* образы? Их поставляет туда наше мышление, которое располагает понятиями предметов. Строятся же такие сравнения по формуле В. В. Маяковского: «Если тебе корова имя, у тебя должно быть молоко и вымя. А если нет молока и вымени, что толку в твоём коровьем имени».

В том случае, когда образ воспринимаемого предмета соответствует своему понятийному образу, мы называем его *истинным* (нормальным, хорошим, настоящим, действительным). В том же случае, когда он частично или полностью не соответствует своему понятийному образу, мы называем его *неистинным* (дурным, уродливым, ненормальным, ненастоящим, недействительным). Например, в понятие «кисть руки» входит большой палец, указательный, средний, безымянный, мизинец, а также ладошка. Если созерцаемая нами реальная кисть руки соответствует этому образу, мы признаём её истинной (нормальной, хорошей), а если нет, то называем её неистинной (ненормальной, дурной, уродливой). Такие обыденные выражения, как «Я тебя сегодня не узнаю» или «Какой же он электрик, если простой выключатель не смог заменить», несут в себе момент сопоставления реального предмета с его понятием.

Однако если наше мышление будет постоянно отвлекаться на процедуру сравнения всех потенциально интересующих нас предметов с их понятиями, то ему некогда будет заниматься другой работой. По этой причине оно передаёт эту функцию на ступень непосредственного созерцания предметов. В результате у человека вырабатывается способность к чувственному определению результатов такого сравнения. Уже в сам момент восприятия у нас появляется внутреннее ощущение, говорящее нам о том, соответствует образ данного предмет его понятию или нет. Если соответствует, то это ощущение имеет положительный характер, если не соответствует, то — отрицательный. Такова схема возникновения *эстетического чувства*.

Можно сказать и так: эстетическое чувство появляется в результате усталости или, если хотите, лености нашего мышления, которому надоедает постоянно отвлекаться на процедуру сравнения воспринимаемых предметов с их понятиями. В силу этого наш интеллект вынужден перекладывать эту рутинную работу по определению истинности интересующих нас предметов на ступень их непосредственного восприятия. Но, в отличие от чувства узнавания, которое имеет природное происхождение, эстетическое чувство имеет в своей основе уже две составляющие: *природную* и *духовную*. Природная составляющая — это чувственный способ узнавания воспринимаемых предметов, который уходит своими корнями в многомиллионную толщу лет животной жизни наших предков. Духовная составляющая — это находящиеся в сфере мышления человека понятия предметов.

Если факт соответствия созерцаемого предмета своему понятию устанавливается с помощью мышления, то это *рассудочный* способ определения истины. Если же такое соответствие устанавливается без участия мышления, то это *чувственный* способ определения истины. Данный способ как раз и представляет собой то, что мы называем *эстетическим чувством*. Когда, например, говорят, что у детей надо развивать эстетическое чувство, это означает, что их в первую очередь следует учить отличать форму от бесформенности, норму от уродства, истинное от ложного. Причём делать это они должны уметь не только за счёт мышления, но и за счёт своего чувства.

Положительная форма эстетического чувства становится в дальнейшем чувством *прекрасного*, а отрицательная — чувством *без-*

образного. Последнее возникает тогда, когда образ созерцаемого предмета существенно отличается от того образа, который он должен иметь согласно своему понятию. Поэтому такой предмет называется *безобразным* — с ударением на букву *о*. Он не находит в сфере нашего представления своего подобия и потому признаётся нами *без-образ-ным*.

Эстетическое чувство, следовательно, шире прекрасного, поскольку включает в себя не только *прекрасное*, но и *безобразное*. Но прекрасное, в свою очередь, глубже эстетического, поскольку содержит в себе бесконечный потенциал развития. Связано это развитие со свободой нашего мышления.

Чувство прекрасного

Мышление человека в самом себе всегда свободно. (Поэтому свободен и сам человек.) Но пока мышление только производит понятия предметов, оно ещё не свободно. Оно «повязано» познаваемым предметом и вынуждено действовать, руководствуясь принципом: каков предмет, таково же должно быть и его понятие. Если оно будет произвольно вносить изменения в процесс познания, то это приведёт его лишь к неправильному пониманию предмета.

Однако, после того, как мышление построит понятие, оно перестаёт обращать внимание на сам предмет и разрывает свою связь с ним. Предмет остаётся в реальном мире, а его понятие — в голове человека. Наличие таких понятий даёт мышлению тот материал, в отношении которого оно способно проявлять свою свободу. Если бы у него не было понятий, то не было бы и свободы. (Поэтому необразованный человек не может быть свободным.)

Располагая понятиями предметов, мышление может внести изменения в любое из них, перестроить его и создать на его основе какое-то новое понятие. Появление в голове человека таких новых понятий разворачивает его отношение с окружающим миром в противоположную сторону. Если ранее воспринимаемые им внешние предметы отыскивали в сфере его представления тождественные себе образы, то теперь, наоборот, разработанные его мышлением образы стремятся найти во внешнем мире подобные себе предметы. И когда такие

предметы действительно находятся, субъект испытывает от этого чувство удовлетворения.

