

небесных сил и отворотить воздействие злых. Что на самом деле являлось значимым для народного мастера, так это сохранение общего композиционного строя и характерных особенностей узора, дабы не нарушать и не искажать древний священный смысл.

---

1. Сакральное [Электронный ресурс] // Философская энциклопедия. – 2000–2019. – Режим доступа: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/9015/САКРАЛЬНОЕ](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/9015/САКРАЛЬНОЕ). – Дата доступа: 11.03.2018.

**А. А. Ковалев (Беларусь, Минск),  
доктор философских наук, профессор**  
Alexander Kovalev (Belarus, Minsk),  
Doctor of Philosophy, Professor

**ЭСТЕТИКО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ  
НА ПРОБЛЕМУ ТВОРЧЕСТВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ  
ИСКУССТВЕ (сопоставительный анализ категории  
творчества в контексте современного  
художественно-педагогического образования)**

**AESTHETIC WORLDVIEWS TO THE PROBLEM OF CREATIVITY  
IN THE VISUAL ARTS (a comparative analysis of the category tvorchestva  
in the context of modern art-pedagogical education)**

*Аннотация.* В данной статье рассматривается один из основополагающих теоретических методов анализа явлений художественно-изобразительной практики – метод сопоставительного анализа. Предметом анализа является категория «творчество». Рассматривается концептуальная представленность данной категории в контексте основных четырех художественных систем современности: народном прикладном искусстве, религиозно-церковном искусстве, реалистической школе и в авангардном искусстве. В контексте модернизма (авангардизма) речь идет о творчестве как эксперименте в области художественно-изобразительной деятельности. Автором затрагивается проблема научно обоснованного прочтения категорий художественно-изобразительной практики представителями различных направлений современной художественной культуры.

*Ключевые слова:* метод сопоставительного анализа, диалогический подход, категория творчества, авангардное искусство, реалистическое (академическое) искусство, народное прикладное искусство, религиозное искусство, творческая личность, эстетическое воспитание, критерии

творческой деятельности, созидание в изобразительном искусстве, духовный реализм.

*Abstract.* In this article one of fundamental theoretical methods of the analysis of the phenomena of art and graphic practice – a method of the comparative analysis is considered. A subject of the analysis is the category «creativity». The conceptual representation of the given category in the context of the main four art systems of the present is considered: in folk applied art, in religious and church art, to realistic school, and in vanguard art. In the context of modernism (avant-gardism) it is about creativity as an experiment in the field of art and graphic activity. The author touches an issue of evidence-based reading of categories of art and graphic practice by representatives of various directions of modern art culture.

*Keywords:* method of comparative analysis, the dialogical approach, the category of creativity, avant-garde art, realistic (academic) art, folk arts and crafts, creative personality, the aesthetic education, the criteria of creative activity, creation in the visual arts, spiritual realism.

*Гармония утрачена, но не забыта.*

*В. Шубарт*

*(немецкий философ XX в.)*

Художественная культура современности, вне всякого сомнения, в значительной степени наследует художественно-творческий опыт конца XIX – начала XX в., к этому опыту уже с начала 80-х гг. XX в. присоединилась практика современного компьютерного творчества и, наконец, третий компонент – дизайн-деятельность, что в совокупности своей представляет совершенно невообразимый калейдоскоп. Калейдоскоп направлений, течений, стилей, артефактов, акций, самопрезентаций художника в новом медиапространстве Интернета, явлений, для которых еще не подобрано достаточно ясного вербального выражения. Но это совершенно не означает, что современный художественный процесс не поддается осмыслению на теоретико-категориальном уровне. При этом следует заметить, что в настоящее время существует и не сдает своих позиций академическая реалистическая школа изобразительного искусства, представленная сильными мастерами.

Что касается реалистической школы, тут, естественно, больше ясности в понимании и интерпретации формы и содержания. В творческо-экспериментальной деятельности все намного сложнее и запутаннее, требуются определенные усилия, знание ключей, контекста, концептуальных положений и т. д. Творческий эксперимент вторгается во все современные

сферы художественной деятельности – медиапространство, дизайн-деятельность, сценическое искусство и т. д. Модернизация как идеология, мутирующий ген культуры XX в. вторгается и в сферу новых технологий, постепенно экспроприируя медийное пространство. Знаковый статус Trasha предопределяет специфику языка коммуникации, при этом разыгрывается ситуация, в которой любое утверждение или любая концепция может быть отвергнута, что в проектировании коммуникационного поля означает их разрушение. Подобная ситуация в культуре может быть расценена как трансплантация принципов постмодернизма в коммуникативное пространство Интернета, и тут и там действует игровой принцип, порождающий смысловое поле медиакультуры. То же самое происходит и в современной художественной практике. Современная художественная педагогика не может игнорировать эти процессы, оставаться в стороне от них, она также не в состоянии отрицать традиции академической школы, и данную амбивалентность необходимо учитывать в осмыслении основных методологических подходов.

