



Научная статья

УДК 7.01

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.017

К вопросу о сущности искусства: попытка диалектического определения



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 представлено диалектико-логическое понимание сущности искусства через систему многих определений, разворачивающихся от абстрактного к конкретному. Вводятся критерии отличия искусства от антиискусства и псевдоискусства. Выделяются три уровня изобразительного искусства, характерные для всех его жанров: субъективно-игровое (или технематическое), социально-исповедальное и софийное.

Ключевые слова: диалектическая логика, искусство, антиискусство, псевдоискусство, технематическое искусство, социально-исповедальное искусство, софийное искусство

Для цитирования: Иванов А.В. К вопросу о сущности искусства: попытка диалектического определения // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 226–239.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.017>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/919>.

Original article

In reference to the essence of art: an attempt of the dialectical definition

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 gives a dialectical-logical understanding of the essence of art through a system of many definitions that unfold from the abstract to the concrete. The criteria for distinguishing art from anti-art and pseudo-art are introduced. There are three levels of fine art characteristic all of its genres: subjective-game (or technematic), social-confessional and sophian.

Keywords: dialectical logic, art, anti-art, pseudo-art, technematic art, socio-confessional art, sophian art

For citation: Ivanov, A.V. (2022) 'In reference to the essence of art: an attempt of the dialectical definition', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 226–239. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.017. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/919>. (In Russ.)

Введение

Вопрос о своеобразии художественной реальности (или феномена искусства) — один из краеугольных для эстетики и искусствоведения. Он имеет многовековую историю обсуждения, ибо без его решения невозможно четко отделить искусство от псевдоискусства и антиискусства, а также рационально выстроить иерархию художественных творений, хотя все понимают, что есть гениальные, а есть заурядные произведения искусства. Понятно, что многое в искусствоведении зависит от интуиции, профессиональных знаний и общей культуры искусствоведа, который часто на уровне неявного знания уверенно отделяет подлинное произведение искусства от того, что им не является. К тому же в искусствоведении разработаны свои проверенные временем и традицией методы анализа художественного произведения, его профессионально-технического и идейного содержания.

Однако отсутствие доказательного знания, касающегося важнейших атрибутов искусства

и критериев художественности, т.е. того, что позволяет четко отличать искусство от не-искусства, не позволяет считать искусствоведение полноценной теоретической наукой¹. Не претендуя на целостное решение столь сложной проблемы и не принадлежа к корпорации профессиональных искусствоведов, тем не менее постараюсь показать, что наработанная в рамках философии универсальная диалектическая методология позволяет, по крайней мере, приблизиться к решению следующих вопросов: 1) чем подлинное произведение искусства отличается от псевдоискусства и антиискусства; 2) какие существуют уровни художественного творчества в зависимости от их близости или удаленности от сущностных — идеально-эталонных — характеристик искусства.

В связи с этим постараюсь дать *диалектическое определение*² *понятия искусства*³, двигаясь от его наиболее дальних смысловых пределов (от его абсолютного иного), т.е. от того, что с искусством граничит, но таковым не является, к анализу его превращенных форм (*к своему иному*)

¹ В этом плане оно, впрочем, не отличается от других гуманитарных наук, например литературоведения или культурологии, где проблема теоретической фундаментальности и обоснованности знания стоит не менее остро.

² В самом термине «определение» указывается на полагание мысленных пределов бытию какого-то явления или процесса. Без такого полагания они просто не могут существовать в качестве объектов рационального познания.

³ Сразу оговорюсь, что под искусством здесь буду понимать исключительно изобразительное искусство, а не театр, кинематограф, танец или музыку.

искусства, т.е. к тому, что лишь по видимости может трактоваться в качестве подлинной художественной реальности. Завершу же это диалектическое смысловое движение установлением внутренних существенных (субстанциальных) свойств искусства и иерархии форм художественной реальности, которые эти свойства в той или иной мере воплощают. Смысловое движение мысли подчиняется здесь важнейшему принципу диалектической логики — восхождению от абстрактного к конкретному. Символически это диалектико-логическое движение мысли можно представить в виде скручивающейся к центру спирали определений, где в центре будет дано итоговое, вбирающее в себя все предыдущие, стержневое (или «именное», говоря языком А.Ф. Лосева) определение предмета.

Какие-то логические шаги в таком диалектическом определении понятия «искусства» могут показаться читателю, особенно профессиональному искусствоведу, тривиальными, однако они необходимы, чтобы понимание искусства носило не эмпирический и феноменологический, а именно теоретический — последовательный, систематический и доказательный — характер. Образец такого диалектического теоретического определения понятия заинтересованный читатель может найти в известной работе А.Ф. Лосева «Музыка как предмет логики». С авторскими попытками теоретического определения понятий «любовь» и «духовность» можно ознакомиться в работе «Свет мироздания (философский этюд о любви)» и в совместной статье с С.М. Журавлёвой «Духовность и ее атрибуты» [1; 2].

К сожалению, в последние годы в гуманитарной культуре России оказались практически утраченными традиции диалектической логики, представленной, кроме А.Ф. Лосева, такими блестящими именами, как Э.В. Ильенков⁴, Б.М. Кедров или Г.С. Батищев⁵. Хочется надеяться, что диалектическую логику, заложенную трудами Гераклита и Платона, Плотина и Николая Кузанского, Шеллинга и Гегеля, С.Л. Франка и П.А. Флоренского, еще ждет в нашей стране свой философский ренессанс.

