

А. Новиков

**МЕТОДОЛОГИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Москва
2008

ББК 85; 87.8
УДК 7.01; 18
Н 85; 87.8

Новиков А.М.

Н 85; 87.8 Методология художественной деятельности. – М.:
Издательство «Эгвес», 2008. – 72 с.

ISBN 5-85449-064-1

В брошюре, написанной академиком Российской академии образования, доктором педагогических наук, профессором А.М.Новиковым с позиций системного анализа раскрываются особенности, принципы и этапы художественной деятельности, формы ее организации, методы и средства. Предназначена для широкого круга научных работников разных специальностей (философов, искусствоведов, психологов, педагогов и др.), а также студентов, аспирантов и докторантов.

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор, член-корреспондент
РАО Л. А. Волович;
доктор технических наук, профессор Д.А. Новиков.

Научный редактор:

кандидат педагогических наук, доцент Т.В. Новикова

ББК 85; 87.8
УДК 7.01; 18
Н 85; 87.8

ISBN5-85449-064-1

© А.М. Новиков, 2008
© Издательство «Эгвес», 2008,
оформление

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
1. ХАРАКТЕРИСТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	10
1.1. Особенности художественной деятельности	10
1.2. Принципы художественной деятельности	16
2. ЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	24
2.1. Средства художественной деятельности	24
2.2. Методы художественной деятельности	30
2.3. Формы художественной деятельности	34
3. ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (Временная структура)	38
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	70
ЛИТЕРАТУРА	71

ВВЕДЕНИЕ

Содержание данной публикации является частью книги «Методология», написанной совместно с Д.А. Новиковым [24], в которой методология художественной деятельности выделена в отдельную главу и рассматривается наряду с методологией практической деятельности, методологией научного исследования (методологией научной деятельности), методологией учебной и игровой деятельности.

Однако поскольку книга с общим названием «Методология» вряд ли сможет заинтересовать специалистов в области эстетики, искусствоведения, литературоведения и т.д., автор посчитал целесообразным издать материалы о методологии художественной деятельности отдельной публикацией, чтобы привлечь внимание этих категорий читателей.

Поскольку в дальнейшем речь пойдет об организации деятельности, в частности, организации художественной деятельности, необходимо сделать небольшой экскурс в *методологию*.

Методология – это учение об организации деятельности. Это сравнительно новое научное направление (если не считать методологию науки). Методология рассматривает организацию любой человеческой деятельности – практической, научной, игровой, учебной и т.д., и, в том числе – организацию *художественной деятельности*.

Если методология – учение об организации деятельности, то, естественно, необходимо рассмотреть содержание понятия «организация». В соответствии с определением, данным в [33], *организация* – 1) внутренняя упорядоченность, согласованность взаимодействия более или менее дифференцированных и автономных частей целого, обусловленная его строением; 2) совокупность процессов или действий, ведущих к

образованию и совершенствованию взаимосвязей между частями целого; 3) объединение людей, совместно реализующих некоторую программу или цель и действующих на основе определенных процедур и правил.

В нашем случае мы используем понятие «организация» в первом и во втором значении, т.е. и как процесс (второе значение), и как результат этого процесса (первое значение).

Организовать деятельность означает упорядочить ее в целостную систему с четко определенными характеристиками, логической структурой и процессом ее осуществления.

Логическая структура включает в себя следующие компоненты: субъект, объект, предмет, формы, средства, методы деятельности, ее результат.

Процесс осуществления деятельности имеет определенную временную структуру – фазы, стадии, этапы.

Внешними по отношению к этим структурам являются следующие характеристики деятельности: особенности, принципы, условия, нормы [24].

Процесс осуществления деятельности мы будем рассматривать в рамках **проекта** как полного завершенного цикла продуктивной деятельности, реализуемого в определенной временной последовательности по фазам, стадиям и этапам (временная структура организации деятельности).

Отметим следующую характерную особенность. И научное исследование, и создание произведения искусства как завершенные циклы продуктивной творческой деятельности вполне подпадают под вышеприведенное определение проекта. И, хотя понятие «проект» в науке и искусстве стало применяться только в последнее время, где-то с середины XX века – атомный проект, проект создания художественного фильма, проект театральной постановки и т.д., но исторически первой стала на проектный тип организационной культуры, очевидно, художественная деятельность – начиная с эпохи Возрождения, когда искусство было отделено от ремесла в связи со становлением и развитием категории худо-

жественного образа как художественной модели окружающей действительности¹ и окончательно оформившейся к началу XIX века, что было зафиксировано, в частности, в «Эстетике» Гегеля [33. С. 760].

Затем, к концу XIX – началу XX века проектный тип организационной культуры «проник» в науку – когда в научных исследованиях по многим отраслям научного знания стало практически обязательным требованием построение *научных гипотез* как познавательных моделей [33. С. 116], и научное исследование стало, тем самым, проектироваться. В полную же силу проектно-технологический тип организационной культуры «заработал» лишь в последние десятилетия – когда он был востребован в массовых масштабах практикой.

В этом новом типе организационной культуры ключевыми становятся понятия: проект, технологии и рефлексия. Причем два из них являются как бы противоположными: проект (дословно – брошенный вперед) и рефлексия (дословно – обращение назад).

Рассмотрим эти понятия. Традиционное понимание проекта, существовавшее ранее в технике, в строительстве и т.д. – это совокупность документов (расчетов, чертежей и др.) для создания какого-либо сооружения или изделия. На смену ему пришло современное понимание проекта как завершенного цикла продуктивной деятельности: отдельного человека, коллектива, организации, предприятия или совместной деятельности многих организаций и предприятий.

«*Проект* – это ограниченное во времени целенаправленное изменение отдельной системы с установленными требованиями к качеству результатов, возможными рамками расхода средств и ресурсов и специфической организацией» [5].

Включение в определение проекта отдельной системы указывает не только на целостность проекта, но и подчерки-

¹ Как писал великий российский физиолог Н.А. Бернштейн, отражение вообще строится по типу моделей [3].

вает единственность проекта, его неповторимость и признаки новизны.

Многообразие проектов, с которыми приходится сталкиваться в реальной жизни, чрезвычайно велико. Они могут сильно отличаться по сфере приложения, предметной области, масштабам, длительности, составу участников, степени сложности, влиянию результатов и т.п.

Для удобства анализа проектов, систем управления проектами множество разнообразных проектов может быть классифицировано по различным основаниям. Ниже приведена система классификаций по [5]:

Тип проекта (по основным сферам деятельности, в которых осуществляется проект): технический, организационный, экономический, социальный, образовательный, инвестиционный, инновационный, образовательный, научно-исследовательский, учебный, смешанный.

Класс проекта (по составу и структуре проекта и его предметной области): монопроект, мультипроект, мегапроект. Монопроект – это отдельный проект различного типа, вида и масштаба. *Мультипроект* – это комплексный проект, состоящий из ряда монопроектов. Мегапроект – целевые программы развития регионов, отраслей и др. образований, включающие в свой состав ряд моно- и мультипроектов. Напомним, что крупные проекты принято называть *программами*.

Масштаб проекта (по размерам самого проекта, количеству участников и степени влияния на окружающий мир): мелкие проекты, средние проекты, крупные проекты, очень крупные проекты. Это разделение проектов очень условное.

Длительность проекта (по продолжительности периода осуществления проекта): краткосрочные (до 3 лет), среднесрочные (от 3 до 5 лет), долгосрочные (свыше 5 лет).

Сложность проекта (по степени сложности): простые, сложные, очень сложные.

Исходя из этого фундаментального понятия «проект», мы можем рассматривать с общих позиций как разновидности проектов:

- научное исследование;
- практические (практикоориентированные) проекты;
- художественные проекты;
- учебные, образовательные проекты в деятельности каждого обучающегося;
- игровые проекты (в случае организации крупных игровых действий с большим количеством участников).

Каждый проект от возникновения идеи до полного своего завершения проходит ряд ступеней своего развития. Полная совокупность ступеней развития образует *жизненный цикл* проекта. Жизненный цикл принято разделять на фазы, фазы на стадии, стадии на этапы [8].

Здесь нам необходимо еще раз специально оговорить, во избежание дальнейшей возможной путаницы отличие понятий проект и проектирование. *Проектирование* – это начальная фаза проекта.

Действительно, любая *продуктивная (инновационная) деятельность*, любой проект требуют своего целеполагания – проектирования. В практической деятельности осуществляется проектирование экономических, социальных, технических, экологических и т. д. систем. Проектируется и любое научное исследование, и любое художественное произведение.

Переходя к изложению *методологии художественной деятельности*, необходимо отметить, что эта область, по сути, вообще не исследована. Если по методологии научной деятельности имеется огромный массив публикаций, и ее можно было выстроить в относительно четкой системе; если по методологии практической деятельности подобный массив публикаций во много раз скромнее, то по методологии художественной деятельности публикации вообще отсутствуют, и автор взял на себя смелость выстраивать ее полностью самостоятельно. Но, естественно, пока что это только первый

опыт, первая прикидка построения методологии этого вида специфической деятельности. Поэтому данную публикацию мы и назвали «введение ...».

В ней использованы материалы, имеющиеся в литературе по эстетике, искусствоведению и теории литературы¹. Но выстроены они в иной логике – в логике методологии как учения об организации деятельности.

Прежде всего, необходимо уточнить понятие «художественная деятельность». В принципе, эстетическая деятельность вообще свойственна любому человеку. В то же время, **художественная деятельность – это самостоятельное эстетическое творчество в области искусства и литературы.**

В целях систематичности изложения материал мы построим в следующей структуре и логической последовательности: характеристики художественной деятельности (раздел 1); средства, методы и формы художественной деятельности (раздел 2); организация процесса художественной деятельности (раздел 3).

¹ При этом мы брали за основу парадигму, так сказать, классической эстетики, что позволило нам выстроить более или менее систематическое изложение материала. Под «классикой» понимаются те произведения культуры и искусства, в которых содержатся некие универсальные ценности, сохраняющие свою актуальность и значимость не только во время их создания, но и в другие периоды истории культуры, нередко достаточно отдаленные по времени [6] (в отличие от эстетики «современного искусства», неоклассики, которая, с одной стороны, сама по себе пока не систематизирована). С другой стороны в ней, по меткому выражению В.В. Бычкова [6], «... такие категории, как возвышенное, трагическое, отчасти прекрасное, канон, стиль, не утрачивая своей базовой значимости, смещаются на края современного эстетического поля, а к его центру активно перемещаются игра, ирония, безобразное».

1. ХАРАКТЕРИСТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1.1 .Особенности художественной деятельности

Во-первых, художественная деятельность характеризуется теми же общими особенностями, как и любая другая человеческая *деятельность* (см., например, [24]). В то же время, художественная деятельность имеет и свои ярко выраженные специфические *особенности*. Рассмотрим их.

1. Наличие специфических *способностей*. Если практическая деятельность не предъявляет к профессионалу требований наличия каких-либо особых способностей (за редким исключением отдельных профессий – летчиков, дегустаторов и т.п.), хотя, конечно, желательно, чтобы человек был разносторонне развит, был самостоятельным, обладал творческим потенциалом и т.д.; если научная деятельность уже требует от исследователя некоторых определенных способностей, то художественная деятельность требует от художника (в широком смысле: и художника, и артиста, и писателя, и архитектора и т.д.) ярко выраженных специфических способностей. В первую очередь, это сильно развитое *образное мышление*, *воображение*, *фантазия*, высоко развитое чувство *эмпатии* (сопереживания) и т.д. Кроме того, в отдельных видах искусств требуются специфические способности. Так, у музыкантов это музыкальный слух и чувство ритма, у художника – зрительная память, у артиста – способность к перевоплощению и т.д.

Важнейшей особенностью художественного творчества является вдохновение. *Вдохновение* есть высшее напряжение и духовных, и физических сил. «Вдохновение – это состояние, когда человек работает во всю силу, как вол ...», – говорил П.И. Чайковский.

Но вдохновение не есть результат внезапного озарения: это качественный скачок на основе количественных измене-

ний, возникающих у художника в процессе ежедневных наблюдений. Это способность накопления материала, напряженная внутренняя работа, порождающая подъем душевных сил.

Накопление материала для возникновения творческого вдохновения – повседневный кропотливый труд. Это процесс подготовки, в котором всегда присутствует предощущение вдохновения.

У большинства художников из «хаоса» отдельных наблюдений рождаются совершенные художественные творения. Однако часто художники создавали свои произведения, казалось бы, без всяких предварительных наблюдений, в состоянии вдохновения. И тем не менее такие взлеты творчества являются результатом длительного кропотливого предварительного труда по накоплению впечатлений и материала.

2. Синкретизм (нерасчлененность, интегративность) художественной деятельности [14]. Художественная деятельность как специфическое проявление эстетической деятельности органически включает в себя остальные четыре вида человеческой деятельности: познавательную, ценностно-ориентировочную, преобразовательную и коммуникативную. В искусстве происходит органическое слияние, полное совпадение пяти перечисленных основных видов деятельности, в результате чего рождается пятый ее вид, обладающий органической целостностью и неразложимый на составляющие его компоненты.