Для того чтобы грамотно выстраивать современный дискурс между классикой и перманентными новациями в сфере художественно-изобразительной деятельности, который в настоящее время является незавершенным, необходимо опираться на определенные теоретические методы, которые существуют в области философии, эстетики и теории искусствознания. Обратимся к одному из них – к методу сопоставительного (сравнительного) анализа. Теоретики, искусствоведы постоянно осмысливают и систематизируют эмпирический материал. Для нас важно следующее: базовая культура личности должна быть сформирована на прочном теоретическом фундаменте, при этом эстетическая составляющая является важным слагаемым этого фундамента.

Характерной особенностью нашего времени, говоря конкретно, конца XX – начала XXI в., является так называемый культурный плюрализм. В сфере изобразительного искусства это состояние можно определить как сосуществование различных художественных систем, а именно реалистической школы, строящейся на классической традиции предметно-фигуративного искусства, религиозно-церковного искусства христиан-

ской православной традиции, отличающегося своими собственными эстетико-мировоззренческими установками на художественно-изобразительную деятельность; авангардного искусства (со всеми его современными модификациями, которые объединяет общая установка на художественно-экспериментальную деятельность). При этом можно говорить о том, что в Республики Беларусь (а также в бывших республиках СССР) сохранилось народное прикладное искусство, которое можно выделить в отдельную художественную систему.

Каждая из четырех перечисленных выше художественных систем обладает своей ценностной шкалой (имеется ввиду нравственно-эстетический аспект), и поэтому неоднозначна оценка их основных эстетико-мировоззренческих установок, своеобразен категориально-понятийный аппарат, которым они оперируют. Очевидно, что такой причудливый «конгломерат» плохо сочетающихся между собой эстетико-мировоззренческих установок не только не способствует обретению принципиального согласия по базовым культурно-художественным и нравственно-духовным ценностям, но и вносит в сознание нашей молодежи настоящий хаос. Примеров этому можно привести множество. Так, на одной выставке можно было наблюдать произведение такого рода: абстрактная композиция без какого-либо намека на конкретный образ имела название «Фреска». Разумеется, каким-то образом прокомментировать эту работу компетентному в области изобразительного искусства человеку не составит труда. По-видимому, это был фрагмент настоящей конкретной фрески, только увеличенный во много крат, а может быть, это был авторский ход, апеллирующий к ассоциативному мышлению зрителя? В любом случае это изображение не является фреской в истинном значении этого слова. Но зачем «играть формой» (при этом ее конкретно называя), лишенной всякого смысла, всякой понятийной определенности? Даже далекий от живописи человек знает, что такое фреска. Но творческий акт налицо, работа обрела экспозиционный статус, она каталогизирована и включена в художественный процесс.

На данный момент категория «творчество» является категорией четырех областей гуманитарного знания – философии, психологии, педагогики и культуры. В Новой философской эн-

циклопедии (Москва, 2010) ее трактуют как категорию, выражающую собой «важнейший смысл человеческой деятельности, состоящий в увеличении многообразия человеческого мира». Что касается современных ученых, то они достаточно осторожны и деликатны в определении творческой личности. Например, современный российский философ О. А. Кривцун в своем учебнике «Эстетика» пишет: «Ни объективные, ни субъективные предпосылки, взятые сами по себе, не могут служить объяснением творческой продуктивности, которая живет в душе художника» [5, с. 322].

Совершенно очевидно, что на сегодняшний день для отечественной художественной педагогики разговор о цели и сущности эстетического воспитания может состояться только в том случае, когда наряду с усвоением категориального ряда классической эстетики ясно и четко будут определены такие понятия, как творчество, творческая личность. Попробуем разобраться, что это значит практически. Любой здравомыслящий человек определяет творчество как деятельность, направленную на создание определенных вещей, обладающих какой-то, пусть даже в незначительной степени, новизной (иначе это уже не творчество, а копирование). При этом создатель должен обладать свободой от предписаний, запретов, ограничительных рамок, над ним не должна довлеть цензура. И здесь самое важное задаться вопросом, для чего же нужна эта свобода, чему она служит: своей субъективной ли выдумке, случайной ли фантазии, сиюминутной ли забаве или озадачена поиском непреходящих смыслов бытия.

