



## ПОЛНОТА КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ

Е.Я. БАСИН

Анализ такой художественной ценности, как совершенство, свидетельствует, что эта ценность, как и все другие, диалектически сочетает в себе *качественную и количественную* стороны. Первая предполагает наличие определенного художественного качества, присущего таланту автора, процессу творчества и художественного восприятия, а также «таланту» воспринимающего (зрителя, слушателя). Вторая сторона указывает на высшую степень этого качества, или *полноту*<sup>1</sup>. Совершенно очевидно, что полнота выступает здесь не как самостоятельная художественная ценность, а как одна из необходимых сторон совершенства.

Другое понимание полноты связано с понятием сложности<sup>2</sup>. Дело в том, что художественная ценность не сводится к какому-либо одному качественному компоненту, а представляет собой сложную, иерархически организованную систему, имеющую сложный состав и т.п. Этой системе может быть присуща разная степень полноты, имеющая свою ценность, «полноценность».

Некоторое предварительное представление о ней можно почерпнуть из описания полноты, которое дает Н. Гартман. «Полнота есть ценность аксиологического синтеза вообще в человеческой жизни. Степень переплетенности ценностных моментов составляет в ней смысл нового. Конечно, величина многообразия не может разрушить единства. Но единство само является синтетическим, некоей переработкой, органическим объединением»<sup>3</sup>.

Аксиологический синтез, дающий новизну, служит основанием считать художественную полноту самодостаточной ценностью, а понятие о ней – самостоятельной художественной категорией. Художественная полнота проявляет себя как при анализе содержания (художественные обра-

зы, темы и т.д.), художественной формы (композиции, художественных средств), так и при анализе художественной личности автора и реципиента. Поскольку полнота содержания, формы и художественной личности воспринимающего в основном производны от полноты художественной личности, индивидуальности творца, автора произведения, именно о ней и пойдет речь в дальнейшем.

Следует различать (как подчеркивал М. Бахтин) художника-творца и художника-человека, живущего своей «биографической» жизнью. В то же время нельзя их отрывать друг от друга. Полнота художника-человека в совокупности всех его качеств — и физических, и психических, и духовных — это материал, с которым начинает «работать» художественная форма в акте художественного творчества. Л.С. Выготский, справедливо критикуя сторонников теории «искусство как прием» (В. Шкловский и др.) за недооценку «материала» оставил вне поля своего внимания такой «материал», как личность художника-человека<sup>4</sup>.

Для понимания этой личности полезно обратиться к книге немецкого психолога Э. Шпрангера «Формы жизни» (E. Spranger. Lebensformen. Halle, 1922). Психолог выделяет шесть типов ценностной духовной ориентации человека. Эти ориентации создают духовную *индивидуальность* личности, выражающую сущность человека. Среди этих типов есть «эстетический человек». Шпрангер подчеркивает, что речь идет не о профессиональных художниках, однако эстетический тип наиболее благоприятен для формирования художественной личности. Что же характерно для этого типа? Ему свойственно врожденное стремление познать мир через оформленное впечатление. Все воспринимается как нечто *гармоническое*<sup>5</sup> или *негармоническое*. Если нечто воспринимается как негармоническое, то рождается чувство дискомфорта, человек страдает, поэтому для людей такого типа характерен *нейротизм*, эмоциональная возбудимость, лабильность. Объективность мира всегда выступает для эстетического человека в виде восприятия *формы*, ритма и т.п. С этим связаны стремление к образованию внутренней структуры эстетического типа, мотив самообразования, внутреннего обогащения, *полноты*.

Среди эстетов одни — пассивные натуры, ограничивающиеся эстетическим наслаждением или чувством дискомфорта. Активные натуры в процессе своей духовной работы стремятся к творческому самовыражению, они накладывают внутренние формы на все жизненные сферы. У одних — врожденное стремление творчески выразить себя в звуке, у других — в цвете и т.п.<sup>6</sup>

Именно такой тип эстетической личности при благоприятных условиях *развития* достигает *полноты, зрелости* художественной личности.

