МИНИСТЕРСТВО ВНУТРЕННИХ ДЕЛ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

БЕЛГОРОДСКИЙ ЮРИДИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

Кафедра гуманитарных и социально-экономических дисциплин

Дисциплина: Эстетическая культура сотрудников ОВД

РЕФЕРАТ

по теме : «Понятие эстетической культуры»

Подготовил:

Преподаватель кафедры

Рубцов П.И.

Белгород

2008

**План**

Вступительная часть

1. Понятие искусства. Отличие искусства от науки

2. Предмет и виды искусства

3. Основные этапы процесса художественного творчества

Заключительная часть (подведение итогов)

**Литература:**

1. Основная
2. Андреев А.П. Место искусства в познании мира. – М., 1980.
3. Столович Л.Н. Жизнь, творчество, человек. – М., 1985.
4. Дополнительная
5. Бесклубенко С.Д. Природа искусства. – М., 1982.
6. Ванслов В.В. Что такое искусство. – М., 1988.
7. Филиппьев Ю.А. Что и как познает искусство. – М., 1976.

**Введение**

Изучение курса «Эстетическая культура сотрудников органов внутренних дел» невозможно без рассмотрения сущности искусства и художественного творчества как процесса порождения произведений искусства.

Ранее мы говорили о том, что искусство входит в качестве составной части в предмет эстетики как науки. Кроме того, рассмотрение эстетических представлений различных исторических периодов невозможно без адекватного понимания сущности искусства. Да и эстетическое сознание, рассмотренное нами ранее, включает в себя в качестве обязательного элемента представления об искусстве.

Относительно художественного творчества также можно отметить его важность в системе явлений и процессов эстетического плана. Рассмотрению искусства и художественного творчества и будет посвящена наша лекция.

**Вопрос №1. Понятие искусства. Отличие искусства от науки**

Искусство — вид духовного освоения действительности общественным человеком, имеющий целью формирование и развитие его способности творчески преобразовывать окружающий мир и самого себя по законам красоты.

В отличие от других сфер общественного сознания и деятельности (науки, политики, морали и т.д.), искусство удовлетворяет универсальной потребности человека — восприятию окружающей действительности в развитых формах человеческой чувственности. Речь идет о специфически человеческой способности эстетического восприятия явлений, фактов, событий объективного мира как конкретного целого, предполагающей развитое творческое воображение.

Исторически искусство развивается как система конкретных его видов (музыка, литература, архитектура, изобразительное искусство и др.), в которых многообразие реального мира предстает во всем своем богатстве. Раз возникнув, искусство формирует, совершенствует проявившуюся в нем универсальную человеческую способность, которая, будучи развитой, реализуется в любой сфере социальной деятельности и познания — и в науке, и в политике, и в быту, и в непосредственном труде. Благодаря своеобразию своей видовой сущности, И. объединяет в себе все те формы общественной деятельности и познания, где проявляется человеческое отношение индивида к действительности и к самому себе.

Именно этим определяется специфика искусства, его уникальность как особого способа духовного производства. Поскольку искусство включает в себя как бы в снятом виде все формы социальной деятельности, отражающие собственно человеческое отношение к действительности, сфера его воздействия на жизнь поистине безгранична. Это, с одной стороны, лишает всякого смысла претензию искусства на какую-то исключительность, кроме той, что диктуется его видовой сущностью (в частности, бессмысленным оказывается тезис «искусство для искусства»). С другой стороны, оказывая преображающее воздействие на все общественные сферы и институты, искусство сохраняет присущие ему особенности и относительную самостоятельность. Вопрос «что такое искусство?» является предметом философско-методологических споров между сторонниками материалистической и идеалистической эстетики. Последняя издавна пытается свести сущность искусства к «чистой форме», лишенной какой-либо связи с практическими интересами общественного человека, прежде всего с политикой и идеологией.

Важнейшая эстетическая закономерность — связь искусства с действительностью — предстает в идеалистических концепциях в искаженном, ложном свете.

Современная эстетика исходит из идеи единства социологических, гносеологических и эстетических закономерностей искусства как особой формы общественного сознания. Тем самым оказывается возможным дать научно обоснованное, соответствующее реальной истории развития художественной деятельности и сознания объяснение роли искусства в развитии общечеловеческой культуры.

Основной «клеточкой» искусства, предметно воплощающей в себе его особенности и закономерности, является художественный образ, где действительность предстает в форме всеобщей индивидуальности предмета, факта, человека, события. Обладая способностью «менять нашу точку зрения на предмет» (Гегель), искусство силой творческого воображения преображает мир в представлении, делая это свободно, т.е. по законам красоты.

Процесс свободного формирования предметного мира в сфере художественного творчества происходит с позиций определенного эстетического идеала и завершается созданием произведений или образов искусства. Благодаря целостному, всеобщему характеру отражения предметов и явлений окружающего мира искусство воздействует одновременно на чувство, мысль и волю людей, пробуждая и развивая в них художническое, творческое отношение к действительности.

Соотношение искусства и науки. Искусство и наука — два способа освоения человеком мира, взаимосвязанные и взаимодействующие друг с другом на протяжении всей истории культуры. Искусство и наука сближаются тем, что отражают действительность и познают ее, различаются же они по истокам и по своему предмету, по способу отражения мира и по психологическим механизмам, по социальным функциям и законам развития. Сложность и изменчивость взаимоотношений между искусством и наукой объясняют крайнюю разноречивость теоретического осмысления их связи и различий — от фактического их отождествления, сводившего их различия только к форме познания, абстрактно-логической у науки и картинно-образной у искусства (Гегель, Белинский, представители гносеологической трактовки искусства в советской эстетике), до их абсолютного противопоставления (романтизм, субъективно-идеалистические и формалистические направления в эстетике XX в., Р. Гароди и др.). Марксизм наметил диалектическое решение данной проблемы, различив два способа освоения человеком мира, теоретический и практически духовный, связан с первым научное познание, а со вторым — мифологическое, художественное, религиозное отражение реальности.

Действительно, если художественное творчество вырастает из мифологического сознания первобытного человека со свойственной ему нерасчлененностью объекта и субъекта, синкретичностью мышления, переживания и воображения, то наука порождается трудовой практикой, в которой возникают и потребность в знании объективных закономерностей природы, и удовлетворяющая эту потребность способность абстрагирования объективного от субъективного.

Если предметом научного познания оказалась, следовательно, объективная реальность, а его продуктом — отражающая ее объективная истина, то предмет художественного освоения — объективный мир в его неразрывной связи с духовностью субъекта, т.е. мир ценностей.

Если решение научной задачи требует отделения абстрактно-логических операций мышления от игры фантазии и эмоциональных реакций психики, то познавательная ориентация И. на мир ценностей может обеспечиваться только целостно-недифференцированными действиями переживания — фантазирования — мышления.

Художественное освоение мира осуществляется образным мышлением, а научное — абстрактным, понятийно-логическим, в силу чего отношения искусства и науки следует понимать как взаимно дополнительные, а не как связь однородных и лишь внешне различающихся форм отражения.

Если функция науки — опосредствовать добываемыми ею знаниями совершенствование материального производства, а затем и социально-организационной деятельности и процесса социализации индивида, то главная функция искусства — целенаправленно расширять жизненный опыт человека, дополняя его иллюзорным опытом жизни личности в созидаемой искусством «художественной реальности», и таким способом формировать, развивать, совершенствовать духовный мир человека в его многосторонней целостности — в его мировоззренческом, нравственном, гражданственно-политическом, эстетическом содержании.

Все эти различия объясняются тем, что природа науки чисто познавательная, а искусство включает познание в многогранную структуру своих эстетических отношении к действительности — познавательных, оценочных, творчески-созидательных, игровых.

Наконец, если наука, как и техника, развивается, поднимаясь с более низкой ступени на более высокую, то в истории искусства, действуют иные законы, рождающиеся из сопряжения познания и ценностного осмысления мира. Поэтому искусство каждой эпохи продолжает жить в последующие времена, ценимое именно в силу его неповторимости. Прогресс в истории искусства оказывается не абсолютным, а относительным, поскольку достижения, обретаемые на каждом новом этапе его развития, противоречиво связаны с невосполнимыми утратами.

