
УДК 316.7
ББК 60.000.3
П 36

Н.С. Пичко,
кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры истории и культуры филиала Ухтинского государственного технического университета в г.Усинске, Республика Коми, г.Усинск, тел.-8-912-955-13-43, e-mail: natpictko@yandex.ru

**Специфика роли и места художественного сознания
в русской культуре
(Рецензирована)**

Аннотация. В статье проанализирована научная литература по проблеме специфики роли и места художественного сознания в русской культуре; рассмотрена многомерность понятия «художественное сознание» рассматриваемые культурологией, философией, эстетикой, искусствоведением, психолого-педагогическими науками. В русле общего понятия «культура», выделен феномен «искусство», его воздействия на человека. Определены два основных подхода к изучению художественного сознания личности. Обозначены функции образов культуры в современном сознании: гносеологическая, гуманистическая, коммуникативная, обучающая, воспитывающая, информативная, нормативная, рефлексивная.

Выделены образы культуры как противоречивые и драматичные периоды, неоднозначно отраженные в современном сознании.

Выявлены структурно-динамические особенности образов культуры и современного сознания, а также влияние их на современные процессы художественного творчества.

Ключевые слова: русская культура, образ, духовность, нравственность, личность, современность, сознание.

N.S. Pichko,
Candidate of Culture Science, Associate Professor of History and Culture Department, Branch of the Ukhta State Technical University in Usinsk, the Komi Republic, Usinsk, ph.-8-912-955-13-43, e-mail: natpictko@yandex.ru

**Specificity of a role and place
of art consciousness in the Russian culture**

Abstract. In this paper, an analysis is made of scientific literature related to specificity of a role and place of art consciousness in the Russian culture. The author shows multidimensionality of the concept of “art consciousness” considered by cultural science, philosophy, esthetics, art studies and by psychological and pedagogical sciences. In line with the general concept “culture”, the author allocates the phenomenon of “art” and its impacts on the person. Two main approaches are defined to study art consciousness of the personality. The following functions of images of culture in modern consciousness are designated: gnoseological, humanistic, communicative, training, bringing up, informative, standard and reflexive.

The author distinguishes culture images as the inconsistent and dramatic periods ambiguously reflected in modern consciousness.

The paper shows the structural and dynamic features of culture images and modern consciousness, as well as their influence on modern processes of art creativity.

Keywords: Russian culture, image, spirituality, moral, personality, present, consciousness.

Многомерность понятия «художественное сознание» рассматривается культурологией, философией, эстетикой, искусствоведением, психолого-педагогическими науками. Это понятие зародилось и оформилось в русле общего понятия «культура», выделения феномена «искусство», его воздействия на человека, что было убедительно доказано Платоном, Аристотелем, Парменидом, развито мыслителями Просвещения (Вольтером, Баумгартеном, И. Кантом, Ф. Шиллером, Г.В.Ф. Гегелем и др.) и учеными последующих эпох (М.М. Бахтиным, В.С. Библером, И.А. Ильиным, Д.С. Лихачевым, Ю.М. Лотманом и др.). Художественное сознание имеет разные сферы воплощения — от социально-исторической до индивидуально-художественной. Различие состоит в том, что оно (сознание) может быть обусловлено как эмпирическим мышлением, так и идеальными представлениями. И именно последние воплощают в себе универсальные законы человеческого бытия, в них сублимирован мировой опыт, и для их реализации в личности требуются постижение, размышления, пересозидание. Это подводит к мысли о **взаимосвязи феномена художественного сознания с проблемой художественного восприятия**. По мнению Н.Ю. Беловой, классический подход к данной проблеме выстраивается на оси «от автора к реципиенту» (Л. Жабицкая, Е.М. Целма, О.И. Никифорова, Л.И. Беляева, Г.С. Тарасова, Ю.М. Шор, Н. Жинкин, И. Левшина, В.Г. Грязева-Добшинская, В.А. Терентьев, Б.М. Козлов, И.М. Стадненко, В.А. Гуружапов и др.) [1]. Естественно, что при таком подходе ключевая роль принадлежит фигуре, инициирующей определенный замысел, т.е. автору. Поэтому методы, которыми оперирует классическая парадигма, нацелены, прежде всего, на выяснение степени эффективности декодирования и адекватности прочтения реципиентом первоначального авторского замысла. В это же время неклассический подход реализуется в системе «от произведения к реципиенту», как правило, исследуя однонаправленное

воздействие каких-либо (как правило, структурных) особенностей произведения на реципиента (Л.С. Выготский, Р. Арнхейм, У. Гибсон, Г. Руубер, Г.Ю. Айзенк, Д. Пратт, Г. Биркгоф, В. Валентайн, Л. Мартин, Ц.О. Вебер, А. Колвилл и др.). В этой традиции основное внимание уделяется структуре произведения, а также характеру ее воздействия на воспринимающего. В одном случае это воздействие представляется как достижение катарсического эффекта (Л.С. Выготский), а в другом степень предпочтительности, диктуемой возникающими эмоциями реципиента. В контексте этой парадигмы смысл задается не автором и не реципиентом, а исключительно структурой самого художественного сообщения. При этом понятие «структура художественного произведения» охватывает все частные и конкретные проявления его строения — сюжет, композицию, архитектонику и т.п., позволяя тем самым выявить не только каждое из них, но их координацию, соподчинение в структуре произведения как художественного целого. Семантическая структура, к примеру, определяет то количество объектов, относительно которого желательно сформировать определенное эстетическое отношение и его направление, и последнее будет иметь тем более общечеловеческий характер, чем менее четко семантически определен объект ценностного отношения. Эстетическая структура, которая характеризует источник информации, выступает основой для оценки достоверности данного сообщения, то есть эмоционально убеждает нас в справедливости позиции автора. При этом авторское художественное сознание, будучи активным участником преобразующей, практической человеческой деятельности, обладает творческой активностью. Оно творит продукты духовного мыслительного характера — образы, которые живут в художественной реальности.