Процесс художественного совершенствования, развития, ведущего к зрелости, полноте носит закономерный характер. Один из этих законов или принципов Л.С. Выготский назвал «социальной ситуацией развития». Существует особое соотношение внутренних процессов развития и внешних условий, типичных для каждого возрастного этапа. Американский психолог, известный специалист в области художественной педагогики В. Лоуэнфельд, сосредоточиваясь на внутренних процессах, обозначает этот принцип как «систему роста»<sup>7</sup>.

Этот рост, ведущий к зрелости или полноте, во многом напоминает развитие организма. Для того, чтобы выросла яблоня, дающая яблоки, нужно время. «Для того же, чтобы получить готовый результат развивающегося организма, нужно дать ему время для возможности пройти те фазы развития, в которых оно (целое) изменяется, для того, чтобы достичь своей зрелости». Сами фазы процесса предстают как бы в виде «готового *бытийного* результата фазового отрезка времени: например: головастик — лягушка, гусеница — бабочка...»<sup>8</sup>.

Эти мысли ученого перекликаются с тем, что пишет о своем художественном развитии высокоаналитичный Ван Гог. В его письме к брату Тео (1885) мы находим такие строки: «...когда я начну делать кое-что получше, чем сейчас, я все равно буду работать так же, как теперь; я хочу сказать, что яблоко будет тем же самым яблоком, но только более *спелым* (выделено мной. — Е.Б.)». А в письме к сестре Виллемине он говорит: «В каждом здоровом и нормальном человеке живет то же *стремление вызреть*, что и в зерне. Следовательно, жизнь есть процесс вызревания»<sup>9</sup>.

Между совершенством и полнотой есть одно существенное различие. У совершенства нет предела. Нельзя сказать о человеке и о художнике в частности, что он «полностью» достиг совершенства, исчерпал свои возможности совершенствования. Совершенство — то, чего нельзя достигнуть, но к чему нужно стремиться.

У полноты, понимаемой как зрелость, есть предел. Этот предел — завершённая фаза развития («головастик», «гусеница» и т.п.). За этим пределом начинается развитие нового «бытийного» образования.

По-видимому, здесь можно провести аналогию со смелой художественного *стиля* в развитии художника.

Многие искусствоведы говорят, например, о двух фазах в художественном развитии Ван Гога — о раннем голландском «натуралисте» (реалисте) Ван Гоге и о французском «постимпрессионисте» Ван Гоге. Н.А. Дмитриева, автор великолепной книги о жизни и творчестве Ван Гога, полемизирует с точкой зрения «двух» Ван Гогов, подчеркивая единство его художественной личности<sup>10</sup>. И она права.

Но нельзя упускать вероятности того, что стиль голландского периода у Ван Гога достиг предела своей «спелости» и наступила новая фаза — французского постимпрессионизма. Может быть, ранний Ван Гог «исчерпал» себя, но не как творческая личность, а как художник определенного стиля.

Небезынтересно заметить, что Н.А. Дмитриева пишет о постимпрессионизме (и о Ван Гоге в частности): «Есть вообще некое ощущение *предельности* в том, что создали постимпрессионисты». В XX веке «продолжить» его не удалось никому<sup>11</sup>.

Почему же нельзя допустить «предельности» голландского реализма Ван Гога?

У полноты есть также другой предел, когда она трактуется не как завершённая фаза развития («зрелость», «спелость»), а как полнота *гармонического целого*. О связи полноты как художественной ценности с художественной категорией *гармонии* свидетельствует история эстетики<sup>12</sup>. Гармоническое целое характеризуется такой полнотой, к которой действительно ничего нельзя «добавить», ее нельзя «улучшить», «усовершенствовать».

«Предельности» («законченности») полноты «зрелости» и полноты гармонии соответствует различие между «совершенством», понимаемым как такой системой, где все ее части сосуществуют в гармонии и неразрывном единстве, и такой системой, которая совершенствуется в своем стремлении все более адекватно и полно реализовать свой внутренний смысл<sup>13</sup>.

В полноте как самостоятельной художественной ценности можно выделить три основных количественных параметра: *широту, глубину и высоту*.

*Широта*, к которой стремятся художники<sup>14</sup>, характеризуется экстенсивным охватом, масштабом множества факторов и прежде всего синтезированием в своей индивидуальности других художественных индивидуальностей.