Диалектическое определение сущности искусства

Когда ставится задача дать теоретическое диалектико-логическое определение понятия искусства, то сразу возникает вопрос о том, что является *абсолютно иным* относительно реальности искусства. На него можно дать вполне определенный и давно известный ответ: *искусством не являются естественные формы дикой природы*. Природа существует и может развиваться по своим собственным объективным законам, обходясь без человеческого участия⁶. При этом природа является неисчерпаемым источником вдохновения для художников (достаточно вспомнить жанр пейзажа), а важными разновидностями искусства являются созданные человеком парки, сады, клумбы и другие образцы ландшафтного дизайна. Существует, наконец, искусство икебаны, однако художественная форма, которая придается цветам в букете или флористической композиции, — это всегда продукт именно человеческих рук и человеческого художественного сознания.

Соответственно, *искусством может быть только то, к чему прикасались руки человека, куда он внес свой сознательный трудовой (ремесленный) вклад*. Это можно считать минимальным атрибутом произведения искусства, отличающего его от природных объектов. Неслучайно греки в понятие «технэ» включали результаты и чисто производственно-ремесленного, и художественного творчества. Умение технически работать с «эстетическим материалом» искусства (выражение И.А. Ильина) [6, с. 337] — деревом, камнем, металлом, глиной, холстом, красками, виртуальной реальностью компьютера и т.д. — необходимая ремесленная составляющая искусства на протяжении всей его истории. Овладение техническими художественными навыками часто требует длительного ученичества и больших физических затрат. Владение секретами художественного ремесла можно, в свою очередь, считать необходимым, хотя и недостаточным атрибутом художественного творчества, ибо, как мы увидим ниже, можно технически безупречно создавать отвратительные и антихудожественные вещи.

Понятно также, что отнюдь не все продукты человеческого труда можно отнести к сфере искусства. Есть производственные и бытовые

⁴ У Э.В. Ильенкова есть отличная работа [3], имеющая в том числе и отношение к проблематике, обсуждаемой в данной статье.

⁵ Перу этого автора принадлежит очень глубокая работа [4].

⁶ Если, конечно, не стоять на последовательно религиозных позициях, что все природные формы являются результатом Божественного творчества и где грань между искусством и природой является сугубо относительной. Такая позиция четко представлена, например, в известном трактате великого философа эпохи Возрождения Николая Кузанского «О предположениях», глава 12 «О природе и искусстве» [5, с. 253–254]. Однако и в этом случае придется развести творение природных форм и создание художественного произведения, ибо у последнего, в отличие от природного объекта, есть сверхприродное идеально-смысловое содержание и материальная форма, которую не найти в естественной среде.

творения человека вроде топора, плуга, зубной щетки, атомной электростанции или компьютера. Они могут быть лишены всяких эстетических достоинств, выполняя сугубо технические и материально-потребительские функции. Мир искусственно и даже искусно созданной человеком материальной культуры, но в котором не воплощены элементы красоты и гармонии, т.е. в котором отсутствует внеутилитарная эстетическая составляющая, — может быть назван *своим иным* искусства, т.е. тем, с чем подлинное искусство наиболее близко граничит, но таковым не является. Любопытно, что переход от проточеловека к собственно человеку многие антропологи связывают как раз с появлением в продуктах человеческого труда минимальной эстетической составляющей.

Более того, на уровне ремесленно-материального творчества человека мы впервые встречаемся с феноменом *антиискусства*, т.е. с чем-то абсолютно враждебным и противоположным сущности искусства, с его прямым антиподом, с которым оно никогда не сможет примириться. Это враждебное *свое иное* искусства связано с разрушительным безобразием, которое может породить только человек, будь то вырубленные леса, уничтоженные почвы, загрязненные реки, разрушенные города, мертвенно-механические урбанистические ландшафты, уродливые дома, некрасивые одежда, мебель и посуда. Безобразны также свалки и грязь, оставляемые после себя человеком.

Кстати, вся проблема художественного статуса татуировок на теле человека как раз и связана с тем, что они, даже несмотря на возможные графические и колористические достоинства, оставляют неустрашимое впечатление грязи на коже человека. Очень часто внешняя грязь — прямая проекция внутренней, духовной нечистоты. Таковы татуировки захваченных в Мариуполе в плен бойцов украинского «Азова» (запрещенной в России организации). Отсюда же и проблема художественного статуса городских граффити. Сами по себе они могут быть вполне профессиональными и интересными, но пространство их расположения (асфальт, заборы, стены гаражей и домов) часто порождает неустрашимое ощущение неуместности из-за хаоса и нечистоты городского ландшафта, которые они вроде как призваны художественно прикрыть.

При этом граффити надо отличать от монументального искусства, которое вносит в городской ландшафт как раз эстетическую организующую составляющую, а часто и глубокое идейное содержание. Таковы, например, росписи Мехико и других мексиканских городов, сделанные выдающимися мексиканскими художниками-монументалистами Давидом Альваро Сикейросом, Диего Риверой и Хосе Ороско. Правда, в поздний период

творчества Х. Ороско в его монументальных работах появляются образы скелетов и монстров, оставляющих, вопреки желанию самого автора выразить тем самым безобразие нашей технической и капиталистической цивилизации, общее впечатление неуместности и нечистоты.