Такова схема возникновения *чувства прекрасного*. В отличие от эстетического чувства, в основе которого лежит отношение потенциальной зависимости субъекта от воспринимаемых им предметов, чувство прекрасного основано уже на его свободном отношении к ним. В силу этого оно с необходимостью содержит в себе три элемента:

- а) находящийся в голове человека идеальный *образ*;
- б) созданное художником реальное *произведение искусства*;
- в) единство *идеальной и реальной* формы прекрасного, которое достигается в процессе *созерцания* зрителем произведения искусства.

1. *Прекрасный образ*. Понятие, как мы уже говорили выше, — это постигнутое мышлением единство выявленных в предмете *различий*. Под «единством различий» здесь следует понимать присущее самому предмету сочетание его различных сторон, частей, элементов, свойств и т.д. Соответственно, чтобы преобразовать понятие какого-либо предмета, требуется внести изменения в существующее сочетание его различий (сторон, частей, свойств и т.д.). Изменяя его, мы тем самым частично или полностью изменяем понятие всего предмета.

Новшества, привносимые мышлением в понятие, переносятся посредством воображения на представляемый образ предмета и запечатлеваются в нём. *Воображение* — это деятельная форма нашего представления, которая осуществляется под руководством мышления. Благодаря воображению в головах людей возникают новые образы предметов, отличные от первоначальных. Например, имея в своём представлении образ какого-либо конкретного дерева, мы можем мысленно изменить его высоту, форму кроны, цвет листьев. В итоге наше воображение формирует новое сочетание различий этого дерева и создаёт его обновлённый образ.

Но главной целью творческой деятельности интеллекта человека является не внешняя форма предметов, а их внутреннее духовное содержание. Только оно даёт нашему мышлению необходимый простор для реализации его свободы. Определяющим при этом становится само содержание образа, тогда как его внешняя форма теряет своё самостоятельное значение и ставится в подчинённое отношение к нему. «Внешняя форма произведения искусства должна согласовываться с

внутренним содержанием, которое... благодаря этому может обнаруживаться через неё в качестве самого себя» [3, с. 217].

Здесь пролегал различие между просто *красивым* и *прекрасным*. В *красивом* образе на первом месте находится его форма, внешний вид. Духовное содержание либо вообще отсутствует, либо подчинено форме. В *прекрасном* же образе на первое место выходит духовное содержание, а роль формы сводится к тому, чтобы выразить его. *Пре*-красное, следовательно, это то, что *пре*-восходит красоту. А превосходит оно её тем, что определяющим становится внутренний духовный смысл образа, который должна выразить его внешняя форма. Здесь же появляется новое значение у понятия безобразного. По отношению к *красивому* оно сохраняет свой первоначальный смысл — *без-образ-ного*. Но по отношению к *прекрасному* оно приобретает уже иное значение, близкое по смыслу к *дурному*.

Мыслители Древней Греции считали, что прекрасные образы могут создаваться лишь благодаря подражанию природе, что художник должен отражать предметы подобно зеркалу, показывая их точно такими, каковы они есть в действительности¹. В Новое время эту точку зрения поддерживал Шарль Баттё. Но истина состоит в том, что прекрасные образы создаются только посредством свободной деятельности мышления человека, порождающего из самого себя их духовное содержание. Точное подражание природе не является целью искусства, по крайней мере, до тех пор, «пока природное берётся только с его внешней стороны, а не как форма, выражающая собой дух» [4, с. 384]. В этом, собственно, и состоит смысл слова *идеализация*, которое означает процесс свободного формирования образа со стороны человеческого духа.

В нашей обычной жизни прекрасные образы возникают в головах людей как бы сами собой, экзистенциально. Происходит это потому, что нам постоянно приходится сталкиваться с какими-то жизненными ситуациями и проблемами. В ходе обдумывания этих ситуаций и про-

¹ Справедливости ради надо сказать, что для самих древних греков данная точка зрения не была ошибочной, поскольку для них художественным идеалом являлся сам человек. В человеке же его духовное содержание и внешняя форма (тело) соединены органическим образом. Поэтому чем естественнее и более точно будет изображено тело человека, тем более явственно через него будет проступать его дух.

блем в сознании людей возникают какие-то обновлённые образы и смыслы. В зависимости от своего содержания эти образы и смыслы вызывают в их душах соответствующие чувственные переживания, волнения, эмоции. Последние, в свою очередь, не остаются замкнутыми на самих себя. Они переходят в тело человека и воплощаются в нём.

Вот простейшие примеры таких воплощений. Мысль о своём собственном недостойном поведении вызывает у человека чувство стыда, которое приводит к покраснению щёк, ушей. Мысль о коварных действиях кого-то другого вызывает чувство гнева, которое приводит к учащённому сердцебиению, напряжению мышц. У радостного человека лицо светится, ноги пляшут. У человека, убитого горем, лицо мрачнеет, тело обмякает. У фанатично верующих людей проявляются стигматы. На этом же эффекте основан принцип деятельности детекторов лжи.