Взаимоотношения искусства и науки исторически изменчивы и культурно обусловлены: они обратно пропорциональны связям искусства и религии и непосредственно зависят от авторитета науки в культуре, от роли, которую она играет в общественном развитии. Вот почему особенно близкими и разносторонними эти связи оказываются в художественной культуре XIX—XX вв. Есть основание полагать, что они будут расширяться и углубляться в дальнейшем. Вместе с тем контакты искусства и науки зависят от особенностей как различных областей научного знания, так и видов искусства.

Связь с наукой художественной литературы — искусства слова, работающего теми же средствами, что и наука, несравненно более тесная, нежели музыки, а у архитектуры — более близкая, чем у скульптуры. С другой стороны, обществознание, гуманитарные науки соприкасаются с искусством более органично, чем естествознание и науки технические, ибо главным предметом художественного познания является человек, человеческие отношения, жизнь человека в обществе. В целом же взаимоотношения искусства и науки могут расцениваться как благотворные для них обоих, если они не ведут, разумеется, к подавлению специфических законов художественного освоения действительности и ее научного познания.

**Вопрос №2. Предмет и виды искусства**

Особое место, занимаемое искусством в культуре, определяет и его специфическое "поведение", его роль в жизни человека и человечества, в развитии общества и культуры. Системный подход позволяет вычленить в той целостно-разносторонней его активности пять аспектов, исходя из уже известной нам структуры бытия "природа — общество — человек — культура": функциональные отношения искусства по отношению к природе, к обществу, к человеку, к культуре и к... самому себе как специфическому культурному явлению.

Рассмотрим же особенности каждой из этих функциональных ориентации искусства.

1. Функции искусства в его отношении к человеку

Начну анализ с того, какова роль искусства в жизни человека — центральном векторе данной функциональной системы.

Поскольку человеком является и индивид, и вид — человеческий род, человечество, постольку проблема отношения искусства к человеку имеет два масштаба — исторический и биографический. Анализ исторического процесса формирования художественной потребности человечества позволил определить ее как потребность очеловечивания человека, отрыва его от исходного животного состояния, его одухотворения, возвышения над биофизическими и утилитарными практическими нуждами. Изучение первобытного искусства, места, занимаемого им в жизни древнейшей общины, и роли, которою оно там играло, показало, что искусство действительно с самого начала одухотворяло, облагораживало, возвышало человека, активно развивало в нем дремавшие на первых порах духовные потенции.

Но и в дальнейшем, на протяжении всей истории культуры, степень приобщенности к искусству характеризовала общий уровень духовности, эмоциональной "чувствительности", эстетической восприимчивости людей, их способность не ограничиваться удовлетворением одних только физиологических и утилитарных потребностей. Это дает нам основание утверждать, что функция искусства по отношению к человеку как таковому — это развитие его духовного потенциала, его — в буквальном смысле слова — очеловечивание.

Разумеется, не одно искусство решает эту задачу, но и все "инструменты" духовной культуры, особенность же искусства состоит здесь в том, что в отличие от всех других видов деятельности, формирующих человеческое сознание односторонне (наука, например, развивает мышление, мораль — нравственное сознание, политическая деятельность — социальные взгляды, религия — отношение к трансцедентному), искусство развивает духовность человека всесторонне — целостно — в единстве мыслей, чувств, воли, воображения, вкусов, в единстве его эстетического, нравственного, гражданственно-политического отношения к миру, в единстве его сознания и самосознания. Таким образом, функция искусства по отношению к "человеку вообще", т.е. к человечеству, не является чисто эстетической, но состоит в его целостном духовном возвышении, которое включает в себя как необходимый, но частный "момент развитие эстетического сознания на всех его уровнях — эстетической потребности, способностей эстетического восприятия, эстетического вкуса и эстетической установки.

Тем более, что потребность в искусстве отдельно взятой личности является прежде всего эстетической, поскольку выражает стремление человека испытывать радость, удовольствие, наслаждение от совершенства художественных творений. Значение данной потребности столь велико, что индивиду (как каждый хорошо знает по собственному опыту) вообще не нужны те области и произведения искусства, общение с которыми не доставляет ему удовлетворения, и общество не считает себя вправе вторгаться в эту интимную сферу отношений личности к искусству — не может обязать меня ходить в филармонию или в музей, если это не вызывается моей внутренней эмоциональной потребностью. Следовательно, первая функция искусства по отношению к личности — удовлетворять эту ее потребность, доставлять ей высокие эстетические радости, а тем самым — оказывать мощное обратное воздействие на данную потребность, развивать ее и совершенствовать.

И все же было бы поверхностным сводить художественную потребность личности к эстетической. Научный анализ обнаруживает в нашем отношении к искусству потребность иного рода, менее явную, как бы скрытую в глубинах психики индивида и порождающую поэтому столь же глубинное, незаметное непосредственному взору наблюдателя направление функционирования искусства. Оно отвечает более или менее осознанному стремлению человека к духовному самоопределению, к обретению своего самосознания, к утверждению своей неповторимой индивидуальности, в котором проявляется диалектика приобщения личности к социальному целому и ее обособления в рамках этого целого.

Нарушение данного процесса ведет либо к стандартизации, обезличиванию людей, либо к распаду социальных связей между ними. Искусство активнейшим образом помогает приобщать человека к человеку и одновременно предоставляет возможность каждому из них "находить" себя, "обретать" себя и утверждать себя как неповторимую человеческую индивидуальность.

Эту свою функцию искусство реализует благодаря способности обращаться в человеке не к безличному мышлению, к которому обращается наука, позволяя всем людям одинаково понимать ее истины, а к тем сокровенно личностным механизмам психики, с помощью которых образы по-своему интерпретируются и сотворчески обогащаются воображением каждого читателя, слушателя, зрителя, т.е. соотносятся с его личным опытом, окрашиваются его личностными ассоциациями, становятся частью его самосознания. Потому-то если таблица Менделеева или теория Эйнштейна "одна для всех", то у каждого есть свой Гамлет, свой Базаров, свой Мелехов, свой Живаго...

Так происходит расширение реальной сферы человеческого общения благодаря созданию новых партнеров общения — выдуманных художниками персонажей, которых мы воспринимаем, однако, как реальных людей и эмоционально участвуем в их судьбах, сочувствуем им, сострадаем, приобщаемся к опыту этих "искусственных людей", населяющих художественные миры, рождающиеся в романах, картинах, фильмах... Ибо суть дела состоит в том, что наш практический, жизненный опыт ограничен в пространстве и во времени, искусство же способно раздвинуть его границы, давая возможность каждому человеку "прожить" множество жизней — хотя бы в воображении! — и тем самым безгранично расширить свой реальный жизненный опыт, дополнить наше бытие небытием, которое становится нашим квазибытием.

Механизм этой "жизни в искусстве" мы только что видели — читая роман, воспринимая спектакль, фильм, картину, человек психологически переносится в иллюзорный мир образов, развернутый перед ним художниками, погружаясь в него всей целостностью своей духовной жизни — силами воображения, переживания, размышления, воспоминания, предчувствия, — и начинает "жить" в этом мире вместе с его героями — с Отелло и Дездемоной, с Моцартом и Сальери, с семействами Карамазовых и Турбиных... В результате личность органически приобщается к определенным ценностям культуры, вбирает в себя опыт, накапливаемый человечеством в ходе его развития, и формируется по меркам, которые предлагает ей общество. Поскольку же общество исторически меняется, поскольку оно развивается во множестве различных национальных форм, поскольку, наконец, на протяжении длительного этапа своей истории оно разделялось на антагонистические сословия, классовые, профессиональные группы, имеющие противоположные идеалы, интересы, психологические и идеологические установки, постольку и направление социализации человека постоянно менялось вместе с изменением конкретных общественно-исторических условий его жизни, и личность всегда находилась под "перекрестным огнем" различных, а подчас и диаметрально противоположных духовных воздействий. Так, аристократическое и демократическое направления европейского искусства XVII—XVIII вв. заключали в себе в корне различные программы духовного формирования личности, равно как в XIX в. творчество А. Пушкина и Ф. Булгарина, произведения представителей "натуральной школы" — гоголевского направления — и пропагандистов идей "православия, самодержавия, народности".