Закономерно, что любое безобразие, разрушение, грязь и хаос порождают протест со стороны нашего внутреннего чувства, вызывают эстетическое и моральное отвращение. Такую антихудожественную деятельность человека в мире и порожденную ей безобразную реальность можно назвать *антиремеслом* и его продуктами. Это исходная и наиболее грубая форма антиискусства, которая одновременно является и *антиприродной деятельностью*.

Соответственно, искусством в собственном смысле слова является ремесленная деятельность, *основанная на профессиональных навыках и технологиях, в результате которой создается новая материальная реальность, обладающая явным эстетическим содержанием, т.е. красотой и соразмерностью, доставляющими радость нашим чувствам*. Подобная ремесленная деятельность по законам созидания и красоты зримо проявляется в архитектуре, декоративно-прикладном и ювелирном искусствах. Сюда можно отнести также гастрономическое, парфюмерное, визажистское, костюмерное и парикмахерское искусства, связанные с эстетизацией не только окружающего социального пространства и сферы быта, но и телесного облика самого человека. Эти виды искусства сохраняются и развиваются по сию пору. Без них полноценное существование человека невозможно. Здесь исток знаменитого принципа Ф.М. Достоевского «красота спасет мир». В декоративно-прикладные творения может вкладываться и какое-то глубокое идейное содержание, адресованное не только нашим чувствам, но и мыслям. Однако наличие у творца глубокого идейного замысла не является атрибутивным свойством художественных ремесел. Их чисто эстетические достоинства вполне самодостаточны и самоценны.

Однако высокое художественное творчество призвано не только эстетически радовать наши зрение и слух, обеспечивать комфортность и красоту быта, но и влиять на человеческую душу, доводить до нее значимые идеи и ценности, раскрывать какую-то духовную — сверхприродную, сверхутилитарную и сверхэмпирическую — реальность, лежащую за пределами нашего непосредственного чувственно-повседневного опыта. Поэтому следует уточнить данное выше определение, чтобы под него подпали виды и жанры искусства, где наличествует зримое идейно-смысловое (или духовное) содержание.

Искусство представляет такой вид ремесленного мастерства, в результате которого создается эстетическая реальность, несущая идейное и ценностное содержание, обращенное не только к чувствам и эмоциям, но также к душе и разуму человека. Сверхзадачей такого идейного воздействия художника на душу зрителя является ее аристотелевское катарсическое очищение от низменных страстей⁷, т.е. одухотворение и просветление, направляющие личность на путь совершенствования. Для этих целей возникают такие разновидности изобразительного искусства со своими ремесленными навыками и методами создания эстетической реальности, как живопись, скульптура, монументальное искусство, позднее художественная фотография, компьютерный дизайн и т.д.

Говоря об идейном содержании искусства, мы сталкиваемся здесь с несколькими его *превращенными формами* (термины, используемые Гегелем и Марксом), когда явление не соответствует своему понятию. Ряд этих превращенных форм правомерно назвать *псевдоискусством или имитацией художественного творчества*. В частности, такой имитацией является *ремесленно-натуралистическое копирование действительности*, обстоятельную критику которого за иллюзионизм и субъективизм дал в свое время П.А. Флоренский в статье «О реализме» и в «Исследованиях по теории искусства» [8; 9, с. 154–157]. Причина появления натуралистических «творений» чаще всего диктуется не собственно эстетической потребностью художника донести до зрителя какое-то значимое духовное содержание, а коммерческими интересами. Таковы бесчисленные натуралистические пейзажи, натюрморты и портреты, чаще всего сделанные с фотографий, которые украшают столовые, гостиные и салоны состоятельных людей. Отсюда и название — «салонное искусство». В лучшем случае подобные произведения являются частью декоративно-прикладного искусства, если им присущ определенный уровень ремесленного мастерства; в худшем — страдают техническими художественными изъянами и/или полным отсутствием какой-либо художественной оригинальности⁸. Невысокая оценка этой псевдохудожественной реальности отнюдь не означает, что она вредоносна и заслуживает только осуждения. Пока есть спрос на такую «художественную» продукцию, до той поры будут существовать и ее «творцы», тем более, повторюсь, качество ремесленного исполнения здесь может быть достаточно высоким. Единственное, чего здесь практически не найти, так это оригинальности художественного

видения и глубины идейного содержания. Впрочем, гостиная и столовая — не картинная галерея, и натуралистические копии вещно-телесного мира в них вполне уместны.

Противоположным полюсом натуралистической копии является *искусство плаката*, главной задачей которого является буквальное и доходчивое воплощение какой-то политической или гражданской идеи, призванной овладеть душой зрителя. Здесь художественные средства всегда вторичны по отношению к идейному содержанию, которое надо вложить в сознание масс. Плакат — скорее часть политической, нежели эстетической, реальности, хотя есть и великие плакаты, где благородная общественно-политическая идея получает почти совершенное художественное воплощение. Таков знаменитый плакат времен Великой Отечественной войны «Родина-мать зовет!». Однако содержание плаката может быть и глубоко идейно порочным, как в случае с нацистской пропагандой. Тогда плакат становится эффективным средством *политизированного антиискусства*, направленного на разрушение внешнего мира и манипуляцию внутренним миром человека. В целом, и плакат, и натуралистическая копия не требуют от зрителя внутренней духовной работы, в них нет тайны, нет потаенного смыслового пространства, пробуждающего творческое «я» зрителя.

