



Творческий процесс как эстетическая категория

А.В. Свейников

доктор искусствоведения, профессор

УДК 111.85

АННОТАЦИЯ

В статье предпринята попытка обосновать положение о том, что в качестве основы произведения искусства может быть взят отрицательный смысловой материал без ущерба для общего художественного содержания. Негативный тренд в этом случае преодолевается такой организацией формы, которая характеризуется проекцией творческого акта в ткань произведения, что позволяет воспринимать его как полноценное художественное явление.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

прекрасное,
эстетическая
оценка,
восприятие,
творческий
процесс, сюжет,
фабула

Относительно недавно появился далекий от академической чопорности термин «чернуха», который применяется ко всякому произведению, не отвечающему нашему представлению о красоте в искусстве. Часто под это определение подпадают и бездарные, и талантливые работы только за то, что показанный там образ основывается на отображении событий, вызывающих отторжение. И все же в таких произведениях нас нередко что-то привлекает, и мы даже можем наслаждаться ими вопреки, казалось бы, здравому смыслу, хотя в жизни подобные явления вызывают у нас только негативные чувства.

В чем же причина такого явления?

Подобная постановка вопроса может на первый взгляд показаться несколько надуманной даже для искусствоведов, придерживающихся классического подхода к искусству, не говоря уж о тех, кто вовсе не признает необходимость для так называемых арт-объектов выражать сколько-нибудь гармоничное содержание. Ведь хорошо известно, что теория искусства знает подходы, которые показывают, как материал преодолевается формой его организации, и негативный эффект изначальных посылок полностью снимается (Ф. Шиллер, Л. Выготский, М. Бахтин). Кроме того, и в истории искусства мы находим этому множество примеров. Персонажи в работах Иеронима

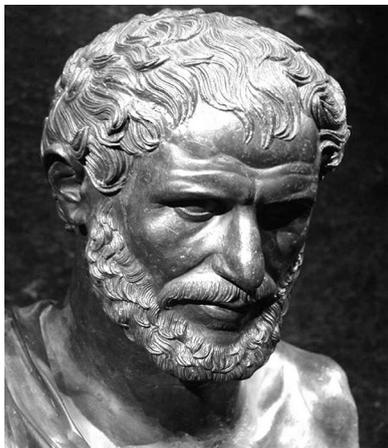
Босха, Питера Брейгеля, Жака Калло, Франсиско Гойи и многих других художников часто очень далеки от представления о прекрасном. Они подчас отталкивающие и даже уродливые, что, однако, не мешает нам восхищаться творениями этих мастеров. Поэтому, казалось бы, достаточно очевидно, что продуктивный художественный результат может быть и в том случае, если взятый материал, сам по себе, далек от того, что относится к категории прекрасного.

Однако здесь есть определенные нюансы, которые не так легко объясняются. Если дело только в структурном преодолении материала, то высокого ремесленного мастерства владения совершенной формой должно быть вполне достаточно для нейтрализации всего негативного. Однако это совсем не так. Есть множество очень мастеровитых, но с духовной точки зрения отталкивающих произведений, и наоборот, история искусства знает выдающиеся творения, авторы которых почти нигде не учились, и в техническом отношении их работы отнюдь не безупречны с точки зрения педантичного формального анализа. В них порой нарушено множество канонов, считающихся обязательными (Ван Гог, Анри Руссо). Но все же эти работы входят в золотой фонд искусства. Кроме того, известен эффект авторской копии, когда всё внешне, казалось бы, одинаково с оригиналом, но по какой-то причине копия не производит такое же впечатление, а умелое подражание и вовсе бывает неинтересным. Что-то есть в подлинниках, что делает их особенными, неповторимыми. В них кроется неуловимое обаяние, даже в неприглядном сюжете, которое плохо поддается анализу на основании известных критериев. Значит то, что мы знаем о художественной форме, не позволяет еще в полной мере ответить на вопрос, почему все же происходит преодоление с ее помощью материала, взятого в качестве основы.