В искусстве рождающееся в художественном образе целое становится существенно отличным от слившихся в нем компонентов. К искусству можно применить понятие *эмерджентности*, которое означает возникновение у целого новых качеств, отсутствующих у составляющих его элементов [7, 26]. Эмерджентность искусства является главным его качеством, именуемым художественностью. *Художественность* – это такое специфическое свойство искусства, которое не сводимо ни к содержащейся в нем познавательной информации (известны произведения, обладающие высокой художественностью при низкой познавательной ценности или,

напротив, малой степенью художественности при высокой познавательной емкости), ни к заключенной в нем системе оценок (известны случаи несоответствия художественной и идеологической значимости произведения искусства), ни, тем более, к конструктивной «сделанности» произведения или к его коммуникативным качествам (так, художественные достоинства произведения искусства не совпадают с понятностью или сложностью его языка, равно как с его техническим совершенством. Художественность есть качество интегративное, в оценке которого учитываются все перечисленные выше моменты, но не в виде их простого суммирования, не путем механического сложения или вычитания, а их соотношением как разных граней одного целого, которое рассматривается именно как целое [13 и др.].

Вместе с тем, в художественной деятельности могут быть рассмотрены и отдельные виды деятельности (см., например, [30]):

Познавательная деятельность, в результате которой художник отражает объективную действительность, познает взаимосвязи между личностью, обществом и природой в каждую конкретную историческую эпоху.

Преобразовательная деятельность, состоящая в том, что художник в процессе творчества преобразовывает в создаваемом им образе природный материал (краски, формы, звуки и т.д.) и материал жизни человека и общества, трансформируя его в различных сюжетно-композиционных отношениях, видоизменяя даже пространственно-временные связи для выражения своей авторской *концепции*. Воспитательная деятельность как аспект преобразовательной деятельности художника также проявляется в социально-личностном плане, поскольку он стремится воздействовать на духовный мир реципиентов – тех, кому адресуются его произведения, людей, которые их воспринимают, то есть осуществляет воспитательную деятельность.

Оценочная (ценностно-ориентировочная) деятельность, благодаря которой художник выражает свое ценностное мироотношение, отражая явления действительности сквозь призму своих интересов, потребностей, вкусов, идеалов.

Коммуникативная деятельность, предполагающая прямое (в исполнительских искусствах) или косвенное (например, в архитектуре, живописи и т.д.) общение художника с реципиентом своего произведения. Это общение осуществляется через использование автором художественного произведения исторически сложившейся в каждом виде искусства знаковой, семиотической системы.

И в дополнение отметим, что художественная деятельность по своей природе является *эстетической деятельностью*. Таким образом, образуется единство пяти основных видов деятельности: ценностно-ориентировочной, познавательной, преобразовательной, коммуникативной и эстетической, то есть художественная деятельность является интегративной деятельностью.

3. Личностный тип отражения. В искусстве художественные произведения сугубо персонифицированы. Каждое произведение неотъемлемо от автора, его создавшего. Если бы А.С. Пушкин не написал «Евгений Онегин» или Людвиг ван Бетховен не сочинил бы свою знаменитую Девятую симфонию, то этих произведений просто бы не существовало. В науке положение несколько иное. Иной тип отражения. Научные результаты тоже персонифицированы – каждая научная книга, статья и т.д. имеет автора. Нередко научным законам, принципам, теориям присваиваются имена ученых. В то же время понятно, что если бы не было, например, И. Ньютона, Ч. Дарвина, А. Эйнштейна, Н.И. Лобачевского, то теории, которые мы связываем с их именами, все равно были бы созданы какими-то другими авторами. Они появились бы потому, что представляли собой объективно необходимые этапы развития науки. Об этом свидетельствуют многочисленные факты из истории развития науки, когда к одним и тем же идеям в самых различных отраслях приходили независимо друг от друга разные ученые.

Другое дело в искусстве. Сикстинскую мадонну мог написать только Рафаэль, «Хованщину» мог написать только М.П. Мусоргский и т.д.

Как правило, различие науки и искусства объясняется тем, что *наука* дает понятийное, логически аргументирован-

ное, свободное от личных пристрастий знание, а *искусство* – эмоционально, наглядно, чувственно, конкретно и т.п. Но ведь личные симпатии ученых зачастую примешиваются к научным спорам, а эмоции нередко столь же сильны среди людей науки, как и среди художников. Можно указать на различие места эмоций в процессах художественного и научного поиска, а также в восприятии художественных произведений и продуктов научного труда. Это различие состоит в том, что в науке эмоциональный момент не учитывается, хотя он и присутствует фактически. Источником эмоций является реальная личность исследователя; но, поскольку изложение научного текста, то есть итога и конечного результата исследования, ведется как бы «от лица» абстрактного субъекта науки, то эмоции либо устраняются, либо не должны рассматриваться как собственный, значимый компонент научного труда. В искусстве же, как правило, эмоционален не только сам художник, но также сопереживающий ему читатель, слушатель, зритель; эмоциональный момент является характеристикой субъекта искусства вообще. Искусство являет собой личностное отражение действительности, в то время как наука – ее отстраненно-объективное отражение [1, 10 и др.].

4. Свобода выбора цели. Каждый художник в широком смысле обладает, как правило, свободой выбора жанра, сюжета, стиля и т.д. создаваемых им произведений. Конечно, эта свобода бывает относительной – взявшись за то или иное произведение могут побудить и материальные обстоятельства, как, например, В.А. Моцарт взялся за создание своего гениального реквиема; артисту театра или кино могут не предложить интересующие его роли, и он бывает вынужден играть роли, для него неинтересные. Но, тем не менее, художник, как правило, бывает значительно более свободен в выборе целей своей деятельности, чем ученый, а тем более специалист-практик. Ученый тоже имеет определенную свободу выбора проблемы исследования. Но она ограничена, условно скажем, «пространственными и временными» рамками. «Пространственные» связаны с тем, что каждый ученый работает чаще всего в пределах одной узкой области научно-

го знания, и, кроме того, работает в научной организации или на кафедре университета, деятельность которых регламентирована планами работ. Конечно, ученый может заниматься интересующими его проблемами, если они не требуют специального оборудования, и «на досуге» – как, например, академик Б.В. Раушенбах, внесший значительный вклад в развитие космической отрасли, на досуге на высоком профессиональном уровне занимался проблемами русской иконописи. Но это скорее исключение.

«Временные рамки» определяются тем, что ученый работает на переднем крае фронта научных исследований, его деятельность обуславливается логикой развития науки, а также, естественно, запросами практики. К примеру, квантовая механика принципиально не могла появиться, допустим, в XVIII веке; металлоорганическая химия не могла появиться раньше органической химии, а автоматический регулятор Дж. Уатта раньше, чем практика потребовала стабилизации скорости вращения вала паровой машины.

В практической же деятельности специалист-практик в своей деятельности ограничен теми конкретными проблемами, которые перед ним повседневно ставит сложившаяся ситуация.

5. Высокая степень риска неудачи. Создаваемый художником *художественный образ субъективен*, и, по своей природе неконкретен (точнее сказать, не до конца конкретен) – в отличие от текста любой научной работы и результатов какой-либо практической работы. И в силу этого обстоятельства в ходе диалога между автором и адресатом – реципиентом, «потребителем» художественного образа – всегда есть риск взаимного непонимания. Это непонимание, неприятие может иметь разные причины.

И субъективные – автор, допустим, хотел проявить оригинальность своего восприятия мира, а публика, художественная общественность его «не поняла». Это и объективные причины, например, различия эстетического восприятия различных социальных групп – ведь показывают же по телевидению киношедевры под рубрикой «кино не для всех». Это

и индивидуальные особенности восприятия художественных образов различными людьми¹.

Наконец, художник может опередить свое время и быть не понятым современниками. Ведь, к примеру, И.С. Бах получил широчайшую известность лишь через 100 лет после смерти. В любом случае художественная деятельность всегда связана со сравнительно высокой степенью риска непонимания, непризнания. И это обстоятельство накладывает подчас суровый отпечаток на психику художника, довлеет над ним как пресс. Но это как бы «внешнее» непонимание.

Но в деятельности художника часто возникает как бы внутреннее непонимание самого себя – возникают *творческие кризисы*. Существует точка зрения, что каждые пять-семь лет сознание взрослого человека, способы его мышления, тип воображения должны изменяться, освежаться. Происходит это через переоценку себя как личности и возникающей критичности по отношению к своей деятельности. Такое периодическое переосмысление самого себя, своей деятельности, очевидно, свойственно любому человеку. Но ярко выражено у деятелей искусства. Некоторые художники в период творческого кризиса «опускают руки». Другие мучительно ищут «себя нового» и, в конце концов, достигают новых высот [11].

Таким образом, мы выделили пять специфических особенностей художественной деятельности. Теперь перейдем к ее принципам.

1.2. Принципы художественной деятельности

Автору не удалось разыскать в литературе систематизированного изложения принципов художественной деятельно-

¹ Интересно, что то же самое явление в определенной мере имеет место и с восприятием научных произведений. Так, автор неоднократно сталкивался с таким явлением при чтении опубликованных рецензий на свои книги: читаешь изложение материала своей книги рецензентом и удивляешься – когда я это писал, я совсем другое имел в виду. А здесь совсем иной пласт, совсем другая позиция прочтения, другая точка зрения. Но тоже правильные.

сти. Поэтому, здесь мы попытаемся выстроить их самостоятельно. При этом напомним, что все общие принципы человеческой деятельности (см., например, [24]) распространяются и на художественную деятельность. Далее, уточним, что, рассматривая принципы научной деятельности, сложившиеся исторически (принципы детерминизма, соответствия и дополнительности – см. [24]), мы нашли им объяснение через систему отношений нового научного знания, получаемого исследователем: с действительностью (*принцип детерминизма*), с прежней предшествующей системой научного знания (*принцип соответствия*) и с самим субъектом – исследователем (*принцип дополнительности*). Такой подход представляется правомерным и мы попытаемся его распространить при формулировании принципов художественной деятельности.

В этом случае художник (*субъект*) создает художественный образ, являющийся отражением реальности. В отличие от научной деятельности, художник при этом не обязан ориентироваться на предшествующие произведения искусства. Хотя, как писал А. Матисс, художник всегда находится под чьим-то влиянием, художник может ориентироваться на стили, жанры, универсальные художественные системы (см. ниже), но такое прямое соответствие не обязательно. Поэтому в данном случае в системе отношений остается всего три компонента: реальность, художник и создаваемый им художественный образ – см. рис. 1.

Поэтому возникает *принцип единства художественного отражения и выражения* (художник отражает реальность, выражая при этом себя). Но в отличие от методологии научной деятельности, где получаемое новое научное знание существует как бы в «чистом виде» – оно не изменяет непосредственно объективную реальность (хотя в дальнейшем это новое научное знание может быть использовано в практике, на его основе могут быть, к примеру, созданы новые технические устройства и т.п., но это будет уже опосредованное влияние), художественный образ изменяет реальность, создает новую реальность, в т.ч. вымышленную. Поэтому возникает еще один, второй *принцип: единства отражения и преобразования* (отражая реальность, художник преобразует ее).



Рис.1. Логика выделения принципов художественной деятельности

Принцип единства отражения и выражения [30]. Еще в литературе фигурирует выражение «изображение и выражение» [15, 20 и др.]. Однако в данном случае понятие художественного отражения шире и глубже, чем художественное изображение. Действительно, искусство, как *форма общественного сознания*, не может не отражать объективную реальность. Отражательная природа искусства очевидна в тех его видах, художественный образ в которых строится на изображении жизненных явлений (живопись, скульптура, графика, художественная литература; кино- и телеискусство; театр). Но и в тех видах художественного творчества, в которых образ не строится на изображении, воспроизведении явлений действительности (музыка, декоративно-прикладные искусства, архитектура, хореография и т.д.), также осуществляется отражение мира не только субъективного, но и объективного.

Архитектура не стремится изображать какие-либо явления. Однако, не изображая конкретных явлений, архитектурное сооружение отражает действительность. И.В. Жолтовский писал, что «архитектура правдива и жизненна не только тогда, когда она обслуживает наши бытовые нужды, но и тогда, когда она, как и другие виды искусства, создает

живой образ, образ жизни» [22]. Сама эмоциональность архитектурных сооружений, без которой они не могут быть произведениями искусства, имеет своим истоком отражение жизни, человека, общества.

Музыка тоже не является изобразительным искусством. Однако, по словам композитора и музыковеда Б.В. Асафьева, «как всякая познавательная и перестраивающая действительность деятельность человека, музыка руководится сознанием и представляет собою разумную деятельность. Чувственный, то есть эмоциональный тонус, неизбежно присущий музыке, не является ее причиной, ибо музыка – искусство интонированного смысла. Оно обусловлено природой и процессом интонирования человека: человек в этом процессе не мыслит себя вне отношения к действительности ...». Б.В. Асафьев определял музыку как искусство «образно-звукового отображения действительности средствами голосового аппарата человека и музыкального инструментария, в значительной степени воспроизводящего человеческий процесс интонирования, особенно в становлении мелодии» [2].

Таким образом, понятие «*отражение*» шире понятия «*изображение*». Изображение предполагает ту или иную степень внешнего подобия с объектом изображения. Это воспроизведение внешних форм отражаемых явлений. Отражение же может осуществляться не только в виде изображений даже в тех видах искусства, в которых художественный образ строится на принципе изображения. Так, К. Маркс отмечал, что произведения английских романистов XIX века: Диккенса, Теккерея, Бронте, Гаскелл «в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые ...» [18. Т. 37. С. 36].