Чтобы увидеть, почувствовать новое, необходимо привести в порядок свой внутренний мир, свои чувства, мысли, потребности и возможности. Приводить в порядок, по И. А. Ильину, это значит «вмешиваться в хаотично-случайный поток жизненных содержаний, значит разделять, выделять, снова соединять, создавая тем самым новую принадлежность вещей» [2, с. 420]. Метод сопоставительного анализа необходим художественной педагогике именно в том смысле, чтобы, разделяя и сопоставляя художественные феномены содержательного (понятийно-категориального) и формального уровня, она в конечном итоге смогла сориентировать будущего художника на созидание и утверждение вечных истин, без которых культурный

организм не может быть жизнеспособным. Поясним кратко сущность данного метода.

Зачатки сравнительного метода можно встретить уже у античных мыслителей. В этой связи уместнее всего сослаться на Аристотеля, который наиболее полно и глубоко среди других представителей древнегреческой философии разработал и практически применил сравнительный подход к учениям своих предшественников. Обратимся к его «Метафизике», где обнаружим разработку понятия «сравнение», которое для нас является концептуальным. В главе 9 «Метафизики» мы находим основные суждения по поводу тождества и различия. Сходным, тождественным у Аристотеля называется то, «что испытывает совершенно одно и то же, а также то, что имеет одинаковое качество» [1, с. 158]. Понятие различного у Аристотеля заключено в понятии «инаковость». Философ считал, что различать следует те вещи, которые «принадлежат к одному и тому же роду, имеют различие между собой, и те, что имеют в своей сущности противоположное одно другому» [1, с. 159].

Метод сопоставления подразумевает корреляцию (соотнесение) четырех основных художественных систем: народного творчества, религиозно-традиционного искусства (искусство христианской, в частности православной, традиции), реалистического (предметно-фигуративного) искусства и художественного авангарда (художественно-экспериментальная деятельность) с различными типами культур.

Народное творчество в хронологическом порядке является более древним. Народное искусство создает и визуально оформляет предметную среду народа, придает своеобразный колорит трудовым процессам, бытовому укладу, календарным и семейным праздникам, является неотъемлемой частью строя народной жизни. Наличие этих значительных, художественных традиций играет заметную роль в обществе, оказывает существенное влияние на умонастроение людей, принадлежащих к белорусской культуре (не только этнически).

Народное искусство имеет глубокие корни, нисходящие к синкретизму первобытной родовой культуры, и, как правило, связано с коллективным творчеством, где личностное частично растворяется в коллективном, так как не может существовать вне традиции, но, что характерно, при этом индивидуальность

мастера сохраняется. На территории Беларуси, России, Украины и других государств бывшего Советского Союза существует много именитых народных мастеров, тем самым подтверждающих наличие индивидуального начала в народном искусстве, коллективном по сути. Это искусство имеет свою уникальную, не сравнимую ни с чем специфику, свой художественно-образный язык. В духовном плане оно опирается как на христианско-православную, так и на ведическую духовную традицию, которая доминировала в славянском мире до принятия христианства. Тип культуры, с которым субординируется народная культура, можно условно определить как этно-традиционный тип. В культуре находят свое отражение характер и национальный колорит многочисленных народов, сохраняющих свое народное искусство.

Религиозно-церковное искусство христианской православной традиции отличается своими собственными эстетико-мировоззренческими установками. Тип культуры, с которым мы соотносим религиозную художественную систему, в основе своей опирается на «идеациональную истину» (термин русского социолога П. Сорокина) – истину веры. Его мы можем условно определить как религиозно-традиционный. Главным принципом этой культуры является трехипостасный Бог. Для нее характерны свои специфические представления о мироздании, человеке, условиях его бытия и связанные с этими представлениями формы художественной культуры. В истории культуры к этому типу относятся Средневековый Запад, Византия, Древняя Русь, Россия. Это огромный социокультурный мир, в котором православие занимает особое место. В православном искусстве разработана уникальная художественно-изобразительная система (обратная перспектива в живописи). Самоочевидно, что стержнем этой культуры является вера в Христа, оживляющая и оплодотворяющая субстанцию культуры как таковую. «Дух христианства, – по словам И. А. Ильина, – есть дух живого творческого содержания, а не формы, не отвлеченных мерил и не “ветхой буквы”, – любая формализация, механицизм, отвлеченность неприемлемы в этой культуре, противоречат христианскому духу и свидетельствуют о ее вырождении» [3, с. 304].

