



Научная статья

УДК 7.01

DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.014

Идеализация в искусстве



Иванов Андрей Владимирович

Алтайский государственный аграрный университет, Барнаул, Российская Федерация

ivanov_a_v_58@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3125-484X>

Аннотация. В статье анализируется понятие идеализации. Разбираются различные смыслы, которые в него вкладываются. Особое внимание уделяется истолкованию идеализации в немецкой классической философии, особенно в философском наследии Шеллинга. По Шеллингу, процесс идеализации подразумевает художественное постижение и выражение идеальной сущности вещей, людей и событий через ее явленность в образно-символической форме. Идеализация противостоит, с одной стороны, натурализму в искусстве, а с другой, рационалистическим идеализациям действительности в смысле ее приукрашивания. Показывается присутствие художественной идеализации в различных жанрах изобразительного искусства: натюрморте, пейзаже, портрете, исторических полотнах.

Ключевые слова: идеализация, искусство, Гегель, Шеллинг, сущность, форма, натюрморт, портрет, пейзаж, историческая живопись

Для цитирования: Иванов А.В. Идеализация в искусстве // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 204–213. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.014>.

URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1035>.

Original article

Idealization in art

Andrey V. Ivanov

Altai State Agricultural University, Barnaul, Russian Federation
ivanov_a_v_58@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3125-484X>

Abstract. The article analyses the concept of idealization. The various meanings that are put into it are being analysed. Special attention is paid to the interpretation of idealization in German classical philosophy, especially in Schelling's philosophical heritage. According to Schelling, the process of idealization implies comprehension and artistic discovery of the ideal essence of things, people and events through its manifestation in figurative and symbolic form. Schelling's idealization opposes, on the one hand, naturalism in art, and, on the other, its rationalistic idealizations of reality in the sense of its embellishment. It is shown the existence of artistic idealization in various genres of fine arts: still-life, landscape, portrait, historical canvases.

Keywords: idealization, art, Hegel, Schelling, essence, form, still-life, portrait, landscape, historical painting

For citation: Ivanov, A.V. (2023) 'Idealization in art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 204–213. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.014. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1035>. (In Russ.)

*Для одухотворенного исследователя
природа — священная, вечно созидаящая
исконная сила мира, которая порождает из себя
самой и действительно созидает вещи.
Основоположение о подражании природе
имело высокое значение, если оно учило
искусство уподобиться этой творческой силе.¹*
Ф. Шеллинг

Введение в проблему

Понятие «идеализация» довольно широко используется и в обыденном общении, и в научных исследованиях. Мы часто используем его в негативном контексте, когда говорим, что «нечего идеализировать этого человека», т.е. приписывать ему положительные черты, которыми он в реальности не обладает; или же, наоборот, в контексте исключительно позитивном, когда утверждаем, например, что деятельность данного врача является идеалом медицинского служения людям.

Идеализация в ее традиционном понимании является важным художественным приемом в литературе и искусстве, когда хотят нарисовать, например, идеальный образ русского дворянина, как мы видим его в фигурах Пьера Безухова

и Андрея Болконского в романе «Война и мир», или советского человека, как на полотнах Александра Дейнеки.

В обоих этих случаях — обыденном и художественном — процедура идеализации связана с понятием идеала, который хотят или обнаружить в реальной жизни, или же художественно сконструировать. Здесь всегда есть, с одной стороны, какая-то эмпирическая реальность, а с другой — некие идеальные представления в сознании, в соответствии с которыми эту реальность оценивают и хотят преобразовать.

Особый смысл понятие идеализации приобрело в науке. Здесь она подразумевает конструирование «идеализированных объектов теории» вроде «математической точки» в геометрии; «материальной точки», «идеального газа» и «абсолютно черного тела» в физике; «популяции» как совокупности однородных особей в биологии; «товара» в экономике. В идеализированных объектах выделяются только интересующие нас свойства при абстрагировании от всех остальных, несущественных для данной науки. Эти свойства, выделенные разумом, наделяются самостоятельным существованием, формируя так называемую

¹ Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении изобразительных искусств к природе (1807) // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 53.

идеализированную теоретическую реальность, относительно которой можно формулировать строгие законы и использовать математический аппарат, а уж потом проверять истинность установленных закономерностей в эксперименте. «В природе, — писал известный отечественный философ науки Г.И. Рузавин, — нет ни геометрических точек, ни прямых, ни плоскостей. Точно также и в реальном мире нет материальных точек, т.е. тел, масса которых была бы сконцентрирована в одной точке, а между тем классическая механика базируется именно на таком понятии. Все понятия подобного рода образуются... с помощью особого приема идеализации» [1, с. 13].