В то же время, в художественном произведении – художественном образе – художник одновременно выражает свой субъективно-личностный мир и передает свое духовное содержание реципиенту – «потребителю». В художественном произведении выражается внутренний мир – субъективная реальность – как персонажей, изображаемых художником, так и самого художника как неповторимой личности. Самый

наглядный пример можно видеть в учебных художественных мастерских, когда 10–15 студентов пишут одну и ту же постановку, но в результате получается ровно столько совершенно разных картин (эскизов), сколько было в мастерской студентов. Художник не только получает информацию о явлениях действительности, но и оценивает их. *Оценка* является духовным отношением субъективной реальности к объективной, отражением явлений действительности с позиции духовного мира, интересов и потребностей личности художника. Однако духовный мир художника несет в себе наряду с личностной психологией и общественную психологию, выражая в произведениях искусства общественные идеи, общественные настроения, проблемы, потребности и идеалы – но, опять же, через призму личностного выражения.

В этой диалектике личностно-индивидуального и социально-общественного заключена суть искусства как процесса творческой деятельности и его результата. В научной деятельности тоже важна индивидуальность ученого, но она скрыта в общезначимых результатах научного исследования. В художественном же творчестве индивидуально-личностное начало выдвигается на первый план и является самоценным.

Единство отражения и выражения образует суть художественного моделирования действительности, поскольку всякая модель является отражением объекта и, в то же время, воссозданием его некоторых существенных связей [30].

Принцип единства отражения и преобразования. Отражая действительность, художник одновременно и преобразует ее: материально или идеально, преобразует реальную действительность или создает вымышленную, воображаемую. Преобразование (преображение) действительности искусством имеет несколько аспектов. Во-первых, в чисто элементарном материальном аспекте – живописец в процессе написания картины использует кисти, краски, холст и создает то, чего раньше в материальном мире не существовало – новую картину. Далее, в этом же аспекте в результате соединения преобразовательной и художественной деятельности образу-

ются все плоды скрещения техники и искусства: архитектура, прикладные искусства, дизайн, оформительское искусство и искусство рекламы, то есть все проявления художественно-конструкторской, как она точно именуется, деятельности. В этом их ряду мы встречаемся с разными соотношениями художественной и конструктивной активности. В создаваемых здесь вещах и сооружениях утилитарно-техническая сторона может резко преобладать над художественно-эстетической (скажем, в промышленной архитектуре или в дизайне станков). Или, напротив, преобладать может художественная сторона как это имеет место во многих ювелирных изделиях, в посуде декоративного назначения и тому подобных вещах, рассчитанных в первую очередь на удовлетворение эстетических потребностей людей. А может наблюдаться относительное равновесие утилитарно-эстетических начал.

Это то, что касается художественно-материального преобразования действительности искусством. Во-вторых, не менее, а, очевидно, более важными аспектами является роль искусства в духовном преобразовании человека и общества.

Так, внушающая сила искусства вызывает переживания, не менее подлинные, чем переживания, вызванные самой жизнью. «Над вымыслом слезами обольюсь», – писал А.С.Пушкин. Но ведь слезы, порожденные вымыслом, – настоящие слезы! Искусство способно быть источником подлинных переживаний, благодаря чему оно может идеально восполнять то, что необходимо человеку для удовлетворения его потребностей. Катарсис очищения снимает духовное напряжение личности. Катарсис предполагает своеобразное удовольствие даже при восприятии трагического (речь идет об эстетическом восприятии именно трагического, а не просто ужасного). Доставляя наслаждение, художественное произведение может быть средством отдыха и развлечения. Но «хитрость» искусства заключается в том, что оно, развлекая человека и доставляя ему наслаждение, пробуждает к активности все его высшие способности и силы, побуждая его к активности, к творчеству, к самосовершенствованию, к стремлению стать лучше. Искусство формирует идеалы, к

воплощению которых человек начинает стремиться. Так, к примеру, дети, молодежь, а нередко и взрослые люди зачастую стремятся «копировать» понравившихся им героев книг и кинофильмов.

Далее, художественное творчество обладает огромной социальной действенностью. Произведения художественного творчества могут объединять людей общностью вызываемых ими идей и переживаний, то, что сами эти произведения в известной мере символизируют единение той или другой общности людей, – все это делает искусство способным оказывать воздействие на политическую сферу общественной жизни, на область отношений между различными социальными группами, государствами, нациями.

Государственный гимн – это искусство, переходящее в жизнь, которая тем самым обретает новую эстетическую ценность. Конечно, можно привести множество фактов, свидетельствующих о социально-организаторской роли песенного творчества, художественной литературы и музыки. Творчество таких поэтов, как Данте, Гете, Пушкин стало синонимом национального самосознания целых народов. Огромно социальное воздействие таких произведений литературы, как «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «На смерть поэта» М.Ю. Лермонтова, «Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу, «Овод» Э.Л. Войнич, или таких произведений музыки как Девятая симфония Бетховена и Седьмая («Ленинградская») симфония Шостаковича. А сколько театральных спектаклей и кинофильмов заряжали людей энергией социального действия!

Большое социально-организующее воздействие способно оказывать и изобразительное искусство. Свидетельство тому – политический плакат времен Великой Отечественной войны.

Архитектура своим пространством не только организует совместную деятельность людей, но и символизирует целые эпохи, государства, национальные общности и социальные преобразования, как, например, египетские пирамиды, Парфенон, Кельнский собор, здание Парламента в Лондоне, Смольный институт в Петербурге, Московский Кремль. По-

литические символы (гербы, знамена, эмблемы) – это произведения декоративно-прикладного искусства.

Как видим, социально-организаторской функцией обладают произведения различных видов художественного творчества. Таким образом, художественная деятельность направлена на преобразование, преображение и человека, и общества.

В том числе, доказано, что искусство может непосредственно влиять на профессиональную деятельность людей. Так в США был проведен своеобразный эксперимент. Группа администраторов одной телефонной компании, в течение 10 месяцев отключенная от профессиональной деятельности, осуществляла обширную гуманитарную программу, в которой большое место было отведено чтению книг, посещению театров, музеев, выставок, концертов. И оказалось, что после всего этого не только возросла их профессиональная активность, но решения стоящих перед ними проблем и задач стали более самостоятельными и нестандартными, творческими [4].

В-третьих, искусство может создавать другую реальность – вымышленную, создавать то, чего нет в мире, не было, а, подчас и не может быть – скажем, в сказочно-фантастических жанрах или в микрообразах типа метафоры, гиперболы и т.п.

2. ЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

2.1. Средства художественной деятельности

В эстетике, искусствоведении, теории литературы сложилась традиция, по сути дела, неразличения методов и средств художественной деятельности. При этом в качестве метода выделяются, в основном, лишь определенные течения: романтизм, реализм и т.д. (см. ниже). Все остальное принято считать средствами художественной деятельности. Такая точка зрения тоже правомерна. В общем случае такая интерпретация средства деятельности означает, что под средством понимается все то, что человек помещает между собой и предметом труда для получения продукта труда в соответствии с поставленной целью. При таком понимании средствами деятельности становятся и ее содержание, и формы, и методы и собственно средства.

В наших же работах, поскольку мы с единых позиций описываем основы организации разных видов деятельности, попробуем все же разделить средства и методы художественной деятельности, исходя из того, что *средства* определяются как то, с помощью чего, посредством чего делается, чем делается, а *методы* определяются как способы деятельности, иначе говоря, как делается.

Как и в любом виде деятельности, если говорить в самом общем смысле, средства художественной деятельности могут быть выделены в те же классы, что и в других видах деятельности [24]: материально-технические средства, информационные, языковые средства, логические, математические средства. Однако в художественной деятельности они приобретают совсем иное звучание, удивляя своим богатством и разнообразием, своей выразительностью по сравнению с довольно таки скудно-утилитарным набором средств, к примеру, практической или научной деятельности.

Материально-технические средства. Материал в художественной деятельности – это вещественная «плоть» искусства, которая необходима художнику в процессе творчества: гранит, сангина, театральные реквизиты, сценическая или съемочная площадка и т.д.

Когда строитель обтесывает глыбу гранита или мрамора, он заставляет эти куски природы удовлетворять потребности человека. Когда ученый выявляет свойства этих же материалов, он заставляет их заговорить о себе как об объектах, независимых от человека. Прикосновение художника к этому же мрамору, граниту заставляет его заговорить о том, что волнует человека, и что последний считает своей собственной подлинно человеческой сущностью.

Материал увлекает, обещает, манит художника, возбуждает его воображение и творческий импульс по его пересозданию. Но ставит определенные границы, связанные с его возможностями. Эта связь материала и условностей, накладываемых искусством, оценивалась художниками диалектично: и как мучительное ограничение, сковывающее воображение, и как источник радости мастера, одержавшего победу над неподатливостью материала.

Выбор материала определяется индивидуальными особенностями художника и конкретным замыслом, а также уровнем общих видовых формально-технических возможностей и стилевых устремлений искусства в ту или иную эпоху.

Начиная с конца XIX – начала XX века искусство начинает стремительно осваивать *технические средства*: фотография, кино, радио, телевидение, в последнее время – информационные технологии и компьютеры, в частности компьютерная графика и анимация. Эти технические средства неизмеримо раздвигают границы возможностей художественной деятельности.

Логические средства в художественной деятельности играют также весьма существенную роль: логика сюжетной линии романа, логика театральной постановки, логика построения симфонии и т.д. Даже в архитектуре каждое сооружение имеет свою определенную логику.

Вместе с тем, применение логических средств в искусстве, в отличие от практической и научной деятельности, специфично. В науке, в практике считается, что чем логичнее высказаны мысли, чем логичнее написано научное произведение, тем лучше – в обход даже вошло выражение «железная логика». В искусстве же иначе. В искусстве важна еще и определенная недосказанность. Произведение искусства, выстроенное в «железной логике» становится примитивным, сухим и неинтересным.

«Произведение литератора, – писал М. Горький, – лишь тогда более или менее сильно действует на читателя, когда читатель видит все, что показывает ему литератор, когда литератор дает ему возможность тоже «вообразить» – дополнить, добавить – картины, образы, фигуры, характеры, данные литератором, из своего читательского, личного опыта, из запаса его, читателя, впечатлений, знаний» [9. С. 116].

Слушание музыки, созерцание произведений живописи, скульптуры и киноискусства, чтение художественной литературы дает возможность каждому человеку привносить в воспроизводимое произведения свой жизненный опыт, свое видение мира, свои переживания, свою оценку. Так что логика художественного произведения задает лишь определенные ориентиры, построенные художником.

Языковые средства художественной деятельности образуют иерархические структуры. Можно говорить в целом о языке искусства вообще. Языку искусства присуща специфическая знаковость, знак есть чувственно воспринимаемый предмет, обозначающий другой предмет и замещающий его в целях коммуникации. В произведении искусства материально-изобразительная сторона представляет не только самое себя: она отсылает к иным предметам и явлениям, существующим помимо материализованного плана. Кроме того, как всякий знак, художественный знак предполагает понимание, коммуникабельность между художником и реципиентом.

Признак семиотической системы заключается в том, что в ней вычленяется элементарная знаковая единица, имеющая более или менее постоянное значение, а также осуществляется взаимосвязь этих единиц, основанная на определенных

правилах (синтаксис). Так, например, каноническое искусство действительно характеризуется относительно стабильной связью между знаком и значением, а также наличием более или менее четко выявленного синтаксиса, согласно которому один элемент требует другого, одно отношение влечет за собой другое. Так, исследуя жанр волшебной сказки, В.Я. Пропп [27] делает вывод, что в ней строго соблюдаются нормативность жанра, определенный алфавит и синтаксис: 7 сказочных ролей и 31 их функция. Однако попытки применить методику такого анализа к европейскому роману потерпели неудачу – в нем совершенно иное художественное построение.

Таким образом, если признаки строгой семиотической системности в искусстве имеют отнюдь не универсальный, а локальный характер (единицы со строго фиксированным значением существуют лишь в определенных художественных системах), то признаки знаковости в широком смысле слова присутствуют в любом *художественном языке* [20].

Эту мысль просто и точно выразил Л.Н.Толстой: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [31. Т. 15. С. 87]

Далее, второй уровень иерархии – каждый вид искусства имеет свой специфический художественный язык. Можно говорить о специфическом художественном языке живописи: колорит, фактура, линейная конструкция, способ организации глубины на двухмерной плоскости; о языке графики: линия, штрих, пятно в соотношении с белой поверхностью листа; о языке поэзии: интонационно-мелодические средства; метр (размер), рифма, строфика, фонические звучание; о языке музыки: мелодия, ритм, гармония и т.д.

Третий уровень иерархии языковых средств – индивидуальный язык художника. Каждый художник имеет свой особый изобразительный язык. И чем он оригинальнее, чем больше отличается от изобразительного языка других художников, тем большую ценность представляют его произведения. Каждый художник – это личность с характерной только для него сово-

купностью чувств, темперамента, поэтому, чем полнее «раскроет» себя художник посредством своих произведений, тем полнее зритель, слушатель и т.д. воспримет созданное художником в его искусстве. Естественно, что это «раскрытие» личности художника всегда есть раскрытие индивидуальных черт и качеств личности художника. Поэтому, несмотря на то, что многие художники изображают одни и те же объекты, явления, события действительности, у каждого из них будет индивидуальная выразительность художественного языка.