Важнейший признак превращенных форм искусства, помимо или отсутствия идей, или их слишком прямолинейного навязывания зрителю, — это *отсутствие в них полноценного художественного (или эстетического) образа*, где бы авторская идея (замысел) обрела адекватное образно-символическое воплощение в эстетическом материале, требующее от зрителя внутренних духовных усилий для своего понимания. Правда, бывают случаи, когда *наличие художественного образа лишь имитируется*, о чем мы еще выскажемся ниже, обратившись к работам С. Дали. И.А. Ильин называет эстетический образ вторым после эстетического материала важнейшим элементом (или «слоем») искусства. Он пишет о нем: «Это есть то воображаемое художником “обличье” или “очертание”, которое подыскивает себе материю, для того чтобы воплотиться в ней и “излучаться” из нее и через нее» [6, с. 338].

Художественная образность бывает очень разнообразной, начиная от образности исключительно цветовой и геометрической, что свойственно ряду авангардистских течений (характерный пример — художественные искания В.В. Кандинского), и заканчивая сложнейшими и многоуровневыми сюжетными композициями, как в исторических

⁷ Через сострадание, страх и другие глубокие психологические переживания зрителя, что впервые отметил Аристотель [7, 1449b25, с. 651].

⁸ Неслучайно «салонные художники» часто массово тиражируют один и тот же сюжет в пейзажах и натюрмортах.

1. **А.Т. Зверев.**

Автопортрет.

1984.

Бумага, масло.

58 x 41,5.

Государственный

художественный музей

Алтайского края,

КП-8252 Ж-2005



полотнах В.И. Сурикова. При этом за вроде бы бессодержательной цветовой гаммой может скрываться очень глубокое смысловое содержание⁹, а за сложной многофигурной композицией, наоборот, может отсутствовать полноценный и значимый художественный образ, как в бесчисленных советских жанровых картинах про рабочих, доярок и хлеборобов, в изобилии украшавших когда-то партийные кабинеты¹⁰. Здесь всё решает художественное мастерство, профессиональная ответственность и глубина творческого озарения художника.

Можно еще более уточнить данное выше определение искусства: *это такой вид ремесленного мастерства, в результате которого создается авторская эстетическая реальность, несущая глубокое идейное и ценностное содержание, облеченное в адекватную образно-символическую форму*. Именно художественная (или эстетическая) образность является наиболее существенным атрибутом так называемого высокого искусства.

Есть основания выделить *три уровня искусства* с соответствующей художественной образностью. Они присущи всем жанрам «высокого» искусства (живописи, графике, скульптуре, монументальному искусству и т.д.), образуя универсальную троичную иерархию. Сразу надо оговориться, что ни один из этих уровней не важнее и не необходимее другого. Они все необходимы для формирования гармоничной и целостной художественной реальности, которую создает и в которой живет человечество. Это подобно тому, как ноги ничуть не менее важны для полноценного существования человека, чем голова. Другое дело, что жить без ног трудно и плохо, но всё же можно, а вот без головы — никак. Да и управлять человеческим телом призвана всё же голова. Но, повторюсь, без низших форм искусства не могут возникнуть и полноценно существовать его высшие формы, как человек должен прежде научиться прямолинейно ходить, дабы адекватно видеть и познавать окружающий мир.

1. **Субъективно-игровое** (или технематическое, если использовать терминологию известного российского философа Г.Г. Майорова [11, с. 48]) **искусство**, выражающее внутренние субъективные переживания и мысли художника, его авторское видение реальности. Здесь всё проистекает из личностного «я», которое образует подлинную ось технематического искусства. Иногда это авторское «я» поразительно глубоко

и оригинально. Оно способно открыть и передать другим людям совершенно новое и значимое пространственное, цветковое и смысловое видение реальности, как, например, в случае с портретами А. Модильяни или работами отечественного авангардиста второй волны А.Т. Зверева. Это может быть также глубокая художественная игра с линией, формой и цветом, как в работах К.С. Малевича или В.В. Кандинского, которая заставляет по-новому взглянуть на средства художественной выразительности и на окружающий мир.

Но именно в рамках этого уровня искусства мы чаще всего встречаемся с фактами откровенного художественного произвола, самоценной образно-символической игры, когда художник *не может или не хочет адекватно явить свою идею через ткань художественного образа*. Он совершенно самодостаточен в выражении собственного «я» и не думает о потенциальных восприимчивых своего творчества. Это сплошь и рядом ведет к художественной отсебятине и претенциозности, к заумности произведения, которое остается непонятным зрителю. Бывает и так, что главной задачей субъективно-игрового искусства является лишь эпатирование зрителя, а вовсе не желание художественно донести до него какую-то значимую авторскую идею. Идей у художника иногда и вовсе нет, как часто нет в его работах элементарного ремесленного мастерства и эстетического содержания, а кричащая эпатажная форма лишь камуфлирует их отсутствие. Всё это очень удачно художественно описано в известном романе М.К. Кантора «Учебник рисования».