Действительно, «материальная точка» в классической механике обладает единственным важным свойством — *массой*, на которую действуют *силы*, под влиянием чего она приобретает *ускорение*. Все эти параметры можно количественно измерить и установить зависимость между ними. Размерами же и конфигурацией «материальной точки» классическая механика пренебрегает, абстрагируется от них. Относительно этой идеализированной реальности, где есть только массы, силы и ускорения, и формулируются три знаменитых закона ньютоновской классической механики, известные всем со школьной скамьи. Этой теоретической реальности, сконструированной мышлением и воображением человека, в нашем чувственном опыте, строго говоря, ничего не соответствует, но благодаря ей и открытым на ее основе законам мы можем объяснить и предсказать множество реальных физических процессов, а также создать огромное количество разнообразных механических устройств. Благодаря научной идеализации мы как бы на время отворачиваемся от чувственно данного мира, чтобы затем во всеоружии знания фундаментальных законов вновь вернуться к нему для опытного (эмпирического) познания и практического преобразования.

Как в искусстве благодаря методу идеализации мы создаем идеальные образы, чтобы попытаться изменить реальный мир, точно так же мы создаем идеализированную научную реальность для более глубокого понимания и эффективного изменения чувственно данной реальности в нужном нам направлении.

Вся разница заключается только в том, что если главной задачей идеализации в науке является достижение истины (в виде знания каких-то повторяющихся законов, фундаментальных причин или эффективных технологий), то для искусства — это в первую очередь художественное воплощение и защита определенных социальных, этических и эстетических ценностей.

Если истина — согласование нашей мысли с миром, то ценность — согласование мира с нашей мыслью², и если наука всегда претендует на строгость и объективность, то искусство и литература всегда неустранимо личностны и субъективны.

Возникает вопрос, а нет ли в традициях прошлого такого истолкования феномена идеализации, где чувственные и рациональные, познавательные и ценностные, научные и художественные, объективные и субъективные составляющие образовывали бы единство. Для этого полезно обратиться к наследию немецкой классической философии, и прежде всего — к Ф. Шеллингу.

Понятие идеализации в немецкой классической философии

В немецкой классической философии мы встречаем оригинальное понимание идеализации при всей его связанности с двумя предыдущими ее истолкованиями.

Так, для Гегеля в основе природного, социального и духовного мира лежит разворачивающаяся во времени абсолютная идея, имеющая логическую природу. Абсолютная идея образует как бы незримый идеальный каркас мироздания, его внутреннюю разумную упорядоченность, которая осознается человечеством лишь постепенно в ходе его исторического развития, и где этот процесс самопознания абсолютной идеи через разум человека завершается, как известно, в философской системе самого Гегеля. Гегель по-своему очень точно назвал этот процесс познания абсолютной идеи человеком *идеализацией мира*, поскольку человеческий разум (для него, конечно, исключительно логический) усматривает за внешними и многообразными природными, историческими и культурными формами внутренний идеально-смысловой порядок и деятельность породившего их сверхчеловеческого Разума. «В качестве философского мышления, — формулирует суть своей позиции Гегель, — дух завершает ... идеализацию вещей тем, что он познает тот определенный способ, каким образующая их общий принцип вечная идея в них раскрывается. Посредством этого познания идеальная природа духа, уже в конечном духе проявляющая свою активность, достигает своей завершенной, наиболее конкретной формы, дух возвышается до полностью постигающей себя действительной идеи и тем самым до абсолютного духа» [3, с. 20].

За этими на первый взгляд туманными и заунывыми словами Гегеля скрывается на самом деле довольно глубокий смысл. Даже не разделяя в целом гегелевских идеалистических позиций, мы, действительно, идеализируем природу и социальную действительность в научном

² Более подробно различия между наукой и искусством, истиной и ценностью анализируются в учебнике по философии для студентов философских специальностей [2].

познании не только в том смысле, что создаем с помощью разума инструментальные идеализированные абстрактные объекты теории, о чем речь шла выше; но и в том, что обнаруживаем с их помощью *идеальные по самой своей природе* законы, связи и причины, которые в чувственном опыте и, так сказать, материально нам никогда даны быть не могут. Законы натурального ряда чисел, физические и химические закономерности, причины исторических явлений — это всегда результат работы нашего разума, разумной идеализации действительности, когда *только с помощью идей* мы скрытое делаем явным, внутреннее — внешним, телесно невидимое — мысленно умопостигаемым. Иными словами, идеализации — *это не просто средство, но и сама суть нашего постижения мира и самих себя.*

Понятно, что наши научные и философские идеализации мы потом стремимся проверить на практике и в научных экспериментах на предмет того, отражают ли они нечто объективное в самой реальности или же являются чисто субъективными и ложными мысленными конструкциями.