Наконец, четвертый уровень иерархии языковых средств – это средства самих художественных языков, их структурные составляющие. Так, средствами музыкального языка являются: музыкальные звуки, интервалы, созвучия, лады, тональность, метры, ритмы, тембры и т.д. При этом средства художественных языков сами могут находиться в иерархических отношениях. Так, в той же музыке тот же метр включает в себя временные доли, которые объединяются в группы – такты, которые в свою очередь объединяются в группы высшего порядка – музыкальные фразы, предложения, периоды [35. С. 309].

Математические средства. Художники с древности стремились к математической точности отражения действительности. Вспомним пушкинское «... поверил я алгеброй гармонию». С древности известны пропорции «золотого сечения», пропорции человеческого тела были измерены и выверены Б. Микеланджело, геометрические фигуры всегда использовались и используются в живописи и архитектуре – вспомним хотя бы «черный квадрат» К.С. Малевича или круги В.В. Кандинского, строгий вид египетских пирамид; «магию чисел» в китайском искусстве; математические соотношения частот звуков в музыке и основанные на них способы сведения квинтового круга; прекрасные орнаменты, получаемые при графическом изображении решений дифференциальных уравнений и т.д. В то же время можно констатировать, что проникновение *математических средств* в искусство пока что весьма ограничено.

Подводя итог этому краткому подразделу о средствах художественной деятельности, необходимо отметить существ-

венную специфическую особенность применения средств в художественной деятельности по сравнению с практической и научной деятельностью. В этих двух последних применениях тех или иных средств, во-первых, утилитарно и прямолинейно. Во-вторых, если средства применяются в какой-либо совокупности, то эти совокупности, комплексы не образуют ничего принципиально нового. Поясним на примерах, что имеется в виду. Допустим, комплекс средств у рабочего-токаря состоит из токарного станка, набора резцов, набора инструментов и набора приспособлений. Каждый из этих «наборов» существует сам по себе: можно заменить станок, все остальное останется на месте, можно заменить набор резцов ... и т.д. Ничего принципиально не изменится.

То же самое в науке. Допустим, применение микроскопа, фотоаппарата или синхрофазотрона и компьютеров не образуют новое качество. Фотоаппарат можно заменить, например, телекамерой, компьютеры заменить на какие-то другие средства обработки информации, например, счетчики совпадений и т.п. В искусстве иное. Сочетание средств порождает новое, качественно иное «комплексное» средство, неповторимое в его своеобразии. Так, А. Гордон вспоминает процесс озвучивания фильмов А. Тарковского: «Технически процесс озвучивания фильмов состоит из многократного повторения одного и того же кадра или небольшой сцены. И ты, зная каждый кадр, открываешь еще и еще его смысл, его значение, связь слов и действий, изображения, молчания и звука. В какой-то момент ты поражаешься – тебе открывается громадный мир, – такой знакомый уже и, тем не менее, постоянно углубляющейся до бездонности» [25. С. 54].

Или возьмем другой наглядный пример – пауза. В практической, в научной деятельности пауза означает отсутствие действия, отсутствие поступления информации и т.д. Пауза же в искусстве, например, в музыке обретает глубокий смысл, тоже являясь художественным средством. Так же, как и статический кадр в кино.

Следующими компонентами логической структуры художественной деятельности, которые нам необходимо рассмотреть, будут ее методы.

2.2. Методы художественной деятельности

Начиная разговор о *методах художественной деятельности*, сделаем предварительный экскурс в методологию практической деятельности и научной деятельности [24]. Там мы рассмотрели *иерархию* методов: нижний уровень – методы-операции; второй уровень – методы-действия¹. Кроме того, в методологии научной деятельности в качестве надметодов или сверхметодов мы выделили *исследовательские подходы* как позиции, «платформы», с которых ученый исследует свой объект².

В *эстетике* категория «метод» используется в единственном значении. В [19] приводятся следующие два определения метода:

¹ Как известно, действие – единица деятельности, отличительной особенностью которой является наличие конкретной цели. Структурными же единицами действия являются операции, соотношенные с объективно-предметными условиями достижения цели. Одна и та же цель, соотносимая с действием, может быть достигнута в разных условиях; то или иное действие может быть реализовано разными операциями. Вместе с тем одна и та же операция может входить в разные действия (А.Н. Леонтьев). Исходя из этого мы выделяем:

- методы-операции;
- методы-действия.

² Кроме того, мы рассматривали деление методов на теоретические и эмпирические, что соответствует разделению научного знания на эмпирическое знание и теоретическое знание. В литературе по эстетике, искусствоведению, теории литературы такое разделение методов художественной деятельности не просматривается. И непонятно – почему. Ведь теоретическими методами-операциями (анализ, синтез, аналогия и т.д.) пользуется практически каждый художник. Кроме того, например, писатель пользуется наверняка теоретическими методами-действиями: диалектическим методом, анализом систем знаний и т.д. Далее, вполне очевидна апелляция к тому, что художник пользуется преимущественно образным мышлением. Но психологи выделяют три уровня иерархии образного мышления: наглядно-действенное, наглядно-образное и визуальное мышление. В процессе наглядно-действенного мышления происходит выделение и отбор единиц предметного содержания отражения, определения в них существенных свойств и связей. Наглядно-образное мышление направляется на абстрагирование отражения и на построение образно-концептуальной модели. Средствами визуального мышления производится дальнейшее абстрагирование из концептуальной модели обобщенных элементов и определение существенных свойств функциональной структуры объектов отражения (см. [28. С. 211]). Таким образом, получается, что и в этом отношении проблема иерархии методов художественной деятельности не исследована, остается открытой.

«В целом *художественный метод* можно определить следующим образом: это та или иная объективно-историческая закономерность в непосредственных, конкретно-чувственных отношениях человека с окружающим его миром, преломленная специфически художественным образом в определенном, исторически сложившемся типе общественного сознания и деятельности и ставшая основным принципом, орудием, методом художественно-творческого освоения всего конкретного многообразия реальной действительности».

«... метод в искусстве можно определить и как принципы художественно-творческого освоения реальной характеристики жизни, реальных характеров и обстоятельств».

Но оба этих определения не выдерживают никакой критики. Метод определяется через метод?! Метод определяется через другую категорию деятельности – принцип и т.д. В целом же по смыслу, когда специалисты по эстетике, искусствоведы, теоретики литературы говорят о методе, то подразумеваются, по сути дела, «универсальные» художественные системы: метод классицизма, метод романтизма и т.д. Но в этом смысле метод в художественной деятельности аналогичен исследовательскому подходу в научной деятельности – он отражает общественно-историческую (в данном случае) позицию художника точно так же, как исследовательский подход отражает позицию исследователя в научной деятельности [24].

Метод художественной деятельности реализуется в стилях. *Стиль* – это многоаспектная и многоуровневая категория эстетики. Категорией «стиль» определяются, во-первых, крупные этапы развития искусства, направления: барокко, рококо, сентиментализм, импрессионизм, конструктивизм, формализм и т. Во-вторых, категорией «стиль» выражаются определенные художественные школы или группы художников: например, школа Рубенса, школа Вахтангова, в музыке – венская классическая школа, русская «могучая кучка» и т.д. В-третьих, категорией «стиль» выражаются национальные или региональные особенности художественного отражения и

выражения: славянский стиль, скандинавский, восточный стиль и т.д. Причем, национальные различия в искусстве весьма существенны. Так, можно взять в качестве примера изображения мадонн художниками Возрождения: юную Сикстинскую мадонну Рафаэля; тревожно, почти обреченно смотрящих в наши глаза, сумрачно-скорбных мадонн Эль Греко или полнокровных, жизнерадостных фламандских мадонн.

Наконец, в четвертых, категорией «стиль» выражается индивидуальная творческая манера художника. Например, моцартовский стиль, шаляпинский исполнительский стиль в музыкальном искусстве, стиль В. Маяковского в поэзии и т.д.

Формирование индивидуального стиля художника опосредовано множеством общественных и художественных явлений. Эти связи могут быть чрезвычайно разнообразными, меняющимися. Поэтому в стиле данного художника всегда есть индивидуальные и неиндивидуальные моменты. Первые характеризуют личность данного художника. Последние представляют собой проекцию элементов исторического, национального стиля, стиля направления, кружка. В совокупности же и те, и другие составляют неповторимый индивидуальный стиль мастера. Явление индивидуального стиля – итог сложного перекрещивания и опосредования множества факторов, как эстетических, так и внеэстетических (моральных, исторических, биографических и т.д.).

Индивидуальный стиль – это система выражения характерных для мастера творческих особенностей, что зависит от специфичности индивидуального художественного видения и осмысления мира, от свойств личности и таланта мастера, от неповторимости его жизненного видения и осмысления мира, от свойств личности и таланта мастера, от неповторимости его жизненного и творческого опыта, от характера самой исторической реальности. Очевидно, что наиболее оригинальное зрелое выражение индивидуальный стиль получает в творчестве крупного мастера-новатора, оказавшего глубокое воздействие на искусство своей и последующих эпох – например, стиль В. Шекспира, стиль А.С. Пушкина.

Как и категория художественного метода, категория художественного стиля во всей ее многоаспектности и многоуровневости по сути является прямым аналогом исследовательского подхода в методологии научной деятельности. Действительно, художественный стиль во всех смыслах отражает исходную авторскую позицию, убеждения автора, что также можно отнести, как и исследовательские подходы в науке, к методам. Но к методам особого рода – *надметодам* или *сверхметодам*. В обычном же понимании метод – синоним способа действия, то есть отражает, как осуществляются те или иные действия.

Каждый вид искусства своеобразно видоизменяет фактуру однородных стилевых явлений. Одни виды искусства требуют преимущественно индивидуальных форм стиля – таковы литература, живопись, где соавторство или коллективное творчество являют собой исключение.

Напротив, такой древнейший вид искусства, как театр, почти всегда строится на коллективном творчестве. Силевые явления в театре приобретают особенно сложный характер: они отражают и определенный репертуарный выбор драматургического материала, и образ режиссерского решения целого, и индивидуальное творчество актеров, художников, и уровень ансамблевности; причем все это преломляется в соответствии с характером творческой традиции данного театра и т.п.

Не менее сложны стилевые линии в произведениях кинематографии, включающего, помимо всего, еще и творчество оператора, композитора и др. Тем не менее, определяющим в кинематографии является индивидуальный стиль режиссерского мышления или видения (в этом смысле говорят о стиле С. Эйзенштейна, стиле Ч. Чаплина и т.д.).

Стилевая картина искусства XX века и начала XXI века особенно сложна, многообразна, динамична. Средства массовой коммуникации играют роль интенсивных каналов распространения, популяризации и затем быстрой смены модных стилевых явлений, особенно в наиболее «подвижных» жанрах искусства – эстрадной музыке, кинематографии, графике и живописи, а также дизайне.

Таким образом, стиль – это общее наименование для обозначения исторически и функционально формирующихся в искусстве своеобразных систем, в которых определенные художественные средства и приемы служат для выражения художественной характерности произведения или всего творчества данного мастера, а также и групп мастеров данной эпохи, народа, направления в искусстве.

И вот в этом традиционном понимании методов изложить в систематизированном виде всю совокупность методов художественной деятельности пока не представляется возможным в силу неразработанности проблемы.

В живописи, например, такие образования как рисунок, цвет, колорит (как сочетание цветов, цветоделение), воздушная и линейные перспективы, светотени и т.д. могут быть отнесены, наверное, к методам-действиям. В то же время техника живописи как совокупность приемов, в том числе мазки – либо густые, пастозные, либо «спокойная», гладкая живопись, выполняемая, как правило, лессировками, либо отдельные мазки у импрессионистов – могут быть отнесены к методам-операциям.

Совокупность методов-действий и методов-операций вместе образуют такое явление как индивидуальный почерк художника.

В то же время, повторяем, проблема методов художественной деятельности в традиционном (не для эстетики) понимании методов практически не разработана и представляет интереснейшее поле для дальнейших исследований.

Ряд методов-действий, связанных с *проектированием* художественного образа мы рассмотрим ниже в соответствующем разделе.

2.3. Формы художественной деятельности.

Категория *формы* в эстетике может рассматриваться в нескольких аспектах. Во-первых, формы организации художественной деятельности: индивидуальные (живопись,

скульптура, литература и т.д.), и коллективные (театр, балет, кино и т.д.). Кроме того, к коллективным формам организации художественной деятельности могут быть отнесены творческие союзы: писателей, кинематографистов, художников и т.п. В известном смысле коллективными формами организации художественной деятельности являются художественные школы и течения: школа В.Э. Мейерхольда, школа К.С. Станиславского и т.д.

Во-вторых, формы эстетической коммуникации: выставки, музеи, спектакли, концерты и т.д.

В-третьих, о чем имеет смысл поговорить подробнее – формы организации художественного образа, которые образуют своеобразную и сложную иерархию. К формам организации художественных произведений можно отнести виды искусств, которые классифицируются следующим образом [20] – см. табл. 1.

Таблица 1

ВИДЫ ИСКУССТВА

<i>Прикладные («трудовые») искусства</i>	<i>Архитектура</i>	<i>Декоративно-прикладное искусство</i>
		Пространственные искусства
Изобразительные искусства	Скульптура Живопись Графика Художественная фотография	
Искусство слова Искусство звука	Литература Музыка	Временные искусства
Зрелищные («игровые») искусства	Хореография	
	Театр Кино Телевидение Эстрада Цирк	Пространственно-временные искусства

Искусство реально существует как система его отдельных видов, находящихся между собой во взаимосвязи и подчиненных общим целям художественной деятельности. Каждый вид искусства обладает неповторимой художественной

ценностью, так как разные виды искусства не только по-разному рассказывают об одном и том же, но и рассказывают о нем разное.