Уже здесь обнаруживается связь воздействий искусства на человека и на систему человеческих взаимоотношений, образующую общество.

2. Функции искусства в его отношении к обществу

Как всякая саморегулирующаяся система, человеческое общество — и любая его часть — испытывает потребность в постоянном укреплении своей целостности, которая обеспечивается прочностью сцепления его элементов. Опыт истории показал, искусство способно удовлетворять эту потребность, служить мощным средством укрепления общественных, связей между людьми. Эту свою социально-организационную функцию оно научилось выполнять двояко: с одной стороны, придавая эстетическое, эмоционально-действенное "облачение" различным социально-организационным действиям людей, а с другой, — формируя сознание каждого члена общества в духе, отвечающем нуждам и идеалам этого общества.

Уже в первобытной культуре складывается, как мы видели, сложная и разветвленная система обрядов, регулировавших нравственно-религиозные и предполитические (поскольку политика в развитой ее форме возникает лишь в классовом обществе) отношения людей, — охотничьи и земледельческие танцы и иные ритуальные действа, связанные с заклинанием сил природы; церемонии "дипломатического" общения родоплеменных вождей по поводу войны и мира; обряды посвящения юношей и девушек, достигших совершеннолетия; свадебные и похоронные церемонии и т.п. Обряды эти представляли собой своего рода драматизованпые действа, придававшие эстетический "ореол" оформлявшимся ими социальным процессам и вызывавшие к ним определенное эмоциональное отношение.

С тех пор и на протяжении всей истории общества, вплоть до наших дней, художественная обрядность придавала самым разным социальным отношениям эстетическую привлекательность, величественность, поэтичность: так, религиозный культовый ритуал реализовался с помощью разносторонних художественных средств — архитектуры и прикладных искусств, создававших предметную среду в храме; поэзии, ораторского искусства и музыки, на языке которых проходил сам процесс богослужения; живописи и скульптуры, представлявших в этом процессе потусторонних персонажей, героев мифов.

Целая группа искусств – монументально-декоративные отрасли живописи и скульптуры, бытовые формы музыки и танца — ориентирована непосредственно на эмоциональную организацию группового поведения людей в тех или иных жизненных ситуациях, благодаря возбуждению у них общего настроения, самочувствия, душевного состояния, соответствующих данному случаю, скажем, свадьбе или похоронам, религиозной или дипломатической церемонии, судебному процессу или концерту и т.д. В церемониях политического, дипломатического, юридического, военного, этического характера стойко сохранялась, хотя и постоянно меняя конкретные свои формы, художественная структура обряда — игры, включенной в реальную жизнь. В свое время Н. Евреинов специально исследовал этот момент театральности в обыденном бытии людей. И в самом деле, подобно актерам на сцене, мы действуем и говорим в соответствии с той или иной ролью в разных жизненных ситуациях, часто даже переодеваясь и украшаясь специально для этой цели.

Второе проявление социально-организационной функции искусства отвечает потребности духовного приобщения личности к социуму. Эту подфункцию искусства мы назвали бы социализацией индивида, т.е. формированием человека как носителя ансамбля определенных социальных ролей. Ибо если освоение культуры индивидуализирует каждого человека, то его включение в систему общественных отношений типизирует его: "социальные роли" и являются плодами такой типизации, ибо исполнение функций гражданина, отца, мужа, католика, учителя и т.д. и т.п. включает каждого индивида в определенные групповые общности, в соответствии с той структурой социума, которая сложилась на данной ступени его истории. Искусство становится одним из инструментов, с помощью которых решается эта задача.

Наиболее наглядно это проявляется в создаваемых искусством образах положительных героев, которые должны играть роль образцов для подражания, прямых "моделей социального действия", воплощающих ту систему требований, которые данное общество предъявляет человеку, тот тип его сознания и поведения, который оно хотело бы сделать реальным и всеобщим. Такие художественные модели "героев своего времени" средневековое искусство создавало в образах рыцарей "без страха и упрека" и в образах отрекшихся от мира и посвятивших себя Богу отшельников-аскетов, а искусство Возрождения им на смену привело жизненно полнокровных героев Боккаччо и Шекспира, Рафаэля и Тициана; искусство нашего времени, отражая расслоение общества, предлагает ему в качестве "героев нашего времени" и бизнесменов, и революционеров, и интеллектуалов-эстетов, и суперменов-сыщиков или бандитов, и каждый волен выбирать себе "модели собственного потребного будущего" в этом многообразии характеров и судеб — от Сталкера А. Тарковского до Эдички Э. Лимонова...

Правда, искусство нередко пытается в наши дни уклониться от решения этой задачи, замкнуться в эстетской "игре в бисер", однако такая позиция оказывается косвенным и часто неосознаваемым своеобразным ее же решением — представлением в качестве идеальной самой этой асоциальной личности, художника, делающего свое творчество воплощением такого идеала.

Так или иначе, но социализация каждого члена общества есть объективная, исторически возникшая необходимость: если животное получает уже при рождении "правила" своего поведения, поскольку они записаны в генетическом коде, то человек при появлении на свет ничего не знает, ничего не ценит и ничего не умеет, и только общество и культура формируют наше мировоззрение, наши идеалы, принципы поведения. Искусство является одним из проводников этого воздействия, делающего каждого из нас "общественным животным" — zoon politikon, как говорил Аристотель.

3. Функции искусства в его отношении к природе

Искусство способно воздействовать не только на человека и общество, но и на саму природу. Ибо оно не только изображает ее, но и преображает, преображает и в воображении, и в ее реальном материальном бытии, как это делает "зеленая архитектура — садово-парковое искусство.

Как и все другие функции искусства, преображение природы во имя повышения ее эстетического потенциала порождается определенной потребностью. Несомненно, однако, что потребность эта принадлежит не самой природе, а культуре — именно ей нужно оптимизировать отношения человека с природой, а для этого пробуждать и развивать у людей особое, эстетически-поэтическое, бескорыстно-духовное, любовное к ней отношение. Эту задачу и выполняет искусство — с одной стороны, изображая природу в художественно-одухотворенной, образной форме, а с другой, — внося в природу новую красоту и поэзию (это прекрасно показано в книге Д. Лихачева "Поэзия садов").

Именно потому, что данная функция искусства опосредована социокультурными потребностями, она существенно меняется на протяжении всей его истории: скажем, презрение к природе, культивировавшееся христианством в Средние века, и восхищение ею, принесенное Возрождением, определили и разные позиции искусства по отношению к природе. Точно так же грубо утилитарный взгляд на природу, характерный для первого этапа истории капиталистического общества и приведший к экологическому кризису нашего времени, сменяется отношением к природе в современном обществе, обусловленным глубинной потребностью в установлении диалогических, гармонических отношений между природой и человеком.

Поиски путей выхода из состояния экологического кризиса, которые все более настойчиво предпринимаются в наше время, приводят к выводу, что в разрешении противоречий между необходимостью сохранения природы и интересами развития материального производства огромная роль принадлежит эстетически целенаправленной художественной деятельности. Вот почему если в недавнем прошлом на развитие художественной культуры благотворное воздействие оказали идеи так называемой технической эстетики, то в наши дни возникает потребность в осознании новой программы художественной деятельности в русле, если можно так выразиться, экологической эстетики.

Говоря о способности искусства украшать природу, мы должны иметь в виду, что физическим своим бытием и человек принадлежит природе. Хотя людям свойственно считать самих себя наиболее совершенными ее творениями, они всегда испытывали известную неудовлетворенность собственными эстетическими качествами и стремились, начиная с первобытных времен и по сей день, так или иначе совершенствовать свои природные данные в соответствии со своими представлениями о красоте. Этому служили, с одной стороны, различные косметические средства, а с другой — средства гимнастические. И те и другие расценивались в древности чрезвычайно высоко как формы подлинного искусства, родственные в одном случае искусствам изобразительным, в другом — танцу. Все хорошо знают по современному опыту, как повышают эстетические качества тела танец и художественная гимнастика, какими возможностями в этом же отношении обладает искусство грима. В наше время все более популярной становится татуировка тела, уже не чисто декоративная, а "картинная", претендующая на то, чтобы быть родом изобразительного искусства. Как бы ни расценивать этот способ эстетизации тела, характерны само его использование, потребность в нем современной молодежи, отнюдь не только криминальной. В будущем же, несомненно, средства пластической хирургии, которые уже вошли в обиход, и еще только прогнозируемые по отношению к человеку возможности генной инженерии будут использованы самым широким образом для эстетического улучшения природы человека, для дальнейшего совершенствования его телесной, физической красоты.

