

УДК 316.728
ББК 60.5

М.М. ШИБАЕВА

ДЕЯТЕЛИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ О СУБЪЕКТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Раскрывается полемический характер русского опыта осмысления ключевых проблем субъекта художественного творчества. При этом особый акцент ставится на присущей отечественной культуре взаимообусловленности мировоззренческих исканий художников (в широком смысле слова) и процессов обновления языков искусства.

Ключевые слова: культурная динамика, искусство, эстетический идеал, художественное творчество, субъект художественного творчества, талант и гений, произведение искусства.

Художник в своем создании не только выражает свои чувства, а вместе и воспроизводит жизнь, действительность, какова она есть. Это неременное условие всех созданий искусства, художественного творчества.

К.Д. Кавелин

Отчего с таким нетерпением ждётся каждое новое произведение от великого поэта? Оттого, что всякому хочется возвышено мыслить и чувствовать вместе с ним.

А.Н. Островский

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах всё быть должно некстати,
Не так, как у людей.

А.А. Ахматова



VI

КАФЕДРА

Слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это музыка цельного человека...

М.А. Врубель

Нас мало избранных счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль?

А.С. Пушкин

Искусство как специфический вид самосознания культуры моделирует многие процессы и явления, в том числе и выраженные образными средствами субъективные переживания по поводу того, что «время вынашивает перемены». И это закономерно, поскольку смена культурно-исторических типов идеала и возникновение новых, нередко альтернативных, эстетических установок не только влияют на мироощущение и творческие устремления художника, но и получают свое воплощение в созданных им произведениях. Отсюда и обусловленный культурной динамикой интерес к вопросам о природе художественного творчества и его субъекте, присущий едва ли не всем хронотопам культуры.

Не обошли вниманием эту проблематику и деятели отечественной культуры. Начиная с Н.М. Карамзина, в проблемном пространстве эстетической мысли важное место занимают размышления и споры по поводу творческих установок автора художественного произведения. Так, в своей статье «Что нужно автору?» Н.М. Карамзин писал: «Говорят, что автору нужны таланты и знания, острый пронизательный разум, живое воображение и проч. Справедливо, но сего не довольно. Ему надобно иметь и доброе, нежное сердце, если он хочет быть другом и любимцем души нашей... Творец всего изображается в творении, и часто против воли своей» [1, с. 120].

С точки зрения Н.М. Карамзина, следует иметь в виду два важных момента, связанных с автором художественного творения и с людьми, воспринимающими и оценивающими произведение искусства: «Успех самых приятных искусств ни мало не зависит от богатства. Поэт, живописец, музыкант имеют ли нужду в Моголовых сокровищах для того, чтобы сочинить бессмертную Поэму, написать изящную картину, очаровать слух наш сладкими звуками? Потребны ли сокровища и для того, чтобы наслаждаться великими произведениями искусств?».

Ответ на оба этих вопроса и являют собой второй момент, подчеркнутый Н.М. Карамзиным: «Для первого нужны таланты, для второго потребен вкус: и то и другое есть особый дар неба, который <...> не с золотым песком приобретается» [2, с. 798].

Нетрудно заметить, что ценность художественного творчества Н.М. Карамзин связывал в большей степени с эффектом эстетического наслаждения, нежели с содержательной емкостью произведения искусства. Установка на гармонизацию смысловой насыщенности художественного творения и его «изящества» характерна для культурного контекста XIX века и прежде всего — для литературных

критиков, разделявших просветительский подход к искусству как специфическому способу познания.

Суть этого подхода заключается в утверждении, во-первых, принципа историзма, во-вторых, познавательной ценности произведения искусства, призванного быть «учебником жизни», в-третьих, важности общественного звучания художественного текста. В ракурсе таких эстетических установок миссия художника (в широком смысле этого слова) рассматривалась как единство зрелого мировоззрения, гражданской позиции и творческого дара.

Одним из страстных поборников просветительской концепции искусства и смысла художественного творчества был В.Г. Белинский. Через все его критические статьи (в России до конца XIX века литературная критика доминировала в пространстве отечественной эстетики) проходит мысль о том, что «чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого он родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества» [3, с. 491].

В то же время критик отдавал должное индивидуальной неповторимости автора, признавая тем самым взаимообусловленность гуманистического и эстетического аспектов художественного произведения. «В таланте великом избыток внутреннего, субъективного элемента есть признак гуманности, — подчеркивал Белинский. — Великий поэт, говоря о себе самом, о своем я, говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество» [3, с. 510]. Отсюда и его тезис о том, что «свобода творчества легко согласуется со служением современности: для этого не нужно принуждать себя, писать на темы, насиловать фантазию <...> для этого нужна симпатия, любовь, здоровое практическое чувство истины...» [4, с. 77].