В рамках каждого конкретного вида искусства формами организации художественных произведений выступают жанры.

Жанр – исторически сложившиеся формы, типы произведений, относительно устойчивые, повторяющиеся художественные структуры. Жанровые объединения классифицируются: по основанию предметно-тематической близости (батальный, исторический, бытовой жанры, портрет, пейзаж, натюр-морт, плутовской роман, роман воспитания); по основанию особенностей композиции (симфония, соната, рондо, сонет), в связи с различными функциями (станковая, парковая, монументальная скульптура, мелкая пластика), по характерному эстетическому признаку (трагедия, комедия, сатира, фарс, элегия). Тематические, эмоционально-эстетические признаки чаще всего создают между собой системную взаимосвязь. Так, монументальная скульптура и мелкая пластика отличаются по тематическим, эстетико-эмоциональным, композиционным признакам, а также по материалу.

Жанровое развитие искусства характеризуют две тенденции: устремленность к дифференциации, к обособлению жанров друг от друга, с одной стороны, и к взаимодействию, взаимопроникновению, вплоть до синтеза, – с другой. Жанр развивается в постоянном взаимодействии нормы и отклонения от нее, относительной стабильности и изменчивости. Иногда он принимает самые неожиданные облики, смешиваясь с другими жанрами и распадаясь. Новое произведение, внешне написанное в русле нормы жанра, в действительности может ее разрушать. В русской литературе, по словам Л.Н. Толстого, нет ни одного художественного произведения, хотя бы немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести. Однако отступление от правил возможно лишь на их основе.

Следующий уровень форм (возможно содержащих также несколько уровней) – *элементарные формы*.

Так, в живописи к ним можно отнести формат картины. В одном случае художники применяют квадрат, в другом – прямоугольник, вытянутый по горизонтали, в третьем – прямоугольник, вытянутый по вертикали. Если художник показывает какое-либо событие, явление, раскрывающее борьбу двух противоположных сил, идей, или какие-либо события, требующие ярко выраженного «зрительного центра», то формат картины обычно приближается к квадрату. Но если художнику надо показать просторы в пейзаже или важное историческое событие с огромной массой людей, то в этом случае он применяет вытянутые форматы. Портреты нередко выполняются в круге или овале [16].

Можно говорить о формате художественного фильма – в двух смыслах. Во-первых, «обычный экран» или «широкий экран». Во-вторых, формат в смысле продолжительности фильма: короткометражный, полнометражный фильм, многосерийный, сериал.

В музыке элементарными формами являются мотив, фраза, предложение, период. Сопоставление различных периодов образует двух или трехчастную форму – песню, романс, танец, марш. Повторность, контрастность и видоизменение (переработка) образуют более сложную, сонатную форму, и так далее [35]. Таким образом, выстраивается целая иерархия форм организации художественного произведения.

Таким образом, в данном разделе мы рассмотрели в первом приближении составляющие компоненты логической структуры художественной деятельности: средства, методы и формы. Теперь перейдем к вопросам организации процесса художественной деятельности (ее временной структуре).

3. ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (Временная структура)

Цикл процесса художественной деятельности мы, в рамках логики всей работы, будем рассматривать как *художественный проект*. Такой подход несколько непривычен, возможно, кому-то из читателей он будет «резать слух». Но, с одной стороны, понятие «проект» все чаще входит в сферу искусства. Например, термин «проект» используется при создании художественных фильмов, в том числе сериалов, при театральных постановках, в частности, мюзиклов, антрепризных спектаклей и т.д. С другой стороны, создание любого художественного произведения – картины, романа, скульптуры и т.д. вполне попадает под определение *проекта* (см. Введение) как завершенного цикла продуктивной деятельности.

Как уже неоднократно говорилось, проект как цикл процесса продуктивной деятельности включает в себя три *фазы*: фазу проектирования, технологическую фазу и рефлексивную фазу. Соответственно этому, процесс художественной деятельности будет рассматриваться по этим же фазам. Естественно, что такое разделение процесса художественной деятельности несколько условно.

Первую фазу – *проектирование* – можно описать, что и будет сделано ниже, в понятиях и структуре, в общем-то, единой для любой художественной деятельности. Хотя, конечно, в каждом конкретном случае в зависимости от вида искусства, условий осуществления деятельности, от личных качеств художника, могут быть отклонения от общей схемы.

Логика второй фазы – *технологической*, думается в общем виде, вряд ли может быть представлена. Во-первых, в сфере искусства она весьма специфична. Нередко технологическая фаза как бы совпадает, растворяется в фазе проектиро-

вания – эти фазы идут параллельно. Во-вторых, она определяется целиком содержанием каждого конкретного вида искусства осуществляемого каждым конкретным художником, личность которого уникальна; каждый раз в совершенно конкретном комплексе условий, который так же уникален, неповторим.

Логика третьей фазы – *рефлексивной*, так же как и первой – проектирования, более однозначна и может быть описана в единых для любой художественной деятельности понятиях и структуре.

Проектирование художественных систем. Если мы говорим о проектировании как компоненте художественной деятельности, то у Читателя, естественно, возникает вопрос – а что именно подлежит проектированию, что проектируется в этом случае? На этот вопрос есть ответ – речь идет о проектировании художественного образа как художественной системы¹.

Художественный образ – это всеобщая категория художественного творчества, средство и форма освоения жизни искусством. Под образом нередко понимается элемент или часть произведения, обладающие как бы самостоятельным существованием и значением (например, в литературе образ персонажа, в живописи – изображение какого-либо предмета и т.п.). Но в более общем смысле образ – сам способ бытия художественного произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и осмысленности [33. С. 760].

Сущность художественного образа многоаспектна. В онтологическом аспекте (напомним – онтология – учение о бытии) художественный образ есть факт идеального бытия, встроенный в свою материальную, вещественную основу:

¹ Здесь нам необходимо уточнить (развести) понятия: художественный образ и художественное произведение. Художественный образ и художественное произведение являются понятиями однопорядковыми и соотносительными. Если ставить вопрос об их совпадении, то оно будет носить характер инверсии. Когда мы обращаемся к художественному произведению, мы берем его как знак (материальное), предполагающий значение (образ); художественный образ, напротив, выступает как значение, то есть в идеальном плане.

бронза – не человеческое тело, которую она изображает, холст картины – не трехмерное пространство, рассказ о событиях – не сами события и т.д.

В семиотическом аспекте художественный образ есть знак как средство смысловой коммуникации между художником и реципиентом (потребителем художественного произведения). В этом смысле художественный образ является фактом воображаемого бытия: он каждый раз заново реализуется в воображении реципиента (при этом, естественно, реципиент должен быть достаточно подготовлен, образован, чтобы понимать язык того или иного вида искусства).

В гносеологическом аспекте художественный образ есть вымысел, допущение, *гипотеза*. Так, изображенное на живописном полотне, в отличие от самого полотна, не локализовано в реальном пространстве и времени, остается как бы чистой возможностью, а подчас, в случае фантастического произведения – и невозможностью, другой, вымышленной реальностью.

В собственно эстетическом аспекте художественный образ есть целостный организм, в котором нет ничего случайного, и механически служебного и который прекрасен своим совершенным единством и конечной осмысленностью своих частей [33. С. 761].

Близко к последнему из перечисленных аспектов примыкает важный в нашем случае аспект системного анализа: художественный образ может рассматриваться как художественная система, имеющая свой состав, структуру и функции. Состав и структура художественного образа существенно различаются в разных видах искусства в зависимости от материала (словесный, звуковой, пластический и т.д. образ), пространственно-временных характеристик (статический, динамический художественный образ) и т.п. В то же время все художественные образы (если они действительно художественные) имеют общий набор функций – функции искусства.

Так, например, Ю.А. Лукин [17] выделяет следующие *функции искусства*: познавательную, социальную, ценностно-ориентационную, социально-организующую, семиотиче-

скую (сохранение и передача в системах знаков и символов художественных ценностей), коммуникативную, гедонистическую (функция наслаждения), зрелищную и эстетическую. Последняя означает «побуждение реципиента к сотворчеству», пробуждение и формирование в нем художественных начал в результате общения с искусством как с «эстетической реальностью».

Другие авторы приводят другие классификации функций искусства (см., например, [13, 30 и др.]). Но здесь это неважно.

Важно другое – в аспекте методологии как учения об организации деятельности мы, рассматривая художественный образ как художественную систему, а процесс его создания – как художественный проект, попробуем описать его в той же логике фаз, стадий и этапов, что и в методологии практической деятельности, и в методологии научной деятельности, но, естественно, с учетом специфики художественной деятельности.

Напомним (см. [24]), что фаза проектирования системы включает стадии: концептуальную, моделирования, конструирования системы, технологической подготовки. В свою очередь концептуальная стадия, с которой мы начинаем рассмотрение процесса создания художественной системы – художественного образа – включает этапы: выявление противоречия, формирования проблемы, определение цели, выбор критериев.

Естественно, первоначально, приступая к очередному произведению, каждый художник имеет *замысел* – задуманный в самых общих чертах проект – что он хочет сделать.

Для многих художников невозможность не творить связана не только с личной внутренней потребностью создавать, но и с социально осознанной необходимостью сказать именно о том, что он хочет, может и обязан сказать людям. Однако в замысле, дающем художнику общее представление о содержании и форме художественного произведения, цель еще не совсем ясна. Так, А.С. Пушкин в «Евгении Онегине» пишет:

*... И даль свободного романа
Через магический кристалл
Еще не ясно различал.*

В то же время, как известно, мотивы художественного творчества зачастую не осознаваемы художником, поскольку тайны искусства не поддаются строгому логическому анализу.

Если сравнивать практическую деятельность, научную и художественную деятельность в аспекте замыслов проектов, то в практической деятельности замысел, как правило, вполне конкретен: построить новую гидроэлектростанцию, реорганизовать систему здравоохранения в стране и т.д. Другое дело, что в дальнейшем приходится решать огромную череду вопросов: как это сделать, на какие средства, в какие сроки и т.д. и т.п. Но замысел проекта, повторяем, более или менее конкретен и определяется, в первую очередь, объективными обстоятельствами.

В научном исследовании замысел гораздо менее конкретен. Во-первых, он определяется не только объективными обстоятельствами – потребностями практики в научном обеспечении или логикой развития самой науки, но и субъективными факторами – предшествующим опытом исследователя, его личными вкусами и интересами и т.д.

В художественной же деятельности замысел произведения часто бывает вообще весьма туманным, расплывчатым. Так, А. Михалков-Кончаловский очень образно в воспоминаниях об А. Тарковском сказал о его творчестве: «... мучительный поиск чего-то, словами не выразимого» [25. С. 225].

Но, как сказал поэт «замысел – еще не точка». Замысел художественного произведения является стимулом, превращающим замысел в действие, дающим художнику возможность перейти к непосредственному процессу художественного творчества.

Выявление противоречия, постановка проблемы. В методологии практической деятельности, в методологии научного исследования выявление противоречия и постановка, формулирование проблемы являются важнейшими этапами проекта. Но имеют ли эти этапы отношение к художественной деятельности? Являются ли они обязательными этапами в художественном проекте? И да, и нет.

Понятно, что литература, театр зачастую прямо направлены на человеческие проблемы – и личные, и общественные:

«... Глаголом жги сердца людей». Творчество Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, М.А. Шолохова и многих других писателей прямо направлено на человеческие и социальные проблемы. В.Г. Белинский писал, что «поэт мыслит образами, он не доказывает истины, а показывает ее».

В то же время, если задаться вопросом – а какие проблемы ставят, к примеру, пейзажи И. Левитана? Напрямую вроде бы никаких. Они просто изображают природу. Но вот опосредованное влияние этих картин огромно. Они воспитывают любовь к Родине, патриотизм. Грустно-печальные пейзажи И. Левитана способствуют национальной самоорганизации россиянина. Ему как бы вторит А. Блок:

*Наш путь в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о Русь!*

Так что опосредованно даже пейзаж как жанр живописи может быть направлен на человеческие и социальные проблемы.

Искусство отражает, воспроизводит с большей или меньшей степенью опосредованности и условности самые различные сферы природной и социальной действительности, но не в их самом по себе объективном бытии, а относительно к человеческому мироотношению, с его ценностными ориентирами. Для искусства характерно целостное отражение объективных качеств вещей в единстве с человеческими духовными, нравственными и эстетическими ценностями.

Но если в практической деятельности, в научном исследовании противоречия и проблемы выявляются и формулируются для дальнейшего их разрешения, то в художественной деятельности противоречия и проблемы объективной реальности вскрываются, отражаются и выражаются, но не решаются и не могут, не должны решаться – это не является прерогативой искусства.

Определение проблематики. Напомним, что определение *проблематики* в системном анализе дается как выявление возможных последствий создания новой системы для окружающей среды [24]. Естественно, каждый художник, создавая новое произведение, ориентируется в той или иной мере на

реципиентов – будущих «потребителей» произведения. Художник, «примеривая на себе», проектирует возможное воздействие своего произведения на других людей.

Но, во-первых, мотивы этой ориентации у разных художников сильно различаются – от стремления понравиться во что бы то ни стало, через стремление быть «оригинальным», хоть и не понятым, до полной независимости своих художественных позиций. Последнее является частным случаем для крупных художников, которые своими произведениями создавали тем самым новые течения в искусстве.