Если утверждение, что в искусстве нужно изображать только прекрасное и возвышенное, — некоторое преувеличение и крайность (хотя есть теоретики искусства, которые с этим не вполне согласны¹), то требует изучения, почему за положенным в основу непривлекательным материалом и, казалось бы, несовершенной формой все же скрывается поразительное по художественной силе содержание². Откуда оно возникает, что мы в этом случае воспринимаем как совершенное и даже прекрасное? Возможно, красота коренится в чем-то таком, что пока еще недостаточно известно, но составляет элементы художественного содержания? Может быть, мы что-то не учитываем, говоря о восприятии красоты?

¹ Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Изд-во «Свято-Введенская Оптина Пустынь», 2001. 264 с.

² Уточним используемую терминологию. Материал, фабула, сюжет — это изначальное предметное (предметно-образовательное) начало, которое соответствующим образом обрабатывается и заключается в художественную форму. В итоге возникает смысловой результат. Именно его мы здесь будем называть содержанием произведения. (Содержание — все то, что содержится. В том числе материал и форма.) В формулировке «форма противоречит содержанию», последнее понимается, как правило, в смысле материала. См. В.Е. Хализев. Состав литературного произведения. Его форма и содержание // Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 96–100.



Гераклит Эфесский.
544–483 гг. до н. э.

История возникновения категории прекрасного

Попробуем разобраться в этих вопросах, обратившись к истории становления некоторых представлений об этой эстетической категории в мировой культуре.

Уже самые ранние цивилизации понимали ее важность. Можно даже сказать, что они придавали красоте несравненно большее значение, чем современные теоретики эпохи постмодерна, которые ставят под сомнение саму необходимость ее существования в искусстве. Возобладавший в XX веке подход породил то, что иногда называют «теорией выразительности». Он в определенном

смысле противоположен классическим взглядам на красоту в искусстве, на которые мы в этой статье сделаем акцент.

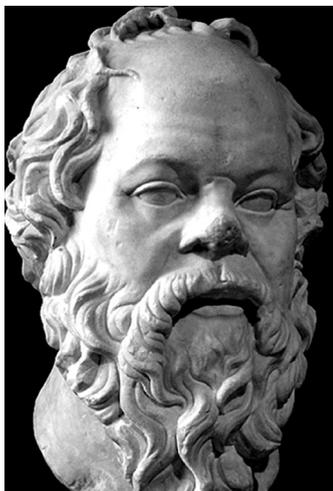
В мировоззрении древних египтян прекрасное и гармония были неотделимы друг от друга и являлись основой мироздания. Так в произведении времени Среднего царства (2040–1640 гг. до н. э.) «Гимне Нилу», мы находим косвенное определение этой эстетической категории, понимаемое как творение блага для жизни. Древние египтяне полагали также, что прекрасны и те, кто создает красоту: «Строящие из камня, созидающие залы в пирамиде — прекрасны в этом деянии прекрасном»³.

Миропонимание древних греков также было тесно связано с представлениями о красоте. Один из основоположников диалектики Гераклит Эфесский учил, что космос, в котором царит гармония и порядок, — воплощение прекрасного как результата действия естественной закономерности. Философ считал, что красота — это жизнь с ее динамическими свойствами, развитием и усложнением. Однако в его учении она не лишена черт некоторой относительности: «Прекраснейшая обезьяна отвратительна по сравнению с человеческим родом», а «Мудрейший из людей по сравнению с Богом покажется обезьяной в отношении мудрости, красоты и всего прочего»⁴.

Во многом принимая это суждение, сделаем одно уточнение. Сравнивая человека и обезьяну, нельзя признавать за одним только достоинства, а за другой только недостатки. Попробуем поставить вопрос иначе: что красивее, резвящийся щенок или валяющийся на земле пьяница? Не думаем, что в этом случае будут разночтения. Но ведь мы сравнили человека и собаку, и сравнение оказалось не в пользу человека. Поэтому нельзя безого-

³ Францев Ю.П. У истоков религии и свободомыслия. М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. С. 523. (Строки из знаменитой «Беседы разочарованного со своей душой»).

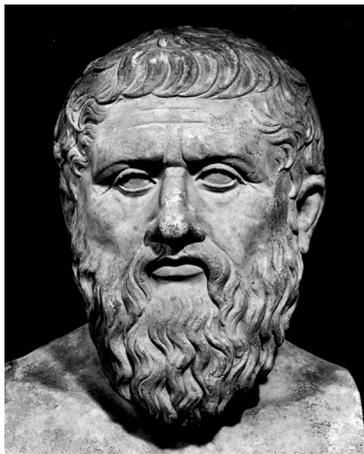
⁴ Материалисты Древней Греции. Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура. М.: Изд-во Политической литературы, 1955. С. 49.