Не обошел вниманием проблему свободы художественного творчества и Ф.М. Достоевский. Основоположник почвенничества, близкого славянофильскому подходу к эстетическим и этическим проблемам, гениальный писатель придавал особое значение *принципам естественности* (органичности) и *свободы творчества*. По его убеждению, «как нечто цельное, органическое, творчество развивается само из себя, неподчиненно и требует полного развития; главное — требует полной свободы в своем развитии <...> Если б ограничить творчество или запретить творческим и художественным потребностям человека заниматься <...> выражением известных ощущений; запретить человеку всю творческую его деятельность <...> то все это было бы нелепым, смешным и незаконным стеснением человеческого духа в его деятельности и развитии» [5, с. 59].

Рассматривая художественное творчество как органическую потребность, Достоевский связывал ее с потребностью в красоте и верностью идеалу: «... может быть, в этом-то и заключается величайшая тайна художественного творчества, что образ красоты, созданный им, становится тотчас кумиром <...> А почему он становится кумиром? Потому что потребность красоты развивается наиболее тогда, когда человек в разладе с действительностью, в негармонии, в борьбе...» [5, с. 80].

Активный интерес к проблеме связи искусства и эстетического идеала характерен и для другого яркого представителя почвенничества — поэта и критика Аполлона Григорьева. Всё его поэтическое творчество, равно как эстетическая критика — это воплощение веры в то, что «истинный художник сам верует в разумность создаваемой им жизни, свято дорожит правдою, и оттого мы в него веруем, и оттого в прозрачном его произведении сквозит очевидно созерцаемый им идеал...» [6, с. 98]. С его точки зрения, «художник прежде всего человек, то есть существо из плоти и крови, потомок тех или иных предков, сын известной эпохи, известной страны, известной местности страны, конечно, наиболее даровитый из всех других своих собратий, наиболее чуткий и отзывчивый на кровь, на местность, на историю <...> сам он есть великая жидкительная сила, действующая по высшему закону» [6, с. 43].

Думается, что традиция рефлексирования над вопросами, связанными с субъектом художественного творчества, питалась не только движением русской эстетической, религиозной и общественной мысли, но и опытом переживаний самих деятелей искусства по поводу своего назначения и «таинства» воплощения замысла. Эти переживания, наиболее ярко проявляя себя в поэтической форме, свидетельствуют об их полемической тональности, которая в немалой степени обуславливается индивидуальной реакцией творческого субъекта на социально-культурную реальность и свое место в ней.

Так, в первой трети XIX века «творческая почва под ногами» (А.И. Ильин) обреталась деятелями искусства преимущественно посредством выбора одной из эстетических установок — классицизма и «искусства для искусства». Суть каждой установки поразительно точно и ярко выражена «солнцем русской поэзии». Именно А.С. Пушкину удалось выявить эстетическое кредо классицизма как художественного метода: «Служенье муз не терпит суеты. / Прекрасное должно быть величавым». Стоит учитывать, что присущая эстетике классицизма идея «величавости» прекрасного неотделима от установок абсолютизма на доминирование мотива служения не столько «музам», сколько верховной светской власти.

В социально-культурном контексте Российской империи творческие установки классицизма изжили себя еще в пору юности Пушкина и были «упразднены» совсем иными эстетическими ориентациями в лице поборников «чистого искусства» и прежде всего — прозаика и критика А.В. Дружинина. Именно он, наряду с П.В. Анненковым и В.П. Боткиным, утверждал, задолго до немецких неоромантиков А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, что истинное назначение искусства — не в служении государству и общественным интересам, а в воспевании Красоты как источника вдохновения и высшей ценности. И художник свободен именно и только в тех случаях, когда он воплощает в своем творчестве эту ценность. В строках А.С. Пушкина пафос художественно-творческого «эскапизма» выражен следующим образом: «Не для житейского волнения, / Не для корысти, не для битв, / Мы рождены для вдохновения, / Для звуков сладких и молитв».

Примечательно, что в отечественной культуре каждый раз, когда усиливались мотивы сведения назначения художника к воспеванию самоценности Красоты, активизировалась и противоположная интенция — в сторону содержательного углубления произведения искусства. Так, один из видных представителей отечественной мысли Н.О. Лосский утверждал, что «красота сама по себе не может быть целью великого художника, потому что без значительной темы она иллюзорна, пуста, имеет характер подделки, которой не может выносить разум и чувство великого человека» [7, с. 102].