Если первые две художественные системы достаточно легко коррелируются с типами культуры, то в случае с реалистическим искусством требуются некоторые пояснения. Дело в том, что реалистическое (предметно-фигуративное) искусство встречается в различных культурно-исторических типах: Античность, Возрождение, Новое время, Новейшее время. Все они имеют различия на мировоззренческом уровне и обладают своими духовными приоритетами, как, например, духовные установки классицизма и романтизма. И все же их объединяет одна существенная черта: в качестве предмета изображения в них культивировался внешне осязаемый, природой данный эмпирический мир. Исходя из этого, мы можем условно объединить их по этой позиции и квалифицировать такой тип культуры как эмпирический или чувственно-эмпирический. Такой подход к искусству опирается прежде всего на чувственное восприятие реального мира и доверяет этому восприятию.

Что характерно, предметом художественной рефлексии в перечисленных художественных системах, которые мы условно коррелируем с чувственно-эмпирическим типом культуры, являлся, прежде всего, человек, на втором плане находилась окружающая его природа. В мировоззренческом плане доминирующими были антропоцентризм и пантеизм, впервые достаточно определенно обозначившиеся в культуре Ренессанса. (Если мы более пристально взглянем в искусство соцреализма, то наряду с другими признаками легко обнаружим там именно «ренессансный» антропоцентризм. Огромная галерея образов человека труда тому явное подтверждение. Одно время теоретики объединения Ассоциации художников революционной России (АХРР) называли это искусство «героическим реализмом».) По истокам и характеру ренессансные художественные явления в различных странах и в различные эпохи имеют свои, не сводимые друг к другу особенности. Однако у них можно обнаружить единый стержень – интерес к человеческой индивидуальности.

Можно также констатировать и то, что эпоха Возрождения открыла заново природу, правда не совсем естественную и живую, а скорее создающую впечатление театральной декорации. Именно в это время пейзаж становится самостоятельным жанром живописи, формируются его направления и разновидности

(лирический, героический, документальный). Самостоятельным становится и жанр портрета, в котором отдельно, как особая разновидность, предстает автопортрет, что для религиозного церковного искусства было не характерно.

Авангардная художественная система представляет собой инновационно-экспериментальный тип культуры. В основу его, по авторской версии, легла эзотерическая философия средневековых алхимиков и мистиков, основанная на вере в возможность воздействия на природу, живую и неживую\*. Основоположники авангардизма в искусстве К. Малевич, В. Кандинский, П. Мондриан и др. опирались именно на эту духовную традицию, в принципе проделывая ту же работу (но уже в искусстве), которую в Средние века совершали алхимики и маги, отыскивая принципы воздействия на материальную и духовную жизнь. Человеческое сознание рассматривалось там как объект воздействия, как субстрат для всевозможных трансформаций. В «Энциклопедии символов» алхимия определяется как «моделирование космического процесса», как «форма аксиологического и прагматического знания, пользующегося высоко символической терминологией, ... алхимия ищет духовный принцип, управляющий материей» [7, с. 26].

Во все времена борьба разворачивалась за сознание творческого человека. По системе аналогии мы можем констатировать, что некоторые принципы алхимии заняли свое место в модусе символического сознания художников-абстракционистов. Все большую роль в творчестве начинает играть подсознание. Швейцарский ученый А. Яффе (ученица К. Г. Юнга), исследуя современную живопись, приходит к следующему выводу: «Художник не настолько свободен в своем творчестве, как ему кажется. Если его работа выполняется более или менее бессознательно, она контролируется законами природы» [8, с. 262]. Вопросы, связанные с символикой подсознательного, достаточно подробно рассмотрены в трудах швейцарского психолога и философа К. Г. Юнга и в трудах представителей его школы А. Яффе, И. Якоби, Д. Л. Хендерсон и др.