4. Функции искусства в его отношении к культуре

Если функции искусства по отношению к природе в какой-то степени осознавались в. истории эстетической мысли, то проблема функций искусства по отношению к культуре вообще не попадала в поле зрения ученых. Между тем, важность постановки данной проблемы становится тем очевиднее, чем большее значение приобретает в наше время разработка общих вопросов теории культуры. Она приводит к выводу — это уже было показано в первой части нашего курса, — что культуре, как всякой развивающейся системе, нужны два "механизма", способных обеспечить ее развитие: механизм "сознания", дающий информацию о том, что происходит вовне, в окружающей среде, в мире, и механизм "самосознания", дающий системе информацию о ее внутренних состояниях — о ее конкретном содержании, о соотношении разных ее подсистем, о взаимодействии стабилизирующих и динамизирующих ее факторов и т.д. Если функцию сознания культуры выполняет философия (не случайно философию часто называют мировоззрением: она действительно формулирует представления о мире, выработанные данной культурой), то функцию самосознания культуры выполняет искусство, которое, благодаря образно-синкретической своей природе, способно быть "зеркалом" культуры как целого, в единстве и взаимосвязи всех ее компонентов. Культура "смотрится" в это зеркало и совершенствуется в зависимости от того, что она в нем видит.

Вторая функция искусства по отношению к культуре выражает его способность быть "кодом" каждой конкретной культуры в процессе ее общения с другими культурами. Именно потому, что художественое творчество запечатлевает бытие культуры целостно, во взаимосвязи всех се сторон, факторов, компонентов, оно оказывается способным "представлять" культуру, к которой оно принадлежит, в "диалоге культур" (В. Библер), "открывая" одну культуру другим. Ни одна иная сфера деятельности, материальная или духовная, не может обеспечить такого прямого доступа в самую сердцевину культуры народа, скажем, древних греков или современных индусов, как их искусство, взятое во всей полноте его проявлений, в конкретном соотношении его видовых, родовых и жанровых форм, в структуре и взаимосвязи его методов и стилей. Каждый человек знает по своему собственному опыту, что приобщение к иной культуре, далекой в историческом, этническом или классовом отношении, осуществляется в первую очередь через "ворота" искусства, войдя в которые, он начинает ощущать ее своеобразие, ее специфический дух, "аромат", ее неповторимое обаяние. Вот почему так велико значение искусства в современном мире, в котором контакты разных культур, их сближение и взаимное оплодотворение становятся жизненно необходимыми для духовного объединения человечества.

5. Функция искусства в его отношении к собственным потребностям

Если во всех рассмотренных нами выше отношениях исследовалось воздействие искусства на те или иные внешние для, него объекты, то сейчас речь пойдет о процессах саморегуляции художественного развития, обусловленных его относительной; самостоятельностью, т.е. о воздействии искусства на самое себя.

Воздействие это также диктуется некоей потребностью, которую мы назвали бы потребностью эстетического самосовершествования. Как и во всех других областях человеческой деятельности, генетически не программируемой, успешность действий зависит не только от способностей человека, но и от его умений, а они приобретаются и оттачиваются в ходе освоения опыта, накопленного в данной области культуры. Опыт этот передается и в прямом процессе обучения ученика учителем, и при самостоятельном изучении человеком различных пластов культурного наследия, и во взаимных влияниях современников, в обмене опытом мастерства.

Так протекает и развитие искусства. Объективным законом его функционирования является стремление так или иначе воздействовать на ход собственного художественного развития, на творчество современников и потомков. Вспомним, какое громадное и длительное влияние на этот процесс оказало античное искусство, или же ту роль, которую в истории русской литературы сыграло творчество А. Пушкина, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, М. Горького, В. Маяковского... В конечном счете само понятие "классика", столь важное в истории искусства, означает не что иное, как признание потомками непреходящей ценности данного этапа художественного развития, в котором искусство последующих эпох черпает художественный опыт большой эстетической силы.

Характеризуя эту функцию искусства — быть эстетическим регулятором собственного развития, — нужно отметить две ее существенные особенности. Первая состоит в том, что другие функции искусства требуют от него постоянного обновления, самоизменения в соответствии с непрерывно обновляющимся жизненным его содержанием, тогда как саморегуляция художественного движения выражается в равнении на классику, в освоении уже имеющегося профессионального опыта; отсюда — вечное противоречие между запросами современности и традициями классики, между тем, что искусство должно сделать, и тем, что оно умеет делать. Вся мировая история художественного развития показывает, как сталкивались и нередко весьма ожесточенно боролись друг с другом эти две тенденции — традиционалистская и инновационная, стабилизирующая и революционизирующая, удерживающая творчество на путях, уже опробованных и исхоженных, и влекущая к открытиям еще неизведанных путей.

Чем резче любая из этих тенденций противопоставлялась другой, тем более опасные последствия это имело для искусства, — об этом убедительно говорит, с одной стороны, опыт академизма, консервативно-эпигонского по отношению к классике прошлых эпох, а с другой — опыт Модернизма, порвавшего со всеми традициями художественной культуры и алчущего "абсолютной новизны". Оптимальным для развития искусства является, несомненно, диалектическое единение традиционности и новаторства, опора на прошлое при соответствии духу современности — не случайно антимодернистский поиск такой связи с классическим наследием оказывается в наши дни, как мы увидим в дальнейшем, одной из характерных черт постмодернизма. Вторая особенность рассматриваемой нами функции искусства состоит в том, что влияние одного этапа его развития на другой, одной национальной школы на другую, одного современного течения на другое имеет эстетический характер. Именно это отличает передачу опыта в сфере художественной практики от передачи опыта в сфере научной деятельности, или технической, или педагогической, или медицинской, равно как и от тех влияний, которые оказываются на искусство извне, — из сферы философии или политики, религии или техники. Влияние искусства на самое себя не может проявляться в прямых внеэстетических — идеологических или технических — воздействиях, ибо каждая эпоха предлагает ему свое духовное и материальное содержание, оно реализуется поэтому на том уровне художественной деятельности, на котором внеэстетическое переливается в эстетическое, выражая этим специфику художественного творчества. Наиболее яркий пример — обращение искусства начала XX в. к первобытной художественной культуре в сфере музыки и танца, живописи и скульптуры: очевидно, что ни Пикассо, ни основоположники джаза не восстанавливали языческое и магическое мировосприятие древнего негритянского искусства, но осваивали и развивали его эстетическую структуру.

6. Динамика взаимоотношений функций искусства

Обобщая все вышесказанное, следует отметить прежде всего, что множество функций искусства — не простой конгломерат, не хаотический "набор" различных его назначений, а сложнорорганизованная многоуровневая система, в которой действуют и координационные, и субординационные связи разных конкретных функций.

Будучи сложно-иерархически организованной, система эта обладает способностью, сохраняя внутреннюю целостность, изменять в довольно широких пределах соотношение своих компонентов. Этот динамизм системы функций искусства обнаруживается в целом ряде направлений.

Во-первых, в каждой области художественной деятельности, в каждом виде, роде и жанре искусства — в зависимости от его внутренней структуры — соотношение разных функций, складывaeтся по-своему: в одних случаях искусство обладает большей способностью изменятъ природу (скажем, "зеленая архитектура"), в других — большей способностью организовывать социальные действия (скажем, культовая или военная музыка), в третьих — большей способностью формировать сознание личности (например, поэзия); поэтому полнота функциональных отношений искусства может быть реализована только всем богатством его видовых, родовых и жанровых форм. Отсюда и следует крайне важный для нашей художественной культуры практический вывод — необходимость развивать все области художественной деятельности человека, ибо только их единство способно обеспечить искусству выполнение его великой роли в жизни и развитии человечества.