Точно так же, находясь во власти душевных переживаний, вызываемых размышлениями о чём-либо, человек может неосознанно начать напевать какую-то мелодию, делать ритмичные движения руками, ногами. В его воображении появляются какие-то выразительные формы, в речи — эпитеты, сравнения, метафоры. В результате, казалось бы, чисто рассудочная деятельность, направленная на решение каких-то жизненных проблем, приводит к тому, что у человека активизируется чувственная жизнь души. Возникающие при этом переживания, волнения и эмоции распространяются на его тело и побуждают его к действиям. Тем самым у субъекта пробуждается потребность придать своим смыслам, чувствам и образам внешнюю форму.

2. *Произведение искусства.* Разработанный воображением человека прекрасный образ переносится им на внешний материал и воплощается в нём. В результате образ принимает материальную форму и становится *произведением искусства*. Почему искусства? Потому, что он имеет не природное, а искусственное происхождение. Создавая художественные произведения, люди тем самым производят из самих себя новую, порождённую их духом искусственную реальность.

Кто творит произведения искусства? Во-первых, каждый человек для самого себя. Кто-то лучше, кто-то хуже, но каждый способен придать своим идеальным образам, смыслам и чувствам какую-либо внешнюю форму. Например, когда человек подбирает шторы для

окон, делает себе причёску или составляет букет цветов, то в этих действиях он уже руководствуется своими представлениями о прекрасном. Во-вторых, существует определённая группа людей, называемых художниками, для которых деятельность по созданию и воплощению прекрасных образов является профессией. Их творчество основано на специальных знаниях, традициях, мастерстве.

В процессе создания произведения искусства художник решает триединую задачу. Во-первых, он продумывает то духовное содержание (смысл), которое хотел бы донести до зрителя. Во-вторых, создаёт в своём воображении тот образ, который позволил бы ему выразить это содержание. В-третьих, переносит этот образ на внешний материал и придаёт ему чувственно воспринимаемую форму. Для архитектора таким материалом являются камень, металл, стекло и т.д., для скульптора — глина, бронза, мрамор, гипс, живописец использует полотна и краски, музыкант обрабатывает воздух, поэт работает со словом, актёр — со своим телом, лицом, голосом.

Суть художественного творчества заключается в способности выражения духовного содержания через внешнюю чувственно воспринимаемую форму. Иначе говоря, художник — это тот, кто умеет передать внутренний духовный смысл разрабатываемого им образа через его внешнюю форму. Соответственно, созданное художником творение является прекрасным уже не только потому, что в нём заложен некий духовный смысл, но и потому, что этот смысл получил своё адекватное выражение через его чувственно воспринимаемую форму.

У самих же произведений искусства нет другого назначения, кроме как раскрывать через свою внешность содержащийся в них внутренний духовный смысл (идею, представление). С этой точки зрения любое художественное произведение является, по существу, вопросом, обращённым к откликающимся на него душам и умам людей. Находите ли вы во мне то, ради чего я создано? Позволяет ли моя форма воспринять то духовное содержание, которое я в себе несу?

3. *Восприятие зрителем произведения художника.* Наличие в головах людей прекрасных образов — это первое условие появления чувства прекрасного. Вторым является существование реальных произведений искусства. Соединение обеих этих сторон делает чувство прекрасного, а вместе с ним и всю сферу искусства действительными.

Это значит, что прекрасное существует только для прекрасного. Если в представлении человека развита сфера прекрасных образов, то он будет способен воспринимать произведения искусства. Если не развита, то он не увидит прекрасного в прекрасном¹. Вот как удачно выразил эту мысль Платон: «О здешние боги, дайте мне стать внутренне прекрасным! А то, что меня окружает извне, пусть будет дружелюбно тому, что у меня внутри» (Федр).

В отличие от созерцания, которое имеет дело с единичными предметами, сфера представления человека есть некая всеобщность в самой себе. Она содержит целый мир взаимосвязанных образов, в том числе и тех, которые были созданы его собственным воображением. Все эти идеальные образы, как уже говорилось, с одной стороны, граничат с рассудочной деятельностью мышления и переходят в неё, с другой — погружены в сферу чувственной жизни души и обретают в ней своё чувственное значение.

Когда образ созерцаемого произведения искусства попадает в сферу представления зрителя, он встречается там с какими-то подобными себе образами и оживляет их. Наполняющие эти образы смыслы также приходят в активное состояние, но при этом они остаются окутанными оболочкой чувственной жизни его души — соответствующими переживаниями, волнениями, эмоциями. В силу этого процесс их осознания не доходит до ступени открытой деятельности мышления. Он останавливается на полпути, ограничиваясь только чувственным способом постижения этих смыслов.