Художественное произведение создается не только в условиях определенной отнесенности к реальной действительности, но и непременно в процессе взаимодействия с произведениями других авторов.

Взаимодействие начинается с подражания. И.Э. Грабарь в книге «Моя жизнь. Автобиография» писал о том, что, как ни покажется обидным для нашей индивидуальности, надо с бесстрашием заглянуть в биографию своего творческого «Я» и признать, что «грех» всех художников состоит в том, что они начинают с образцов, владеющих их думами и чувствами. Говоря о подражании, мы имеем в виду не «рабское», ремесленное копирование, а подражание, ведущее к перевоплощению, к тому, что художник, вживаясь в произведения других больших мастеров, идентифицирует себя с их художественной индивидуальностью, не теряя при этом собственного художественного лица. Если в начале творческого пути формируемое художническое «Я» больше походит на «Я» других мастеров, то по мере творческого роста настоящий художник все более становится самим собой. Вступая в диалог с другими произведениями, вживаясь в другие художнические «Я», художник органически синтезирует их в своей личности, все «переплавляя» в неповторимость собственной художественной индивидуальности.

«Использование» чужих идей, полагает И.Э. Грабарь, черта, свойственная как раз сильным талантам, создателям

новых направлений, например Рафаэлю, Левитану, Врубелю. Картины Левитана, считает Грабарь, – результат «собирательного» творчества, собирательного в смысле художественного «синтеза». И Рафаэль, и Левитан, и Врубель «брали везде, все, всегда и у всех». Стремясь к совершенству и поиску новых форм, художник соприкасается с высочайшими достижениями прошлого с целью обнаружить художественную истину.

Достижение этой цели с необходимостью предполагает способность формировать в структуре своей личности **«Я» другого автора** и вступать с ним в диалог. Разумеется, такой диалог предполагает не только слияние, но и полемику, борьбу, отбрасывание и т.п.

Так, например, многие «сероведы» отмечали влияние на художника творчества таких ярких индивидуальностей, как Репин, Чистяков, Врубель, Цорн, Веласкес, Коровин, Бакст, Бенуа, Рафаэль, Левицкий, Пикассо и др. Левитан эмпатически синтезировал в себе такие личности, как Саврасов, Васильев, Нестеров, В.М. Васнецов и др. Как отмечает В.Н. Прокофьев, необычайно «эластичным» и «податливым» к влиянию других художников был Пикассо.

Художник выполняет в современном обществе определенную социальную роль, функцию, которой объективно от него ожидают общество, социальная группа и т.д. Социальная роль в Новое время оформилась как профессиональная форма авторства, разбившаяся на жанровые разновидности (романист, лирик, комедиограф, пейзажист, композитор-песенник и др.). Художник может брать на себя выполнение и других социальных ролей – жреца, пророка, судьи, учителя, проповедника и др. В этом также проявляется широта художнической личности.

Авторские формы существенно традиционны, они уходят корнями в глубинную древность, хотя постоянно обновляются в новых исторических условиях, «выдумать» их нельзя (М. Бахтин). Они обогащают творца.

**Социальная роль художника** регулирует творческий процесс, если она внутренне усвоена. В качестве таковой она уже **выступает как компонент**, осознаваемый или отчасти неосознаваемый, творческой личности автора, *его худож-*

*нического «Я»*. Она выражает отношение автора к своему профессиональному авторству, личностный смысл, который имеет для него эта деятельность. Усвоение социальной роли, когда та превращается в призвание, предполагает психологическую способность к эмпатии. В процессе вживания в социальную роль художник приобщается к социальной группе, общности.

Создавая свои произведения, авторы сознательно или неосознанно, идентифицируют себя с адресатом — зрителем, слушателем, критиком, ценителем. Они как бы смотрят на свое зарождающееся творение их глазами, слушают их ушами и т.п.

Строя художественное высказывание, автор стремится активно определить адресата, предвосхитить его «ответ» на это высказывание: и то и другое, оказывая активное воздействие на акт творчества, предполагает формирование *Я-адресата*.