Сократ.
469–399 гг. до н. э.

⁵ Платон. Законы. — Творения, т. XIII–XIV. — Пб., 1923. С. 130. Цит. по: Столович Л.Н. «Категория прекрасного и общественный идеал». М.: Искусство, 1969. С. 49.

Платон.
428–347 гг. до н. э.



ворочно оставлять первенство за тем, кто стоит выше на эволюционной лестнице, и низводить до положения униженного и безобразного того, кто ниже в этой иерархии. Очевидно, что проблема относительности прекрасного сложнее.

Один из существенных вопросов заключается в том, является ли красота объективно существующей в действительности или представлена только субъективно. Отвечая на него, Л. Столович, например, считал, что у представителей античной эстетики не было сомнений в ее объективности, ведь прекрасное мыслилось как неотъемлемое свойство мира. Несмотря на то, что, Демокрит, к примеру, утверждал, будто только мудрый человек есть мера всего, что существует, нельзя в этом усматривать субъективизм, ведь по тому же

Демокриту мудрый человек, будучи сам наиболее прекрасным явлением, становится объективным критерием всякой оценки.

Тогда применительно к нашему примеру с пьяницей и щенком можно сказать, что именно «мудрый человек» отдаст последнему предпочтение. Но здесь возникает новый вопрос. На каком основании делает такое заключение «мудрый человек»? Есть ли объективный критерий его суждения?

Сократ видел объективность красоты в полезности вещи, полагая, что людская разумность божественного происхождения и есть следствие гармоничного мироустройства. Им был сделан переход от человеческого сознания к Божественному. И Платон, ученик Сократа, провозглашает в своих «Законах»: «У нас мерой всех вещей, преимущественно, пусть будет Бог, гораздо более чем какой-либо человек, как это некоторые утверждают»⁵.

Платон соотносит сущность красоты и ее проявление, делая различие между тем «что такое прекрасное, и тем, что прекрасно», а источником красоты в мире является, по его мнению, все то, что приобщается к Божественной идее. Поэтому прекрасное существует вечно — оно ни возникает, ни уничтожается, ни увеличивается, ни убывает. Поэтично трактует Платон восприятие людьми прекрасного в жизни: «...видя здешнюю красоту, [человек] вспоминает красоту истинную, окрыляется и, окрылившись, взлететь вверх стремится, но не мо-

⁶ Платон. Пир. — Творения, т. V. — Пб., 1922. С. 128. // Цит. по Столович Л.Н. «Категория прекрасного и общественный идеал». М.: Искусство, 1969. С. 51.

⁷ Линева Д.О. Н. Бердяев, Н. Лосский и С. Франк о природе ценности // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 70 // URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/n-berdyayev-n-losskiy-i-s-frank-o-prirode-tsennosti> (дата обращения: 05.03.2015).

⁸ Лосский Н.О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М.: Прогресс-Традиция, 1998. С. 33–34.

Николай Лосский. 1870–1964 гг. Один из основателей направления интуитивизма в философии



жет, смотрит вверх, как птица, не обращая внимание на то, что внизу»⁶.

Очень важно, что, по мнению Платона, человек именно вспоминает истинную красоту, ведь воспоминание возможно только, если ее образ присущ людям имманентно, уже заложен в нас изначально, и нужно только вспомнить его, созерцая земной нарек.

Идущая от Платона традиция насчитывает не одно тысячелетие и ее развитие можно, в частности, найти у русских мыслителей XX века (Н. Бердяев, Н. Лосский, П. Флоренский, С. Франк), которые видели основание красоты в бытии, в абсолютно Сущем⁷. Николай Лосский пишет, что «... красота есть абсолютная ценность, т. е. ценность, имеющая положительное значение для всех личностей, способных воспринимать ее. ...Совершенная красота есть полнота бытия, содержащая в себе совокупность всех абсолютных ценностей, воплощенная чувственно. Хотя идеальная красота включает в себя все остальные абсолютные ценности, она вовсе не тождественна им и представляет собою в сравнении с ними особую новую ценность, возникающую в связи с чувственной воплощенностью их»⁸. Важно, что философ, говоря об абсолютной природе красоты, все же подчеркивает, что она имеет положительное значение только для личностей, способных ее воспринять. Следовательно, по его мнению, прекрасное проявляется как некая взаимосвязь с субъектом восприятия, как отношение субъекта и объекта.