Взаимосвязь проблемы субъекта художественного творчества и вопроса об эстетической ценности «значительной темы» ярко проявилась во второй половине XIX века. Именно в это время произошла заметная трансформация представления о том, что такое «служенье муз» в России. Не только воспевший «музу гнева и печали» Н.А. Некрасов, но и другие поэты, а вслед за ними и критики, убеждали деятелей русского искусства в том, что их творческий долг — воспроизводить художественную правду, которую они трактовали как «свинцовые мерзости жизни». Насколько эта эстетическая установка оказала влияние на поэтику и эстетику отечественного искусства, видно по творческому наследию многих ярких индивидуальностей и особенно — в литературной сфере.

По сути, установка на художественное воплощение человеческих переживаний в мире, далеком от идеалов свободы, равенства и братства, была задана еще А.Н. Радищевым в его «Путешествии из Петербурга в Москву». Ощущение того, что «душа моя страданиями уязвлена стала», традиционно выражалось самыми разными деятелями русского искусства. Даже, к примеру, такой лирик, провозвестник эмоциональной насыщенности творческих исканий Серебряного века, как Яков Полонский выразил в поэтической форме народнический мотив: «Писатель, если только он / Волна, а океан — Россия, / Не может быть не возмущен, / Когда возмущена стихия».

Тем не менее, гражданские мотивы в сфере искусства и практики социальных обличений средствами искусства постепенно вытеснялись активизацией совсем иных воззрений на смысл художественного творчества. Мотивационная переориентация в русской эстетике приходится на рубеж XIX и XX столетий и несет на себе печать установок и критериев эстетики модерна.

Присущий первым десятилетиям XX века дух творческих исканий и проб «соединился» с идеей ценности бесконечных дерзаний художника в его восприятии и воплощении «мятежа» против монотонной обыденности существования. Проблемно-тематическое пространство творчества многих художников на стыке XIX — XX веков питалось одновременно как теософскими и теургическими идеями отечественных мыслителей (от богословов до космистов), так и предощущениями тех эпохальных перемен, которые неизбежно обновят искусство.

Естественно, что различные способы обновления языков искусства вызывало неоднозначную оценку у самих художников. Один из самых ярких примеров такой оценки — реакция Л.Н. Толстого на те художественные

искания и новации, свидетелем которых оказался. Верный эстетическим принципам метода реализма, он страстно протестовал против того, что «в последнее время не только туманность, загадочность, темнота и недоступность для масс поставлены в достоинство и условие поэтичности предметов искусства, но и неточность, неопределенность и некраморечивость» [8, с. 189].

Между тем эстетизм как мировоззренческая установка в сочетании с тенденцией усиления пессимистических мотивов у художников-новаторов обрел, по сути, статус творческого принципа. Особенно наглядно этот принцип актуализировался в творческих манифестах и художественных текстах декадентов. Их художественная позиция питалась одновременно и «философией пессимизма» Фридриха Ницше, и традициями отечественного эстетизма, отвергающего идею общественного служения художника.

Эстетизация мотивов «смерти и печали», непредсказуемости и неопределенности жизни, неверия в силу и прочность любви требовала особых выразительно-образительных средств. Их поиск — одно из направлений художественного экспериментирования. Как писал Вячеслав Иванов, «декадентство у нас прежде всего — экспериментализм в искусстве и жизни <...> и пафос нового восприятия вещей» [9, с. 168]. При этом поэт-символист отмечал, что пафос декадентов был неотделим от стремления преодолеть логику за счет культивирования мистико-иррационалистического восприятия мира. По его свидетельству, «декаденты поняли, что у поэзии свой язык и свой закон, что многое, иррациональное с точки зрения общелитературной, рационально в поэзии как специфическом искусстве слова» [9, с. 168].

Однако не только с установками и пробами декадентов связано творческое обновление выразительных возможностей различных видов и жанров искусства. Многие деятели искусства этой поры были объединены стремлением обновления языков искусства во имя *идеала «новой красоты»*. Как писал «старший» символист Дмитрий Мережковский, «Наши гимны — наши стоны; / Мы для новой красоты / Нарушаем все законы, / Преступаем все черты».