Говоря о широте (многосложности) художественного *Я* (включающего *Я* другого автора, *Я*-социальную роль, *Я*-адресата) можно выделить важнейшую сторону художественной индивидуальности — эмоциональную. В этом случае речь пойдет о насыщении художественными чувствами. Здесь существенную роль играет «широта распространения чувства. Она определяется тем, как широка и многообразна та сфера личности, с которой оно сплелось»<sup>15</sup>.

Но широту как художественную ценность надо отличать от *эkleктицизма*. Ни у В. Серова, ни у любого другого полноценного мастера (например, в музыке А. Шнитке) широта не становится *эkleктикой*, в чем иногда некоторые искусствоведы упрекали этих художников (так, А. Эфрос писал о «разрозненности» В. Серова и т.п.).

Широте как положительной ценности противостоит *узость, односторонность* как проявление неполноты. Причины узости могут быть разные. С одной стороны — это боязнь попасть под влияние других, в особенности, мощных индивидуальностей, и утратить *чистоту* своей художественной индивидуальности. На самом деле, как показывает Н. Гартман на примере этической чистоты, она требует полноты, как последняя требует чистоты<sup>16</sup>.

Диалектика состоит в том, что чем шире творческий синтез, тем больше новизны, оригинальности и непохожести на других, а значит, чистота индивидуальности художника сохраняется в своей неприкосновенности, но светится новыми красками.

Узость, с другой стороны, может проявляться, когда художник попадает под влияние сильной индивидуальности, ее художественного стиля, «рабски» подражает ей, не отступая никуда в сторону. Такая узость — проявление негативной художественной ценности — *эпигонства*. Имя эпигонам — легион.

**Глубина** (как еще одно «измерение» полноты) художественной индивидуальности зависит от того, насколько полно в ней представлены различные уровни. Если опять же взять эмоциональный аспект, «глубина» проникновения художественного чувства (вплоть до инстинктивных слоев) и определяется тем, насколько существенно для данной личности данное чувство и та сфера, с которой оно связано.

Глубокие чувства свойственны, как правило, натурам страстным, которые живут своим чувством, воплощая его напряжение в действии<sup>17</sup>. Ярким примером страстной натуры с глубокими художественными чувствами может служить Ван Гог. «Рисование, — пишет он брату, — все больше становится моей страстью»<sup>18</sup>. «Живопись проникла в меня до самого мозга костей»<sup>19</sup>. Страсть — это чувство, и Ван Гог, будучи аналитичным художником, ясно сознающим, что он делает, подчеркивает: «...тем не менее чувство — великая вещь; без него ничего не сделаешь»<sup>20</sup>.

Кроме стремления к широте, как уже говорилось, Ван Гог указывает на важность глубины чувства. По его мнению, многие художники, будучи искренними, тем не менее не достигают успеха, «потому что они недостаточно *глубоки*» (Курсив мой. — *Е.Б.*)<sup>21</sup>. О себе он пишет: «Мне кажется, я вижу нечто более *глубокое* (Курсив мой. — *Е.Б.*), беспредельное и вечное»<sup>22</sup>. И далее: «...я хочу продвинуться настолько, чтобы о моих работах сказали: “Этот человек чувствует *глубоко*”» (Курсив мой. — *Е.Б.*)<sup>23</sup>. Ван Гог не одинок в своих суждениях о глубине чувства. «Творческая удача, — утверждает Жорж



Санд, — бывает вызвана только *глубоким* (Курсив мой. — Е.Б.) чувством»<sup>24</sup>.

Глубине негативно противостоит такое художественное качество, как *поверхностность*. Соответственно, можно различать глубокие и поверхностные художественные личности. Чтобы выразить глубокие чувства, замечает Ван Гог, недостаточно одной «ловкости». Ее можно обнаружить и в поверхностных, неглубоких, или, по выражению Ван Гога, в «незначительных» произведениях<sup>25</sup>. «Ловкость» нельзя путать с «мастерством».