Непреходящую сущность красоты подчеркивал и Павел Флоренский. В своей книге «Столп и утверждение истины», изданной в 1914 году, он еще сложнее понимает это явление: «Рассматриваемое внутри меня (по модусу “Я”) “в себе» или, точнее, “о себе», это вхождение [Бога в меня] есть познание; “для другого” (по модусу “Ты”) оно — любовь; и наконец, “для меня”, как объективировавшееся и предметное (т. е. рассматриваемое по модусу “Он”), оно есть красота. Другими словами, мое познание Бога, воспринимаемое во мне другим, есть любовь к воспринимающему; предметно же созерцаемая, — третьим, — любовь к другому есть красота. То, что для субъекта знания есть истина, то для объекта его есть любовь к нему, а для созерцающего познание (познание субъектом объекта) — красота. Истина, Добро и Красота — эта метафизическая триада —



Павел Флоренский.
1882–1937 гг.
Богослов,
религиозный
философ, ученый

⁹ Флоренский П.А.
Стоп и утверждение
истины. М.: Изд-во
«Правда», 1990.
С. 74–75.

¹⁰ Даосская йога.
Сост. В.А. Шериев /
пер. с англ. Бишкек:
МП «Одиссей», 1993.
С. 357.

есть не три разных начала, а одно. Это — одна и та же духовная жизнь, но под разными углами зрения рассматриваемая»⁹.

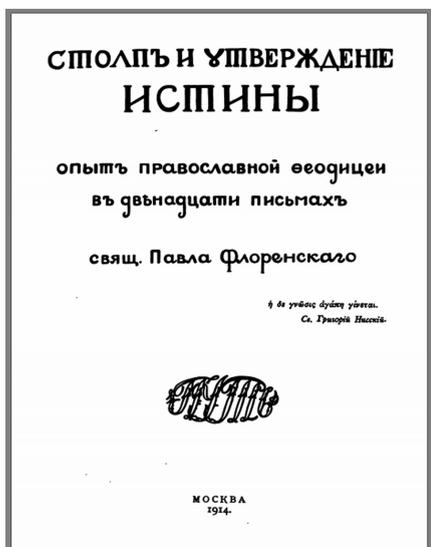
В этом непросто для восприятия отрывке заключен столь же непростой смысл. Попробуем его пояснить. Прежде всего, красота для П. Флоренского — это проявление духовной жизни. Если я стремлюсь к познанию Истины, считает он, то я могу это сделать, только пребывая в состоянии любви, которая есть Божественная сущность. Только в любви мыслимо действительное познание Истины и Бога. Если кто-то разделяет мое стремление к такому познанию, то оно для него — любовь. Сторонний же, третий человек, созерцая мою устремлен-

ность к Истине и восприятие другим этой моей направленности, оценивает все в целом как красоту.

Здесь уже не просто отношение субъект — объект, здесь не два, а три компонента отношений, в которых, по П. Флоренскому, объединяются Познание, Любовь и Красота. И это уже ставшее классическим определение триединства возможно только в совместном стремлении людей к совершенству, что есть, в конечном счете, — стремление к развитию.

Не стоит думать, будто подобная мысль присуща только европейской культуре. Об этом или почти об этом в конце XIX века брахман Чаттерджи говорил так: «Где же искать <...> критерий для наших поступков? Где тот признак, по которому можно безошибочно судить — хороши они или дурны? Вот этот признак: всякое действие, мысленное, астральное или физическое, направленное на то, чтобы ограничить живое существо в его развитии, — дурно, ибо оно ведет к движению назад. Всякое действие, направленное на то, чтобы устранить ограничение, помочь живому существу в его движении к цели, к Божественному, хорошо. Таково истинное определение добра и зла (добро и зло не реальности, а направления, склонности)»¹⁰. Здесь очень важно, что добро и зло — склонности и направления, некие *тренды*, которые проецируются в определенную сторону — к цели или от нее, к развитию или к ограничению развития.