Совсем с другого конца и в обратном направлении подходит к вопросу художественного восприятия постнеклассическая парадигма, перенося проблему художественного сознания

из сферы творчества (и самого произведения как эстетического объекта в плоскость его восприятия (Т. Липпе, Э. Баллоу, В.Г. Чайлд, Г.Ю. Айзенк). В контексте данного подхода именно сознание воспринимающего становится причиной «наделения» объекта правами художественного. Только реципиент может осознать и прочесть определенное сообщение как «художественное». С точки зрения этого подхода любой объект (не только художественный) начинает свое существование не с момента его создания, а только с момента его восприятия другим сознанием. Реципиент, как правило, наделен избыточным видением, особенно это касается тех произведений, которые созданы задолго до их прочтения, при этом он может иметь больший или меньший запас знаний, который обеспечивает или не обеспечивает предпонимание художественного образа. В зависимости от достигнутого уровня развития может практиковаться первичная интерпретация произведения или его дистанцированное освоение. Содержание художественного произведения не переходит (как вода, переливающаяся из одного кувшина в другой) из произведения в голову реципиента. Оно воспроизводится, воссоздается им самим — по ориентирам, данным в произведении, но с конечным результатом, определяемым умственной, душевной, духовной деятельностью воспринимающего. Постмодернистская парадигма придаёт большое значение интерпретации художественного воспринимающим. По мнению отдельных исследователей, существенной поправкой к постнеклассическому подходу признание вариативности форм рефлексии как различных способов *осознания* (курсив наш — *NN*) художественного объекта в противоположность представлению о своего рода норме восприятия (как в классическом, так и в постмодернистском варианте понимания) [2]. **Немаловажное значение имеет и соотнесение художественного сознания с художественным воображением, сущность механизмов которого составляют процессы преобразования имеющихся представлений и**

создание новых на этой основе, ибо воображение — это отражение реальной действительности в новых, непривычных, неожиданных сочетаниях и связях. С.Л. Рубинштейн указывал на то, что «мощь творческого воображения и его уровень определяются соотношением двух показателей: 1. Тем, насколько воображение придерживается ограничительных условий, от которых зависит осмысленность и объективная значимость его творений. 2. Тем, насколько они новы и оригинальны, отличны от непосредственно данного его порождения. Воображение, не удовлетворяющее одновременно обоим условиям, фантастично, но творчески бесплодно» [3].

Отмеченные подходы закономерно связаны с тем, что в проблемном поле духовно-творческого пространства культуры явно определились два основных подхода к изучению художественного сознания личности: *социологический*, изучающий «локальный слой» художественного сознания, связанный с ценностной ориентацией личности и *эстетико-философский*, рассматривающий художественное сознание в таких категориях, как эстетический вкус, эстетическое чувство, эстетический идеал и т.д. С последним подходом соотносится и такая универсальная категория, как стиль. По мнению Д.С. Лихачёва, в понятии «стиль» заключены две составляющие — стиль как определенная система формы и содержания и стиль как явление языка художественного произведения (к примеру, литературы) [4]. Стиль — не только форма языка, но, в первую очередь, это объединяющий в единое целое эстетический принцип структуры всей формы и всего содержания произведения, ибо он «объединяет в себе то общее восприятие действительности, которое свойственно лишь творцу, писателю, а также художественный метод этого писателя, обусловленный задачами, которые он решает» [4]. В этом смысле понятие стиля, как отмечает Д.С. Лихачёв, может быть приложено к различным искусствам (и между ними могут оказаться синхронные

соответствия). Одни и те же приемы изображения могут сказаться в живописи и в литературе в контексте той или иной эпохи, при этом им могут соответствовать определённые общие формальные признаки музыки того же времени или зодчества. К примеру, стиль барокко нашёл образное проявление не только, как принято считать, в архитектуре, но также в живописи, в какой-то мере — в скульптуре и литературе (особенно в поэзии и драматургии), и более того — даже в музыке и философии. Однако возникает вопрос, во все ли времена существует то, что мы можем назвать «стилем эпохи»? На него достаточно последовательно отвечает венгерский исследователь Тибор Кланицай, который разграничивает стили, сказавшиеся во всех искусствах, и стили, ограниченные только некоторыми видами художественной деятельности человека. Так, например, по его утверждению, романтизм проявился в литературе, живописи, скульптуре, музыке, парковом (по преимуществу малые формы архитектуры) и прикладном искусстве — в то же время реализм XIX в. сказался только в литературе (по преимуществу в прозе и драме), живописи и скульптуре, но было бы натяжкой говорить о реализме в зодчестве, и он очень поверхностно проник в прикладное искусство, и еще слабее в музыку, в ограниченном смысле его можно наблюдать в поэзии [5].