Бах творит! Ты только слушай.
И сам поймёшь ты всё без лишних слов.
Всё, что скрыто в сердце у тебя,
Всё, что в глубине твоей души
Вдруг свет волшебный озарит,
Когда над городом орган звучит.

А. Слизунов

¹ В марте 2014 г. изобретательные французы провели по залам Лувра небольшое стадо баранов. Судя по поведению последних, этот поход в храм искусства не произвёл на них никакого впечатления.

Конечно, чем более зрел и опытен зритель, тем реже его сознание довольствуется такой чувственной формой постижения смыслов художественных произведений. Сам того не желая, он исподволь начинает рассуждать об их достоинствах и недостатках, о глубине их смысла и оригинальности формы. Но и в этом случае все его рассуждения строятся на основе созерцания их внешней чувственно данной формы. Отсюда появились такие выражения: уметь *читать* картины художников, *слушать* музыкальные произведения, *видеть* мастерство актёра, *проникать* в замыслы зодчего, скульптора, и т.д.

Возникновение у зрителя чувства прекрасного свидетельствует о том, что воспринимаемый им образ оказывается близок тем образам, которые уже имеются в сфере его представлений и в чувственном мире его души. В лице данного произведения искусства реальность как бы подтверждает творческий гений самого зрителя. В созерцаемом образе он находит продолжение самого себя, своего внутреннего мира, даже если духовной смысл этого образа совпадает с его миропониманием не полностью, даже если до встречи с ним субъект вообще не задумывался над подобными смыслами. Тем не менее, воспринимая это произведение искусства, он ощущает свою близость с ним. Если бы ему самому пришлось изображать нечто подобное, то он сделал бы это так же или почти так же.

Чувство прекрасного — это кульминационная точка всего художественного процесса. Именно оно определяет дальнейшую судьбу художественных произведений. Если они вызывают у зрителя чувство прекрасного, заставляют его думать и переживать, то они будут пользоваться вниманием, а значит будут жить. Оставляя его равнодушным, они обречены на забвение.

Таково понятие чувства прекрасного. В отличие от эстетического чувства, которое представляет собой в своей основе чувственный способ определения *истинности* потенциально необходимых нам предметов, чувство прекрасного — это проявление нашей способности чувственного постижения *духовных смыслов* свободно созданных произведений художника.

Ступени художественной свободы (три сферы прекрасного)

Творческая свобода зрителя ничем не ограничена. Он может породить в своём воображении какие угодно образы. Что же касается свободы художника, то в силу наличия в его творчестве материального фактора она имеет три разных уровня, которым соответствуют три сферы прекрасного:

- прекрасное в природе;
- прекрасное в прикладном искусстве;
- прекрасное в изящном искусстве.

1. Прекрасное в природе. Природа сама по себе — художник. Однако все её творения не являются ни прекрасными, ни безобразными. Они таковы, каковы они есть. Именно в этом качестве мы воспринимаем их как собственно *предметы природы*. Если мы будем переделывать и улучшать их, то они перестанут быть творениями природы и превратятся в артефакты. В силу этого наша художественная свобода распространяется только на их понятия. Располагая этими понятиями, мы имеем возможность: а) сравнивать с ними сами реальные предметы природы и, б) основываясь на результатах таких сравнений, делать вывод, насколько эти предметы прекрасны или безобразны.

Вот наиболее распространённые варианты таких сравнений.

а) Мы оцениваем предметы природы по их соответствию нашему общему пониманию жизни. Выгоревший лес, чахлый цветочек, неможное животное мы не называем прекрасными. И наоборот, те места природы, где жизнь бьёт ключом, и тех животных, которые полны энергии жизни, мы называем прекрасными.

Точно так же мы оцениваем конкретные творения природы, основываясь на том, насколько их реальный образ соответствует понятийному. Те организмы, чей образ близок к «стандартам» своего вида, мы находим прекрасными, а те, чей образ значительно отличается от них, безобразными. Например, «гадкий утёнок» Г. Х. Андерсена.

По этой же причине мы, как правило, испытываем неприятное чувство по отношению к тем животным, которые принадлежат к переходным видам (утконос, жабы, щенки-метисы), а также к тем животным, образ которых просто непривычен для нас.

б) Рассматривая формы живых организмов, мы обращаем внимание на те общие принципы их строения, благодаря наличию которых мы признаём их прекрасными. К таковым относятся:

- *правильность* — повторение одной и той же формы, являющейся господствующей для данного вида; например, правильная форма моркови, лимона, ели;

- *симметрия*, которая представляет собой ту же самую правильность, но проявляющуюся через упорядоченное единство различных элементов;

- *закономерность*, которая выступает как необходимая связь отдельных членов и органов тела; например, внешние органы чувств у животных располагаются, как правило, близко к мозгу, большой палец на руке человека противоположен остальным;

- *гармония* — согласующееся единство всех частей и элементов, где господствующей является уже сама целостность; например, гармоничное сочетание частей тела, звуков голоса, окраски оперения и т.п.