Отсюда отличительной особенностью технематического искусства, особенно современного, является необходимость художественного критика, который призван разъяснять несведущему обывателю, о чем, собственно, нам говорит то или иное авторское творение. Понятно, что без профессиональной художественной критики и научного искусствоведения все жанры изобразительного искусства развиваться не могут. Но при этом никогда не следует забывать, что художественные произведения должны говорить от первого лица. Это искусство не словесное, а в первую очередь визуальное. Художественный критик или искусствовед могут и должны растолковать нам тонкости и нюансы художественной образности произведения, дать ключи к ее более глубокому пониманию, но их рассказ обязан отталкиваться от эстетической и смысловой глубины самого произведения, как бы

⁹ Например, К.С. Петров-Водкин писал: «Цвет характеризует прозрение и затмение целых исторических эпох и говорит о молодости, расцвете и о старости цивилизаций. Не случайно современная цивилизация сфабриковала цвет хаки, мотивируя его защитностью на полях войны. Думаю, дело обстоит серьезнее, — этот гнилой цвет есть знамя сбитых, сплетенных мироощущений одной из отживающих свой исторический черед цивилизаций» [10, с. 565–566].

¹⁰ Это, естественно, не означает отсутствия по-настоящему выдающихся жанровых полотен, созданных в эпоху социалистического реализма.

органически вырастать из него, а не произвольно вещать о том, что хотел-де сказать нам художник. Важный критерий того, что мы, скорее всего, имеем дело с псевдоискусством, с художественной имитацией, — это когда сам художник начинает рассказывать зрителям о том, что он хотел сказать своим произведением.

При этом следует еще раз подчеркнуть, что в искусстве всегда были и будут элементы игры, эпатажа, дерзкой ремесленной инновации, поиск новой образности и средств художественной выразительности. Таковы, например, художественные искания Модильяни, Пикассо и Матисса в конце XIX — начале XX века, но, повторимся, в их творениях есть высокое ремесленное мастерство, чувство красоты и гармонии, даже если художнику приходится говорить о страшном и безобразном, а главное, в их творениях присутствует органическая явленность идейного замысла через адекватную художественную форму, пусть и непривычную.

Возможна также изощреннейшая и очень сложная игра с пространственными образами и формами, как в графике М. Эшера, но за ними открывается какая-то новая и очень важная реальность, лежащая за границами нашего привычного пространственного образа мира. В случае с Эшером мы сталкиваемся с тем редким и интересным явлением, когда искусство неразрывно переплетается с серьезным научным исследованием, т.е. максимально сближаются и творчески взаимодействуют рациональные и внерациональные формы постижения бытия.

Но я, например, просто не вижу глубокого и общезначимого смыслового содержания за высокопрофессиональными с ремесленной точки зрения работами Сальвадора Дали. Это типичное псевдоискусство, полное симулякров¹¹, а не художественных образов. На мой, возможно, дилетантский философский взгляд, они не несут созидательных и жизнеутверждающих идей, а лишь имитируют их наличие. Это чисто субъективные и произвольные фантазии, скрывающие идейную и ценностную пустоту, к тому же явно коммерчески ориентированные. Неслучайно еще при жизни имя и фамилию художника кто-то остроумно переделал в Avida Dollars. Более того, в некоторых работах С. Дали мы встречаемся с проявлениями *кощунственного антиискусства*, когда, например, в образе мадонны он изображает свою жену Галу — женщину, мягко говоря, морально небезупречную. Здесь «искусство» словно пытается вывернуть мир наизнанку: унижить святое и поэтизировать порок, поменять местами тьму и свет, добро и зло. Как известно из христианской традиции, именно дьяволу свойственно выворачивать мир наизнанку.

Другой пример антиискусства — воинствующее безобразие в картинах Х. Сутина. На них даже смотреть физически неприятно. Возможно, они отразили трагичную и очень трудную жизнь этого художника, но подлинное искусство даже трагизм личного бытия способно переплавить в жизнеутверждающие и светоносные образы. Здесь достаточно вспомнить тяжелую судьбу Караваджо, Ван Гога или Зинаиды Серебряковой. Отсюда еще одним важным критерием подлинности художественного произведения и его отличия от псевдо- и антиискусства является воздействие его образности на наше психологическое состояние: будит ли оно в нас глубокие размышления, дарит чувство радости и очищения от встречи с прекрасным, расширяет ли жизненные горизонты; или же ты, отходя от него, чувствуешь себя униженным, раздраженным, психологически подавленным и словно бы изваланным в грязи.

При этом большой художник может сюжетно изображать страшные и кровавые сцены, как в знаменитом полотне И.Е. Репина об убийстве Иваном Грозным своего сына Ивана. Но здесь через художественное переживание отвращения и ужаса зритель (наглядная художественная иллюстрация всеобщего диалектического закона отрицания отрицания!) приходит как раз к пониманию вечных ценностей и вечных запретов, о которых нельзя забывать и которые нельзя нарушать. Отталкивающими образами насыщены работы И. Босха, но так он символически изображает человеческие грехи и дьявольские соблазны, от которых человеку необходимо избавиться, дабы и он сам, и внешний мир вновь явили свою истинную божественную красоту.

Возвращаясь к природе технематического искусства, бурно расцветшего в XX веке, можно вспомнить, что одну из его главных черт испанский философ Х. Ортега-и-Гассет усмотрел в сознательном отказе художника от серьезности и трансцендентности, т.е. от обсуждения и утверждения каких-то важных идей и ценностей, не говоря уже о ценностях религиозных и всякой там божественной красоте. В этом, по его мнению, проявляется общий юношеский культ тела современной цивилизации, в то время как культ духа — всегда свидетельство цивилизационной старости и упадка. «Для современного художника, — пишет он, — нечто собственно художественное начинается тогда, когда он замечает, что в воздухе больше не пахнет серьезностью и что вещи, утратив всякую степенность, легкомысленно пускаются в пляс... Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезности жизни и пробуждает в нем мальчишество. Символом

¹¹ То есть эстетического материала, который симулирует присутствие реально отсутствующего смыслового содержания.