Как отмечает М.В. Пархоменко, механизм художественного сознания базируется на двух противоположно направленных динамических процессах: «художнического», помогающего художнику объективировать себя в деятельности, и «внехудожественного», выводящего в сферу универсального, всеобщего [6]. И в том и в другом направлениях главное то, что, отражая мир, искусство способствовало его преобразению, помогало строить свои «модели» мира, а главное — организовывало линии, цвет, колорит, боролось с хаосом формы и содержания, подчиняло мир или части мира определенной композиционной системе, населяло окружающее идеями там,

где их без искусства в принципе нельзя было обнаружить, открыть, понять. Как неоднократно подчёркивал Д.С.Лихачёв, в силу организующей функции искусства, направленной не только на внешний мир, упорядочивание касается и внутренней жизни человека (и это особенно ясно видно, когда человек находится в унынии, испытывает горе, мечется в собственном несчастье) [7]. Преодолеть душевный хаос, в который ввергает человека несчастье, помогает, по его мнению, поэзия, музыка, особенно песня, однако «не всякая песнь, не всякое музыкальное произведение, не всякое поэтическое... но такое, которое близко состоянию пораженного горем человека» [7]. Интересно наблюдение о том, что искусство само по себе не уничтожает горя — оно уничтожает смятение и хаотичность душевного состояния человека в горе. Искусство вносит в мир упорядоченность (и эта упорядоченность каждый раз различна и разнообразна в пределах одного личностного творчества, ибо художник в разных творениях может выражать разные идеи, разные стилистические тенденции). При этом у художника «под влиянием динамики обозначенных процессов формируется творческий акт художественного сознания», а «зритель повторяет процессы, происходящие в сознании художника, на основе которых формируется бинарное видение произведения», порождающее эстетическое отношение к произведению искусства [7]. Это и обуславливает то «разнообразие уровней — уровней во всех душах ее обитателей: от высочайшей духовности до того, что в народе называют «паром вместо души», о котором говорил в своей статье Д.С. Лихачев [8]. Такая взаимосвязь искусства, художественного сознания личности и эпохи предопределяет большой интерес к исследованию проблемы специфики художественного сознания в контексте русской культуры. Особенно значимо для нас в этом плане следующее высказывание А. Панарина: «Особенность русской культуры не в том, что она опосредует восприятие человеком реальности некоторыми

нормативно-аксиологическими текстами, — это делает любая культура, — а в том, что она больше других тяготеет к «монотекстуальности» (пронизанности всех практик единым центральным смыслом)» [9]. **Рассмотрим основные «центральные смыслы», оказавшие определяющее воздействие на художественное сознание в контексте русской культуры.**

По мнению, Д.С. Лихачёва, «в русской культуре всякое явление предстает в своих наилучших формах, стремится подняться на ступеньку выше», быть наполненным значительным содержанием, обрести свободу от канонов» [10]. Таковы философская опера Мусоргского, философский роман Достоевского, философская проза Гоголя, философская лирика Тютчева, даже философский авангардизм в живописи (Малевич, Филонов, Гончарова и многие другие). Культура суть сотворенный человеком мир, пересоздаемый каждым поколением заново. Моделью творчества для него может служить осмысленный и освоенный образ, уходящий корнями в устойчивый слой культуры, меняющий лишь свои формы, но сохраняющий свой вечный нравственно-антропологический смысл. При этом русская культура не перенимала, а творчески распоряжалась мировыми культурными богатствами, ибо «огромная страна всегда владела огромным культурным наследием и распоряжалась им со щедростью свободной и богатой личности», так как «русская культура, а вместе с ней и вся Россия являются личностью, индивидуальностью» [10]. Однако, как отмечает Д.С. Лихачёв, самая характерная черта русской культуры, проходящая через всю ее тысячелетнюю историю, начиная с Руси X-XIII вв., общей праматери трех восточно-славянских народов — русского, украинского и белорусского, — ее *вселенскость, универсализм* (выделено нами — *NN*). Это же утверждение прослеживается в высказываниях В.В. Кожина, особенно в данном им анализе творчества А.С. Пушкина, который предстает в видении учёного «как самый общедоступный и

как самый непостижимый поэт» [7]. Полемизируя со сложившимся мнением о том, что многие видные поэты XX века смогли проникнуть в глубины, которые Пушкин обошёл вниманием, он утверждает, что это видимость «превосходства». Действительно, с одной стороны, в поэзии XX века своего рода крупным планом предстают те или иные резко очерченные грани бытия человека, что может создать иллюзию проникновенности художественного видения, не имевшей места ранее, в творчестве других поэтов. Однако, с другой стороны, именно у Пушкина отмечается «глубочайшее постижение той цельности бытия, которая уже не подвластна поэтам нашего века» [7]. Размышляя о словах Михаила Пришвина, которые он произнёс, анализируя «Медного всадника» («Как мог Пушкин, заступаясь за Евгения, возвеличить Петра? Как это можно так разделить себя? Наверно, надо быть очень богатым душой и мудрым Пушкин, замученный мыслью о судьбе бедного Евгения, вдруг как будто на берег океана выходит и говорит: „Красуйся, град Петров, и стой!“»). В.В. Кожин считает, что употребление выражения «разделить себя» неточно слова, выдвигая предположение, что Пушкин не «разделялся», он описывает бытие в представлении его целостности. Как отмечает учёный, каждый в пору детства способен воспринимать бытие как нечто целое, но это неосознанное переживание имеет тенденцию с годами утрачиваться, хотя сохраняется в качестве воспоминания о том давнем «даре», который превышает качеств реальной способности. Именно этот дар обуславливает доступность и «общепонимание» Пушкина, «поскольку в пушкинской поэзии постижение целостности бытия вполне реально, она предстает перед нами как не раскрываемая до конца тайна, как воплощение высшей, Божественной мудрости, и с этой точки зрения поэзия Пушкина обращена к русскому человеку в его развитии, в будущее» [7]. Однако осознание бытия в его целостности, черты вселенскости,