Во-вторых, ожидания, прогнозы художника о воздействии его нового произведения на людей далеко не всегда осуществляются, а иногда авторские ожидания оказываются диаметрально противоположными реальному воздействию на публику. Подчас, даже вызывая общественный скандал, как это, например, произошло с первой картиной импрессионизма «Завтрак на траве» Э. Мане.

Сравнивая практическую, научную и художественную деятельность, в аспекте проблематики можно отметить следующее:

- в научном исследовании ученый не должен ориентироваться на чьи-либо интересы, потребности, он получает объективное новое знание «в чистом виде»;

- в практической деятельности учитываются интересы и потребности «среды» – то есть учитывается возможная реакция тех или иных людей, сообществ на создание новой или изменение, реорганизацию прежней системы;

- в художественной деятельности создание художественного образа непосредственно ориентировано на восприятие людей, но последнее трудно прогнозируемо.

Объект и предмет художественной деятельности. Тема произведения. Напомним, что в методологии научной деятельности *объект исследования* определяется как та часть объективной реальности, которая противостоит познающему субъекту. *Предмет исследования* – как та сторона, тот аспект, та точка зрения, с которой исследователь познает целостный объект, выделяя при этом главные, наиболее существенные

признаки объекта. Предмет исследования опосредован от объекта предшествующими научными теориями и исследовательскими подходами. Тема же научного исследования, как правило, целиком определяется его предметом. Теперь вернемся к художественной деятельности.

Эстетика анализирует универсальное понятие «тема произведения искусства». Кстати, в первоисточнике греческое слово *thema* означает предмет. *Тема* в эстетике определяется как «... положенное в основу произведения искусства содержательное единство, вычлененное из впечатлений действительности и переплавленное эстетическим сознанием и творчеством художника» [20. С. 210]. Темой изображения могут стать различные явления окружающего мира, природы, материальной культуры, социальной жизни, конкретно-исторические события, общечеловеческие духовные проблемы и ценности.

В теме произведения органически слито изображение определенных сторон действительности и их специфическое, свойственное данному художественному сознанию осмысление и оценка.

В эстетике утвердился взгляд, что лишенных темы произведений нет, если, конечно, иметь дело с настоящим искусством, а не с формалистической бессмыслицей. Возьмем, к примеру, такой, казалось бы «нетипичский», вид искусства как архитектура. О теме в зодчестве можно говорить не только применительно к собственно тематической архитектуре (obelisks, триумфальные арки, мемориалы), но и в отношении других ее типов, в которых, например, определенное соотношение конструктивно-тектонического и декоративно-изобразительного мотивов может выражать тему монументального величия, драматической сжатости, грациозной легкости и т.п.

Понятие художественной темы в эстетике охватывает четыре группы значений.

Понятие *объектной темы* отнесено к характеристике реальных истоков содержания (тема дворянства и народа, человека и буржуазного мира, интеллигенции и революции, при-

роды и техники и т.д.). Сюда же относятся вечные, общечеловеческие темы: человек и природа, рабство и свобода, любовь и ревность и т.д. В этом значении тема художественного произведения аналогична объекту в научном исследовании.

Культурно-типологическая тема означает содержательную предметность, ставшую художественной традицией мирового или национального искусства. В этом значении тема – это неоднократно воспроизводимые искусством аналогичные социально-психологические коллизии, характеры и переживания, хореографические и музыкальные образы, воплотившиеся в произведениях выдающихся художников, в определенном стиле и направлении искусства, ставшие принадлежностью жанра. Таким образом, в культурно-историческом значении тема (предмет) уже опосредована от объекта прежними традициями, стилями, жанрами и т.п.

Субъектная тема – характерные для данного художника строй чувств, персонажей и проблем (преступление и наказание у Достоевского, столкновение рока и порыва к счастью у Чайковского и т.д.) В этом значении тема (предмет) опосредуется от объекта личной позицией художника.

Конкретно-художественная тема – относительно устойчивая предметность содержания произведения искусства. Конкретно-художественная тема – одна из основных категорий, с помощью которой исследуется неповторимый мир художественного произведения, слитый с пластическим, музыкально-мелодическим, графическим, монументальным, декоративным и т.п. формальным воплощением и проникнутый определенным типом содержательно-эстетического отношения к действительности (трагического, комического, мелодраматического и т.д.). В ней преобразованы аспекты объектной, культурно-типологической и субъектной темы в новое качество, присущее данному произведению данного художника. Таким образом, конкретно-художественная тема является прямым аналогом предмета исследования в методологии научной деятельности.

Определение цели. На основании замысла и темы художник определяет *цель* как прообраз желаемого художест-

венного результата. Цель является центральным организующим звеном всей его деятельности.

Но характерно, что в художественной деятельности цель весьма подвижна, пластична. Так, многие живописцы утверждают, что их «ведет рука». Первоначально художник-живописец имеет цель, подчас вполне конкретную. Но в дальнейшем «рука уводит» совсем в другое, чем первоначально предполагалось.

Или, к примеру, для кинорежиссера целью является вроде бы экранизация выбранного сценария. Но в ходе работы над фильмом сценарий часто переделывается, перерабатывается. Так, в процессе работы над «Сталкером» А. Тарковский с Аркадием и Борисом Стругацкими переделывали сценарий фильма десять раз!

Или же писатели говорят, что под пером их персонажи начинают «жить своей самостоятельной жизнью» и также уводят от намеченных первоначально сюжетных линий. Конечно, эти выражения нельзя понимать дословно: «рука ведет» и т.д. Просто в художественной деятельности чрезвычайно велика роль импровизации, которая и «уводит» художника от первоначально намеченной цели. Тем не менее, цель, хотя и трансформируется в процессе создания художественного образа, но она неотлучно присутствует в сознании художника и именно она ведет его к желаемому результату.

Критерии оценки. Любое художественное произведение рассчитано на восприятие его другими людьми. Однако восприятие художественного произведения и его оценки, как групповые, так и индивидуальные, отличаются чрезвычайно многовариантностью. Диапазон различий одного и того же художественного произведения бывает чрезвычайно велик. Причем он зависит не только от многоликости субъекта восприятия, но и от особенностей самого художественного произведения, его способности множить значения и смыслы в процессе исторического развития культуры.

Кроме того, как уже говорилось, произведения искусства не поддаются логическому анализу. В силу этого критерии оценки художественных произведений весьма условны. Это

обстоятельство необходимо иметь в виду при рассмотрении критериев оценки, изложенных ниже.

Эстетика выделяет три уровня *критериев оценки* художественных произведений.

Первый, высший уровень – художественность произведения. Художественность произведения характеризуется законченностью, целостностью, соответствием полноценного содержания и формы, выразительностью, способностью сильного воздействия на зрителя, читателя, слушателя.

Второй уровень – соответствие художественного произведения взаимосвязанной, как бы диалектической паре категорий: эстетическому идеалу и эстетическому вкусу.

Эстетический идеал – это, с одной стороны, высшее устремление человека, высшая эстетическая цель в данную историческую эпоху. С другой стороны – совершенное воплощение этих устремлений. Эстетический идеал – это своеобразная доминанта, организующая структуру эстетического сознания людей определенной эпохи. Понятно, что эстетические идеалы в различные исторические периоды и у различных классов, социальных групп разные. Так, эстетические идеалы Средневековья, эпохи Ренессанса, классицизма и т.д. совершенно различны.

Эстетический идеал различен у разных социальных групп в силу различия условий их существования. Это прекрасно показал Н.Г. Чернышевский, разбирая различные типы женской красоты, соответствующие объективно складывающимся представлениям о «хорошей жизни»: у крестьянина, купца и светского человека (см. его статью «Критический взгляд на современные эстетические понятия» [34. С. 247–252]).

Эстетический идеал формируется таким образом, когда как бы накладываются друг на друга эстетические представления миллионов людей, тысячи художественных образов, и в результате длительного процесса такого «интегрирования» и наложения множества «диапозитивов» друг на друга в общественном сознании возникает единый конкретно-чувственный образ, очень различный в деталях, но в главных

чертах сходный у представителей одних и тех же классов или социальных групп.

Эстетический идеал есть обобщение высокого уровня, но обобщения эстетического, не превращающегося в абстракцию и сохраняющего наглядный, конкретно-чувственный характер. Эстетический идеал, раз сложившись, становится высшим критерием эстетической оценки всех дальнейших эстетических впечатлений, тем «магическим кристаллом», через который художник (так же, как зритель, читатель, слушатель) рассматривает и оценивает отображаемую им действительность.

Каждый новый художественный образ теперь как бы корректируется, проверяется и сопоставляется с уже имеющимся эстетическим идеалом. В то же время под воздействием возрастающего потока эстетических и художественных впечатлений данный общественно-эстетический идеал непрерывно совершенствуется и развивается [20].

Эстетический вкус определяется как способность человека эмоционально оценивать различные эстетические свойства, прежде всего отличать красивое, прекрасное от безобразного, отвратительного [32. С. 62]. Хороший эстетический вкус означает способность человека получать наслаждение от подлинно прекрасного, потребность воспринимать и создавать прекрасное в труде, в быту, в поведении, в искусстве. Напротив, плохой вкус извращает эстетическое отношение человека к действительности, делает его равнодушным к подлинной красоте, а иногда даже приводит к тому, что человек получает удовольствие от безобразного. Развитость эстетического вкуса характеризуется тем, насколько глубоко и всесторонне он постигает эстетические ценности жизни и искусства.

Если эстетический идеал – категория социальная, то эстетический вкус – категория личностная. Эстетический вкус выражается в индивидуальном многообразии эмоциональных оценок. Но эстетический вкус формируется, естественно, на основе эстетического идеала. Социальная определенность идеала является необходимым условием существования эстетического вкуса личности, социальной группы или класса.

Когда говорят, что «о вкусах не спорят», то это верно на уровне суждения об индивидуальном эстетическом вкусе, но оно в принципе неверно, когда речь идет о социальной сущности эстетического вкуса.

Развитый эстетический вкус в значительной степени впитывает в себя исторически конкретный эстетический идеал. С другой стороны, эстетические вкусы множества людей при их, если не совпадении, то схожести, могут трансформировать определенным образом эстетический идеал определенной социальной группы, класса в конкретных социально-исторических условиях. Таким образом, эстетический идеал и эстетический вкус находятся в диалектических отношениях.

В то же время эстетический вкус в отличие от идеала в гораздо большей мере подвержен различным деформациям. Так, нередко мы сталкиваемся с деформацией эстетического вкуса, которая проявляется в его односторонности или неразвитости, в разорванности эмоционального и интеллектуального мира человека, в гипертрофии того или другого.

Нередки дешевые потребительские вкусы, проявляющиеся в безотчетном стремлении к внешней «красивости» в быту, в одежде, в поведении. Другой аспект деформации вкуса проявляется в нарочитом эстетстве, в поверхностной ориентации на моду, что зачастую приводит человека к внешнему, формальному восприятию социальных, духовных и художественных ценностей и т.д.

Наиболее ярко и сильно особенности эстетического вкуса проявляются в художественной деятельности, когда художник неповторимо выражает свое отношение к предмету творчества.

Эстетический идеал и эстетический вкус, безусловно, являются критериями художественной ценности произведения искусства. Но, конечно, критерии эти, как и вообще критерии художественной деятельности, относительны и условны. Так, художник может следовать эстетическому идеалу своего времени, «вписываться в него», а может выходить за его рамки, иногда способствуя тем самым формированию нового идеала. Эстетический вкус художника может совпадать (быть

близким) эстетическим вкусам определенной социальной группы, а может и не совпадать. Опять же вопрос – а на эстетические вкусы какой группы населения художник ориентирует свое произведение? Ведь, к примеру, в кинематографе многие фильмы – шедевры киноискусства, получающие призы на международных кинофестивалях – особым кассовым успехом похвастаться не могут. И наоборот, фильмы, весьма посредственные в художественном отношении собирают подчас огромные кассовые сборы. Так что относительность этих критериев художественной деятельности необходимо учитывать.

Третий уровень критериев – критерии как отдельные признаки, показатели, которые в совокупности, в системе позволяют оценивать в целом художественность произведения как единственного критерия высшего уровня оценки. К таким *критериям-признакам* относятся [20]:

- художественная правда;
- типичность;
- идейность;
- народность.

Раньше в эту совокупность включали еще и партийность.

В разных художественных произведениях на первое место может выходить то один, то другой критерий; но не может быть произведения, на художественном качестве которого не сказалось бы пренебрежение хотя бы одним из этих основных критериев.

Конечно, весь возможный ряд эстетических критериев невозможно исчерпать ни в какой логической цепи. Но практически все наиболее часто применяемые в художественной критике критерии внутренне содержатся в этих приведенных выше основных. Так, «художественная правда» позволяет развернуть целый спектр связанных с ней критериев – новизна, познавательность, оригинальность и т.д. «Идейность» точно так же ведет за собой группу таких критериев как сила и глубина идей, проблемность, духовность, «интеллектуальность» искусства. «Народность», в свою очередь, содержит в себе внутренне такие критерии, как патриотизм, националь-

ный характер и ряд других. Аналогично обстоит дело и с другими критериями. В сущности, все они и вытекают из других и сами порождают новые.