Это определение, сопоставив его с мыслями П. Флоренского, можно без большой погрешности распространить на представление о красоте. П. Флоренский писал, что сторонний, третий человек, воспринимает познание абсолюта и любовь к этому акту как



Обложка книги
П. Флоренского
«Столп
и утверждение
Истины», 1914 г.

¹¹ Акоюн К.З.
Этьен Сурио: Фило-
софское размышление
об искусстве, или эсте-
тическое размышление
о философии /
К.З. Акоюн // Вопросы
философии, 1994,
№ 7–8. С. 100–104.

добро и красоту. Но добро, по Чаттерджи, — это «направленность на то, чтобы устранить ограничение, помочь живому существу в его движении к цели». Следовательно, устранение ограничения в движении к цели в самом широком значении этого слова воспринимается, в частности, как красота. Поэтому можно сказать вслед за французским эстетиком-позитивистом Этьеном Сурио (1892–1979), что красота есть созерцание устремления каждого существа к полному существованию, как выражение целенаправленности и «тенденции к совершенству»¹¹. Она есть там, где существует влечение к развитию, тогда ее противоположность — безобразное — там, где такому влечению что-то мешает?

Запомним эту мысль и вернемся теперь к «щенку и пьянице». В чем между ними принципиальная разница? Эта разница в том, что щенок олицетворяет собою *развитие и усложнение жизни*, а пьяница — деградацию пусть даже изначально более сложного. И в том и в другом есть определенные *тенденции*, только эти тенденции разнонаправленные.

Почему же не представить дело так: *стремление к развитию* заложено в каждом неизвращенном живом существе, и каждый «вспоминает» об этом, увидев прекрасное. И, не только вспоминает, но и утверждает в мысли о необходимости реализовать в действии подобную тенденцию. Можно вслед за Платоном сказать, что это и есть та Божественная искра, которая заложена в любом из нас. Дети прекрасны, даже если они лепечут несурзное, ведь это несурзное — плод неполного познания мира, попытка познать его более полно. Несурзный лепет старости вызывает у нас другое, противоположное чувство, так как это результат утраты былого разумного начала. И в том и в другом случае мы видим фундаментальную тенденцию и ощущаем ее направленность, понимая это как прекрасное или не прекрасное.

Прекрасна мать, носящая под сердцем будущего ребенка; прекрасна старость, наделенная мудростью; прекрасен умный человек с большим сердцем, вокруг которого устанавливается мир и согласие, — все это так очевидно, но поразительно, что мы способны понять главное, прежде чем увидим факт в его оконча-

тельном завершенном развитии. Мы нередко усматриваем именно вектор того или иного изменения задолго до того, как на примерах поймем истинный смысл процесса. Нам порой достаточно одного взгляда, чтобы почувствовать красоту или безобразие. У нас есть «лакмусовая бумажка» для такой оценки — наше собственное, природой заложенное стремление к развитию.

Творческий акт и художественная форма

Все сказанное относится и к проявлению прекрасного в искусстве. Художественное произведение мы воспринимаем как хронотоп¹² (Ухтомский, Бахтин). В нем нам важнее видеть возможность положительной образной динамики, чем статику пусть даже превосходного результата; а разрушение изначально сложного тем хуже для нас, чем более мы ошиблись в его стабильности. В этом смысле прекрасное будет перцептивной *прогностической* категорией усмотрения позитивной перспективы. Перефразируя классические высказывания, можно сказать, что человек, наделенный природной тенденцией к развитию, — есть мера всех вещей, так как он способен увидеть явление в его сущностном изменении.

Этот во многом психологический аспект проявления красоты в искусстве отмечал на рубеже XIX–XX веков один из основателей «психологической эстетики» немецкий философ Теодор Липпс¹³. В соответствии с концепцией «вчувствования» он делал основной акцент на субъективности прекрасного. По его теории переживания человека как бы переносятся, проецируются на объект созерцания. Т. Липпс полагал, что красота объекта не есть

его свойство, как, например, зеленый или синий цвет не есть особенность предмета, ведь в природе существует только разная длина электромагнитной волны, а не цвет. Чувство прекрасного лишь указывает на то, что объект может служить основанием для определенной эстетической оценки. Цвет, как и красота, по мнению ученого, — субъективная особенность человека. Тем не менее, в природе и в искусстве есть нечто, что оценивается и переживается нами именно таким образом.