универсализма, как отмечает Д.С. Лихачёв, в русской культуре очень часто искажались, порождая, с одной стороны, охаивание всего своего, а с другой — крайний национализм, ибо, «как это ни парадоксально, светлый универсализм порождает темные тени» [10]. Это связано, по его мнению, также ещё с одним основным «центральной смыслом», оказавшим определяющее воздействие на художественное сознание в контексте русской культуры, — *полнотой внутренней свободы*. Нет сомнений, что одно из проявлений широких творческих возможностей русской культуры и ее богатств заключается в свободном и широком выборе путей наследия (которое весьма обширно) и учителей. Ведь не случайно столько внимания уделяется проблеме внутренней свободы в русской философии — в философии Бердяева, Карсавина, Франка, а до них — у Достоевского. Сознание предлагаемого выбора остро ощущалось у Тютчева и у многих других. Необходимость свободы почти болезненно проявляется в философской лирике Блока и Владимира Соловьёва, который, обращаясь к России, говорил:

Каким же хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса или Христа [5]?

В то же время Д.С. Лихачёв пишет: «К несчастью, свобода, которой она (культура) владеет, состоит не только в свободе выбора учителей и учебного материала, не только в свободе творить, но и в свободе отречься от чужого и своего, крушить, уничтожать, продавать, сносить, отправлять в безвестность здания, города, села, картины, памятники, фольклор, а затем и самих авторов — интеллигенцию в целом» [5]. В связи с последним считаем важным в контексте исследования «центральных смыслов» художественного сознания личности в контексте русской культуры рассмотреть собственно понятие «интеллигенция». Интересно отметить, что, по мнению В.В. Кожина, интеллигенция есть явление, особо характерное российской ментальности и, несмотря на то, данный термин, заимствован из латинского слова, он переходил в другие языки

из русского. Не секрет, что к интеллигенции причисляют, как правило, тех, кто имеет отношение к «умственному труду», но на самом деле к ней (интеллигенции) принадлежат личности, которые в какой-то мере проявляют общественно-политическую и духовно-идеологическую активность (и следовательно, демонстрируют постоянный и непосредственный интерес к трансформациям социума, к политике и т.п.); таким образом, они, как представляется, образуют особое общество внутри самой России [11]. Однако в то же время это общество «кардинально отличается от того общества, которое существует на Западе, так как общество Запада «основывается на сугубо частных, в конце концов «эгоистических», интересах его сочленов, которые сплоченно выступают против каких-либо политических и т.п. тенденций лишь постольку, поскольку эти тенденции наносят или способны нанести ущерб их собственному, личному существованию» [12]. «Можно с полным основанием утверждать, — продолжает В.В. Кожин, — что в России (по крайней мере на сегодняшний день) создание общества западного типа немислимо. Ибо ведь российское интеллигентское «общество» — при всем его пиетете перед Западом — всегда выдвигало на первый план не столько собственные интересы своих сочленов, сколько интересы «народа» (пусть по-разному понимаемые различными интеллигентскими течениями), то есть имело, употребляя модный термин, совсем иной менталитет, чем общество Запада» [12]. Это мнение созвучно мыслям Панарина о **противопоставлении в русской культуре соборного начала индивидуально-эгоистическому**, глухому к судьбам всего рода человеческого. Как пишет учёный-философ, «соборность в нашем цивилизационном контексте — это вовсе не общинность в ее локально-местническом и патриархально-заскорузлом смысле, а духовное единство, в пределе объемлющее весь род человеческий» [12]. Как учил св. Григорий Нисский, образ божий «не в части естества, но на весь род равно

простирается такая сила...» [13]. В.В. Кожин выказывает убеждение в том, что «понятие о соборности сложно и емко по своему содержанию, а кроме того, его сплошь и рядом толкуют неверно, в сущности подменяя другим понятием, которое обозначается словом «общинность» [14]. По его мнению, общинность это своего рода объединение людей, причём добровольное (иначе это будет казарма, а не община). Однако это есть объединение, в какой-то степени признающее (и осознающее) ограничение собственных устремлений, каких-то личных качеств, подчинение человека известным общим интересам и целям. Соборность же появляется как данность только при ничем не связанном (и ничем не ограниченном), т.е. совершенно свободном самораскрытии личности [14]. Это можно осознать в ходе общей молитвы, когда каждый в отдельности и все вместе являются единым целым не по причине подчинения каким-то находящимся вне их личности и вне их желаний стремлениям — каждый обращается к Всевышнему исходя из самых глубин своего естества, и эта почти мистическая полнота объединения, слияния тех, кто молится, обусловлена не их подчинением «всеобщему», а, напротив, именно полнотой проявления их всецело личностного самораскрытия перед Высшим (отнюдь не «общим») началом. При этом неверна существующая также точка зрения, признающая соборность (определяемую в этом духе) как только церковное, религиозное) понятие. Как представляется, это можно признать верным только в том отношении, что соборность выступает в жизни Церкви с наибольшей ясностью и чистотой. Вместе с тем соборность может проявляться и в других ситуациях поведения объединившихся людей — в целях освоения еще не подвластных человечеству пространств мира, ради торжества справедливости — и главное в подвигах, совершаемых ради Отечества. В высших проявлениях всех этих деяний человека воля личности способна именно на истинно свободной основе органично сливается с волей других в своём искреннем стремлении