2. **М.К. Клодт.**
Берег Финского залива.
Холст, масло.
86 x 133.
Государственный
художественный музей
Алтайского края,
КП-2158 Ж-485

искусства вновь становится волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса» [12, с. 257]. Тут известный испанский философ явно не доводит свою мысль до конца, ибо легкомысленные игры молодости хороши в свой строго определенный срок. Дальше отсутствие внимания к серьезным духовным проблемам обращивается той «вечной молодостью», которая свидетельствует лишь о человеческой глупости и поверхностности, а козлята-переростки начинают плясать уже не под волшебную флейту Пана, а под визгливую сатанинскую дудку. Надо честно признать, что и многие художники сугубо игрового плана производят впечатление как раз таких поверхностных мальчиков-переростков, забывших о самом главном — духовном — измерении искусства. Этот «художественный» тип опять-таки очень точно описан в упомянутом выше романе Максима Кантора.

Понятно, что при восприятии художественного произведения субъективно-игрового плана всегда есть и будет момент субъективности и пристрастности. Полностью от них избавиться нельзя. Здесь окончательным и безошибочным судьей оказывается только время. Оно определяет, каким ветвям на едином древе искусства суждено жить, а каким засохнуть и отпасть. Отсюда еще один,

пусть и косвенный, знак того, что нынешнее искусство полно подделок, имитаций и откровенного безобразия, которое не может спасти ни мира, ни человека, — это пустые залы галерей современного искусства в отличие от переполненных людьми Третьяковки, Эрмитажа, Прадо или Лувра, хранящих проверенные временем художественные шедевры, носители вечных ценностей.

2. **Социально-исповедальное искусство.**

Здесь за символами и образами искусства проступает уже не только субъективное восприятие мира автором, не чисто личностно-психологическая исповедальность и самооценная художественная игра, а какое-то общезначимое социальное и психологическое содержание. Таково, например, реалистическое творчество русских передвижников. Таковы картины современного художника П.Г. Дика, которые сегодня украшают многие отечественные и зарубежные музеи. Его художественные образы исключительно своеобразны, порой предельно лаконичны и схематичны, но за ними обнаруживаются такие потаенные глубины человеческой души, такие жизненные драмы и духовные прозрения, которые другим художественным языком передать просто невозможно. Иными словами, социально-исповедальная образность вовсе не обязательно является принадлежностью так называемых

реалистических или классических художественных традиций. Здесь важно, насколько сквозь неповторимое авторское художественное видение символически явлено объективное ценностно-смысловое содержание, способное в своих наиболее талантливых образцах действительно катарсически преобразить человеческую душу. Здесь «я» художника — не единственное содержание его произведений, а художественная игра ни в коем случае не является самоценной. Личность художника тут подобна окну, откуда открываются новые горизонты внешнего мира; а проникающий в окно свет выявляет нечто сокровенное и духовно значимое внутри нас, зрителей.

И всё-таки существенной чертой социально-исповедального искусства является близость его красок и образов нашей привычной картине мира. В нем чаще всего есть понятные нам темы и содержательные сюжеты. Но и в его рамках возможны псевдо- и антиискусство, в которых нет ни ремесленного мастерства, ни эстетических достоинств, ни глубоких идей, ни ярких и оригинальных художественных образов. Достаточно вспомнить, повторяюсь, сотни и тысячи «картин» времен социалистического реализма о рабочих и колхозниках или памятники Ленину, стоявшие едва ли не в каждом советском городе и селе. В лучшем случае они являлись элементами городского декора или кабинетного интерьера.

Любопытно, что, как засилье советского официозного псевдоискусства породило в свое время взрыв авангардных технематических художественных исканий, так сегодня засилье авангардного и беспредметного псевдоискусства, которыми переполнены западные музеи и галереи, вызвало глубочайшую зрительскую потребность в качественном искусстве социально-исповедального плана. Ныне картины российских, в том числе и сибирских, художников, сохранивших ремесленные, эстетические и гуманистические традиции отечественной реалистической школы живописи, активно раскупаются не только на Западе, но и на Востоке, в частности в Китае.

3. Софийное искусство. Чаще всего оно носит религиозный характер, раскрывая и утверждая сверхэмпирическую духовно-смысловую реальность Космоса, в которой укоренен человек. Творец здесь ощущает себя не своевольным хозяином своей судьбы и творчества, а «свободным исполнителем высших велений» [13, с. 35], по выражению отечественного философа С.Л. Франка. Художнику в акте творческого озарения являются такие, образно говоря, «надземные» лики, образы, формы, краски, линии и смыслы, которым он призван придать земную художественную форму, как бы низвести их в подлунный мир, сделав достоянием массового сознания. Софийное искусство

символично в высшем смысле, где, говоря языком П.А. Флоренского, художественные символы — это «отверстия, пробитые в нашей субъективности» [14, с. 344]. Они приобщают зрителя к высшей горней реальности, к самой сущности вещей. Здесь художник ничего не добавляет в произведение от себя, а, наоборот, сдерживает свою субъективность, дабы через него максимально объективно и выразительно сказалось увиденное им сверхличное и сверхэмпирическое смысловое содержание. И.А. Ильин в связи с этим пишет, что «настоящий художник старается уловить сокровенное содержание художественного замысла, выразить его — соответственно, точно, «адекватно» — в образах... При этом он несет в себе уверенное и подлинное чувство, что он творит, не изобретая, а как бы *воспроизводя нечто подлинно сущее*, или же что вся его изобретательная способность направлена на верное отображение объективно предстоящего ему «предмета»» [6, с. 336].