---

\* Более подробно материал раскрыт в кандидатской диссертации А. А. Ковалева. Социально-философский анализ образно-символической природы абстрактного искусства. – Минск, 1998. Также в методическом пособии А. А. Ковалева. Модернизм и авангардизм в процессе изучения специальных дисциплин на ХГФ. – Витебск, 2002.

Рассмотрим отношение к творчеству в исследуемых нами художественных системах.

Национальное искусство берет свое начало из традиционной народной культуры. Творчество в этно-традиционном типе культуры можно рассматривать как деятельность, направленную на закрепление в родовой памяти жизненно важных начал. В России, Беларуси, Украине ядром народного искусства всегда было крестьянское искусство. Само по себе крестьянство – это именно та часть народа, которая на протяжении многих веков утверждала в художественной форме, используя символический язык, непреходящие для его жизни ценности. Говоря иначе, творчество являло собой сакральный, бережный акт.

Красота в традиционном искусстве изначально понималась как совершенное природное начало. Чувственно воспринимаемая, она переводилась народными мастерами на символический, сакральный язык орнаментального узора. Узорочьем на Древней Руси называли изображения (образы), демонстрирующие связь трехипостасного мира: яви, прави и нави. Величие и красота видимого мира трансформировалась в образы-символы, наделенные глубоким смыслом, являя как бы живое послание предков в грядущие времена. Земное и небесное были слиты в них воедино и определялись словами «красно», «красна», «лепота», «благолепно», «благолепие», а это означало ясно оформлено, красиво, умело сотворено и при этом жизненно важно. Из под руки мастера появлялась вещь как благо для рода, а стало быть, и для народа. Творить означало людей красотой одаривать. Красота по сути своей есть чувственно ощутимая, осязательно зримая форма истины и добра. Обращает на себя внимание тот факт, что среди изделий настоящих народных мастеров мы практически не найдем безобразных, уродливых вещей.

Рассмотрим, какой смысл вкладывали в понятие «творчество» представители религиозной православной культуры. Как это ни парадоксально звучит для современного искусственного читателя и зрителя, но творческий акт в церковно-религиозном искусстве был направлен именно на сохранение традиционной канонической формы. П. Флоренский в своем трактате «Иконостас» отвечает своим оппонентам – светским историкам искусства, приписывавшим иконописи консерватизм и «старче-

ское удержание привычных форм и приемов»: «... канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Поднимая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы, или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение» [6, с. 62].

Вполне естественно, что иного отношения к творчеству и изобретательству в художественном процессе со стороны убежденного сторонника религиозно-традиционной культуры быть не могло, так как любые новации в области канонической формы, в иконографии расшатывали традицию, не способствовали сохранению тех или иных элементов данного социального опыта, подрывали универсальный механизм его передачи, обеспечивающий устойчивую историко-генетическую преемственность. Это положение остается в силе для сакрального искусства в целом, какую бы традицию оно не представляло: христианство, ислам, иудаизм, буддизм, индуизм, даосизм и т. д. Здесь можно привести достаточное количество характерных примеров. Один из них: известный русский художник Н. Рерих взялся расписывать православный храм в Талашкино, но церковь по окончании работ категорически отказалась его освещать, так как центральным изображением в храме была Матерь мира, к православной традиции не имеющая отношения.

Основная установка творческого акта в художественной практике иконописцев – это обращение к вечному, а не к «новому». Такая установка логически вытекает из контекста Священного Писания, где креативной функцией наделен только Бог, Творец. Художник, иконописец – соучастник творчества, сотворец. Задача художника состоит в том, чтобы через художественный акт помочь человеку найти путь Богообщения, открыть перед ним горний мир. И в этом смысле форма всегда содержательна, а содержание всегда оформлено. Все деяния, уводящие от этого пути, пресекаются на корню. Вот что пишет о новациях в искусстве философ П. Флоренский, столкнувшийся непосредственно в 20-е гг. XX в. с мощной волной ху-

дожественного авангардизма: «Художник, по невежеству во-ображающий, будто без канонической формы он сотворит великое, подобен пешеходу, которому мешает, по его мнению, твердая почва и который мнит, что, висая в воздухе, он ушел бы дальше, чем по земле. На самом же деле такой художник, отбросив форму совершенную, бессознательно хватается за обрывки и обломки тоже формы, но случайные и несовершенные, и к этим-то бессознательным реминисценциям притягивает эпитет “творчество”» [6, с. 62]. Что ж, и плевел мнит себя пшеницей – говаривали в старину.