Здесь можно задаться глобальным философским вопросом: *какая всё же объективная реальность* — материальная или идеальная — стоит за нашими человеческими идеализациями действительности, подтверждаемыми реальной практикой? Встречается ли через них наша человеческая идеальная мысль со сверхчеловеческой творящей мыслью в Космосе (позиция идеализма, как у Гегеля), или же мы в такой идеальной мыслимой форме лишь отражаем какие-то сугубо материальные законы Вселенной (позиция материализма)? Здесь не время и не место обсуждать эти сложные философские вопросы. Взгляды автора тяготеют к первой позиции и изложены в соответствующей коллективной монографии [4]. В любом случае фундаментальность самого процесса познавательной идеализации действительности, осуществляемой человеческим разумом, эти дискуссии никак не ставят под сомнение: *сущность вещей мы постигаем только посредством идей.*

Возвращаясь к Гегелю, надо сказать, что у него есть и собственно эстетическое, правда, довольно фрагментарное использование категории «идеализация» в «Эстетике», которое тяготеет к первому из отмеченных выше смыслов (идеализация как связь с идеалом). Но мы здесь его собственно эстетических взглядов касаться не будем³.

Обратимся теперь к Шеллингу. Он, безусловно, согласен со своим другом юности, а потом

непримиримым оппонентом Гегелем в том, что у мира есть идеально-ноуменальная основа, т.е. незримая разумная сущность, без которой невозможно существование многообразных, но всегда определенных числом и мерой природных форм. Однако для пантеиста Шеллинга, в отличие от объективного идеалиста Гегеля, идеальное измерение бытия природы принципиально неотделимо от ее материального измерения. Природа внутри себя действительна и разумна, обладает стихийными творческими созидательными силами. Шеллинг даже парадоксально говорит о существовании бессознательной науки в природе: «Наука, посредством которой действует природа, конечно, не похожа на человеческую науку, связанную с саморефлексией; в ней понятие не отличается от действия; замысел от его осуществления. Поэтому грубая материя как бы слепо стремится к правильному образу... Небесным телам исконно присуща возвышенная числовая соразмерность, которую они, не постигая этого, осуществляют в своем движении... Отчетливее, хотя и неведомо им самим, живое познание проявляется у животных... Птица, упоенная музыкой, превосходит саму себя в задушевной песне, маленькое искусное создание легко возводит без всякой подготовки и обучения архитектурные сооружения — все они подчинены всемогущему духу, который сияет уже в отдельных проблесках знания, но только в человеке выступает во всей своей полноте» [6, с. 59–60].

Суть же искусства, по Шеллингу, заключается в творческом подражании природе, т.е. отражении и/или воплощении идеального содержания (понятия в его терминологии) в чувственно-материальной художественной форме. В искусстве, с точки зрения немецкого мыслителя, следует избегать двух крайностей. С одной стороны, ложного и механического подражания природе в смысле создания ее натуралистических копий, когда художник выполняет «слепки, а не художественные произведения»⁴. В этом плане мастер должен уметь и отстраниться от природы, т.е. духовно возвыситься «до царства чистых понятий» [6, с. 60–61], проявить свою собственную художественную силу, где всегда есть место и фантазии, и вдохновению, и бессознательной творческой энергии, причем именно последняя, по Шеллингу, обеспечивает «загадочную реальность» произведению искусства, его художественную выразительность и жизненность⁵.

³ С эстетической трактовкой понятия идеализации у Гегеля можно ознакомиться в статье Е.В. Волковой «Гегель о системе искусств» [5].

⁴ Здесь с Шеллингом впоследствии будет полностью согласен П.А. Флоренский, четко разводящий реалистическое и натуралистическое искусство. См. его статью «О реализме» [7, с. 527–531].

⁵ В этом плане Шеллинга можно считать едва ли не первым автором, подчеркнувшим роль бессознательного начала в художественном творчестве.

С другой стороны, Шеллинг выступает против «ложной и бессильной идеализации» [6, с. 62] природы, против стремления художественно возвыситься над ее якобы ограниченными и случайными естественными формами ради показа идеальных и совершенных природных форм, которых нет в окружающем мире. Это, как известно, один из художественных постулатов классицизма. Но отсюда проистекает неизбежная подмена живой и многообразной внутренней сущности природных и иных процессов, подлежащих творческому художественному выявлению, их внешними искусственными формами, произвольно сконструированными человеком. Шеллинг в связи с этим совершенно законно спрашивает: «...Как сущность может ощущать себя ограниченной тем, что она сама создает? Насилие над ней могла бы осуществить лишь навязанная ей форма, но не та, которая проистекает из нее самой» [6, с. 62].

Но в чем же состоит подлинный процесс идеализации в искусстве, которое отражает и/или выражает идеальные первоосновы бытия, ведь для Шеллинга, несмотря на весь его пантеизм, как и для Гегеля, «единственно живое в вещах есть понятие, всё же остальное лишено сущности и не более чем тень» [6, с. 62]?