Софийное искусство является высшим уровнем художественного мастерства, в результате которого создается *совершенная эстетическая реальность, передающая объективное и общезначимое идейное и ценностное смысловое содержание через гениально соответствующую этому содержанию образно-символическую форму*. Это можно считать «именным», говоря языком А.Ф. Loseva, или сущностным определением искусства, одновременно задающим и универсальный эстетический идеал, к которому следует стремиться художнику. Его достигнуть совсем нелегко. Софийное творчество и софийные произведения искусства — удел гениальных художников, обладающих провидческим и пророческим даром, выразителей самых сокровенных идеалов и чаяний своей национально-культурной и религиозной традиции. Такова пластика великого монгольского скульптора Дзанабадзара, художественному взору которого непосредственно открывались лики будд и бодхисатв. Свою гениальную «Троицу» Андрей Рублёв увидел после многих дней молитвенного поста. «Утро стрелецкой казни» — «осевое» произведение русской живописи и важнейшая художественная форма национального самосознания России. В.И. Сурикову она открылась, как будто бы он сам был участником этого важнейшего трагического события русской истории. Потом к нему во сне приходили стрельцы, благодаря за правдивый художественный рассказ о той исторической трагедии. В знаменитой серии «Гималаи» Н.К. Рериха мы видим великие горы не только в их прекрасном земном, но и в надземном — духовном — измерении, словно символизирующем возможности очищения и восхождения человеческой души. При этом даже у гениев есть вещи художественно проходные и совсем



3. **А. Рублёв.**

Троица.

Ок. 1411 г.

Дерево, темпера.

142 x 114.

Государственная

Третьяковская галерея.

Фото: icon-art.info

не софийные, а могут быть художники и вовсе одной-единственной гениальной софийной картины, как «Грачи прилетели» А.К. Саврасова.

Рождение софийного художественного гения, как бы возносимого в трансцендентные смысловые сферы на крыльях Софии Премудрости Божией, — это всегда тайна, загадка национального духа, где действуют и какие-то нам пока неизвестные сверхвременные космические законы, и вполне объективные социально-исторические факторы, словно призывающие гения на культурное служение своему народу в строго определенный момент исторического времени, и где, конечно, велика роль свободной воли и личностных усилий самого художника, который в любом случае должен профессионально «выковать себя» по очень точному выражению замечательного поэта Д.Л. Андреева.

Софийное искусство, прежде всего религиозное, подразумевает также наличие канона, о роли которого очень точно написал П.А. Флоренский: «Подымая 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... Истинный художник хочет не своего во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно-прекрасного, то есть художественно воплощенной истины вещей, и вовсе не занят мелочным самолюбивым вопросом, первым или сотым говорит он об истине» [15, с. 455]. Канон в религиозном искусстве, как и художественная традиция в искусстве светском, помогают устранить суетное своеволие (говоря жестче — отсебятину), смирить и дисциплинировать свое маленькое эмпирическое «я», дабы в художнике проснулось и открылось горнему миру его высшее духовное «Я».

При этом софийное искусство вовсе не избегает творческих поисков и не исключает моментов художественной игры. Так, Леонардо да Винчи, как известно, пребывал в постоянном эксперименте с красками, а в гениальной картине Рафаэля «Афинская школа» мы видим причудливую игру фантазии великого мастера, придающего философам прошлого лики своих современников — Леонардо, Микеланджело и... даже самого себя. Игра геометрическими формами и красками с явными элементами авангарда — отличительная черта гениальных софийных полотен М. Чюрлениса.

Подлинно софийное искусство не чурается также исторической и социальной тематики, как в случае с «Покорением Сибири Ермаком» В.И. Сурикова или со «Свободой, ведущей народ» Э. Делакруа. Оно может по форме носить

лично-исповедальный характер, как полотно Веласкеса «Менины», или быть выполненным в жанре пейзажа, как картина И.И. Левитана «Над вечным покоем». Можно поэтому говорить, что софийное искусство диалектически «снимает», т.е. включает в себя на правах подчиненных моментов художественные средства и достижения как субъективно-игрового, так и социально-исповедального искусства, вовсе не умаляя их значения и не отрицая важности их самостоятельного существования.

И еще два очень важных момента, составляющих специфику софийного искусства. *Во-первых, оно есть наиболее эффективное средство противодействия всему безобразному, разрушительному и пошлomu в этом мире, в том числе антиискусству и псевдоискусству. Через софийное искусство красота наиболее деятельно и эффективно спасает наш мир от хаоса и зла. Во-вторых, оно в наибольшей степени способствует катарсическому очищению и просветлению человеческой души.*

В этом плане софийное искусство можно назвать важнейшим средством духовного преображения мира и человека по законам Истины, Добра и Красоты. В этом вся суть софийности, и в этом, в конечном счете, состоит важнейшая функция искусства, когда оно полностью соответствует своему понятию.