Наиболее авторитетным автором, рассматривающим проблему творчества в православной традиции, является византийский богослов архиепископ Солунский Григорий Палама (1296–1359). Палама вошел в историю восточно-христианской мысли как поборник учения о природе Фаворского света, он же теоретически обосновал потенциально возможную встречу человека с Богом и познание Его. Палама подробно описывает духовную практику, называемую «исихазм» (от греч. «исихия» – покой, безмолвие, отрешенность).

В XIV–XV вв. исихастское влияние пронизывало все стороны русской духовной и культурной жизни. Исихастами были Иосиф Волоцкий и Нил Сорский. Исихазм оказал воздействие не только на содержание, но и на стиль, форму искусства той эпохи – литературу, иконопись, духовное пение. Об этом красноречиво свидетельствуют иконы и фрески Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия.

Воззрения Г. Паламы сводятся к следующему: Творец, Создатель мира по существу един. Сущность Бога непознаваема, но Бог не тождественен Своей сущности, поскольку существует не только в себе, но и вовне. И это существование Бога, обращенное вовне, есть не что иное, как божественная воля или божественная энергия. Будучи отличной от сущности, энергия в то же время неотделима от нее, и в каждом ее проявлении весь Бог, единый и неделимый. Образ Божий в человеке христианский мыслитель видит прежде всего в способности человека творить, созидать, эта способность предопределяет ему особое место в мире. Каждая личность уникальна, неповторима и в этом ее абсолютная ценность. Прорыв, выход из своей самости реализуется лишь в созидательном творчестве, устрем-

ленном к познанию и самовыражению, направленному на слияние единой личностной сущности с Божественной сущностью, вся созидательная линия творчества реализуется именно в этом направлении. Творческое познание всегда богостремительно, оно не может удовлетворяться вещами бренными, случайными, неопределенными, оно не может быть ориентировано на бесконечность относительных истин, ему нужен Абсолют. Для художника это Логос (принцип созидания).

С точки зрения психологии творчества большой интерес представляют предупреждения исихастов против бесплодных мечтаний, образных видений, вызванных игрой воображения, галлюцинациями. Это связано, прежде всего, с естественным неприятием творческим волевым началом всего того, что неспособно реализоваться в законченной форме. Другим важным принципом исихазма всегда было «трезвение ума», стремление постоянно контролировать и проверять свой мистический опыт. В исихазме не была принижена ни одна из Ипостасей Святой Троицы. Творчество было и в Отце, и в Сыне, и в Духе Святом. Икону творил дух человека – прозревающий Божественный Логос.

Для исихастов сотворить, в смысле художественной формы, значило явить образ встречи, рожденный в результате взаимодействия божественной благодати и свободной воли человека. Творческим актом художник стремился найти, восстановить утраченное подобие Божие, утраченное бессмертие. И в этом смысле творчество было направлено на самого себя, материалом являлся сам человек, который должен был быть преобразован по образу и подобию Божию, таким образом он становится Личностью.

В написанном на Руси в 80–90-е гг. XV в. Иосифом Волоцким «Послании иконописцу» исихастские концепции кладутся в основу иконописания. Более того, исихастское «умное делание» признается там необходимым не только для писания икон, но и для их восприятия, которое является тоже творческим процессом. Таким образом утверждалась мысль, что подлинное искусство облагораживает. Итак, творчество в религиозно-традиционном типе культуры есть процесс сотворчества с Творцом-Вседержителем.

В чувственно-эмпирическом типе культуры (в котором доминировало реалистическое, предметно-фигуративное искус-

ство) художественная практика ориентирована на окружающие человека реалии, на внешне осязаемый мир. Формы искусства в таком случае если и отражают духовное видение, характерное для определенной религии, тяготеют к конкретно реалистической интерпретации. Сюжеты, темы, персонажи, которые заимствуются из глубины традиции, лишь отчасти способны придать искусству сакральный характер, но это, собственно, и не ставится целью художественного творчества. Творчество заключается в овладении приемами и методами наиболее адекватного изображения действительности. Чем убедительнее это получается, тем качественнее считается произведение. В этом, несомненно, наибольших высот достигло искусство Возрождения, где опять же, как во времена Античности, предметом искусства становится человек. По утверждению Альберти, благородный человек должен быть «мерой всех вещей». В классицизме идеалом становится социально значимая, героическая личность; в реализме XIX в. личность противопоставляется среде, личность, страдающая за идеалы справедливости; в соцреализме явилась созидательная личность, активно влияющая на среду.