к идеалу, не замутильному частной (узколичной) корыстью. Очень важно, отмечает В.В.Кожин, говорить о соборности как об особом качестве и характере *реального* (курсив наш –NN) деяния, однако действию или поступкам должна предшествовать или непосредственно сопутствовать *соборность самого сознания* (курсив наш –NN). Такая соборность есть основа «деяния» самих человеческих душ и основа переживания бытия. То явление, которое обозначается словом «соборность», рождается именно тогда, когда «глубины объективного бытия» свободно и естественно сливаются с глубинами существования личности, и чем глубже самораскрывается личность, тем полнее ее единство с «жизнью мирового целого». Сам автор ярко иллюстрирует понятие соборности в русском художественном сознании и русской культуре на примере поэзии Тютчева. Он считает, что «переживание бытия, воплощенное в поэзии Тютчева, насквозь проникнуто соборностью, и именно потому в этой поэзии цветенье утонченной жизни личности нераздельно слито с господством мощного духа, который осуществляется в целом народа и, далее, в целом человечества» [14]. И это действительно так, ибо в поэзии Тютчева (и не только во всей ее совокупности, но и в каждом отдельно взятом стихотворении) ярко проявляются предельная мощь и такая же предельная утонченность — качества, казалось бы, крайне трудно или даже вообще несоединимые. В.В. Кожин пишет: «...если выразиться кратко и просто, в основе тютчевского творчества лежало стремление соединить, слить свое глубоко личное переживание бытия с переживаниями каждого, любого человека и всех людей вообще — то есть, если угодно, с мировым целым. В своем стихотворении на смерть Гёте поэт так определил основу превосходства германского гения над современниками:

На древе человечества высоком
Ты лучшим был его листом...
С его великою душою
Созвучней всех на нем ты трепетал!

Итак, высшая цель — быть наиболее «созвучным» с «великою душою» всего «древа человечества» [15]. И поэтическое утверждение — даже как бы безусловное доказательство — наличия этого мира в каждой человеческой душе (и твоей, и моей, и его), во всех душах, вполне понятно, не только не разъединяет людей, но, напротив, создает, так сказать, достойнейшую основу для их подлинного единения, для истинной соборности. Немаловажное значение в общем понимании соборности, по мнению О.А. Жуковой, сыграл тот факт, что, выявляя специфику художественного самосознания представителей русского искусства, **мы рассматриваем их опыт в аспекте взаимной релевантности искусства и религии.** Данный принцип связан с особенностью постижения святоотеческой традицией непосредственной целостности искусства и религии, которая трактуется как опыт восприятия и переживания сакральности универсума, выраженного фактом бытия произведения искусства. Другими словами, культура является опытом общей веры с доминантой эстетического постижения целостности Бога, мира, человека, что предстает как особая форма связи, или общения с умонепостигаемой трансцендентной реальностью посредством художественного образа [16]. Спецификой российской культуры и является то, что она в истоке формировалась как культура веры, что нашло отражение в художественном сознании личности, творца. Как считает Л.Ю. Лиманская, «художественное сознание оперирует либо религиозной, либо мифологической, либо философско-эстетической метафорой, внутренняя суть искусства есть отражение духовных ценностей, обнаруживающих себя в античном мимесисе, опирающемся на натурфилософское истолкование мифа, в средневековых символических подобиюх сакрального и реального, в морально-эстетическом понимании смысла и значения в искусстве в новое и новейшее время» [17].

Ещё одним основным «центральным смыслом», оказавшим определяющее воздействие на художественное

сознание в контексте русской культуры, является то, что В.В. Кожин назвал **«стихией противостояния — притом противостояния героического и рокового»** [18]. Он отмечает, что в настоящей культуре всегда проявляется эта стихия, и это можно проследить на примере таких великих творений искусства слова, как «Илиада» или «Гамлет», «Война и мир», «Тихий Дон» и др. [7]. Смысл этого противостояния, по мнению автора, прекрасно выражен строками из вершинного и ключевого тютчевского стихотворения «Два голоса», где явно звучит призыв «боритесь!»:

Хоть бой и неравен, борьба безнадёжна! —

боритесь, ибо даже
олимпийцы завистливым оком

Глядят на борьбу непреклонных
сердец.

Кто, ратуя, пал, побежденный
лишь Роком,

Тот вырвал из рук их победный
венец [18].

Убрать это из русского самосознания, нивелировать идею — значит осквернить саму русскую культуру. В этой связи особенно остро звучит полемика В.В. Кожина с журналисткой Екатериной Деготь, в частности, с её статьёй («Коммерсантъ» от 24 июня 1994 года) о выставке Павла Корина в Третьяковской галерее, где были представлены прежде всего великолепные этюды к неосуществленному полотну «Реквием». С гневом и недоумением В.В. Кожин пишет: «... Е. Деготь в сущности хочет уверить нас, что «героический императив» непримиримо противоречит человеческому счастью (если выразиться просто и кратко), уничтожает его. Но высокая культура любой эпохи говорит нам совсем иное. Тот, кто не желает или не имеет мужества осознать трагедийность человеческой судьбы, представляющей собой шествие к смерти, не может быть истинно счастлив <...>. Только тогда жизнь может завершиться не безысходным «концом», а духовной победой, без предощущения которой и неосуществимо полноценное

человеческое счастье. И именно этот смысл несет в себе достойная своего времени культура» [18]. Интересно в этом плане и замечание Д.С.Лихачёва о том, что русская литература как бы сжимает настоящее между прошлым и будущим, и «неудовлетворенность настоящим составляет одну из основных черт русской литературы, которая сближает ее с народной мыслью: типичными для русского народа религиозными исканиями, поисками счастливого царства, где нет притеснения начальников и помещиков, а за пределами литературы — склонностью к бродяжничеству, и тоже в различных поисках и устремлениях» [19]. Да и сами писатели, подчёркивает автор, он не уживались на одном месте. Много ездил Пушкин, постоянно был в дороге Гоголь, ушёл из дома и умер, как бродяга, Лев Толстой... Приведа в пример личное замечание А.П.Чехова в повести «Степь» о том, что «русский человек любит вспоминать, но не любит жить», Д.С.Лихачёв подчёркивает, что «это самая важная русская национальная черта, далеко выходящая за пределы только литературы» [19]. Действительно, русские люди были преисполнены уважения к прошлому. Однако **рядом с культом прошлого с самого начала в русской литературе, как и в целом, в русской культуре, находилась ее устремленность к будущему**, в постоянных поисках идеального построения общества. Гений эпохи Возрождения Микеланджело в 1545 году написал строчки, которые Тютчев перевёл в 1856 году, во время катастрофы Крымской войны:

Молчи, прошу, не смей меня будить.