Во-вторых, структурные изменения системы функций искусства прослеживаются в его историческом движении; в традиционных культурах главенствующей становится функция социализации индивида; в культуре инновационно-креативного типа, развивающейся на Западе в новое время, — его индивидуализации; в буржуазно-индивидуалистической культуре — функция эстетически-гедонистическая; в культуре тоталитарных государств — социально-организационная. В результате разные области искусства развиваются неравномерно, в зависимости от того, как то или иное их соотношение соответствует строению данной функциональной системы (подробнее об этом в последней части нашего курса).

В-третьих, в одну и ту же эпоху и в пределах одной и той же области искусства соотношение его функций варьируется в зависимости от идейно-эстетических позиций, от творческого метода, лежащего в основе художественной деятельности. Так, сторонники "искусства для искусства" в XIX в. сводили значение искусства к замкнутому, изолированному от других сфер культуры художественному "самовоспроизводству", а критический реализм исходил из сознательного устремления к активнейшему воздействию искусства на человека, на жизнь общества, на состояние культуры.

Ныне человечество нуждается в том, чтобы искусство более или менее равномерно реализовывало весь ансамбль своих функций, все шире распространяя свое благородное воздействие и на человека, и на общество, и на природу, и на культуру, и на процесс собственного самосовершенствования. Именно в этой полноте, разносторонности и относительной равномерности воздействия — залог дальнейшего успешного развития художественной культуры.

Выявление общих закономерностей художественного освоения человеком мира позволяет перейти к анализу особенностей их проявления в разных его модификациях, ибо "искусство" — это всего лишь собирательное понятие для множества весьма различных конкретных способов художественного творчества.

Теперь попробуем оценить значение искусства в жизни человека не с точки зрения его отдельных функций, а в целом. На вопрос о том, зачем необходимо человеку искусство, есть множество ответов. «Искусство исполняет, между прочим, задачу консервирования, а также некоторого разукрашивания погасших, потускневших представлений...», — полагал Ф. Ницше (Ницше Фридрих. Человеческое, слишком человеческое. — Сочинения в 2-х тт., т. 1, М., 1990, с. 325.).

А вот что думал по этому поводу известный французский философ и поэт Жан Гюйо: «Самая возвышенная цель искусства — заставлять биться человеческое сердце» (Энциклопедия мысли. Сборник мыслей, изречений, афоризмов, максим, парадоксов, эпиграмм и т. п. философов, ученых, писателей, художников, государственных деятелей и др. всех времен и всех народов в алфавитном порядке. Киев, 1918 (Репринтное издание, 1993), с.157.).

Можно сказать, что в целом искусство есть дополнение, обогащение, развитие и углубление реального опыта человека опытом воображаемой жизни, опытом других людей — творца художественного образа, его персонажей.

Наш собственный реальный опыт всегда ограничен «свершившимся», искусство же безгранично раздвигает его как в пространстве, так и во времени, позволяет прожить множество жизней, переноситься из одной исторической эпохи в другую, побывать в самых неожиданных, а по условиям собственной реальной жизни порою и в просто немыслимых ситуациях! Искусство как бы останавливает для нас время, дает возможность переноситься в любые обстоятельства — от жизни доисторического мальчика до рабочего дня современного менеджера!

При этом, все, что хоть раз уже появилось в искусстве и зарекомендовало себя, как подлинно художественная ценность, уже не уходит из этого мира — в отличие, например, от сферы научно-технической, где устаревшие модели, несовершенные системы попросту уступают место другим качественно более совершенным. В искусстве же процесс созидания эстетических ценностей в каком-то смысле напоминает процесс впадения рек в огромное море. Ни одна из его ценностей не пропадает, они становятся частицами общего «моря эстетических приобретений» человечества и в любой момент могут быть востребованы как новым поколением, новой социальной системой, так и любым индивидом каждой исторической эпохи. И в этом состоит важное, непреходящее значение искусства как «вечного» источника эстетического опыта человечества.

Структура искусства

Охарактеризовав искусство как некую эстетическую ценность, необходимо обратить внимание и на его структуру. Искусство представляет собой целостную систему, включающую целый ряд разнообразных взаимодействующих друг с другом сложных элементов. Одной из важных проблем эстетики сегодня является необходимость классификации видов искусства, объяснения их многообразия и взаимодействия различных видов искусства друг с другом.

Это многообразие видов искусства всегда фиксировалось в истории художественной культуры, предпринимались различные попытки дать ему объяснение. Так, например, И. Кант полагал, что это многообразие обусловлено множественностью способностей субъекта, Д. Дидро объяснял его различием изобразительных и художественных средств отражения человеком природы, Гегель — внутренней дифференциацией Абсолютной идеи, марксизм — многообразием общественной практики, богатством самого мира и формирующейся в ходе практики универсальности человека.

При этом в эстетике не раз фиксировалась неравномерность развития видов искусства, выдвижение на передний план то одного, то другого из них (например, театра — в эпоху Французской революции XVIII столетия, песенного творчества — в гражданскую войну в России, телевидения — в XX столетии и пр.).

Сложной проблемой классификации видов искусства является поиск ее основания. И.Кант, например, клал в основу предлагаемой им классификации способ выражения эстетической идеи, Гегель рассматривал виды искусства как ступени развития самосознания, эстетика марксизма исходит при классификации искусств из принципа объективного значения произведений искусства, их связи с действительностью, обусловленностью их общественной практикой, то есть, из различий, которые определяют структуру и форму самого искусства, а не только способов его восприятия.

Рассматривая искусство как систему, можно выделить несколько критериев классификации его видов. Вот некоторые из них.

1. По характеру (способу) бытия произведений искусства

В этом случае можно говорить о делении искусств на:

а) пространственные, обладающие определенными пространственными характеристиками (размеры, объем, вес и пр.), к которым можно отнести, например, живопись, архитектуру, скульптуру;

б) временные, чье существование определяется «временем их исполнения» (например, музыка, художественное чтение, танец). Разумеется, даже с этой точки зрения существуют виды искусства, которые как бы объединяют в себе существенные признаки первых двух и могут быть определены, как

в) пространственно-временные (например, театр, кино, цирк).

2. По способу создания образов (семиотический критерий):

а) изобразительные, в которых носители эстетических ценностей выступают в формах, адекватных реальности — живопись, скульптура, графика;

б) выразительные, в которых целью является непосредственная передача эмоций, чувств в специфически образной форме (архитектура, дизайн, декорум, музыка).

Отдельные виды искусства могут содержать и те и другие моменты, как, например, литература, в которой используются изобразительные средства (описания ситуаций, портреты действующих лиц и пр.) наряду с выразительными (анализ психологических состояний героев и пр.).

3. По способу контакта с неэстетическими сферами действительности:

а) прикладные, несущие в себе не только эстетическое, но и утилитарное значение (архитектура, декорум, риторика);

б) неприкладные, в которых преобладает чисто эстетическое начало (музыка, поэзия).

Современная жизнь характеризуется мощным вторжением прикладных функций в неприкладные виды искусства. Так, музыка нередко используется для оживления «монотонности» отдельных производственных процессов, придания большей праздничности массовым зрелищам (например, спортивным) и др. Ряд методик обучения, в частности, иностранным языкам, включает в себя использование музыки, как средства, позволяющего лучше подготовить человека к восприятию новой информации, создать более благоприятный фон для ее усвоения.

4. По способу донесения образа до объекта:

а) исполнительские, требующие художника, артиста, как бы стоящего между произведением искусства и читателем, слушателем (музыка, хореография, вокал, театр и пр.);

б) неисполнительские, которые могут восприниматься реципиентом непосредственно (литература, живопись).

Но и здесь существует известное взаимопроникновение. Например, художественное чтение, экскурсионное обслуживание в музеях и пр.

Таким образом, искусство выступает как сложная, динамическая система, отражающая в себе богатство, многообразие как самого мира, так и возможностей его эстетического освоения человеком. Здесь очень важно иметь в виду, что единство видов искусства представляет собой такую органическую целостность, которая базируется на общности природы каждого из этих видов.