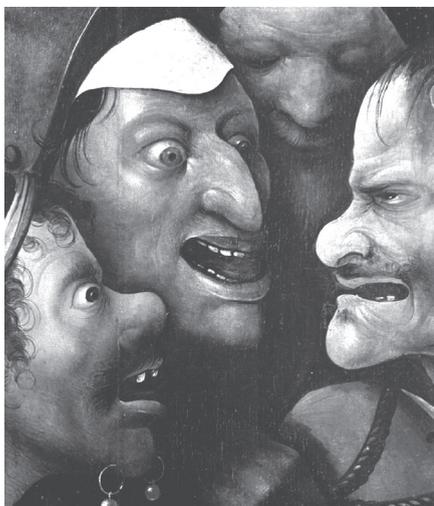
Однако во всех наших достаточно общих рассуждениях не содержится ответ на конкретные вопросы, поставленные

¹² Хронотоп — это единство пространственных и временных характеристик объекта. В художественном произведении оно направлено на выражение смысла. — Прим. авт.

¹³ Theodor Lipps. Ästhetik, Bd 1–2, Lpz., 1903–06.

Теодор Липпс. 1851–1914 гг. Немецкий философ и психолог





Иероним Босх.
«Несение Креста»
(деталь),
1515–1516 гг.

Жак Калло.
«Бурлескный
скрипач». Из серии
«Гобби», 1622 г.



в самом начале. В частности, не совсем ясно, почему художественная форма при некотором несовершенстве с точки зрения известных представлений все же способна преодолевать негативный материал, вызывая у нас чувство красоты художественного содержания? Почему нашему развитию могут способствовать работы с казалась бы деградирующей основой? В чем коренится в этом случае особый тренд прекрасного, направленный на духовно совершенное?

Отвечая на них, нужно, прежде всего, подчеркнуть, что развитие и усложнение не есть простое увеличение числа образных представлений. Это всегда их система, объединенная в целое.

При этом целое не однородно, а соткано из драматургически конфликтных элементов с объединяющей интегральной сущностью. Как свет не существует без тени, так и элементы с положительным трендом не существуют в системе без элементов с направленностью отрицательной. Усложнение невозможно путем простого набора одних положительных составляющих. Сложность в единстве разнообразного. Поэтому для некоторых людей, с чрезмерно возвышенными представлениями, освоение отрицательного материала, заключенного в художественном произведении, может быть некоторым уравнивающим и развивающим фактором.

Но есть и другая сторона проблемы, на которую нужно обратить особое внимание. Здесь уместно вспомнить древних египтян, которые, как мы помним, полагали, что прекрасны те, кто творит прекрасное. Эту мысль можно продолжить: прекрасен художник, творящий нечто способствующее нашему и его собственному развитию. Последнее важно, если предположить, что в художественном произведе-



Франсиско Гойя.
Капричос.
«Уже пора», 1799 г.

¹⁴ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л.: Изд-во «Academia», 1935. С. 281.

¹⁵ Там же. С. 243.

¹⁶ Хейзинга Й. Homo Ludens (лат. «Человек играющий»). Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция, 1997. С. 160.

дени отражается то, каким образом оно создавалось, признать, что в нем запечатлен сам процесс его формирования и на «материальном носителе» записана вся характерная динамика творческого акта. Такой отраженный в произведении процесс в общепринятом смысле не будет ни исходным материалом, ни структурой его подачи. Это, если можно так выразиться, — побочный результат игры художника с формой.

Термин «игра» употреблен здесь нами не в переносном значении. Еще в немецкой классической философии эстетический аспект игры был выдвинут на первый план. По мнению И. Канта, в основе искусства лежит именно игра духовных сил человека. Ф. Шиллер считал, что из «рабства зверского состояния» человек выходит только тогда, когда он обретает способность бескорыстного наслаждения «видимостью»

(искусством) и «склонность к украшениям и играм»¹⁴. По его мнению, самое высокое побуждение человека — это игра. Оно дает «свободу как в физическом, так и в моральном отношении». Предметом такого устремления является «живой образ», который отождествляется с красотой и предстает в единстве всех эстетических свойств предметов и явлений. А красота в свою очередь сама выступает «объектом побуждения к игре», в которой дух обретает свободу, а сам человек совершенствуется¹⁵. В XX веке нидерландский исследователь культуры Йохан Хейзинга в своем фундаментальном исследовании¹⁶ показывает эвристическую сущность игровой деятельности и ее проявление в творческой активности. Созидательный процесс, если он вдохновлен бескорыстным стремлением художника познать мир, во многом напоминает свободную интерпретацию, сходную с игрой. Поэтому можно сказать, что в структуре произведения запечатлены две составляющие: «форма результата» и «игровая форма процесса».