Заключение

Диалектико-логическое понимание искусства, развернутое выше через систему внутренне связанных определений, естественно, оставляет нерешенным целый спектр важнейших содержательных искусствоведческих и эстетических проблем. Например, о возможности или невозможности установить четкие критерии отличия подлинно художественного (эстетического) образа от псевдохудожественного симулякра; или насколько зависит объективность и общезначимость искусствоведческого анализа от личностных качеств искусствоведа. Не мне как профессиональному философу выносить по этим важнейшим проблемам компетентное суждение.

Главной задачей данной статьи было показать, что владение диалектико-логическим философским инструментарием, проверенным в течение столетий, но, к сожалению, ныне основательно забытым, может быть весьма полезным и эвристичным для искусствоведческой науки.

Список источников

1. Иванов А.В. Новый опыт «метафизики всеединства». Барнаул: Пять плюс, 2017. 364 с.
2. Иванов А.В., Журавлёва С.М. Духовность и ее атрибуты // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. 2021. № 57. С. 14–23. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2021-57-14-23>.
3. Ильенков Э.В. Об идолах и идеалах. Киев: Час-Крок, 2006. 312 с.
4. Батищев Г.С. Введение в диалектику творчества. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. 464 с.
5. Николай Кузанский. Сочинения : в 2 т. Т. 1. / сост. В.В. Биbihина. М.: Мысль, 1979. 488 с.
6. Ильин И.А. Путь к очевидности. М.: Республика, 1993. 431 с.
7. Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т. 4 / перев. и ред. А.И. Доватура. М.: Мысль, 1984. 830 с.
8. Флоренский П.А. О реализме // Флоренский П.А., священник. Сочинения в 4 т. Т. 2 / сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачёва), П.В. Флоренского, М.С. Трубачёва. М.: Мысль, 1996. С. 527–531.
9. Флоренский П.А. Исследования по теории искусства // Флоренский П.А., священник. Собрание сочинений. Т. 131: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / сост. игумена Андроника (А.С. Трубачёва). М.: Мысль, 2000. С. 79–258.
10. Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. СПб.: Азбука, 2000. 768 с.
11. Майоров Г.Г. Философия как искание Абсолюта. Опыты теоретические и исторические. М.: Едиториал УРСС, 2004. 416 с.
12. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / сост. В.Е. Багно. М.: Искусство, 1991. 588 с.
13. Франк С.Л. Духовные основы общества / сост. П.В. Алексеев. М.: Республика, 1992. 511 с.
14. Флоренский П.А. Сочинения в 2 т. Т. 2: У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. 448 с.
15. Флоренский П.А. Иконостас // Флоренский П.А., священник. Сочинения в 4 т. Т. 2 / сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачёва), П.В. Флоренского, М.С. Трубачёва. М.: Мысль, 1996. С. 419–526.

References

1. Ivanov, A.V. (2017) *New Essay in "Metaphysics of wholeunitedness"*. Barnaul: Pyat plus. (In Russ.)
2. Ivanov, A.V. and Juravleva, S.M. (2021) 'Spitituality and its attributes', *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, (57), pp. 14–23. doi:10.31773/2078-1768-2021-57-14-23. (In Russ.)
3. Ilyenkov, E.V. (2006) *About idols and ideals*. Kiev: Chas-Krok. (In Russ.)
4. Batishev, G.S. (1997) *Introduction to the dialectic of creativity*. Saint Petersburg: RHGI Publ. (In Russ.)
5. Kuzansky, N. (1979) *Essays in 2 volumes*, vol. 1. Moscow: Mysl. (In Russ.)
6. Ilyin, I.A. (1993) *The path to evidence*. Moscow: Respublica Publ. (In Russ.)
7. Aristotel (1984) *Essays in 4 volumes*, vol. 4. Moscow: Mysl. (In Russ.)
8. Florensky, P.A. (1996) 'About realism', in Florensky, P.A., the priest. *Essays in 4 volumes*, vol. 2. M.: Mysl, pp. 527–531. (In Russ.)
9. Florensky, P.A. (2000) 'Studies in the Theory of Art', in Florensky, P.A., the priest. *Articles and research on the history and philosophy of art and archaeology*. M.: Mysl, pp. 79–258. (In Russ.)
10. Petrov-Vodkin, K.S (2000) *The Euklidean Space*. Saint Petersburg: Azbuka. (In Russ.)
11. Mayorov, G.G. (2004) *Philosophy as the search for the Absolute. Theoretical and historical essays*. Moscow: Editorial URSS Publ. (In Russ.)
12. Ortega y Gasset, J. (1991). *Aesthetics. Philosophy of culture*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
13. Frank, S.L. (1992) *Spiritual foundations of society*. Moscow: Respublica Publ. (In Russ.)
14. Florensky, P.A. (1990). *Essays in 2 vols*, vol. 2: At the watersheds of thought. Moscow: Pravda Publ. (In Russ.)
15. Florensky, P.A., the priest. 'Iconostasis', in Florensky, P.A., the priest. *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, г. 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 10.10.2022; одобрена после рецензирования 16.11.2022; принята к публикации 24.11.2022.

The article was received by the editorial board on 10 October 2022; approved after reviewing on 16 November 2022; accepted for publication on 24 November 2022.