**Вопрос №3. Основные этапы процесса художественного творчества**

1. Художественное творчество как специфическая деятельность. Иерархия творческих предрасположений

Художественное творчество — загадочный процесс. Кант говорил: «...Ньютон все свои шаги, которые он должен был сделать от первых начал геометрии до своих великих и глубоких открытий, мог представить совершенно наглядными не только себе самому, но и каждому другому и предназначить их для преемства; но никакой Гомер или Виланд не может показать, как появляются и соединяются в его голове полные фантазии и вместе с тем богатые мыслями идеи, потому что сам не знает этого и, следовательно, не может научить этому никого другого. Итак, в научной области величайший изобретатель отличается от жалкого подражателя и ученика только по степени, тогда как от того, кого природа наделила способностью к изящным искусствам, он отличается специфически»[[1]](#footnote-1). Художники нового времени порой отдают себе отчет в некоторых моментах психологии творчества, но и сегодня в этих процессах еще многое остается непостигнутым. А.С. Пушкин писал: «Всякий талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами? — Так никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею...»[[2]](#footnote-2). Всесторонне исследуя общечеловеческие аспекты человеческой деятельности и искусство как ее высшую форму, эстетика не может обойти своим вниманием процесс художественного творчества и психологические его механизмы.

Основатель «аналитической психологии» швейцарский психолог К. Юнг отмечал, что психология в своем качестве науки о душевных процессах может быть поставлена в связь с эстетикой[[3]](#footnote-3). Последнее свидетельствует о наличии пограничной зоны между этими науками, в исследование которой свой вклад призвана внести и эстетика, обретающая качество психологии искусства.

Некоторые теоретики полагают, что художественная гениальность есть форма умственной патологии. Так, Ч. Ломброзо писал: «Какой бы жестокой и мучительной ни выглядела теория, отождествляющая гениальность с неврозом, она не лишена серьезных оснований...»[[4]](#footnote-4). Эту же мысль высказывает и А. Шопенгауэр: «Как известно, гениальность редко встречается в союзе с преобладающей разумностью; напротив, гениальные индивидуумы часто подвержены сильным аффектам и неразумным страстям»[[5]](#footnote-5). Однако, по справедливому суждению Н.В. Гоголя, «искусство есть водворенье в душу стройности и порядка, а не смущенья и расстройства»[[6]](#footnote-6). Это суждение относится и к воздействию произведения на воспринимающую искусство публику, и к процессу творческого мышления художника. Болгарский исследователь М. Арнаудов верно подчеркивает, что нормальная логика — основа творческих достижений, не следует ставить под сомнение психическое равновесие избранных творческих натур[[7]](#footnote-7).

Существует иерархия ценностных рангов, характеризующая степень предрасположенности человека к художественному творчеству: способность — одаренность — талантливость — гениальность. Художник, находящийся на более высокой ступеньке этой творческой лестницы, сохраняет те положительные качества, которые присущи тем, кто расположен на низших ее ступенях, но непременно должен обладать еще рядом дополнительных высоких достоинств.

Человек, способный к художественному творчеству, обладает рядом развитых духовно-мыслительных особенностей. Американский психолог Д. Гилфорд отмечает шесть таких склонностей способного художника: беглость мышления, ассоциативность, экспрессивность, умение переключаться с одного класса объектов на другой, адаптационная гибкость или оригинальность, умение придавать художественной форме необходимые очертания.

Художественной деятельностью в том или ином виде искусства, в тот или иной период жизни занимаются многие с большим или меньшим успехом. Однако только художественные способности обеспечивают создание художественных ценностей, представляющих общественный интерес.

Художественная одаренность предполагает остроту внимания к жизни, умение выбирать объекты внимания, закреплять в памяти эти впечатления, извлекать их из памяти и включать в богатую систему ассоциаций и связей, диктуемых творческим воображением. Человек художественно одаренный создает произведения, обла­дающие устойчивой значимостью для данного общества на значительный период его развития. Талант порождает художественные ценности, имеющие непреходящее национальное, а порой и общечеловеческое значение. Гений создает высшие общечеловеческие ценности, имеющие значимость на все времена. Гениальность художника проявляется в силе восприятия мира и глубине воздействия на человечество.

Генезис текста. Творчество как воплощение замысла. Природу художественного общения хорошо проясняет воображаемая экспериментальная ситуация, описанная А. Н. Толстым: «Вас, писателя, выбросило на необитаемый остров. Вы, предположим, уверены, что до конца дней не увидите человеческого существа, и то, что вы оставите миру, никогда не увидит света. Стали бы вы писать романы, драмы, стихи? Конечно,— нет... Для потока творчества нужен второй полюс — вниматель, сопереживатель, круг читателей, класс, народ, человечество»[[8]](#footnote-8). Создавая произведение, художник «мыслит» зрителем, писатель — читателем. Художественное общение начинается с акта художественного творчества, первым звеном которого является замысел писателя.

В известном смысле можно сказать, что парадокс художественного творчества состоит в том, что оно начинается с конца или, вернее, конец его неразрывно соединен с началом; воздействие на реципиента — с замыслом. Конец влияет на начало, цели воздействия — на замысел.

В замысле присутствует не только установка писателя и его видение мира, но и конечное звено творческого процесса — читатель. Писатель «планирует» художественное воздействие и пострецепционную активность читателя. Эти цели художественной коммуникации обратной связью воздействуют на ее начальное звено — замысел. Процесс художественного творчества двусторонне пронизан встречными силовыми линиями: идущими от писателя через замысел, его воплощение в художественном тексте к читателю и, с другой стороны, от читателя и его потребностей, запросов и рецепционного горизонта к писателю и его творческому замыслу.

Постижение художественного текста предполагает изучение четырех его аспектов: 1) процедуры порождения текста; 2) его семиотического осуществления (кодирование); 3) инструментов его анализа, понимания, интерпретации; 4) его онтологии (социального бытия и социального функционирования). В данном случае нас интересует первый аспект бытия текста.

Исторический генезис художественного текста восходит к древней культуре. Человек, не владевший природой, создавал первые искусствоподобные образования (магические реалии: наскальные рисунки, заговоры, заклинания и т.п., которые отличаются от художественного текста тем, что последний стремится воздействовать на человека, а магические реалии стремятся воздействовать непосредственно на действительность — обеспечить положительный исход охоты, подчинить враждебные человеку стихии и т.д.). Магические реалии императивны и имеют эмоционально насыщенное интонационное содержание. Этим и определилось возникновение на их основе собственно художественной деятельности и художественного текста.

В художественно-творческом процессе, порождающем художественный текст, все начинается с замысла. Последний есть результат восприятия жизненных явлений и их субъективного преломления и понимания личностью на основе ее мировоззрения и ее глубинных индивидуальных особенностей, обусловленных генетической природой и одаренностью, биографией, социальным воспитанием этой личности, характером и объемом ее общекультурного (в том числе философского, политического, научного, морального, правового, религиозного) и собственно художественно- и литературно-культурного фонда и опыта.

В замысле «сквозь магический кристалл еще неясно» (А. Пушкин) различаются черты будущего художественного текста.

1) Замыслу обычно присуща некоторая семиотически не оформленная смысловая определенность, намечающая очертания темы и идеи произведения.

2) Замысел формируется вначале в виде интонационного «шума», воплощающего эмоционально-ценностное отношение к теме, и в виде очертаний самой темы в несловесной форме — в форме интонации. В. Маяковский отмечал, что начинал писать стихи с «мычания». Значение интонационно-мелодического звена замысла в генезисе художественного текста на основе осознания своего творческого опыта отмечал и Ф. Шиллер. Его взгляд на эту проблему очень четко и концентрированно-конспективно излагал Ф. Ницше, писавший: «На процесс своего поэтического творчества бросил свет Шиллер в одном ему самому необъяснимом, но, по-видимому, не представляющемся сомнительным наблюдении: он признается именно, что в подготовительном к акту поэтического творчества состоянии он не имел в себе и перед собою чего-либо, похожего на ряд картин со стройной причинной связью мыслей, но скорее некоторое музыкальное настроение («Ощущение у меня вначале является без определенного и ясного предмета; таковой образуется лишь впоследствии. Некоторый музыкальный строй души предшествует, и лишь за ним следует у меня поэтическая идея»)»[[9]](#footnote-9).

3) Замыслу свойственна неоформленность.