О, в этот век преступный и постыдный

Не жить, не чувствовать — удел завидный...

Отрадно спать, отрадней камнем быть.

По мнению В.В. Кожина, «любой деятель русской культуры XX столетия мог с полным основанием повторить слова о «веке преступном и постыдном», но «исполнение своего

долга в таких обстоятельствах — это, надо думать, высшее выражение духовного творчества, перед которым в конечном счете преклонится весь мир» [15]. Именно в этой связи А. Панарин, образно оценивая современный потенциал и тенденции русской и мировой культур, с болью пишет об исчезновении духовности из художественного сознания творца. Он считает, что беда современности в целом, русской культуры, в частности — в *умертвлении* человеческого духа, в угасании страстей и притуплении чувствительности, подчёркивая, что все они капитулировали перед требованиями безликих холодных «механизмов» и «систем», так как, по его мнению, человек современного так называемого «либерального типа» есть существо не более гуманистически впечатлительное, совестливое и справедливое, чем люди так называемого авторитарно-тоталитарного склада. Он подчёркивает, что человек современного «либерального типа» — это просто личность с атрофированной чувственностью, нивелированным моральным сознанием в контексте того факта, что людей окружают не «тёплые», живые, вменяемые силы, которым они вправе адресовать свои чувства, а механизмы — мёртвые глухие системы неорганического типа [9]. Отсюда, по мнению А. Панарина, то принижение, своего рода дискриминация духовного, эстетического, морального, теологического типа суждений, которая, к сожалению, последовательно и довольно жёстко осуществляется современными либеральными борцами с «традиционной ментальностью». Семиотическая установка сознания нацеливает на обращение к миру как вторичной знаковой, виртуальной реальности, продукту предварительной рациональной моделирующей обработки. Следствием доминирования такого способа взаимодействия с миром становится преобладание — в первую очередь у молодежи — вкуса к различным видам технологизированных художественных практик. Утрата человеком способности к самостоятельному непосредственному общению с реальным миром,

способности к собственным чувственным переживаниям ведет к разрушению цельности человеческого существования взаимодействия с миром. Постмодернистская «смерть человека», по мнению А. Панарина, последовавшая за модернистской «смертью Бога», в онтологическом отношении означает не что иное, как капитуляцию жизни перед мертвой материей, реванш неорганических форм над органическими. Либеральное «остужение» объективности и плюралистической поливалентности — это результат проекции нашей ментальности на неорганические системы, безразличные к нашим моральным, эстетическим и прочим эмоциям [9]. Эстетический и художественный опыт личности открывает возможности для непосредственного индивидуального восприятия мира. Уникальная ценность художественного сознания (и художественного познания) состоит в том, что оно приводит человека в состояние пространственной, временной, чувственной и духовной включенности в жизнь, когда она не наблюдается, понимается или оценивается со стороны, а переживается (можно сказать даже *про-живается*), пропускается через себя. Высокая интенсивность чувственно-духовного переживания доставляет радость от соучастности с миром, и это уникальное переживание, несмотря на свою мимолетность, произвольность, непредустановленность, оказывается незабываемым индивидуальным опытом наполненного взаимодействия с миром и собственного самоощущения как целостности, который обладает культурно-антропологической самоценностью.

В этой связи, как никогда, актуален призыв Д.С. Лихачёва к возрождению нравственности, без которой невозможно только развитие культуры. Он пишет: «Воспитывают людей: впрямую — религия, а более сложным путем — музыка (особенно, я бы сказал, хоровое пение), литература, искусство... [20]. Интересно отметить, что такое внимание к воспитывающей функции музыки отнюдь не случайно. По мнению Т.И. Чупахиной, музыка как вид искусства может стать философской шко-

лой для любого индивида, поскольку музыка обращается к нашим интеллектуальным способностям, к нашим чувствам, она поднимает на высоту весь наш духовный мир [21]. Многогранность функций музыкального искусства впечатляет, причем все они спаяны, слиты и неразлучны. Музыка как феномен культуры притягательна для изучения с позиций различных дискурсов знания, истории искусств, стилей, эстетики; музыкальной психологии, философии музыки — всех тех научных областей и подходов, с которыми соотносится понятие «художественное сознание». При таком взгляде музыка представляет летописным, пестрым полотном развития человека, трансформации его сознания. Способность музыки абстрагироваться и благодаря этому воплощать нечто надкатегориальное была отмечена А. Шопенгауэром, считавшим, что музыка имеет возможность в общих формах выразить то, что другие формы духа выражают как части, а мелодию он рассматривает как абстракт действительности языка [23]. Музыка понимается философом как некая общая идея, которая затем реализуется в частностях других форм проявления духовности. Этим он, кстати, объясняет то место, которое музыка занимает в жизни человека, незримо присутствуя во всем, что его окружает.