в) Мы также оцениваем воспринимаемые нами явления природы по их соответствию нашему внутреннему душевному состоянию. Нас завораживает тишина лунной ночи, величие волнующегося моря, осенний листопад и т.п. Мы находим прекрасными тех животных, которые проявляют созвучные нам качества: смелость, преданность, ласку, добродушие. Но дело здесь опять-таки не в животных, а в нашем *человеческом* отношении к их поведению.

Подобная практика нахождения в предметах природы *человеческих* качеств привела к появлению символических приёмов в искусстве, когда какой-либо природный образ становится по воле художника выразителем человеческого духа:

– Ветер, ветер! Ты могуч, ты гоняешь стаи туч,...

Не видал ли где на свете ты царевны молодой? Я жених её.

– Пстой, — *отвечает ветер буйный,*

Там за речкой тихоструйной есть высокая гора...

А. С. Пушкин

Приведённые аспекты прекрасного раскрывают возможности нашей художественной свободы по отношению к предметам природы. Повторим ещё раз: сами по себе предметы природы не прекрасны и не

безобразны. Они таковы, каковы они есть. Это мы, люди, имея возможность сравнивать их реальность с понятием, находим их прекрасными или безобразными.

2. *Прекрасное в прикладном искусстве.* Человек не только пассивно созерцает природу, но и активно взаимодействует с ней. Он создаёт из её материалов и явлений свой собственный мир необходимых ему для жизни предметов (продуктов, изделий, услуг, условий и т.д.). Поскольку содержание данных предметов задано теми потребностями, для удовлетворения которых они предназначены, постольку творческая свобода художника при их производстве имеет ограниченный характер. Она распространяется на их внешнюю форму, но не распространяется на их содержание.

Как было сказано выше, мы, люди, с благодарностью воспринимаем те явления природы, которые соответствуют нашим душевным состояниям. Но мы точно так же с благодарностью воспринимаем и те рукотворные изделия (продукты, услуги, условия), которые не только по содержанию, но и по форме соответствуют нашим ожиданиям. Наличие таких ожиданий создаёт определённый простор для проявления художественной свободы. Например, пекарь может придать своим изделиям различные вкусовые качества, а также удобную и приятную форму. Обувщик имеет возможность делать обувь разного назначения и при этом также придавать ей удобную и красивую форму. Автор научной статьи может постараться изложить её содержание лаконичным и доступным для читателя языком.

В прошлые времена данная сфера художественного творчества называлась прикладным, или оформительским, искусством. В XX столетии благодаря развитию массового производства и конкуренции она получила ещё одно название — *дизайнерское искусство*. Надо отметить, что это название очень удачно вписалось в искусствоведческий и эстетический лексикон, поскольку заменило собой не вполне подходящее для характеристики данной сферы определение *художественное*. *Дизайн* означает ограниченную (урезанную) свободу творчества, тогда как *художественное* предполагает полную.

На данной ступени ограниченной свободы создаются эстетически прекрасные творения. *Эстетические* потому, что мы (люди) потенциально связаны с ними отношением необходимости (зависимости).

Прекрасные же потому, что их форма в определённой степени несёт на себе печать свободного творчества. К данной сфере относятся: одежда и обувь, модельная причёска и макияж, творчество кондитера и садовника, оформление жилья и потребительских товаров, эстетика отношений и оказания услуг. Этот ряд примеров можно продолжать до бесконечности. В большинстве случаев, когда речь заходит об эстетическом содержании нашей жизни, имеют в виду именно сферу эстетически прекрасных творений прикладного искусства: изделия, услуги, условия, отношения и т.д. В более широком смысле эту сферу называют также *миром культуры*, отличая его от *мира искусства* как такового. Отсюда появилось широко используемое выражение *культура и искусство*.

3. *Прекрасное в изящном искусстве*. Сфера прикладного искусства не может дать художнику полного удовлетворения. По этой причине он стремится выйти за её пределы и проявлять себя в неограниченной свободе. Он хочет не только оформлять кем-то заданное содержание, но и сам порождать его, создавать свои произведения исключительно ради свободного выражения через них полагаемых им самим духовных смыслов. Из такого стремления нашего мышления к проявлению своей полной творческой свободы рождается сфера *художественно прекрасных произведений* изящного искусства. Данная сфера «имеет своей целью чувственно воплотить для созерцания исключительно духовное содержание» [3, с. 147].

На ступени полной свободы художник сам придумывает содержание своих произведений и сам же придаёт им ту чувственную форму, которая должна выражать его. И здесь уже не суть важно, какое именно это будет содержание. Главное, что оно создаётся художником совершенно свободно. С этой точки зрения любое произведение изящного искусства, будь то изображение натюрморта или какой-либо абстрактной фигуры, стоит выше всех творений природы и прикладного искусства.

Именно сфера художественно-прекрасных произведений является подлинным предметом науки эстетики. Две предыдущие сферы — прекрасное в природе и прекрасное в прикладном искусстве — могут быть поняты лишь в контексте её познания.