Творчество и искусство в чувственно-эмпирическом типе культуры можно рассматривать как единый процесс, направленный на утверждение конкретно-предметного идеала, которым является личность человека в различных ее отношениях к обществу. В этом случае творить – значит, будучи искусным в своем деле мастером, «маэстро», изображать достойных, благородных, прекрасных людей своего времени, а также богов, героев, знаменитых личностей античного мира. Именно в этой парадигме европейское искусство существовало достаточно длительный отрезок времени, начиная с проторенессанса до конца XIX в., примерно 600 лет.

Творчество как самоценное явление появляется в художественной практике с приходом модернистских направлений: постимпрессионизма, экспрессионизма, кубизма, супрематизма и др. Со всей отчетливостью о «самоценном творческом акте» заговорили представители радикального направления в искусстве – абстракционизма. Вспомним ключевое положение К. С. Малевича из его программного текста «О новых системах в искусстве»: «Я хочу быть делателем новых знаков моего внутреннего движения, ибо во мне путь мира; и не хочу копи-

ровать и исказить движение предмета и других разновидностей форм природы». Этим положением основателя супрематизма сказано все. Начало эксперименту было положено.

В XX в. в художественной практике смещается акцент с деятельности, направленной на реальное отражение реального мира, в сторону инновационной, концептуально-экспериментальной аутореализации художника – писателя – философа – ученого.

Новизна в современном художественном процессе незаметно абсолютизируется, становясь в некотором смысле бичом самого искусства. В инновационно-экспериментальном типе культуры новое начинает означать истинное. Новое и истинное становятся словами синонимами, а с новизной в искусство приходит старый друг – материализм – в том смысле, что манипуляции с формой – это есть манипуляции с материей искусства, говоря иначе, с материалом, составляющим саму форму искусства: с цветом, фактурой, внутренней конструкцией предметов, внешними очертаниями предметов, внешними границами формата и т. д. Сам материал как носитель формы начинает выходить в художественном процессе на первое место. Если в начале века новое, авангардное искусство воспринималось как передовое, соответствующее новым историческим реалиям, то в последующем новое стали рассматривать как лучшее, новаторство стало предопределять критерии оценки в искусстве. В общественном сознании все заметнее закрепляется новая ценностная шкала, для которой прежние ориентиры теряют свою актуальность.

Таким образом, мы можем сделать следующий вывод: употребление понятия «творчество» в контексте своей художественно-экспериментальной деятельности представителям и инновационно-экспериментального (авангардистского) типа культуры не совсем уместно. (На самом деле в этой среде это понятие используется повсеместно, но уже с измененным смысловым значением.) Тем не менее необходимо помнить, что оно заимствовано из традиционного (христианского) типа культуры, изначально его представители – служители культа, христианские мыслители – вкладывали в него совершенно иной смысл. Здесь можно вести речь не о творчестве в истинном значении этого слова, а об эксперименте в области худо-

жественно-изобразительной деятельности, которая сводится либо к поиску новых комбинаций в области формы, либо к своеобразным интерпретациям (субъективному переосмыслению) сложившихся в мировой художественной практике канонических образов. Основным критерием оценки формальных манипуляций по-прежнему остается новизна авторского решения. Право на эксперимент никто не отнимает и никогда не отнимет. Эксперимент – это тоже внутреннее движение духовного плана, но, что очень важно в этом движении, в нем можно растерять всякие критерии, определяющие совершенство формы.

Как показал используемый нами метод сопоставительного анализа четырех основных художественных систем современности, на одном полюсе находятся три из рассматриваемых нами: реалистическое (академическое), религиозное (православное) и традиционное народное искусство. В общем смысле всем трем присуща созидательная направленность деятельности в отношении образного строя произведения, взаимосвязь с народной традицией, целостность мировосприятия и, что немаловажно, уважительное отношение к другим культурным традициям. Эти системы противостоят четвертой – авангардной, где формальная и концептуальная новизна в художественном процессе абсолютизируется, становясь в некотором смысле бичом самого искусства, в некоторых случаях художники пытаются установить связь с национальной культурной традицией, но это совершенно не является условием их творчества. Деятельность представителей авангардного направления, берущих за основу формальный эксперимент, в целом ориентирована на интернациональный художественный процесс.