Ещё один немаловажный аспект исследования специфики художественного сознания в контексте культуры соотносится с авторским сознанием художника и субъекта, воспринимающего произведение искусства. Как отмечает М.Ю. Королев, авторское сознание, будучи активным участником преобразующей, практической человеческой деятельности, обладает творческой активностью: оно творит продукты духовного мыслительного характера — образы, которые живут в художественной реальности [23]. Произведение искусства и представляет собой, с одной стороны, итог реализации авторского сознания художника, а с другой — предмет эстетического восприятия. Причём, в роли эстетической ценности произведение искусства может

«пережить» своего автора и, включаясь в другие культурно-художественные контексты, раскрываться невидимыми ранее аспектами, новым содержанием. Создавая произведения искусства, художник создает определенную материальную структуру, с помощью которой автор воздействует на тех, кто воспринимает его творение, формирует у адресата определенное эстетическое отношение к объективной действительности. В этой связи, к примеру, Д.С. Лихачёв отмечает, что «в идеологической стороне каждого литературного произведения есть как бы два слоя: один слой вполне сознательных утверждений, мыслей, идей, которые автор стремится внушить своим читателям и в чем он пытается убедить или переубедить их (это слой активного воздействия на читателей), и второй слой — другого характера активности: он как бы подразумеваемый» [24]. Автор считает его само собой разумеющимся и общим для него и читателей. Этот второй слой в основном пассивен. Он начинает активно действовать и воздействовать на читателя только тогда, когда произведение переходит в другую эпоху, к другим читателям, где этот слой нов и необычен. Этот второй слой можно было бы условно назвать своего рода «мировоззренческим фоном» [24]. В контексте такого понимания представляют большой интерес рассуждения В.В. Кожина о подлинной народности, к примеру, рубцовской поэзии. Понятие «народность» (в преломлении творчества того или иного поэта) зачастую рассматривается только в контексте внешних (языковых и тематических) черт его творчества, то есть в конечном счете на осваиваемом им «готовом» материале жизни и слова. По мнению В.В. Кожина, такая — внешняя — народность может быть достигнута как без особого дара, так и без творческого накала, в то же время «народность Николая Рубцова осуществлена в самой сердцевине его поэзии, в том органическом единстве смысла и формы, которое определяет живую жизнь стиха», и если «многие современные поэты фактически говорят

о природе, истории, народе гораздо больше, чем Николай Рубцов, то в его поэзии как бы говорят сами природа, история, народ» [25]. Именно поэтому его стихи органичны и не несут на себе того отпечатка «сделанности», «конструктивности», который неизбежно лежит на стихах, написанных «для чего-то», и сложность его поэзии — это неисчерпаемая сложность жизни, а не сложность конструкций, любая из которых состоит из ограниченного количества элементов и связей [25].

Попытаемся взглянуть на художественный объект с точки зрения воспринимающего сознания. Это позволит понять, какие трансформации может претерпеть первоначальный художественный образ, будучи отраженным в зеркале воспринимающего сознания, а также какую модель сотворчества выбирает реципиент в процессе взаимодействия с художественным объектом и что на это влияет. По мнению Н.Ю. Беловой, ключевым моментом в решении этих вопросов является постановка проблемы специфики воспринимающего сознания — для этого она предлагает воспользоваться наиболее распространенной структурно-функциональной схемой сознания, предложенной А.Н. Леонтьевым, который в качестве основных образующих компонентов сознания выделяет чувственную ткань, значение, *личностный смысл* (курсив наш — NN.) [1]. На формирование художественного сознания личности, как считает М.В. Пархоменко, влияют два фактора, во-первых, личностный смысл художника, вложенный им в художественное произведение; во-вторых, личностный смысл создателя должен совпадать с личностным смыслом воспринимающего. Личностный смысл, вкладываемый в изображаемое явление, обусловлен способностью проникать в суть художественного произведения путем «перенесения художника и зрителя в художественный образ» [6]. В этой связи для нас значимо мнение Д.С. Лихачёва, считавшего, что в произведениях русской культуры очень велика доля лирического начала, собственного авторского отношения

к предмету или объекту творчества. Он пишет: «Страстность и темпераментность составляют отличительный характер русского искусства: не только литературы, но и живописи во всех ее видах и во все времена, музыки и, смею утверждать, зодчества. Если бы был найден какой-то способ определять в зодчестве дозу лирического начала, то уверен, это лирическое начало было бы особенно велико в народном деревянном зодчестве и в гениальной древнерусской архитектуре, несмотря на все разнообразие ее форм и стилей по отдельным эпохам и по отдельным областям» [26]. В.В.Кожин, исследуя творчество Тютчева, считает его примером такого удивительного авторского отношения, он приводит пример неутолимого желания поэта «достучаться до каждой души» и приводит при этом его знаменитые слова: «Есть целый мир в душе твоей// Таинственно волшебных дум...». В сущности тем самым утверждает, что «у каждого из нас есть такая душевная глубина, которую невозможно до конца высказать другому, но каждый может и должен знать о ее существовании и благоговейно относиться к ней» [27].

Исследование специфики художественного сознания закономерно приводит к выводу, что оно есть суть и универсальная категория культуры, о которой так образно сказал Д.С. Ли-

хачёв в статье «Культура как целостная среда»: «Культура — это то, что в значительной мере оправдывает перед Богом существование народа, нации», — и далее: «Культура — это святыни народа, святыни нации» [28]. Не секрет, что на сегодняшний день социологи и культурологи сетуют на изменение общественного сознания вследствие постинформационной стадии развития, в которую мы вступили и которую правильнее было бы назвать «образное голодание». Исходя из того, что художественное сознание личности формируется не только под влиянием внешних проявлений произведения искусства, но и *под влиянием сознания самого художника (курсив наш — NN)*, а творение великого мастера всегда притягивает, вызывает интерес (даже если воспринимающий его субъект не осознаёт смысла, заложенного в художественном произведении), как никогда актуальны слова А.Панарина о замечательной и великой миссии писателя, художника, музыканта, которая противопоставлена в своей аскетической жертвенности (связанной с верностью священному завету) безответственности, экстремизму телесного начала и богемной распущенности. И очень важно не утратить свое истинное назначение — служить вместилищем и орудием высших духовных энергий [9].