Полная свобода позволяет художнику создавать не только прекрасные, но и безобразные (дурные) произведения. И здесь возникают вопросы: как отличить первое от второго? Какие творения художника являются истинно прекрасными, а какие — безобразными? Ответы на них отсылают нас к понятию *идеала*.

Идеал художественного образа

Формально все произведения изящного искусства уже только в силу того, что они были созданы свободно, считаются прекрасными. Но что является прекрасным в самой сфере прекрасного? Ведь далеко не всё из того, что творят художники, представляется нам, зрителям, прекрасным по существу. Вот эта определённая прекрасного по отношению к самой сфере художественно прекрасных произведений называется *идеалом*.

Для создания рядового произведения искусства достаточно придумать какое-то духовное содержание и выразить его через чувственно воспринимаемую форму. Для создания идеального произведения искусства художнику необходимо сначала определиться с тем, какого содержания ждёт от него зритель и посредством какой формы оно может быть доведено до него.

На первый взгляд данное требование противоречит определению художественного творчества, которое предполагает полную свободу. Но это противоречие возникает лишь в том случае, если свободу понимать только с одной — субъективной — стороны. С этой позиции она обнаруживает себя ещё не как собственно свобода, а лишь как произвол (вольница), который действует по принципу: «что хочу, то и ворочу». Истинная же свобода появляется у художника тогда, когда его творчество определяется с двух сторон: а) его собственными ображениями и б) реальными потребностями того общества, в котором он живёт и для которого создаёт свои произведения.

1. Содержание образа. В основе идеального художественного образа лежит понятие. Это значит, что он должен нести в себе единство всеобщего, особенного и единичного содержания. Но здесь возникает вопрос: что в человеческом обществе является всеобщим? Таковым выступает дух рода человеческого, который подразделяется в самом себе на обособленные духи отдельных народов. Последние, в

свою очередь, состоят из индивидуальных духов конкретных людей, которые являются его временными носителями. Люди приходят в эту жизнь и уходят, а дух народа остаётся и продолжает своё развитие.

Соответственно, чтобы создаваемые художником произведения воспринимались зрителем, они должны отражать духовное состояние всего общества, переживаемую им эпоху. «Чтобы произведения художника заинтересовали его современников, их содержание должно быть взято им из жизненного содержания того времени» [3, с. 229]. Только при наличии такого содержания произведения искусства будут затрагивать людей, заставляя их волноваться и переживать.

Здесь возникает новый вопрос: как это всеобщее содержание может быть выражено через единичные образы? Решается эта задача вполне рациональным способом. (Вспомним ещё раз А. Баумгартена, который полагал, что чувственная способность познания *аналогична* деятельности нашего разума.) Из логики мы знаем, что *всеобщее* связано с *единичным* через момент особенности. Особенное — это то, что присуще как всеобщему, так и единичному. Соответственно, чтобы суметь выразить всеобщее содержание через единичные образы, необходимо использовать связующий их момент особенности.

С этой целью художник находит какую-то особенную сферу жизнедеятельности общества и делает её предметом своего изображения. Раскрывает он этот предмет посредством единичных образов своих героев. Такова технология искусства: оно выражает всеобщее содержание нашей жизни через мысли и поступки отдельных людей. К этому же сводится и суть требования, согласно которому художник должен пропускать через себя жизнь общества и отражать её в своих произведениях. Например, для изображения господствовавшей в обществе в эпоху Возрождения идеи гуманизма художники использовали тему земной материнской любви, которую раскрывали через образы своих «мадонн».

В силу того что искусство выражает всеобщее через единичные образы, в произведениях художников часто встречаются такие сцены, которые на первый взгляд не представляют какого-либо интереса. Но если принять во внимание ту историческую эпоху, к которой принадлежат эти произведения, то мы поймем, почему эти сцены привлекли внимание художника. С этой точки зрения даже изображение стада

коров, спокойно пасущихся на лугах, может многое сказать о положении дел в обществе. И наоборот, если не знать, например, к какой эпохе относятся изображения рафаэлевских мадонн, они будут восприниматься просто как портреты кормящих женщин.

Те художники, которые вместо такого всеобщего содержания предлагают зрителю какие-то свои единичные и случайные смыслы, как правило, жалуются на то, что публика не понимает их. Сюда же относятся и приверженцы так называемой теории *чистого искусства*, или *искусства ради искусства*, которые вообще отвергают необходимость служения интересам общества. Но, с другой стороны, в силу того, что творчество художника имеет свободный характер, его произведения могут опережать своё время. В процессе работы над ними художник глубоко погружается в их интенсивную суть и потому нередко оказывается пророком.

Поскольку создаваемые художником единичные образы становятся носителями какого-то особенного и потому избыточного для них содержания, они отрываются от своих реальных прототипов и делаются возвышенными. «Возвышенное — это то, что не может содержаться ни в одной чувственно данной форме» [5, с. 115] — так определял это понятие И. Кант. Но возвышение образов не следует рассматривать как недостаток мастерства художника. Наоборот, оно является необходимым требованием художественного идеала. Если бы изображение героя не было возвышенным, оно не представляло бы интереса. Когда говорят, что тот или иной образ является *собирательным* или *обобщённым*, это значит, что он уже несёт в себе какое-то возвышающее его содержание.