Установка на обновление художественной сферы культуры активизировала, с одной стороны, философско-эстетические искания, а с другой — различные виды экспериментирования в искусстве. Оба аспекта эстетической и творческой переориентации несут на себе «печать» стремления деятелей культуры Серебряного века к оптимальному использованию возможностей синтеза религиозных, философских, художественных идей.

Так, например, именно в этот период развития русской культуры сложилась «мистериальная» концепция искусства. Согласно этой концепции, художественное творчество сродни тому священнодействию, благодаря которому можно преобразовать реальность на основе синтеза сакральных ценностей и ценностей светской культуры. Для символистов мистериальность искусства — особый тип жизнетворчества на эстетических началах.

Ряд деятелей отечественного искусства этой поры были увлечены идеей универсальности эстетического начала, которая предполагала продуктивный характер

синтеза в художественном творчестве интеллектуальных исканий, мистических переживаний и нравственных откровений. Как отмечал Вячеслав Иванов, «при этих предрасположениях художественное творчество и то, что мнилось им сверхчувственным прозрением, естественно сливались, своеобразно окрашивая их искусство и обволакивая истинно-мистическое переживание в кокон поэтической мечты» [9, с. 206].

С конца XVIII века понятие «истинный художник» в проблемном пространстве русской эстетики имело особый статус. Под этим понятием подразумевалось не только непосредственное дарование художника, но и его ценностное отношение к миру, гражданская позиция, словом, *масштаб творческой личности*.

Понимание того, насколько российскому обществу нужны, говоря словами К.Д. Кавелина, «титаны-художники, чтоб гениальным чутьем напасть на то, что может в данное время овладеть душой человека» [10, с. 45], активизировало потребность осмысления природы различных типов творческой одаренности. Вслед за французскими энциклопедистами (Вольтером и Дидро) и немецкими идеалистами (Кантом и Гегелем) многие русские писатели и философы размышляли над «загадкой» художественной одаренности в целом и различии между талантом и гениальностью, в частности.

Так, еще в начале XIX века в эстетических статьях поэта-романтика В.А. Жуковского поставлен вопрос о феномене гения. По его мнению, «гений есть животворное пламя, в самом себе заключающее и светлость и теплоту свою» [11, с. 226]. Такое определение гения очень близко воззрениям древнегреческого философа Платона, который считал источником гениальности особого рода творческую энергию, которая неотделима от «*эроса духа*». Однако Жуковский отмечал как яркие признаки гения не только его творческую силу, но и оригинальность: «В обширной школе природы раздаются тысячи смешанных голосов, которые отличить один от другого чрезвычайно трудно; это предоставлено гению: он одарен тонким и счастливо образованным слухом...» [11, с. 228].

Особое внимание в русской культуре уделялось мотиву пророческой функции гения, творческие открытия которого опережают время. На примере многих гениальных открытий и в науке, и в философии, и, конечно же, в искусстве видно, что они были устремлены скорее к перспективам культурного развития, нежели к современному состоянию духовно-творческой жизни. Именно потому, что открытия гениев часто носили характер откровения и качественно иного отношения к творчеству, они редко оценивались современниками в соответствии с их функцией пророков и новаторов.

Так, размышляя о природе гениальности, В.С. Соловьев выявил в качестве ее признаков «космическое тайнозрение», нравственную мудрость и мощный дар «властью пронзать сердца людей образом совершенства». В этих словах нетрудно заметить преобладание мистического, религиозного подхода к гению как субъекту художественного творчества над общественным и познавательным. Такой подход связан с влиянием немецкого

идеализма и йенских романтиков на эстетические позиции ряда деятелей русской культуры, опыт рефлексии которых над вопросом о различных уровнях художественной одаренности включает и стремление осмыслить феномен творческого вдохновения. С «легкой руки» романтиков, эта тема актуализировалась в различных формах высказывания — от поэтической до философской. К примеру, поэт-романтик и мыслитель-почвенник Аполлон Григорьев писал о том, что «художество, как дело синтетическое, дело того, что называется вдохновением, захватывает жизнь гораздо шире всякой теории...» [12, с. 233]. По сути, речь идет об особой роли *творческой страсти*, накал которой не только побуждает художника к творчеству, но и помогает преодолеть трудности и сложные переживания на пути реализации замысла.

Интересна и позиция В.С. Соловьева относительно вдохновения, играющего особую роль в создании художественного произведения. Согласно ему, «вдохновение безусловно свободно по своему началу, оно приходит само собою — но не с пустыми руками: оно несет с собою плоды любимых дум и налагает на поэта благородный подвиг их усовершенствования» [13, с. 367]. Из этого суждения видно, что мыслитель, увлеченный идеей Теургии как сотворчества человека с Богом, соотносил вдохновение с интеллектуальным и этическим началами, синтез которых позволяет свободно и плодотворно реализовать поэту (т. е. художнику) свой творческий дар.