Перечисленные выше критерии-признаки не задают никакой жесткой структуры художественному произведению, оставаясь достаточно общими, чтобы не регламентировать вкус и волю художника, и достаточно конкретными, чтобы служить для него «руководством к действию». Хотя, еще раз подчеркнем, существенную условность критериев оценки художественной деятельности.

Определением цели и критериев завершается первая, концептуальная стадия проектирования художественной системы – художественного образа.

Моделирование художественных систем. Следующей стадией проектирования художественной системы – художественного образа – становится его *моделирование*. *Модель* выступает как образ будущей художественной системы¹. В процессе художественного моделирования задействованы как бы четыре «участника»: «субъект» – художник (или художественный коллектив); «объект – оригинал» – предмет моделирования, то есть то, что художник хочет отразить в своем произведении, «модель» – образ, отображение объекта; «среда», в которой находятся и с которой взаимодействуют все «участники». В том числе к среде в данном случае будут относиться и все будущие «потребители» художественного произведения, художественные критики и т.д.

Стадия моделирования, напомним, включает в себя этапы: построения моделей; оптимизации и выбора (принятия решений).

Построение моделей. Как известно, модели делятся на идеальные и материальные. Специфика многих видов искусства заключается, в частности, в том, что художественные

¹ Здесь, во избежание возможной путаницы необходимо сделать одно уточнение. Ведь любое произведение искусства само по себе является моделью действительности (реальной или воображаемой). Когда же мы говорим о моделировании художественной системы как построении ее образа, по сути, речь идет о построении модели будущей модели.

модели являются одновременно и идеальными и материальными: живопись, скульптура, архитектура и т.д. А для построения моделей используется специфический язык – язык искусства.

Известны общие требования, предъявляемые к моделям[7]:

- *ингерентности*, то есть достаточной степени согласованности со средой;

- *простоты*;

- *адекватности*, то есть достаточной полноты, точности и истинности.

Эти требования в полной мере относятся и к художественному моделированию.

Методы моделирования. К методам построения художественных моделей следует отнести два метода (способа) обобщения. В эстетической литературе они именуются почему-то и формами обобщения – жизнеподобная форма (по сути метод – *А.Н.*) и условная форма – см., например, [20]; и принципами: принцип репрезентативного отбора, принцип ассоциативного отбора и принцип ассоциативного сопряжения (по сути – методы) – см., например, [33. С. 761]. По сути же первый метод – это метод отражения – выражения общего, типичного в единичном – метод типизации. Второй метод – метод условности – явно выраженное отступление от привычных представлений о картине мира посредством символов, аллегорий, иносказаний и т.п.

Метод типизации. Для понимания этого метода целесообразно сравнить научную и художественную деятельность. Так, чтобы достичь полноты и чистоты отображения изучаемого объекта и присущей ему закономерности, наука стремится максимально элиминировать все случайное, индивидуальное, неповторимое, единичное, присущее отдельным изучаемым ею предметам, и посредством обобщения схватить и выразить лишь всеобщее как момент универсальной связи явлений мира, как момент общей закономерности явлений и процессов.

Когда же речь заходит об искусстве, то положение диаметрально меняется: если научное понятие есть выражение указанного единства в той форме, которая отвлекается полно-

стью от особенности и единичности, то художественный образ, напротив, есть такое выражение того же единства, где общее и особенное, типичное выступает в форме единичного, например в форме данного конкретного человека, а не человека «вообще». Только в том случае художественный образ правдив, художественно верен, только тогда он живет на полотне, в книге, в музыке или на экране, когда он свободен от всякой абстрактности, всякого штампа. Короче говоря, когда моменты всеобщего и особенного в нем не даны в голом виде, а органически слиты в единичном и выступают только через единичное, индивидуальное, составляя подлинно живой образ. Малейшее нарушение требования всякого искусства – давать диалектическое единство всеобщего, особенного и единичного в форме единичного – приводит к мертвому схематизму, к потере ощущения живой жизни.

Вместе с тем, художественный образ, отражая общее в единичном, одновременно выражает в этом единичном и общее. Типический образ объединяет в себе и отражение и выражение. При этом он может варьироваться в довольно больших пределах: от воспроизведения отдельного человека в портретном жанре, например в картине И.Е. Репина «Протодьякон», великолепно передающей всю сущность духовного сословия того времени. До образа никогда не существовавшего персонажа, как, например, Василий Теркин в поэме А. Твардовского, который вместе с тем не только отдельными своими внешними чертами подобен многим действительно жившим людям, но и передает сущность определенного и многочисленного типа людей.

Метод условности, как уже было сказано, заключается в сознательно ярко выраженном отступлении от привычных представлений о картине мира посредством символов, аллегорий и т.д. Он отличается метафоричностью, экспрессивностью, резко выраженной ассоциативностью, активно преобразующим свойством, проявляющимся в нарочитом искажении действительности [23. С. 95]:

*Отдерните прочь, журавли,
Гардину со свода небесного ...*

Проявления условностей в искусстве чрезвычайно многообразно. Они всегда были распространены в искусстве всех времен и народов. Все, что их объединяет – это сознательное отступление от привычных представлений о картине мира. В то же время, художественный образ не может быть построен, если речь идет о настоящем искусстве, исключительно на условностях.

Так, сами художники, прибегая часто к вымыслу в своих произведениях, испытывают потребность силой воображения приблизить создаваемую ими картину к реальной действительности, внушить себе и читателям, зрителям, слушателям, что будто изображенные события также достоверны, как явления самой реальности.

В знаменитой картине К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» необычен огненно красный конь – монументальный образ, символ красоты, силы, поэтической одухотворенности. Вместе с тем в картине все легко узнаваемо.

Или же знаменитая скульптура В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница» – символ единения рабочего класса и крестьянства в советские времена. Образ вполне реалистичен, хотя в реальной жизни люди вряд ли будут стоять в таких позах.

Мысленный эксперимент. К методам моделирования художественных систем может быть отнесен и мысленный эксперимент: «А что получится, если ...?» [1].

К примеру, роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Центральным героем здесь выступает альтруист князь Мышкин, который воплощает в себе гуманистическое начало, противостоящее моральному разложению дворянско-буржуазного общества. Типична ли эта фигура? Видимо, нет, хотя, наверное, в жизни можно иногда встретить людей, похожих на Мышкина. Не типичность данного персонажа в том, что сам по себе он не характерен для той среды, в которой ему приходится действовать. Но автор специально вводит данный персонаж в произведение, содержащее точное описание нравов России середины XIX века. Тем самым он как бы осуществляет мысленный эксперимент: а что случилось бы, если бы в описываемую среду попал такой человек, как Мышкин? Как

в этом случае сложатся его взаимоотношения с другими людьми? Глубокое знание жизни помогло Достоевскому правильно показать, как могла бы развиваться ситуация такого рода. Это позволило ему решить главную художественную цель: выявить гнилость общественных нравов, которая особенно наглядна именно в столкновении с чистым внутренним миром князя Мышкина.

Другой разновидностью мысленного эксперимента является использование заведомо фантастической ситуации. В повести американского фантаста К. Саймака «Почти как люди» делается одно-единственное предположение: на Земле появились пришельцы из космоса. Они могут принимать любой внешний облик и вообще творить самые разнообразные чудеса: их могущество чрезвычайно велико. Единственной задачей пришельцев является скупка всех заводов, магазинов, ресторанов и других средств жизни людей, причем это осуществляется в границах общественных норм: пришельцы платят деньги владельцам предприятий, соблюдая все юридические формальности. И если потом происходит массовая ликвидация скупленного, с тем, чтобы лишить людей жилья, уморить их голодом, то ведь и это формально укладывается в рамки юридически дозволенного: заплатив деньги, владелец может сделать со своей покупкой все, что захочет. В результате возникают огромная безработица, бродяжничество, голод. Складывается абсурдная ситуация: средства жизни есть, они рядом, но миллионам голодных и бездомных запрещено ими пользоваться – ведь частная собственность в мире капитала священна. Мысленное создание такой «экспериментальной ситуации» позволило писателю рельефно обнажить абсурдность, противоречивость порядков, которые в принципе оказываются враждебными человечеству. Созданный людьми строй становится средством истребления самих людей.

За исключением «исходной гипотезы», все остальное в романе Саймака изображено вполне реалистично. Писатель как бы внедряет в структуру общества необычный фактор и исследует, что произойдет, как будут функционировать социальные механизмы в таких условиях.

Нередко художник идет еще дальше по линии трансформации видимого мира и не только вводит отдельные фантастические ситуации, но и преобразует его весь в своем воображении. Так, в произведении может быть создано некоторое искусственное «общество», правила жизни которого задаются самим автором. Однако и здесь наблюдается соответствие художественной модели и реальной действительности: некоторые элементы структуры созданного художником искусственного мира представляют собой «сгущения» (часто доведенные до комического, до абсурда) реальных жизненных отношений.

В пьесе Е. Шварца «Дракон» фигурирует некий сказочный город, действуют сказочные герои, возникают необычные ситуации. Но в одном отношении этот искусственный мир подобен явлениям реальной действительности: во главе сказочного города стоит жестокий и циничный тиран, в котором легко угадываются черты тоталитарного правителя. И этот тиран создает в городе такой нравственный климат, такую систему взаимоотношений, которые и в самом деле складывались в реальных тоталитарных государствах. Жители сказочного города пресмыкаются перед своим мучителем, воздают ему хвалу, доносят друг на друга. Эта обстановка глубоко искалечила их души: они уже и сами уверены в безграничной любви к «своему Дракону», не хотят никакого освобождения и даже стараются обезопасить Дракона от героя, стремящегося их освободить.

Искусственный мир сказки помогает драматургу выделить проблему нравственного разложения людей при тоталитаризме нарисовать наглядную схему такого разложения. Поэтому «Дракон» Е. Шварца – также правдивое произведение: созданный в нем мир структурно подобен некоторым важным сторонам общественных отношений при тоталитаризме. Хотя внешне он и не похож ни на Германию 30-х годов, ни на Италию Муссолини, ни на Россию с 1917 по 1991 год, ни на Кампучию времен Пол Пота, ни на какое-либо другое реальное государство.

Единство времени, места и действия. Единство времени, места и действия – классический вариант театра – тоже явля-

ется по сути, методом моделирования художественных систем – методом (способом) «сжимания», «прессования» пространства и времени с целью, с одной стороны, уложиться во временные рамки одного спектакля, с ограниченными возможностями размеров сцены, декораций и т.д. С другой стороны – с целью достижения большей выразительности действия.

В том числе такое «сжимание» производится, подчас, с некоторыми искажениями исторической истины. Так, в опере М.П. Мусоргского «Хованщина» композитор (а писал либретто оперы он сам) объединил в рамках одной фабулы события трех стрелецких бунтов 1682, 1687, 1698 годов и знаменитого богословского диспута между никонианцами и старообрядцами, происходившего в июле 1682 года в Грановитой палате Кремля, но «ужал» эти события в великолепный художественный образ, отражающий трагическую суть событий в России в начало царствования Петра Великого.

Метод «сжимания пространства и времени» применяется не только в театре, но и в других видах искусств. Например, в песенном жанре, где за 3–4 минуты звучания песни раскрываются, подчас, судьбы людей на протяжении многих лет; в литературе в жанре рассказа, а то и романа. Так, М.А. Булгаков в своем романе «Мастер и Маргарита» «спрессовывает» все фантастические события, происходящие в Москве всего в четыре дня в точном соответствии с событиями евангельской «страстной недели» (вторая линия романа – «роман в романе»).

Мы перечислили некоторые методы моделирования художественных систем. Конечно, их, очевидно, гораздо больше – в каждом виде искусств они образуют свои комплексы. Систематизация методов моделирования в художественной деятельности – это отдельная исследовательская задача.

Оптимизация. Подробно этот этап описан в [24]. Здесь мы остановимся лишь на специфике выбора моделей в художественной деятельности. Напомним, что оптимизация заключается в том, чтобы среди множества возможных вариантов моделей проектируемой системы найти наилучшие. Естественно, в процессе создания художественного образа ху-

дожник, как правило, пробует разные возможные его варианты. Так, известно, что В.И. Суриков, И.Е. Репин, многие другие художники в процессе создания своих шедевров создавали множество эскизов своих будущих картин. Точно также в кинематографе снимается множество дублей кадров, чтобы потом выбрать наилучшие. В театре, музыкальном искусстве в ходе репетиционного процесса прорабатываются разные варианты спектаклей, разные варианты звучания музыкального произведения и т.д. Отбор вариантов будущего художественного образа и составляет суть этапа оптимизации.

Выбор (принятие решения). Выбор одного-единственного варианта модели для дальнейшей реализации является последним и наиболее ответственным этапом стадии моделирования, ее завершением. Рано или поздно наступает момент, когда дальнейшие действия могут быть различными, приводящими к разным результатам, а реализовать можно только одно (как правило, одно¹). При этом вернуться к исходной ситуации зачастую уже бывает невозможно.

Выбор является сугубо субъективным процессом. Специфика же художественной деятельности заключается, в частности, в том, что здесь невозможны коллективные формы и методы выбора, иначе получится ситуация, описанная в басне С.В. Михалкова «Слон – живописец». В художественной деятельности принимает решение сам художник единолично. В случае коллективной деятельности – театр, кинематограф, симфонический оркестр и т.д. – выбор осуществляет также один человек – режиссер, дирижер. И он один полностью несет ответственность.

Принятием решения о выборе модели завершается стадия моделирования художественной системы. Далее следует стадия ее конструирования.