В учебных пособиях по эстетике *возвышенному*, как правило, противопоставляется *низменное*, которое трактуют как крайнюю степень проявления безобразного. Но если исходить из понятия идеала, то такое противопоставление следует признать ошибочным. Идеал низменным быть не может. Его назначение — возвышать образ, а не опускать его. Другое дело, что степень возвышения может быть различной: от низкой, приближённой к реальности, до высокой, отрывающейся от неё. Поэтому парным определением (антонимом) для *возвышенного* является *приземлённое*.

Низменное должно рассматриваться не в эстетике, а в этике. Когда предметом художественного изображения делается исключительно безобразное (дурное) содержание, определяемое выражением «низменные идеалы», такой материал должен быть признан не только художественно, но и эстетически непригодным. Те произведения, в которых показывается только грязь, горе, страдание, не будут привлекать внимания зрителя, за исключением, конечно, патологических случаев.

2. *Форма образа.* Чтобы выразить избранное содержание, художник подбирает в окружающем мире соответствующую форму, которая, по его мнению, лучше всего подходит для создания необходимого ему образа. Так, например, каждая мать питает безотчётное чувство любви к своему ребёнку. Однако образ далеко не каждой женщины мог бы стать прототипом для рафаэлевских мадонн. Поэтому художник ищет среди массы женских лиц то, которое, согласно его представлению, лучше других подходит для выражения материнской любви.

Но и с этим образом художник продолжает работать. Он освобождает его от несущественных и случайных черт и добавляет ему те черты, которые способствуют раскрытию вкладываемого в него содержания. Например, такие черты героя, как ежедневная чистка зубов или смена сорочек, мало что говорят о жизни его духа, поэтому выпячивание таких подробностей будет только мешать восприятию его образа и утомлять зрителя.

В процессе работы художник располагает определённым набором выразительных средств — черт, линий, оттенков, посредством которых он пишет образ своего героя. Что именно из этого набора он вложит в него, зависит от его выбора. Наличие фактора выбора создаёт основу для проявления так называемого художественного вкуса. Одному человеку могут нравиться одни детали и черты героя, другому — другие.

Художественный *вкус* отчасти имеет врождённый характер. Отсюда идут такие выражения: «На вкус и цвет товарищей нет», «Кому — попадья, кому — попова дочка». Отчасти же он формируется особенностями той культурной среды, в которой вырастает человек. Наличие таких культурных корней позволяет нам говорить о художественном вкусе не только по отношению к отдельным личностям, но и

по отношению к целым группам людей — социальным, возрастным, профессиональным, а также их общностям — нациям, народам.

Поскольку художественный вкус распространяется, как правило, лишь на внешние черты героев, постольку он боится каких-либо более глубоких воздействий и умолкает там, где начинает говорить духовная суть произведения искусства. Когда перед зрителем раскрываются великие страсти и борения духа, вся эта мелочная возня с деталями формы, с тонкостями вкуса уходит на задний план. Более широкие возможности для своего проявления художественный вкус находит в сфере эстетически прекрасных творений прикладного искусства. Но здесь ему приходится снижать свой статус и выступать уже в качестве эстетического вкуса.

В итоге художник доводит форму и содержание своего произведения до их полного слияния друг с другом. В содержании не остаётся ничего, что не проявлялось бы через форму, а в форме не остаётся ничего, что не подчинялось бы содержанию. «В этом сведении внешнего существования к духовному, когда внешнее явление в качестве соразмерного духу становится его раскрытием, состоит природа идеала в искусстве» [3, с. 218].

3. *Образ как таковой.* Готовое художественное произведение выступает в качестве посредника, связующего между собой духовные миры художника и зрителей. Если оно вызывает у зрителей чувство прекрасного, то это значит, что заложенное в нём миропонимание художника соответствует их собственному. Такое совпадение, в свою очередь, означает, что данное произведение искусства несёт в себе истину, а стало быть, оно само является истинным. Но устанавливается эта истинность не посредством мышления, а посредством чувства прекрасного.

Однако истина, в свою очередь, также способна быть прекрасной. Хотя научные законы (теории) устанавливаются мышлением, они тем не менее имеют внешнюю форму своего выражения. Таковыми для них (законов) являются их формулировка и доказательство. Через знакомство с формулировкой и доказательством закона мы постигаем его рациональную суть. Если при этом у нас возникает чувство прекрасного, значит, данный закон является истинным. Отсюда вывод: что прекрасно, то истинно, а что истинно, то прекрасно. Но такое то-

ждество достигается лишь в том случае, когда в основе того и другого лежит понятие.