Ответ немецкого мыслителя, учитывая неразрывность в его философских взглядах идеальных и материальных основ бытия, сущности и формы, понятия и его внешнего обнаружения, заключается в умении художника увидеть и запечатлеть вечное во временном, устойчивое в текучем, типическое в единичном, идеальное и сущностное в таком чувственно данном образе или символе, краске или световом пятне, штрихе или линии, которые наиболее адекватно и гармонично эту идеальную сверхвременную сущность материально и чувственно обнаруживают⁶. Он пишет: «Если искусство останавливает быстро бегущие годы человеческой жизни, если в нем мощь зрелого возраста сочетается с нежной грацией юности или показывает мать взрослых сыновей и дочерей в полном обладании силы и красоты, то что же оно совершает, если не устраняет несущественное, не устраняет время? Если ... каждое растение лишь на мгновение достигает в природе истинной совершенной красоты, то мы вправе утверждать, что оно обладает лишь одним мгновением полного бытия. В это мгновение оно есть то, что оно есть в вечности: вне этого мгновения оно подвластно лишь становлению и гибели. Изображая существо в это мгновение расцвета, искусство изымает его из времени, сохраняет его в чистом бытии, в вечности его жизни» [6, с. 62].

Более того, для Шеллинга, в отличие от рационалиста Гегеля, именно искусство, будучи подражанием великому творчеству Божественной природы, оказывается важнейшим и наиболее объективным способом познания мира и человека, ибо оно гармонично сочетает рациональные и чувственные, сознательные и бессознательные, личные и сверхличные компоненты творчества; проявляет исконное единство духа и материи, сущности и формы, всеобщего и единичного, временного и вечного, пространственного и сверхпространственного в мировом и человеческом бытии. Благодаря идеализации искусство обнаруживает и убедительно художественно выражает такие свойства и связи, законы и причины, истины и ценности, которые недоступны иным сферам духовной культуры (или духовного творчества) человека — ни науке, ни философии, ни религии. Через произведения искусства, по Шеллингу, человеческий дух, с одной стороны, глубже всего проникает в тайны творчества мирового Духа, а с другой, демонстрирует собственно человеческую духовную мощь и прозорливость.

Возникает вопрос: имеет ли смысл сегодня использовать шеллинговское понятие идеализации при анализе произведений различных жанров изобразительного искусства? Насколько оно рационально и функционально? Учитывая сложность и многоаспектность темы, мы ограничимся ниже лишь несколькими примерами, доказывающими, что шеллинговский подход к искусству вовсе не устарел, не является достоянием архива, а представляет собой вполне действенный и эвристичный инструмент художественного анализа.

Художественная идеализация в различных живописных жанрах

Начнем с *натюрморта*. Цветы, будучи срезанными и поставленными в вазу, могут долго не увядать и радовать наш взор, что можно удачно запечатлеть на художественном полотне. Пищу мы едим каждый день, но снедь, как на картинах «малых голландцев», может быть очень фактурной и колоритной, достойной кисти художника. Нас могут окружать вещи самого разнообразного назначения, в том числе и обладающие выдающимися эстетическими достоинствами. Всё это, безусловно, заслуживает художественного отражения, но ведь здесь, на первый взгляд, нет никакой идеально-смысловой глубины, никакого таинственного и сущностного измерения бытия. Всё очень красиво, но буднично, материально и вполне прозаично. Неслучайно с коммерческой точки зрения жанр натюрморта всегда

⁶ То есть буквально *выводят наружу* то, что без них так бы и осталось немым и незримым в непроницаемых для обыденных человеческих чувств, эмоций, да и логического разума глубинах природного, социального и психологического бытия.

востребован, ибо является едва ли не лучшим средством украшения столовых и гостиных. С точки зрения ремесленно-профессиональной он ставит интересные и сложные задачи перед художником в плане передачи света и цвета вещей, а также композиционного и стилистического решения картины. Но где здесь какое-то скрытое от поверхностного взора идеальное и, тем более, духовное измерение бытия, которое открывает художник?

Однако если обратиться к подсолнухам Ван Гога, то в них художественно передана живая сущность каждого конкретного цветка, которая не видна на общем поле подсолнухов. Их индивидуальная — солнечная — сущность ясно обнаруживается лишь тогда, когда они срезаны и поставлены в одну вазу рядом с другими индивидуальными подсолнухами, что специально зафиксировано художником даже в названиях его натюрмортов: «Ваза с пятнадцатью подсолнухами» и «Ваза с двенадцатью подсолнухами». Не случайно и то, что они почти все своими цветами-корзинками развернуты фронтально к зрителю, где у каждого есть своя неповторимая душа, подчеркнутая и своеобразием лепестков, и специально выделенным цветом центра их корзиночек, которые поразительно напоминают глаза. У подсолнухов, которые лежат вне ваз и засыхают, глаза словно закрыты, а общий колорит этих выполненных в темных тонах натюрмортов и скорбен, и мрачен. Некоторые из срезанных подсолнухов повернуты к зрителю тыльной стороной и срезанными ножками — словно тела, из которых душа уже отлетела. Здесь, действительно, в полном согласии с цитатой Шеллинга, которую мы приводили выше, Ван Гогом схвачен тот краткий миг в телесном бытии подсолнухов, когда становится явной их индивидуальная идеальная сущность (способность впитывать, нести и отдавать солнечный свет), достойная того, чтобы быть запечатленной для вечности на художественном полотне.