Художественная форма, язык этих форм — достояние культуры. Чтобы стать *полноценным* художником, нужно овладеть указанным языком и творчески его преобразовать, применить в речевом художественном творчестве. Такого рода деятельность характеризует художника, его художественную индивидуальность не просто как эстетическую личность, но и как мастера. Содержание понятия мастерства во многом верно и ярко раскрывает С. Маковский в статье «Мастерство Серова» (1912).

Прежде всего, подчеркивает автор, не следует смешивать понятие мастерства с более узким понятием «техника». В беседе с С. Маковским Серов отметил, что художнику надо хорошо знать «рукомесло». Для него это было больше, чем знание ремесла, хотя без этого мастера быть не может. Серову свойственна «волшебная любовь» к ремеслу художника, художественный «артистизм» чистой воды. Признаком мастера является также постоянный и упорный труд, для дилетанта, напротив, характерна лень. Эти мысли Маковского, в частности, перекликаются с тем, что говорил Репин, характеризуя Серова как человека, серьезно относящегося к творчеству. Примету серьезных художников он вместе с другими авторитетами (Бастьен-Лепаж, Карьер и др.) видел среди прочего в том, что, кроме эстетического вкуса, истинному мастеру свойственна настойчивость: «Он так впивается в свой труд, что его невозможно оторвать». Серов, пишет Маковский, всю жизнь стремился к совершенству живописного выражения, отсюда разнообразие приемов, «технические искания». Таким образом, серовское «рукомесло» было не просто ремесленным навыком,

«ловкостью», это было «некое священнодействие», опытное знание, неотделимое от самой сущности художнического призвания. Отдать свою душу изобразительным средствам — рисунку, композиции, сочетаниям красок и их накладыванию на холст, проникнуться ответственностью за каждую линию, проведенную карандашом, за каждый мазок кистью — вот чем было, по Маковскому, «рукомесло» для Серова<sup>26</sup>. И не только для Серова, но и для любого *полноценного* мастера.

Что касается *высоты* как компонента *полноценности* художественного таланта, то ее смысл можно раскрыть в связи со следующими аспектами художественного Я.

Кроме адресата, автор с большей или меньшей осознанностью предполагает *высшего* («высокого») *нададресата*. В разные эпохи, в контексте разных мировоззрений, этот нададресат принимает разные конкретные идеологические выражения: абсолютная истина, суд беспристрастной человеческой совести, суд истории, народ и др. Нададресат — существенный фактор художественного высказывания<sup>27</sup>.

*Образ нададресата* становится регулятивным фактором творческого акта, когда он из образа *превращается в компонент психологического субъекта, его «Я»*, управляющего творческим процессом формирования прообраза.

На уровне самосознания «Я» автора выступает как «образ Я», т.е. как образ своего художнического «Я». «Образ Я» и «Я» в принципе не совпадают друг с другом, ибо отражение («образ Я»), даже самое адекватное, не тождественно отражаемому («Я»). Это верно по отношению к тому типу «образа Я», в котором художник видит себя максимально близким к «истине», и тем более верно применительно к другим его разновидностям: каким художник поставил себе целью стать; каким следует быть, исходя из усвоенных высоких норм и образцов.

В самосознании подлинного художника важнейшее место занимает образ художника, «идеально» осуществляющего свою роль не как нечто заданное извне, а как «миссию».

О стремлении *полноценного* художника к идеалу пишут многие мастера искусства. Например, французский скульп-

птор Пьер д'Анжер утверждает, что когда автор забывает свой *высокий* долг, он уподобляется священнику, произносящему легкомысленные речи<sup>28</sup>. Если у художников, полагает О. Ренуар, не будет *идеала*, способного оживить их работу, из них ничего не выйдет<sup>29</sup>. Ханс фон Мааре называет прирожденным художником лишь того, для кого благодаря идеалу в его душе «все привлекающее его внимание обнаруживается во всей *полноте* (Курсив мой. — Е.Б.), во всем своем значении и как нечто неисчерпаемое»<sup>30</sup>.

Серьезное искусство, считает И.Н. Крамской, должно «*высоко* (Курсив мой. — Е.Б.) держать душевный строй»<sup>31</sup>. Учитель русских художников П.П. Чистяков убежден, что «*полное, изящное, высокое искусство*» «дано только *высоко* благородным и *высоко* (Курсив мой. — Е.Б.) образованным натурам»<sup>32</sup>.