Попадая в сферу представления человека, образ созерцаемого предмета — не важно, художественное произведение или научная теория — подвергается анализу как со стороны мышления, так и со стороны души. Мышление стремится понять этот образ и определить его место в своей рациональной картине мира. Душа нацелена на то, чтобы прочувствовать его и найти ему место в своей собственной чувственной картине мира. При этом душа и мышление взаимно дополняют друг друга. Мысль опирается на чувство, а чувство подтверждается мыслью. Именно поэтому люди доверяют не только своему мышлению, но и своей способности чувственного постижения смыслов предметов и широко пользуются ею.

Создавая художественные идеалы и выражая их в своих произведениях, искусство тем самым помогает людям жить. Происходит это, во-первых, потому, что оно знает идеалы людей и кладёт их в основу своего творчества. Во-вторых, потому, что оно придаёт этим идеалам общедоступную внешне воспринимаемую форму. В-третьих, потому, что за счёт этой формы искусство даёт людям возможность реализовать свою самую древнюю, доставшуюся им от прошлой животной жизни, способность чувственного постижения смыслов окружающих их предметов. Эта способность уже давно переросла рамки своего «натурального хозяйства» и нуждается в профессиональной деятельности художников и их высокохудожественных творениях.

Заключение

Таково содержание первой части науки эстетики, в которой должна рассматриваться способность чувственного познания смыслов предметов. Здесь недостаёт двух её заключительных разделов:

- «Конкретизация идеала» — вечные ценности, историческая эпоха, состояние, коллизия, действие, пафос, характер,

- «Понятие художника» — воображение, гений, талант, вдохновение, способ самовыражения, манера, стиль, оригинальность.

Во второй части науки эстетики должны рассматриваться *исторические формы искусства: символическая, классическая, романтическая.*

В третьей части — *особенные виды искусства: архитектура, скульптура, живопись, музыка, поэзия, театр.*

В заключение мы дадим краткую характеристику вышеназванных исторических форм искусства. Само различие этих форм обусловлено наличием трёх вариантов соотношения содержания и формы художественного произведения. Сначала форма господствует над содержанием и подчиняет его себе. Это обусловило существование *символической* формы искусства. Затем форма и содержание приходят к своему гармоничному единству, что обусловило возникновение *классической* формы искусства. Наконец, содержание стало превосходить выразительные возможности формы, что привело к появлению *романтической* формы искусства.

Первая — символическая — форма искусства охватывает период древних цивилизаций Китая, Индии, Персии, Междуречья, Египта. Духовный потенциал человека той эпохи был ещё беден и неразвит. Знаний было немного, и они носили преимущественно созерцательный характер. Для выражения этих знаний древним людям хватало тех натуральных форм, которые они находили в природе. Образ земли, неба, гор, рек, долин, водопадов и т.д. они насыщали тем небогатым духовным содержанием, которое находили в самих себе.

Вторая — классическая — форма искусства получила своё развитие в эпоху древней Греции и Рима. В этот период природная форма и духовное содержание произведений искусства пришли к своему гармоничному единству. Произошло это потому, что древние греки сделали своим идеалом тот единственный предмет в мире, духовное содержание и телесная форма которого соединены естественным образом. Таковым является сам человек, причём — свободный человек. Если в символическом искусстве духовное содержание как бы насильно вкладывается в природные формы, то в классическом искусстве этого уже не требуется. С художественной точки зрения ничего прекраснее человека нет и быть не может.

Третья — *романтическая* — форма искусства начинается с распространения христианской религии и доходит до наших дней. В эту эпоху содержание духовного мира людей обогатилось настолько, что оно уже перестало вмещаться в какие-либо природные формы, поэтому на первый план вышли те виды искусства, у которых внешний ма-

териальный элемент не имеет самодовлеющего характера. Таковыми стали живопись, музыка, поэзия, театр, которые способны выражать богатейшие проявления нашей духовной жизни. В силу того что христианство распространялось через римскую империю, данная форма искусства получила название *романтической* (Roma — Рим).

1. Баумгартен А. Фрагменты по эстетике // История эстетики : в 5 т. М. : Искусство, 1964. Т. 2. С. 449–465.

2. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М. : Искусство, 1979.

3. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. СПб. : Наука, 2007. Т. 1; Т. 2. СПб. : Наука, 2007.

4. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук : в 3 т. Т. 3. М. : Мысль, 1977.

5. Кант И. Критика способности суждения. М. : Искусство, 1994.

Д. Н. Безгодков

**Аксиологический радикализм П. А. Сорокина в контексте
университетской организационной культуры**

УДК 378.1

В статье автор исследует возможность применения социально-культурных моделей П. Сорокина в сфере управления процессами. Становится понятным изометрия аксиологической модели П. Сорокина и модели управления образовательными процессами. Организационная культура университета должна быть основана на иерархии ценностей, главными из которых являются высшие ценности.

Ключевые слова: аксиологический радикализм, ценности, высшее образование.

Bezgodov D. N. Axiological radicalism of P. A. Sorokin in the context of University of organizational culture