Совсем иной, социальный и психологический, гимн солнцу и свету мы видим в произведении Козьмы Петрова-Водкина «Утренний натюрморт». В нашем анализе мы не будем касаться пространственно-геометрических открытий, которые совершает здесь выдающийся русский художник, а акцентируем внимание на колористических нюансах картины. Здесь явлена идеальная сущность утра через свежесть букета с синими колокольчиками и оранжевыми ромашками (главные цвета безоблачного неба); через два лежащих справа яйца, серебристого и золотистого цвета, в которых благодаря их гамме и центральному композиционному положению отчетливо

вычитывается символический смысл любого утра: новый день — это всегда словно рождение нового мира с новыми возможностями и горизонтами, причем чем с утра светлее и добрее наши помыслы, тем больше шансов сделать целый день и добрым, и светлым. Понятно, что любой день неизбежно сменится вечером. Наиболее темные элементы натюрморта расположены слева — это синие спички, лежащий на боку подсвечник с черным дном и голова собаки в левом верхнем углу. Но и вечер можно сделать светлым (подсвечник у Петрова-Водкина не случайно лежит на боку), если мы в серой суете повседневности распространяем вокруг себя благодатный утренний свет, ведь несет же в себе отражение серебряного яйца стоящий рядом прозаичный чайник, напитан оранжевым утренним светом весь стол, а синий и радостный цвет колокольчиков отражается даже во внимательных и грустных глазах собаки, обращенных к зрителю. Идеальная — радостная и светоносная — сущность утра выражена здесь исключительно органичными и символически значимыми материальными художественными средствами.

Идеализация присуща и *пейзажу*, когда художник чувствует и способен художественно передать смысловую глубину того, что он созерцает. Художественный пейзаж, как известно, — это никогда не фотография⁷. В него всегда впечатана личность мастера, где на картине возможны цвета и детали, которых не было в реальности. Важно, чтобы в результате было явлено органическое и совершенное художественное пространство, не оставляющее зрителей равнодушными, несущее общезначимые идеальные смыслы, которые заставляют по-новому мыслить и чувствовать. Хрестоматийный пример подобного рода — «Грачи прилетели» А.К. Саврасова. Об этой великой картине написано множество статей, но ее тайну и по сей день вряд ли можно считать до конца разгаданной. Трудно назвать другое живописное полотно, где сущность России была бы выражена более панорамно и личностно пронзительно. Казалось бы, все элементы картины сами по себе не представляют собой ничего особенного: прилетели и расселись на березах грачи, стоит церковь с колокольней, раскинулись на переднем плане привычные русские деревянные дома и заборы, за которыми на дальнем плане открывается речная пойма с тающим снегом и весенним разливом вод.

Но здесь выражены самые сокровенные черты русского национального духа с его вечной надеждой на лучшее будущее, которая вновь и вновь расцветает с каждой приходящей весной и прилетающими грачами. Надежда и вера

⁷ Хотя и художественная фотография способна обнаружить нечто исключительно значимое, что дотоле было невидимым для обыденного взора.

всегда соседствуют у нас с надоедливой обыденностью, с вечной социальной и бытовой неустроенностью, душевной распутицей и общим хаосом жизни. В картине есть бесконечная и звонкая русская даль с туманными манящими горизонтами, синим небом и вечно плывущими куда-то облаками; но рядом — темные крыши изб с дымящими трубами и капитальный забор, через всю картину отделяющий плотной горизонталью ближний план от дальнего, настоящее от будущего, вязкую и топкую рутину жизни от зовущих горизонтов. В полотне Саврасова как-то удивительно гармонично отражены и русская грузная бытовая ширь, и одухотворенная воздушная вертикаль; и свет, и тьма; и живые, и сухие березы, но, главное, — живущая в русской душе неброская и непафосная любовь к своей Родине, ведь у каждого в глубинах родовой памяти затерялось подобное село над речной поймой, которых тысячи по всей России. И ведь вся эта сотканная из противоположностей духовная сущность России присутствует в картине Саврасова именно идеально, неявно, символически, ненавязчиво и не нарочито, словно заставляя нас познать и припомнить то, что бессознательно всегда пребывало в нас, но только после свидания с картиной всплыло на поверхность из глубин сознания. Образно говоря, гениальная художественная идеализация — **это проявление вечного и сокровенного, что всегда было и есть в мире и в нас, но что мы до встречи с картиной просто не замечали.**