Итак, три отмеченных нами признака полноты творческой личности художника — широта, глубина и высота — подтверждают, что полнота обладает художественной самоценностью. Разумеется, это никак не исключает функции — быть необходимым условием такой художественной ценности, как совершенство, о чем шла речь в начале нашей статьи.

Более детальное представление о полноте как художественной ценности читатель получит, знакомясь с цитируемой ранее антологией «Этика художественного творчества»<sup>33</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: *Иванченко Г.В.* Совершенство в искусстве и в жизни. — М., 2007. — С. 6 — 9.

<sup>2</sup> См. там же. — С. 99 — 100.

<sup>3</sup> *Гартман Н.* Этика. — СПб., 2002. — С. 391.

<sup>4</sup> См.: *Выготский Л.С.* Психология искусства. — М., 1986. — С. 75 — 78 и др.

<sup>5</sup> С. Эйзенштейн, яркий представитель эстетического типа, с детства отмечал у себя «естественную тягу к закономерности и гармонии — до степени пламенной страсти» (*Эйзенштейн С.* Избр. произв. В 6 т. Т. 1. — М., 1964. — С. 89).

<sup>6</sup> См.: *Зейгарник Б.В.* Теории личности в зарубежной психологии. — М.: МГУ, 1982. — С. 75 — 77.

<sup>7</sup> *Lowenfeld V. and Britten W.Z.* Creative and Mental Growth. — N.Y.; L., 1975.

<sup>8</sup> *Шехтер И.Ю.* Живой язык. — М., 2005. — С. 88 — 89.

<sup>9</sup> *Ван Гог В.* Письма. — М.; Л., 1966. — С. 232, 330.

- <sup>10</sup> См.: *Дмитриева Н.А.* Ван Гог. Человек и художник. — М., 1980. — С. 365 и др.
- <sup>11</sup> Там же. — С. 387.
- <sup>12</sup> См.: *Шестаков В.П.* Гармония как эстетическая категория. — М., 1973. — С. 6, 199, 206 и др. *Иванченко Г.В.* Совершенство в искусстве и в жизни. — С. 12.
- <sup>13</sup> См.: *Иванченко Г.В.* Совершенство в искусстве и в жизни. — С. 12.
- <sup>14</sup> Например, Ван Гог пишет, что в процессе работы у него появляются качества, которыми он раньше не обладал. Среди них он называет «широту» (*Ван Гог В.* Письма. — С. 117, 275 и др.).
- <sup>15</sup> *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии. — М., 1945. — С. 500.
- <sup>16</sup> См.: *Гартман Н.* Этика. — С. 399.
- <sup>17</sup> *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии. — С. 500.
- <sup>18</sup> *Ван Гог В.* Письма. — С. 82.
- <sup>19</sup> Там же. — С. 124.
- <sup>20</sup> Там же. — С. 131.
- <sup>21</sup> Там же. — С. 159.
- <sup>22</sup> Там же. — С. 148.
- <sup>23</sup> Там же. — С. 110.
- <sup>24</sup> Этика художественного творчества. — М., 2006. Ч. I. — С. 203.
- <sup>25</sup> *Ван Гог В.* Письма. — С. 160.
- <sup>26</sup> *Маковский С.* Мастерство Серова // Аполлон. 1912. №10. — С. 11.
- <sup>27</sup> Проблема «адресата» и «наадресата» интересно проанализирована в работах М.М. Бахтина (в частности, в кн.: Эстетика словесного творчества. — М., 1979), в кн.: *Науман М.* Литературное произведение и история литературы. — М., 1984. — С. 275 — 278, 305 — 306 и др.
- <sup>28</sup> Этика художественного творчества. Ч. I. — С. 60.
- <sup>29</sup> См. там же. — С. 81.
- <sup>30</sup> Там же. — С. 96.
- <sup>31</sup> Там же. — С. 109.
- <sup>32</sup> Этика художественного творчества. Ч. I. — С. 106.
- <sup>33</sup> См.: Этика художественного творчества. Ч. I — II. — М., 2006.