4) Замыслу присуща потенциональная возможность развития знакового выражения, фиксации и воплощения в образы.

Важнейшим фактором, порождающим художественный замысел, определяющим все его неповторимое своеобразие, является креатив (творческий и творящий фундаментальный глубинный слой личности). Воздействие этого креатива определяет личностное своеобразие и инвариантное ядро всех художественных произведений данного писателя. На этот аспект генезиса художественного текста указывают многие ученые. М.О. Гершензон писал в этой связи: «Материал, накопленный в нем [духе Пушкина], представляет собою несколько безотчетных и неоспоримых уверенностей, которые логически связаны между собою словно паутинами и образуют своего рода систему... Основная мысль Пушкина представляла как бы канон, которому неизменно, помимо его воли, подчинялось его художественное созерцание»[[10]](#footnote-10).

Эту же проблему осветил Р. Якобсон, подчеркнувший, что есть некоторые постоянные организующие принципы, являющиеся носителями единства в пестроте многочисленных произведений одного автора, принципы, накладывающие на эти разрозненные фрагменты печать единой личности. Он заметил, что у Пушкина памятники оживают и двигаются (например, статуя Командора в «Дон Гуане», монумент Петру в «Медном всаднике»). К этому можно добавить образ собственного памятника в стихотворении Пушкина «Памятник».

Есть какая-то устойчивость в таком развитии темы памятника. И эта устойчивость не случайна. В творчестве писателя есть инварианты, обусловленные глубинным порождающим слоем его духовного мира. Писатель создает свой художественный мир. При этом каждый поэт отличается своим видением реальности, которое «проявляется в любой самой малой клеточке его текстов».

Таким образом, факторами, определяющими генезис художественного текста, являются:

1) внутренние связи и особенности личности: ее фундаментальный креативный слой, определяющий устойчивое ядро всех порождаемых художественных текстов, которые образуются в результате пересечения мировоззрения и опыта писателя с его фундаментальными личностными качествами, что и определяет характер преломления и понимания впечатлений бытия; общекультурные, общехудожественные (другие виды искусства) традиции, воспринятые и усвоенные художником, собственные традиции данного вида искусства, усвоенные им;

2) структура и стиль мышления, определяющие внутренние связи текста, его структуру и стиль;

3) характер активности личности писателя и характер его духовных потребностей и способностей воздействовать на людей и на общество.

Творчество — это процесс воплощения замысла в знаковую систему и вырастающую на ее основе систему образов, процесс объективации художественной мысли в художественном тексте, процесс отчуждения замысла от писателя и передачи его через произведение читателю, зрителю, слушателю.

2. Психологические механизмы художественного творчества

Память, воображение, вдохновение. Художественное творчество начинается с обостренного внимания к явлениям мира и предполагает «редкие впечатления» (Гёте), умение их удержать в памяти и осмыслить.

Важным психологическим фактором художественного творчества является память. У художника она не зеркальна, избирательна и носит творческий характер. Художественная одаренность сказывается в выборе объектов, достойных художественного внимания, в избирательности памяти, в умении извлекать из нее впечатления и включать в систему ассоциаций и связей, диктуемых творческим воображением. Живописец Р. Фальк учил своих учеников запоминать впечатления от натуры и затем писать этюды по памяти. Известно, какое значение имела память в творчестве М. Пруста. Считая, что действительность художественно формируется именно в памяти, он воскрешал прошлое и запечатлевал затем воспоминания в произведении. Важный элемент творческого процесса — воображение, которое позволяет комбинационно-творчески воспроизводить представления и впечатления, хранящиеся в памяти. Благодаря воображению в сознании художника возникают живые картины. Русский писатель XIX в. И.А. Гончаров писал: «...лица не дают покоя, пристают, позируют в сценах, я слышу отрывки их разговоров — и мне часто казалось, прости господи, что я это не выдумываю, а что это все носится в воздухе около меня и мне только надо смотреть и вдумываться»[[11]](#footnote-11). Воображение имеет много разновидностей: фантасмагорическое — у Э. Гофмана, философско-лирическое — у Ф.И. Тютчева, романтически-возвышенное — у М.А. Врубеля, болезненно гипертрофированное — у С. Дали, полное таинственности — у И. Бергмана, реально-строгое — у Ф. Феллини и т.д. Творческое воображение доставляет эстетическое наслаждение и этим отличается от галлюцинации. «Не отождествляйте внутреннее видение художника,— писал Г. Флобер И. Тэну,— с галлюцинацией. Мне хорошо знакомы оба состояния, между ними — пропасть. При настоящей галлюцинации вы испытываете ужас и ощущаете, что ваше «я» убегает и что вы умираете. При этом поэтическом видении, напротив, присутствует радость»[[12]](#footnote-12).

Воображение творчески воспроизводит блоки представлений, впечатлений и образов, хранящиеся в памяти, комбинирует и рисует в сознании художника живые картины, которые он фиксирует в художественном тексте. При этом весь творческий процесс нацелен на читателя и ведется во имя передачи ему определенной художественной информации, во имя воздействия на него и формирования системы его ценностных ориентации.

Вдохновение делает творческий процесс особенно плодотворным. Вдохновение — специфически-творческое состояние ясности мысли, интенсивности ее работы, богатства и быстроты ассоциаций, глубокого проникновения в суть жизненных проблем, могучего «выброса» накопленного в подсознании жизненного и художественного опыта и непосредственного включения его в творчество, обостренная виртуозность в чувствовании формы. Вдохновение рождает необыкновеную творческую энергию, оно почти синоним творчества. Образом поэзии и вдохновения с древнейших времен является крылатый конь — Пегас.

В психологическом механизме творчества существенную роль играет момент внутреннего освобождения, которым разрешается потребность творческой индивидуальности в публичной исповеди или проповеди, желание поделиться с близким человеком глубоким переживанием, ярким впечатлением, существенной идеей.

Потребность во внутреннем освобождении, которая возникает в процессе творчества, выразительно описывает Данте: «Глаза мои изо дня в день проливали слезы и так утомились, что не могли более облегчить мое горе. Тогда я подумал о том, что следовало бы ослабить силу моих страданий и сложить слова, исполненные печали. И я решился написать канцону, в которой, жалуясь, скажу о той, оплакивая которую я истерзал душу. И я начал канцону: «Сердечной скорби...»[[13]](#footnote-13)

Сознание и подсознание. Высокая роль подсознания в художественном мышлении приводила уже Платона и других древнегреческих философов к трактовке творчества как экстатического, боговдохновенного, вакхического состояния.

Для Гомера рапсод — певец, озаряемый свыше, а Пиндар называл поэта пророком муз.

Эстетика романтизма абсолютизировала роль бессознательного в творческом процессе. Ф. Шеллинг писал: «...художник непроизвольно и даже вопреки своему внутреннему желанию вовлекается в процесс творчества... Подобно тому как обреченный человек совершает не то, что он хочет или что намеревается сделать, но выполняет здесь неисповедимо предписанное судьбой, во власти коей он находится, таким же представляется и положение художника... на него действует сила, которая проводит грань между ним и другими людьми, побуждая его к изображению и высказыванию вещей, не открытых до конца его взору и обладающих неисповедимой глубиной»[[14]](#footnote-14).

Процесс рождения стихов, по словам И. В. Гёте, выглядит так: «Заранее я не имел о них никакого представления и никакого предчувствия, но они сразу овладевали мною и требовали немедленного воплощения, так что я должен был .тут же на месте, непроизвольно, как лунатик, их записывать»[[15]](#footnote-15).

В XX в. подсознательное, в творческом процессе привлекло к себе внимание 3. Фрейда и его психоаналитической школы. Художник как творческая личность был превращен психоаналитиками в объект самонаблюдения и наблюдения критики.

Художник, по мнению фрейдистов, личность, сублимирующая свою сексуальную энергию в область творчества, которое превращается в тип невроза. Фрейд полагал, что в акте творчества происходит вытеснение из сознания художника социально неосуществимых потребностей и устранение тем самым реальных жизненных конфликтов. По Фрейду, неудовлетворенные желания — побудительные стимулы фантазии. Роль бессознательного в творческом процессе абсолютизируется психоаналитиками, а в бессознательном преувеличивается роль сексуального начала.