Возможна пейзажная идеализация и совсем иного рода. Например, в знаменитой картине Ренуара «На лугу» мы видим двух молоденьких девушек, сидящих на траве на фоне открывающегося сельского пейзажа. Одна, по-видимому, делает букет из собранных цветов; другая внимательно наблюдает за ее работой. Краски и контуры предметов искусно размыты художником. Доминируют оттенки желтого и зеленого, и они как бы освещаются и напитаются воздухом по мере движения от переднего к дальнему плану картины. Мы видим здесь радостный художественный гимн июньскому щедрому лету и молодости, где предельно гармонично дополняют друг друга природные и человеческие элементы картины: многоцветные одеяния деревьев и трав созвучны краскам девичьих платьев; цвет обнаженной руки, на которую оперлась одна из девушек, совпадает с солнечным светом, который заливают сельские просторы; общее радужное смешение золотых, зеленых и коричневых тонов словно соответствует смешению добрых и легких мыслей в головах девушек. Здесь всё дышит той радостью и беззаботностью, которые в погожий июньский

день переживают все молодые люди. У них еще всё лето да и вся жизнь впереди. Светла и многоцветна юная человеческая душа; многоцветны и светлы для нее земные горизонты. Недаром Ренуар, донося до зрителей это юношеское идеальное измерение мира, изображает девушек со спины на фоне дороги, уходящей в лазурную летнюю даль.

Обратимся к *портрету*. Здесь главная задача идеализации — уловить и выявить духовную сущность человека, которая подчас сознательно скрывается им самим. Иногда художнику нужны часы собеседований и десятки набросков, чтобы духовное «я» человека в той или иной форме проявилось перед ним и могло быть отражено на полотне в тех или иных существенных деталях. Именно детали в портрете приобретают подчас решающее значение, дабы акт идеализации, раскрытия сущности человека художественно состоялся. Известно, что одна из самых сложных таких деталей — руки. Их символическая роль огромна. На трех известных портретах, где изображение рук играет важнейшую роль в идеализации персонажа, мы и остановимся.

Известен знаменитый портрет Ф.М. Достоевского кисти В.Г. Перова. Сам Достоевский оценил его очень высоко. Две символические портретные детали играют в раскрытии духовного облика великого русского писателя главную роль — глаза и соединенные на коленях руки. В глазах, словно устремленных в таинственные бездны бытия поверх видимых вещей, читается исключительная сосредоточенность и мощь мысли Достоевского. Гений видит то, что простому человеку неведомо. На портрете фактически изображен тот, кто сам в совершенстве овладел методом идеализации как умением видеть сущность вещей и событий сквозь их внешние и часто случайные формы проявлений. Руки же писателя, предельно напряженные, с проступающими на них жилами, говорят о большом духовном опыте человека, о перенесенных им болях и страданиях. Здесь мы словно видим художественную иллюстрацию слов самого Достоевского: «Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием»⁸. Несколько перефразируя, можно сказать, что гениями художественного постижения бытия тоже не рождаются: за обретенным даром видения сущности вещей стоит большой и часто трагический личный жизненный опыт.

Иная, но не менее глубокая и привлекательная человеческая сущность открывается нам в портрете великого физиолога И.П. Павлова, написанном М.В. Нестеровым. Павлов изображен здесь в профиль с вытянутыми руками и сжатыми кулаками,

⁸ Достоевский Ф.М. Из заметок к черновым редакциям романа «Преступление и наказание», запись от 2 января 1866 г. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 7: Преступление и наказание. Рукописные редакции. Л.: Наука, 1975. С. 154–155.

которые подчеркивают не столько его внутреннюю духовную сосредоточенность, сколько мощный интеллект и несгибаемую волю бойца. Он изображен на фоне окна, из которого видны здания построенной им биологической станции. Благополучный и мирный пейзаж за окном, очень похожий на современные поселки коттеджного типа, довольно сильно контрастирует с напряженной фигурой великого ученого. Известно, что советская власть создала исключительно благоприятные условия для научной деятельности Павлова, хотя он не был атеистом и к советской власти в целом относился отрицательно, будучи одним из немногих, кто позволял себе публично ее критиковать. Столь же непростой в послеоктябрьские годы была и жизнь Нестерова, вынужденного отказаться от своей излюбленной религиозной тематики и заниматься в основном портретной живописью. С высоты сегодняшнего дня это явное противоречие между внутренней готовностью главного персонажа к бою и мирным пейзажем за окном прочитывается как одна из важных трагических черт той эпохи, когда внутренние убеждения предстояло защищать не только от государственного произвола, но и от соблазна самому отказаться от них ради покоя и материального благополучия. Впрочем, конфликт между внутренними убеждениями творца и возможностью материально обустроить свою жизнь за счет отказа от них носит вечный характер, и благородный выбор И.П. Павлова в данной картине вполне очевиден. Готовность к борьбе за свои научные и жизненные убеждения — важнейшая черта духовного облика великого ученого.