В отечественной педагогике вообще и в художественной в частности в данный момент идут поиски того, на чем должна зиждиться основная образовательная идея: кого все-таки мы готовим, обучаем, воспитываем? Какой специалист нужен обществу? Пока ясно одно – эта идея может явиться только как предметная идея, рожденная из жизненных реалий – предметов и явлений, взятых в достоверно объективном образе своего существования, а не из субъективного восприятия жизненных реалий, часто искажающего их и деформирующего, иными словами, разрушающего. Выверенная предметно объективная

идея истинна; ею опосредуются цели и задачи художественного воспитания, достоверность понятийного аппарата, основополагающие компоненты культуры. Если этого не происходит, общество обречено на деградацию и вымирание.

Творчество, в отличие от просто художественной деятельности, может состояться только на жизненном материале, только на вечных темах – смысла жизни, любви к Отечеству, любви к природе, чести, воинской доблести, подлинной любви к женщине. В определенных кругах это определение будет воспринято должным образом и звучать как аксиома. Представители иного креативного сознания скажут, что это несовременное и однобокое определение творчества, что в нем нет чувства новизны, что на руинах прошлого далеко не уедешь. Мы же скажем, что без прошлого не было бы настоящего, только с опорой на него, стоя на плечах создавших огромные пласты национальной культуры, только, выражаясь языком М. Хайдегера, будучи укорененным в почве можно создать что-то стоящее. Именно это имел в виду И. А. Ильин, когда писал, что задача творческих людей не довольствоваться личным успехом и не застревать в тенетах пошлости, а во всем отыскивать путь к «субстанциональной ткани» и, найдя, «раздавать свои дары и рассылать свои лучи», даже если они будут «побиваемые за это камнями... А побитый камнями светит, согревает и исцеляет даже после своей смерти» [4, с. 472].

Что же произойдет в противном случае, если человек, считающий себя творческим, станет на путь попраiania сакральных тем, даст волю разнузданному воображению, безнравственной околесице, дисгармонии и беспорядку, попытается создать из себя образ «утвердителя» новых истин в искусстве? В этой связи на память приходит изречение идеолога русского революционного народничества и анархизма М. А. Бакунина, который говорил, что страсть к разрушению – это тоже творческая страсть. И там тоже есть определенная духовность. Конечно, это противоположная крайность. Как показывают реалии современной художественной практики, такой подход к художественно-экспериментальной деятельности реализуется и в настоящее время. Самоутверждение среди самоутверждающихся. Другое дело – творчество ли это вообще? Ведь прежде художники были служителями небес, служителями рода.

Чтобы не говорили критики и знатоки по поводу нововведений в искусстве, отечественный зритель всегда будет тянуться к тому, что дорого нам в нашей памяти, что находит отзвук в нашем сердце. Именно неразрывное единство духовно возвышенного и искренне простого, кровно национального и общечеловеческого определило обаятельную, просветленную человечность нашего отечественного искусства в прошлом, оно же будет определять его и в будущем. Условно наше искусство можно назвать духовным реализмом. Следует помнить о том, что попытки создать поэзию, музыку, живопись, бессодержательную «изнутри» и аморфную «извне», кончаются ничем, поскольку сама идея такого «творчества» абсурдна. Именно на утверждение принципов духовного реализма и должна быть ориентирована методологическая культура студентов художественных и художественно-педагогических образовательных учреждений страны. Надо обучать этому, указывать верные ориентиры, помогать молодежи самостоятельно принимать верные решения, давать правильные оценки.

1. Аристотель. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Наука, 1976. – Т. 1. – 412 с.
2. Ильин, И. А. Воспитание способности суждения / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. – М. : Рус. книга, 1993–1999. – Т. 8. – 1998. – 420 с.
3. Ильин, И. А. Основы христианской культуры / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. – М. : Рус. книга, 1993–1999. – Т. 1. – 1993. – 468 с.
4. Ильин, И. А. Творческий человек. Взгляд вдаль / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. – М. : Рус. книга, 1993–1999. – Т. 8. – 1998. – 490 с.
5. Кривцун, О. А. Эстетика / О. А. Кривцун. – М. : Эксмо, 1998. – 322 с.
6. Флоренский, П. А. Иконостас: Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. – СПб. : Кольна, 1993. – 212 с.
7. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М. : Эксмо, 1999. – 406 с.
8. Юнг, К. Г. Человек и его символы / К. Г. Юнг. – М. : Прогресс, 1997. – 362 с.