Об организации «формы результата» написано множество научных трудов. А о «форме процесса» говорят значительно меньше. Она обычно оценивается интуитивно, что хорошо знакомо педагогам изобразительного искусства. От них, когда они обращаются к ученику, нередко можно слышать: «Ты делал этот рисунок механически. Работал без интереса. Начал не с обще-



Винсент Ван Гог.
«Едоки картофеля»,
1885 г.

го, а увлекся деталями», или наоборот: «Молодец, думал, когда делал». Такой педагог по результату корректирует именно процесс, видя, как он отражается на итоге. Однако если задать ему вопрос, на чем основываются подобные замечания, например, об отсутствии заинтересованности ученика, то в ответ мы получим только анализ хорошо известных формальных особенностей произведения, не больше. Специфические свойства изображения, характеризующие интерес или его отсутствие, ту или иную последовательность работы, выявлены не будут. Знание об этом основывается на многолетних наблюдениях и пока плохо поддается рациональному анализу. Все многообразие проявлений процесса создания произведения в особенностях художественного результата еще предстоит когда-нибудь рассмотреть, так как это отдельная сложная тема. Здесь же следует констатировать, что наличие такого проявления — очевидный факт.

Если автор с помощью творческого акта обдумывает и образно осваивает окружающий его мир, а создание картины или написание книги является для него способом осмысления жизни и постижением бытия, то это не что иное, как восхождение к большей ментальной сложности. Такой процесс духовного развития будет именно тем проявленным в художественной форме положительным вектором, который мы воспримем как прекрасное содержание его творения.

Приведем отрывок из известного стихотворения Бориса Пастернака, в котором каждая строка, практически, подтверждает сказанное.

Цель творчества — самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно, ничего не знача,
Быть притчей на устах у всех.

Но надо жить без самозванства,
Так жить, чтобы в конце концов
Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов.

И надо оставлять пробелы
 В судьбе, а не среди бумаг,
 Места и главы жизни целой
 Отчеркивая на полях.

Итак, художник, развиваясь в процессе собственного творчества, невольно запечатлевает свое состояние в произведении, а мы, зрители, воспринимаем «любовь к нему пространства» как красоту произведения. Вот, видимо, почему любое подражание, даже очень точное, не может по впечатлению сравниться с оригиналом. Все здесь почти так, как и в оригинале, только не запечатлена красота особого состояния духа, стремящегося к большим духовным высотам. Даже авторская копия не производит впечатления оригинала, ведь она делается не как средство осмысления мира, а как механическое воспроизведение уже существующего. Тайна великих полотен не только в техническом совершенстве, не в масштабности замысла, не в возвышенной теме, а в отображении особого духовного прозрения автора. Не столь, видимо, существенно — безобразное или прекрасное, возвышенное или низменное, оригинальное или банальное положено в основу сюжета или фабулы. Более важно, чем явилась эта основа для создающего и воспринимающего. Если в результате работы над ней художник хотя бы немного преодолел планку духовного откровения, то тренд его собственного развития будет запечатлен в произведении. И наоборот, сколько ни бери для своего творчества возвышенные темы, сколько ни подражай великим творениям, ничто не сравнится со скромной работой, которая сделала самого автора чуть-чуть сложнее. Пусть даже он создал такое, что не совсем принято считать темой для истинного искусства.

Важно, видимо, отдавать себе отчет, что нет запретных тем и форм для их воплощения. Все зависит от того, для чего трудился

Анри Руссо.
 «Война», 1894 г.



художник, делал ли он это для своего собственного развития и понимания мира или нет. А у зрителя, чтобы отвергнуть все вторичное, есть заложенный природой критерий, который позволяет разглядеть красоту и пусть на крохотную ступеньку подняться в своем развитии вместе с мастером.