Совсем иная идеализация свойственна известному портрету К.П. Победоносцева, написанному И.Е. Репиным в 1903 году, уже на самом закате карьеры обер-прокурора Священного Синода. В сущности, здесь нет никакой идеализации, поскольку у изображенного на картине человека попросту отсутствует духовная сущность. Есть живой труп, чье лицо напоминает посмертную маску, а руки — разлагающиеся клешни, как у прокаженного. Зловещее сочетание черного мундира и его кроваво-красных манжет лишь символически усиливает ощущение «прорехи бытия», полной духовной пустоты изображаемого персонажа. Репин выразил здесь общее неприятие российской интеллигенцией, включая и ее консервативные круги, образовательной, национальной и церковной политики, проводимой К.П. Победоносцевым. В поэтической форме это позднее выразит А.А. Блок, явно ориентируясь в своей характеристике на портрет Репина: «Победоносцев над Россией / Простер совиные крыла...»⁹.

Заканчивая тему идеализации в портрете, следует подчеркнуть: средства художественной

выразительности (если это, конечно, не шеллинговская механическая копия и не льстивая идеализация персонажа) нацелены на выявление духовной сущности (или духовного «я») человека, где, как и в натюрморте и пейзаже, всегда присутствует авторское отношение к персонажу. Однако чем талантливее, глубже и нравственно ответственнее в своем творчестве мастер, тем более объективно стремится он отразить внутренний мир другого человека, посылно смиряя свою предвзятую самость и только в силу этого добиваясь художественной правды.

Умение художественно созерцать идеальную сущность вещей, людей и событий, преодолевая шоры личностных предрассудков, — это то, что, помимо технического мастерства, делает художника настоящим мастером, чьи полотна остаются в вечности.

Метод идеализации свойственен и историческому жанру, но в нем, как и в бытовом, и в батальном жанрах, которых мы здесь касаться не будем, есть своя специфика. Дело в том, что художник, если только он опять-таки не стремится к созданию натуралистических копий прошедших событий или к их заказной идеализации (демонизации), всегда старается художественно понять и выразить сущность исторического события: его внутренние коллизии, объективные причины возникновения вместе с субъективными мотивами действующих исторических лиц. Эти исторические коллизии, причины и мотивы идеальны не только в том смысле, что никогда не лежат на поверхности событий и всегда требуют для своего познания работы исторического разума, но и потому, что навсегда отошли в прошлое, в небытие, существуя только в нашем сознании. И историческая наука, и историческая живопись — это всегда наше видение того, чего уже нет. Неслучайно слово «история» имеет двоякий смысл: это события прошлого, о которых мы рассказываем в настоящем. В обыденной жизни это звучит приблизительно так: «Сегодня я хочу рассказать вам одну интересную историю».

Здесь возникает целый пучок сложнейших методологических проблем исторической науки, связанный с ее объективностью, т.е. независимостью от государственной идеологии, личных и национальных предрассудков исследователя и т.д. В этом смысле историческая живопись находится даже в лучшем положении, чем историческая наука, ибо художник вовсе не обязан оправдываться за свое субъективное видение прошлого. Историческая живопись по определению неустраимо личностна и субъективна. Другое дело, что великий исторический живописец способен увидеть в прошлом и художественно запечатлеть на полотне

⁹ Блок А.А. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 507.

нечто такое, что никто, кроме него, увидеть не может, а именно — **идеальную сущность свершившегося исторического события, которая касается и ныне живущих людей**. Более того, его художественное постижение прошлого, если оно удачно и глубоко, может стать частью исторической науки и важнейшим «осевым произведением» данной национальной культурной традиции.

Таковы практически все гениальные исторические полотна В.И. Сурикова¹⁰. Что касается «Утра стрелецкой казни», то здесь великий русский художник выявил острейшую, повторяющуюся из века в век проблему нашего национального бытия: властный произвол сверху рано или поздно рождает массовый произвол в форме бунтов и революций снизу. Две эти темные крайности нашей истории всегда подпитывают друг друга. На картине Сурикова безумный взор деспотичного государственника Петра встречается с полным ненависти взором бунтаря-стрельца со свечой в руке. Над ними — усеченные главы куполов собора Василия Блаженного, а из центра картины на зрителя смотрит девочка в красном платке, которая, в ужасе от происходящего, словно вопрошает: «Когда же всё это закончится?»

Художественно-историческая идеализация, быть может, как никакой другой изобразительный жанр требует от автора бессознательного (или, скорее, сверхсознательного) дара вживания в исторический контекст, который позволяет, как отметил тот же Шеллинг, создать подлинную

художественную реальность (во многом «загадочную реальность»), переживающую эпохи. Суриков признавался, что увидел картину казни воочию, проходя ночью по Красной площади, а после ее создания к нему во сне приходили стрельцы и благодарили за историческую правду. Здесь, впрочем, мы вступаем уже в область психологии художественного творчества, лежащую за пределами поднятой в статье темы.