Примечания:

1. Белова Н.Ю. Анализ способов интерпретации художественного изображения на основе специфики структуры образа сознания // Вестник НГУ. Сер. Психология. 2007. Т. 1, вып. 1. С. 32-43.
2. См., к примеру, Белова Н.Ю. Указ. соч.
3. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии: в 2 т. Т. 1. М.: Педагогика, 1989. 488 с.; Т. 2. 428 с.
4. Лихачев Д.С. Раздумья о России. 3-е изд. СПб.: Logos, 2004. 654 с.
5. Цит. по Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 27.
6. Пархоменко М.В. Психологические механизмы и средства развития художественного сознания личности // Известия ТРТУ. Вып. 3. С. 142-145.
7. Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 89.
8. Там же. С. 11.
9. Панарин А. Православная цивилизация в глобальном мире. М.: Алгоритм, 2002. 496 с.
10. Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 56.
11. Кожин В.В. Победы и беды России. М.: Эксмо-Пресс, 2002. 320 с.
12. Там же. С. 16.
13. Цит. по: Архим. Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы. М., 1996.
14. Кожин В.В. Указ. соч. С. 89.
15. Там же. С. 91.

-
16. Жукова О.А. Религиозные интенции творчества в художественной культуре России // Вопросы культурологии. 2007. №9. С. 25.
 17. Лиманская Л.Ю. Метафора и мимесис: жизнь традиции в художественном сознании XX века // Искусство XX века. Итоги столетия. СПб., 1999. С. 105-107.
 18. Кожин В.В. Указ. соч. С. 169.
 19. Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 58.
 20. Лихачев Д.С. Русская культура. М.: Искусство, 2000. С. 154-155.
 21. Чупахина Т.И. Основные подходы к осмыслению феномена музыкального сознания в отечественной и зарубежной традиции // Вестник Омского университета. 2009. №1. С. 24-30.
 22. Шопенгауэр А. О четвероюм корне закона достаточного основания // Мир как воля и представление: в 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1993. 672 с.
 23. Королев М.Ю. Авторское сознание и художественное творчество // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2010. №3. С. 93-98.
 24. Лихачев Д.С. Раздумья о России... С. 121-122.
 25. Кожин В.В. Указ. соч. С. 262.
 26. Лихачев Д.С. Раздумья о России... С. 23.
 27. Кожин В.В. Указ. соч. С. 210.

References:

1. Belova N.Yu. The analysis of interpretation ways of the artwork on the basis of the structure specificity of the consciousness form // The NSU Bulletin. Series Psychology. 2007. V. 1, Issue. 1. P. 32-43.
2. See, for example, Belov N.Yu. The mentioned work.
3. Rubenstein S.L. Foundations of the general psychology: in 2 v. V. 1 . М.: Pedagogika, 1989. 488 pp.; V. 2 . 428 pp.
4. Likhachev D. S. Thoughts about Russia. 3d ed. SPb.: Logos, 2004. 654 pp.
5. Quoted on Likhachev D.S. The mentioned work. P. 27.
6. Parkhomenko M.V. Psychological mechanisms and development means of art consciousness of a personality // The TRTU News. Issue 3. P. 142-145.
7. Likhachev D.S. The mentioned work. P. 89.
8. Ibidem. P. 11.
9. Panarin A. Orthodox civilization in the global world. М.: Algorithm, 2002. 496 pp.
10. Likhachev D.S. The mentioned work. P. 56.
11. Kozhinov V.V. Victories and troubles of Russia. М.: Eksmo-Press, 2002. 320 pp.
12. Ibidem. P. 16.
13. Quoted on: Arkhim. Kiprian (Kern). Anthropology of St. Grigory Palama. М., 1996.
14. Kozhinov V.V. The mentioned work. P. 89.
15. Ibidem. P. 91.
16. Zhukova O.A. Religious intensions of creativity in the art culture of Russia // Culturology Issues. 2007. No. 9. P. 25.
17. Limanskaya L.Yu. Metaphor and mimesis: tradition life in the art consciousness of the XX century // The XX century Art. Results of the century. SPb. 1999. P. 105-107.
18. Kozhinov V.V. The mentioned work. P. 169.
19. Likhachev D.S. The mentioned work. P. 58.
20. Likhachev D.S. The Russian culture. М.: Iskusstvo, 2000. P. 154-155.
21. Chupakhina T.I. The main approaches to understanding the phenomenon of musical consciousness in domestic and foreign tradition // The Bulletin of the Omsk University. 2009. No. 1. P. 24-30.
22. Schopenhauer A. On four types of the root of the law of sufficient reason // The world as will and representation: in 2 v. V. 1. М.: Nauka, 1993. 672 pp.
23. Korolyov M.Yu. Author's consciousness and art creativity // The KGU Bulletin named after N.A. Nekrasov. 2010. No. 3. P. 93-98.
24. Likhachev D.S. Thoughts about Russia... P. 121-122.
25. Kozhinov V.V. The mentioned work. P. 262.
26. Likhachev D.S. Thoughts about Russia... P. 23.
27. Kozhinov V.V. The mentioned work. P. 210.