Американский психолог Ф. Беррон обследовал с помощью тестов группу писателей и пришел к выводу, что у писателей эмоциональность и интуиция высоко развиты и преобладают над рассудочностью. Из 56 испытуемых 50 оказались «интуитивными личностями» (89%). В контрольной же группе, где были люди, далекие от художественного творчества, обладающих развитой интуицией оказалось в три с половиной раза меньше (25%)[[16]](#footnote-16).

Бессознательное хотя и важный, но далеко не единственный фактор в механизме художественного творчества. В творческом процессе взаимодействуют и подсознание, и сознание, и сверхсознание, память и воображение, потребность в исповеди и проповеди, эвристические, суггестивные, просветительские наклонности, природный дар и приобретенный навык. Ф. Шиллер писал: «Бессознательное в соединении с рассудком и делает поэта-художника»[[17]](#footnote-17).

Сознание, определяет многие существенные стороны творчества. Оно контролирует цель, сверхзадачу творчества и основные контуры художественной концепции произведения, высвечивает «светлое пятно» в творческом мышлении художника и организует весь его опыт вокруг этого света, обеспечивает самонаблюдение и самоконтроль художника, помогает ему самокритично проанализировать, оценить черновой вариант и довести его до совершенного осуществления замысла. Сознание помогает художнику провести самокритический анализ всего своего творчества и сделать выводы, способствующие дальнейшему росту мастерства.

Особенно важна роль сознания при создании крупномасштабных произведений. Миниатюру можно исполнить и по наитию, крупное же произведение нуждается в серьезном обдумывании. Л.Н. Толстой писал по поводу «Войны и мира»: «Вы не можете себе представить, как мне трудна эта предварительная работа глубокой пахоты того поля, на котором я принужден сеять. Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения, очень большого, и обдумать мильоны возможных сочетаний для того, чтобы выбрать из них 1/1000000 — ужасно трудно»[[18]](#footnote-18). Значение сознательного начала при работе над «Братьями Карамазовыми» подчеркивал и Ф.М. Достоевский: «Теперь же подводится итог тому, что 3 года обдумывалось, составлялось, записывалось... Верите-ли, несмотря что уже три года записывалось — иную главу напишу да забракую, вновь напишу и вновь напишу»[[19]](#footnote-19).

Подсознание под влиянием различных жизненных впечатлений рождает во всяком творческом процессе (не только художественном) огромное число вариантов решения проблемы, образов, мыслительных связей между явлениями. Интуитивное эстетическое чувство, чувство гармонии и красоты заставляет отобрать из этого огромного числа наиболее красивые решения и образы. Механизм интуиции тесно связан с эстетикой. Французский математик А. Пуанкаре подчеркивал, что отличительное свойство математического ума нужно искать не в логике, а в эстетике[[20]](#footnote-20). Об этом же говорит и современный американский математик С. А. Пейперт[[21]](#footnote-21). Идеи, которые переходят из подсознания в сознание, не всегда правильны, так как в подсознании нет логических критериев истины. Именно красота есть критерий передачи образов из подсознания в сознание, где осуществляется строгая проверка полученного из подсознания материала. Рожденный подсознанием, отобранный и организованный эстетическим чувством, образ поступает в сознание. Здесь он логически выверяется, просветляется разумом, обрабатывается (аргументируется, домысливается, обосновывается, связывается с культурным фондом и обогащается им).

Таким образом, сначала эстетическое чувство (на уровне интуиции), затем строгая логика (на уровне сознания) производят отбор из множества идей и образов. «Выживают», поступают в дальнейшую обработку в творческом процессе лишь самые прекрасные и истинные. Переход от подсознания к сознанию связан с огромным творческим приращением. Логически выверенные разумом идея или образ углубляются и получают свою теоретически-концептуальную законченность или художественно-концептуальную завершенность.

**Заключение**

Искусство — вид духовного освоения действительности общественным человеком, имеющий целью формирование и развитие его способности творчески преобразовывать окружающий мир и самого себя по законам красоты.

В отличие от других сфер общественного сознания и деятельности (науки, политики, морали и т.д.), искусство удовлетворяет универсальной потребности человека — восприятию окружающей действительности в развитых формах человеческой чувственности. Речь идет о специфически человеческой способности эстетического восприятия явлений, фактов, событий объективного мира как конкретного целого, предполагающей развитое творческое воображение.

Особое место, занимаемое искусством в культуре, определяет и его специфическое «поведение», его роль в жизни человека и человечества, в развитии общества и культуры. Системный подход позволяет вычленить в той целостно-разносторонней его активности пять аспектов, исходя из уже известной нам структуры бытия "природа — общество — человек — культура": функциональные отношения искусства по отношению к природе, к обществу, к человеку, к культуре и к самому себе как специфическому культурному явлению.

Творчество — это процесс воплощения замысла в знаковую систему и вырастающую на ее основе систему образов, процесс объективации художественной мысли в художественном тексте, процесс отчуждения замысла от писателя и передачи его через произведение читателю, зрителю, слушателю.

Факторами, определяющими генезис художественного текста, являются:

1) внутренние связи и особенности личности: ее фундаментальный креативный слой, определяющий устойчивое ядро всех порождаемых художественных текстов;

2) структура и стиль мышления, определяющие внутренние связи текста, его структуру и стиль;

3) характер активности личности писателя и характер его духовных потребностей и способностей воздействовать на людей и на общество.

**Список используемой литературы**

1. Борев Ю.Б. Эстетика. – М., 1988.
2. Бесклубенко С.Д. Природа искусства. – М., 1982.
3. Ванслов В.В. Что такое искусство. – М., 1988.
4. Филиппьев Ю.А. Что и как познает искусство. – М., 1976.
5. Эстетика: Словарь /Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М., 1989.

1. Кант И. Соч. В 6-ти т. - т.5. - С.324-325. [↑](#footnote-ref-1)
2. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 тт. - т.6. - С.380-381. [↑](#footnote-ref-2)
3. Jung С.G. Wirklichkeit der Seele. - Zurich, 1947. - S.99. [↑](#footnote-ref-3)
4. Lombroso C. L'uomo di genio. - Roma, 1889. - P.6. [↑](#footnote-ref-4)
5. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. - М., 1900. - т.1. - кн. III. - С.196. [↑](#footnote-ref-5)
6. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 6 тт. - т.6. - С.382. [↑](#footnote-ref-6)
7. См.: Арнаудов М. Психология литературного творчества. - М., 1970. - С.49. [↑](#footnote-ref-7)
8. Толстой А. Н. Собр. соч.: в 10 тт. - т. 10. - М., 1961. - С.63. [↑](#footnote-ref-8)
9. Ницше Ф. Рождение трагедии //Полн. собр. соч. - т.1. - М., 1912. - С.56. [↑](#footnote-ref-9)
10. Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. - М., 1919. - С.13-14. [↑](#footnote-ref-10)
11. Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 тт. - т. 8. - М., 1955. - С.71. [↑](#footnote-ref-11)
12. Flaubert G. Correspondence, III, - P.350. [↑](#footnote-ref-12)
13. Данте Алигьери. Малые произведения. - М., 1968. – С.41. [↑](#footnote-ref-13)
14. Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. - Л., 1936. - С.380. [↑](#footnote-ref-14)
15. Эккерман И.П. Разговоры с Гёте. - М.- Л., 1934. - С.809. [↑](#footnote-ref-15)
16. Barren F. Creativity and Personal Freedom. - Princeton, 1968. [↑](#footnote-ref-16)
17. Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 тт. - т. 7. - М., 1957. – С.560. [↑](#footnote-ref-17)
18. Лев Толстой об искусстве и литературе. - М., 1958. - т.1. – С.261-262. [↑](#footnote-ref-18)
19. Достоевский Ф.М. Письма: в 4-х тт. - М., 1959. - т.4. - С.198-199. [↑](#footnote-ref-19)
20. См.: Пуанкаре А. Математическое творчество. Психологические этюды. - Юрьев, 1909. – С.24. [↑](#footnote-ref-20)
21. Papert S. A. The mathematical inconscion //On Aesthetics in Science. - L.: Cambridge, 1978. – P.105-119. [↑](#footnote-ref-21)