Созвучными такой интерпретации феномена творческого вдохновения оказались идеи русских мыслителей XX столетия. Так, С.Л. Франк писал: «В процессе художественного творчества творимое, как известно, берется из “вдохновения”, не делается умышленно, а “рождается”; какой-то сверхчеловеческий голос подсказывает его художнику, какая-то сила (а не его собственный умysel) вынуждает художника лелеять его в себе, оформлять и выразить его» [14, с. 264]. Сама же творческая деятельность рассматривается Франком в контексте духовной связи Творца и художника, в единстве его религиозных переживаний и авторских устремлений.

Заслуживает внимания и отношение к вопросу о субъекте художественного творчества и религиозного философа И.А. Ильина. Согласно ему, существует — при всем разнообразии ярких индивидуальностей — два типа творческой личности: художника внешнего опыта и художника внутреннего опыта. К первому типу он относил тех авторов, которые при создании произведения искусства руководствуются преимущественно знанием «чувственной реальности», а ко второму — художников, стремящихся воплотить «реальность духа». Обращенность художника второго типа к духовным основаниям человеческого бытия И.А. Ильин оценивал как предпосылку синтеза религиозного и эстетического начал в творчестве «по законам красоты».

Отсюда и его акцент на взаимообусловленности «духовного созерцания», эстетических переживаний и творчества «по меркам красоты». Такое «сродство» позволяет художнику «всегда и везде, чтобы не блуждать в дурных фантазиях и злых соблазнах, а иметь предметный опыт и творческую почву под ногами» [15, с. 23].

Традиция рефлексирования над проблемой субъекта художественного творчества «вписалась» и в культурное пространство советского периода отечественной истории. Естественно, что в качественно иных обстоятельствах сопряженности символических форм культуры эта традиция не могла не претерпеть изменений. Весь контекст обсуждения вопросов о миссии художника и критериях оценки его творчества включал в себя доминирующие мифологемы и идеологемы общества, вся жизнедеятельность которого трактовалась как движение к «светлому царству коммунизма».

Но не потому ли так своеобразно проявил себя тот феномен творческого «вопрекизма», который не только позволил отечественным талантам продемонстрировать продуктивность опыта «самостоянья человека» (Пушкин), но и лучшими своими произведениями войти в ценностно-смысловое пространство мировой культуры? И разве не парадоксально, что в пору цензурных ограничений и сопротивления «сверху» любым проявлениям инакомыслия оказался столь обширным именной континуум ярких творческих индивидуальностей во всех видах и жанрах искусства?

Список литературы

1. Карамзин Н.М. Что нужно автору? // Карамзин Н.М. Собр. соч.: в 2 т. — М.; Л., 1966. — Т. 2.
2. Карамзин Н.М. Нечто о науках, искусствах и просвещении // Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. — М., 1964.
3. Белинский В.Г. Стихотворения М. Лермонтова // Белинский В.Г. Избранные эстетические работы: в 2 т. — М., 1986. — Т. 1.
4. Белинский В.Г. Речь о критике // Белинский В.Г. Избранные эстетические работы: в 2 т. — М., 1986. — Т. 2.
5. Достоевский Ф.М. Об искусстве: ст. и рец. — М., 1973. — 631 с.
6. Григорьев А.А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев А.А. Искусство и нравственность: ст. и письма. — М., 1986.
7. Лосский Н.О. Мир как осуществленная красота. — М., 1992.
8. Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Об искусстве: сб. ст. — М., 1981.
9. Иванов В.И. О веселом ремесле и умном веселии // Иванов В.И. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. — М., 1995.
10. Кавелин К.Д. О задачах искусства // Кавелин К.Д. Наш умственный строй. Статьи по философии русской истории и культуры. — М., 1989.
11. Жуковский В.А. Два разговора о критике // Эстетика и критика. — М., 1985.
12. Григорьев А.А. Неизбежные вопросы. Первое письмо И.С. Тургеневу // Григорьев А.А. Искусство и нравственность: ст. и письма. — М., 1986.
13. Соловьев В.С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. — М., 1991.
14. Франк С.Л. Реальность и человек. — М., 2007.
15. Ильин И.А. «Моцарт и Сальери» Пушкина // Пушкин. Спецвыпуск еженедельника «Литературная Россия». — М., 1992.