Заключение

Мы далеки от мысли, что исчерпали тему идеализации в искусстве, восходящую к трудам предшественников немецкой классической философии. Мы не обращались к детальному анализу использования этой категории у самих Гегеля и Шеллинга в их эстетических и искусствоведческих трудах. Наша задача заключалась в том, чтобы показать, что само это понятие сохраняет свою эвристичность и что можно рассматривать процесс идеализации (прежде всего в его шеллинговском понимании) не только как важнейшее средство создания подлинной художественной реальности, но и как значимую форму внерационального познания мира и человека.

Есть, впрочем, один изобразительный жанр, где идеализация носит очень специфический характер, если только о ней вообще можно говорить. Речь идет об иконописи как непосредственной художественной явленности ликов и красок самого духовного (идеального) мира¹¹, но это уже тема отдельной статьи.

¹⁰ Анализ сибирских картин Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» и «Взятие снежного городка» дан в совместной статье М.Ю. Шишина и А.В. Иванова [8].

¹¹ Пионерами философского осмысления иконописи в русской философии стали, как известно, два выдающихся отечественных мыслителя: Е.Н. Трубецкой [9] и П.А. Флоренский [10].

Список источников

1. Рузавин Г.И. Научная теория. Логико-методологический анализ. М.: Мысль, 1978. 244 с.
2. Миронов В.В., Иванов А.В. Философия: гносеология и аксиология. М.: ИНФРА-М, 2015. 325 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа. Философия духа. М.: Мысль, 1977. 471 с.
4. Иванов А.В., Фотиева И.В., Шишин М.Ю. Философия мысли: новые грани метафизики всеединства. Барнаул: Новый формат, 2021. 282 с.
5. Волкова Е.В. Гегель о системе искусств // Вестник МГУ. Серия 7. Философия. 1970. № 4. С. 15–28.
6. Шеллинг Ф.В.И. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф.В.И. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 52–85.
7. Флоренский П.А. О реализме // Флоренский П.А., священник. Сочинения. В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 527–531.
8. Шишин М.Ю., Иванов А.В. Философия Сибири в творчестве В.И. Сурикова // Манускрипт. 2018. № 5 (91). С. 142–147. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-5.32>.
9. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Трубецкой Е.Н. Избранное. М.: Канон, 1997. С. 324–353.
10. Флоренский П.А. Иконостас // Флоренский П.А., священник. Сочинения. В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 419–526.

References

1. Ruzavin, G.I. (1978) *Scientific theory. Logical and methodological analysis*. Moscow: Mysl. (In Russ.)
2. Mironov, V.V. and Ivanov, A.V. (2015) *Philosophy: Epistemology and Axiology*. Moscow: INFRA-M. (In Russ.)
3. Hegel, G.W.F. (1977) *Encyclopedia of Philosophical Sciences. Vol. 3. Philosophy of the Spirit*. Moscow: Mysl. (In Russ.)
4. Ivanov, A.V., Fotieva, I.V. and Shishin, M.Y. (2021) *Philosophy of Thought: new facets of metaphysics of all-unity*. Barnaul: New Format. (In Russ.)
5. Volkova, E.V. (1970) 'Hegel on the system of arts', *Moscow University Bulletin. Series 7. Philosophy*, (4), pp. 15–28. (In Russ.)
6. Schelling, F.V.Y. (1989). 'On the relation of Fine Arts to the nature', in Schelling, F.V.Y. *Essays in 2 volumes*, vol. 2. Moscow: Mysl. (In Russ.)
7. Florensky, P.A. (1996) 'About realism', in Florensky, P.A. *Essays in 4 volumes*, vol. 2. Moscow: Mysl, pp. 527–531. (In Russ.)
8. Shishin, M.Y. and Ivanov, A.V. (2018) 'The philosophy of Siberia in V.I. Surikov's creative work', *Manuscript*, (5), pp. 142–147. doi:10.30853/manuscript.2018-5.32. (In Russ.)
9. Trubetskoy, E.N. (1997) 'Speculation in colors', in Trubetskoy E.N. *Selected works*. Moscow: Canon Publ., pp. 324–353. (In Russ.)
10. Florensky, P.A. (1996) 'Iconostasis', in Florensky, P.A. *Essays in 4 volumes*, vol. 2. Moscow: Mysl, pp. 419–526. (In Russ.)

Информация об авторе

Иванов Андрей Владимирович, доктор философских наук, профессор, директор Центра гуманитарного образования, Алтайский государственный аграрный университет, Барнаул, Российская Федерация, ivanov_a_v_58@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3125-484X>.

Information about the author

Andrey Vladimirovich Ivanov, Full Doctor of Philosophy, Professor, Director of the Centre for Humanitarian Education, Altai State Agricultural University, Barnaul, Russian Federation, ivanov_a_v_58@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3125-484X>.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 28.08.2023; одобрена после рецензирования 14.09.2023; принята к публикации 16.09.2023.

The article was received by the editorial board on 28 August 2023; approved after reviewing on 14 September 2023; accepted for publication on 16 September 2023.