В заключение ответим на последний вопрос: можно ли считать на основании сказанного, что красота произведения полностью субъективна и зависит только от воспринимающего? В определенном смысле, конечно, — да. Переживание красоты таково, в какой мере произведение способствует или не способствует развитию зрителя. Бесспорно, что одно и то же произведение будет для одного хорошо, а для другого дурно. В этом смысле восприятие прекрасного как особой формы ощущения — субъективно. Однако само существование направленности вектора в сторону развития, отраженное в творческом акте, сущность хронотопа созданного произведения как особенность его временного изменения — существуют независимо от зрителя, также как, например, смещение спектра свечения звезд при приближении или удалении от нас. Перемещение и динамические изменения предметных свойств — обе эти категории временные и объективно существующие. Поэтому и феномен, проявляющийся как красота, следует признать объективным явлением. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Античные мыслители об искусстве. Изд. 2.* — М.: Искусство, 1938. — 243 с.
2. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в IV т., т. I.* — М.: Изд-во АХ СССР, 1962. — 684 с.
3. Лосский Н.О. *Мир как осуществление красоты. Основы эстетики.* — М.: Прогресс-Традиция, «Традиция», 1998. — 416 с.
4. *Материалисты Древней Греции. Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура.* — М.: Изд-во Политической литературы, 1955. — 240 с.
5. Столович Л.Н. *Категория прекрасного и общественный идеал. Историко-проблемные очерки.* — М.: Искусство, 1969. — 352 с.
6. Флоренский П.А. *Столп и утверждение истины.* — М.: Изд-во «Правда», 1990. — 496 с.
7. Францев Ю.П. *У истоков религии и свободомыслия.* — М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. — 574 с.

REFERENCES

1. *Antichnye mysliteli ob iskusstve. Izd. 2 [Ancient thinkers about art.]*. — М.: Iskusstvo, 1938. — 243 p.
2. *Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoy esteticheskoy mysli [History of aesthetics. Monuments of world-wide aesthetic thought.]*: v IV t., t. I. — М.: Izd-vo AKh SSSR. 1962. — 684 p.
3. *Losky I.O. Mir kak osushchestvleniye krasoty. Osnovy estetiki [The world as realization of beauty. Fundamentals of aesthetics.]*. — М.: Progress-Traditsiya, «Traditsiya», 1998. — 416 p.
4. *Materialisty Drevney Gretsii. Sobraniye tekstov Geraklita, Demokrita i Epikura [The materialists of ancient Greece. Collection of texts of Heraclitus, Democritus and Epicurus.]*. — М.: Izd-vo Politicheskoy literatury, 1955. — 240 p.
5. *Stolovich L.N. Kategoriya prekrasnogo i obshchestvenny ideal. Istoriko-problemnye ocherki [The category of beauty and the societal ideal. Essays on historical problems.]*. — М.: Iskusstvo, 1969. — 352 p.
6. *Florensky P.A. Stolp i utverzhdeniye istiny [The pillar and ground of the truth.]*. — М.: Izd-vo «Pravda», 1990. — 496 p.
7. *Frantsev Yu.P. U istokov religii i svobodomyслиya [At the root of religion and freedom of thought.]*. — М.-L.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1959. — 574 p.

Creative Process as an Aesthetic Entity

Alexander V. Sveshnikov

PhD (Art)

UDC 111.85

ABSTRACT: The author argues, that building a piece of art on emotionally negative material does not compromise its overall artistic property. The negative perceptive trend in such case is overridden by a specific organization of its form that projects the act of creation into the fabric of the piece, which is then perceived as complete.

The article offers a short historical analysis to demonstrate that beauty has been defined and analyzed as a separate entity since ancient times. Socrates interpreted beauty as a spiritual category, as a conundrum of consciousness and reason. Plato understood beauty as an objective divine origin, and the tradition of his teachings has spanned through millennia. The thinkers of XIX–XX centuries treat beauty as an absolute positive value for those able to perceive it. The German philosopher T. Lipps studied the psychological aspect of beauty as a subjective emotional experience during the process of appreciation of an object's properties by the subject. Our reasoning is rooted in Lipps' theory. We show that the aesthetic category of beauty is closely related to the perception of an objective tendency towards development and harmony.

KEY WORDS: concept of beautiful, aesthetic evaluation, perception, creative process, narrative content