¹ Бывают и исключения. Так, в живописи художник может создать несколько картин одного и того же содержания. Например, известная картина П.А. Федотова «Сватовство майора» имеет более десятка вариантов. Все они одинаковы по сюжету, по композиции, но различаются в деталях: мундиры у майоров различных полков, различаются по цвету и фасонам одежда других персонажей картины. То же с картиной И.И. Левитана «Над вечным покоем» – более пяти вариантов.

Конструирование художественных систем. Следующей стадией проектирования художественной системы является стадия ее *конструирования*, которая заключается в определении конкретных способов, форм и средств реализации выбранной модели. Процесс конструирования с позиций системного анализа включает в себя этапы декомпозиции и агрегирования – композиции.

Декомпозиция – это процесс разделения общей цели проектируемой системы на отдельные подцели – задачи – в соответствии с выбранной моделью. Декомпозиция позволяет расчленить всю работу по реализации модели на пакет детальных работ, что позволяет решать вопросы их рациональной организации.

В художественной деятельности этапу декомпозиции будут соответствовать, например, отработка мизансцен в театре, в литературе создание писателем отдельных черновиков, набросков, прописывание отдельных сюжетных линий литературного произведения и т.д.

В живописи это сбор материала: писание этюдов, выполнение с натуры и по памяти рисунков, набросков [16]. Являясь способом изучения, познания изображаемого, этюды, рисунки, зарисовки уточняют как отдельные части, детали картины, так и все произведение в целом. Сбор материала в значительной степени способствует «созреванию» окончательного варианта картины. Нередко отдельные этюды, рисунки, выполненные с натуры, заставляют художника вносить существенные изменения в композиционное построение произведения.

Причем этюды, рисунки могут по-разному влиять на окончательное создание художественных образов. Например, у И.Е. Репина воздействие образа воображения на натурный образ (получаемый при непосредственном изображении с натуры) происходит при работе над картиной, а не при непосредственном изображении натуры. Даже тогда, когда уже идет работа над картиной, художник, подбирая модель, соответствующую его замыслу образа, изображает в наброске все, что воспринимает в природе, не меняя фона в расчете на окру-

жение персонажа в картине и не меняя других характерных черт в натуре.

Сказанное подтверждается в исследовании С.Г. Капрановой: «... у Репина при писании этюда к картине оказывается доминирующим непосредственное восприятие природы. Работа над глубокой и острой характеристикой персонажа идет в основном на полотне картины и в эскизе. Восприятие природы оказывается опосредованным (через этюд) в эскизной работе и в работе над картиной» [12. С. 222].

В творчестве В.И. Сурикова совсем другое. Анализ этюдов Сурикова свидетельствует об ином соотношении элементов образов восприятия природы и воображения на этапе этюдной работы художника в процессе создания картины. Суриков, как правило, натурщика этюда наделяет чертами будущего героя картины. Это обычно не спокойно позирующий человек, а страждущий или гневающийся, безмятежный или радостный. Однако нельзя сказать, что у Сурикова в этюде оказывается окончательно найденным эмоциональное состояние героя будущей картины. Оно меняется от этюда к этюду. Оно кристаллизуется по линии все более и более глубокого выражения идеи произведения. Каждый этюд вносит что-то новое в решение образа.

Сбор материала в виде этюдов, рисунков, набросков служит той базой, на основе которой художник начинает работу над окончательным решением проблемы композиции. Этот этап творческой работы художника характеризуется выполнением целого ряда эскизов, обогащенных натурным материалом (этюдами, рисунками, набросками и зарисовками). Решение этой задачи обычно закачивается созданием последнего, детально разработанного эскиза, несущего в себе все основные элементы будущего произведения [16].

Композиция (агрегирование)). Процесс, в определенном смысле противоположный декомпозиции – композиция. В системном анализе сложилась традиция называть этот процесс агрегированием [26 и др.]. Но суть этого этапа, он же по сути является методом, одна – она заключается в соединении отдельных частей в целое.

Композиция (лат. *compositio*) – расположение, составление, сложение) – метод построения художественного произведения как единого целого на основе связи однотипных и разнородных компонентов и частей, согласованных между собой. Композиция является, по словам С. Эйзенштейна, обнаженным нервом авторского намерения, мышления и идеологии. Композиция является важнейшим фактором выразительности художественного образа.

Так, в живописи ярко сказал по этому поводу известный мастер В.С. Сварог: «Для того чтобы свободно говорить, – писал он, – нужно знать язык, на котором говоришь; для того, чтобы излагать свои мысли на полотне, нужно свободно владеть языком композиции» [21. С. 498].

Часто новое композиционное построение элементов изображения дает совершенно новый аспект в передаче объектов и явлений реальности, намного выразительнее предыдущего композиционного построения. Недаром художники, прежде чем завершить какое-либо произведение, выполняют до десятка, а то и больше эскизов, которые представляют собой поиски выразительной композиции.

Любое изменение композиции в новом эскизе, выражающееся в ином расположении фигур, изменении ракурса объектов, места расположения источника освещения – все направлено на большую выразительность. Особенно большое значение имеет «композиционный центр» картины, который часто также называют «смысловым центром», или «зрительным центром» картины. Под этим понимается то место в картине, тот ее участок, который скорее всего привлекает внимание зрителя и который наиболее ярко и выразительно раскрывает содержание картины, ее замысел. Яркий пример таких «зрительных центров» можно видеть на известных картинах И.Е. Репина «Не ждали», А.К. Саврасова «Грачи прилетели», на картине Рембрандта «Возвращение блудного сына» и т.д. [16].

В искусстве кино исключительное место занимает монтаж – соединение кадров в определенной временной последовательности, пространственном взаимоотношении и темпоритмовом соотношении. По сути, монтаж фильма является

его композицией. Через монтаж постановщики фильма могут определить направление мыслей и ассоциаций зрителя, сжимать и растягивать время кинематографического действия. Короткие монтажные куски дают ощущение быстрого течения жизни, длинные – медленного течения времени, покоя.

Картина движения жизни в кино создается прежде всего связью одного кадра с другим. Действительность и художественная значимость того или иного эпизода в кино достигаются точно разработанной связью между живописной стороной, движением и длительностью кадров.

Насколько сложен процесс монтажа фильма – композиции – можно судить по воспоминаниям А. Мишарина как они работали с А. Тарковским на монтаже фильма «Зеркало»: «Положение у нас было сложное, даже трагическое, потому что все было отснято, просрочены сроки, группа не получала премии, а картина не складывалась. Но вот Андрей придумал такую вещь – он был педант, – как в школе делается касса для букв, он сделал тканевую кассу с кармашками и разложил по карманам карточки – 32 – названия эпизодов ... Мы занимались пасьянсом, раскладывая и перекладывая эти карточки, и каждый раз два-три эпизода оказывались лишними. Естественная последовательность не складывалась, образная цепочка каждый раз выкидывала несколько эпизодов, одно не вытекало из другого, не соединялось с другим. И так мы провели месяц – 20 дней уж точно. Периодически у нас были озарения, но ... становилось ясно, что это не то, путь не находился. И вдруг, загоревшись от идеи, по-моему, вынести эпизод в пролог, мы кинулись к нашей кассе и, вырывая друг у друга карточки с названием эпизодов, стали судорожно, нервно рассовывать их по кармашкам – и картина вся легла» [25. С. 62].

На этапе композиции и завершается, в основном, создание художественного произведения.

Следует отметить, что этапы, стадии создания художественного образа могут в отдельных случаях опускаться, «выпадать», в других случаях «сливаться», совмещаться друг с другом и т.д. Здесь нам важно было показать, что каждый из

этапов в художественной деятельности имеет место, а в целом художественная деятельность укладывается в логику проекта как цикла продуктивной деятельности, в данном случае – художественного проекта.

В методологии практической деятельности, в методологии научного исследования далее за этапом агрегирования (композиции) следуют этапы исследования условий реализации модели (материально-технические условия, финансовые, организационные и т.д.) и построения программы, то есть конкретного плана действий по реализации модели. Думается, эти этапы свойственны лишь отдельным видам искусств, например, архитектуре, где вслед за проектированием здания или сооружения далее следует стадия строительства – воплощения проекта в материале. Эти этапы могут быть частично, возможно, выделены отдельно в театральном, цирковом искусстве – изготовление декораций, специального оборудования. В кинематографе это может быть тиражирование фильма и его подготовка к прокату, в скульптуре – это может быть подготовка форм и отливка бронзы и т.д. Но вряд ли эти этапы являются общими во всех видах искусств.

Также, наверное, не имеет смысла для большинства видов искусств выделение отдельной технологической фазы, которая предусматривает реализацию модели. По сути дела в художественной деятельности в большинстве случаев технологическая фаза как бы сливается с фазой проектирования, и их отделить одну от другой невозможно. Даже, к примеру, актер театра, занятый в одном и том же спектакле десятки, сотни раз подряд каждый раз заново творчески воплощает, воссоздает художественный образ своей роли. И хотя это многократное повторение – казалось бы «технология» – но каждый раз это проектирование художественного образа заново. Ведь, как писал К.С. Станиславский «Главное отличие искусства актера от остальных искусств состоит еще в том, что всякий другой художник может творить тогда, когда им владеет вдохновение. Но художник сцены должен сам владеть вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда оно значится на афише спектакля» [29. С. 417].

Рефлексивная фаза художественного проекта. По завершении создания художественного образа художник «обращается назад»: осмысляет, сравнивает, оценивает исходные и конечные состояния:

– предмета своей продуктивной деятельности – итоговая оценка и самооценка результатов проекта¹;

– субъекта деятельности, то есть самого себя – самооценка, рефлексия.

Прежде всего, *самооценка результатов*: достигнута ли цель художественного проекта? Если нет, то почему? И какова тогда степень частичного достижения цели? Если результаты превосходили поставленную цель – то, опять же, почему? И в какой степени? И так далее.

Одновременно – *авторерефлексия*: какой *опыт* приобрел художник при создании данного художественного образа? Что и как из него можно использовать в дальнейшем? Каковы отрицательные моменты опыта? Как их избежать в дальнейшем? Каковы отрицательные моменты опыта? Как их избежать в дальнейшем? И так далее.

Причем, эта рефлексивная сторона деятельности особенно важна именно в художественной деятельности. Крупные художники всегда отличались и отличаются именно постоянной работой над собой, мучительными непрерывными поисками своего стиля, языка и т.п.

Но художественный образ существует в системе: **образ – его эстетическое восприятие – художественная критика.**

¹ Естественно, выделение отдельно рефлексивной фазы несколько условно: в процессе деятельности человеку, в том числе художнику, постоянно приходится сопоставлять и анализировать получаемые промежуточные результаты с исходными позициями, с предыдущими стадиями и этапами проекта и, соответственно, уточнять, корректировать все компоненты деятельности. Особенность художественной деятельности заключается, в частности, в необходимости постоянного преодоления противоречий между контролем и созидательной деятельностью. Творчество и контроль в известном смысле – функциональные и психологические антагонисты: творчество как бы стремится подавить контроль, а контроль – процесс творчества. Но они должны не только сосуществовать, но и активно взаимодействовать между собой. Отсутствие контроля за результатами своей художественной деятельности ведет к обыденному дилетантизму, а подавление творчества контролем – к сухому бездуховному рационализму [11].

Особенности эстетического восприятия обусловлены тем, что люди разных эпох имеют дело не только с произведениями, возникшими в эти же эпохи, но и с совокупным исторически сложившимися культурным наследием человечества. Подлинные шедевры искусства переживают время своего создания, они оказывают свое влияние на последующие поколения людей. Эстетическое восприятие художественного образа зависит от конкретных социальных условий, классовой и национальной принадлежности, уровня художественной образованности аудитории, характера идеалов, волновавших людей разных эпох, влияния географической и этнографической среды на их представления о прекрасном, возвышенном, смешном и т.д.

Яркой иллюстрацией к сказанному является история первого показа спектакля «Гроза» А.Н. Островского в Париже: в зале стоял хохот – публика приняла эту пьесу за комедию: богатая женщина, есть муж, есть любовник – так что же ей еще надо?!

Наконец, третий компонент в этой системе – *художественная критика*, то есть оценка результатов проекта и автора проекта другими субъектами. Институт профессиональной художественной критики – явление, в определенной степени, уникальное. Ведь до недавних пор не существовало, например, таких самостоятельных профессионализованных форм деятельности, как «научная критика», или «техническая критика» и др., которые, подобно художественной критике, были бы отделены от самого производства ценностей науки, техники, идеологии и т.д. Потребление людьми научных или технических продуктов, равно как и процесс их производства, тоже не обладают той степенью самостоятельности и тем психологическим своеобразием, которые отличают созидание и потребление произведений искусства, и потому не выделяются в качестве особых культурных феноменов.

Наконец, существуют и другие общественные институты, прямо или косвенно участвующие в оценке произведений искусства. Так, эстетика оказывается одновременно и наукой и идеологией, поскольку она сочетает исследование самых

общих законов художественной деятельности и ее оценивание. Творческие союзы являются институтами, объединяющими самих художников, критиков и искусствоведов, а широко практикующееся в наше время обсуждение произведений искусства есть особый культурный институт, в котором объединяются действия художников, критиков и публики. Кроме того, специальные институты, призванные обеспечить хранение художественных ценностей (библиотеки, музеи, фильмотеки), сочетают эту функцию с функцией организации художественного восприятия хранимых произведений и тем самым оказываются промежуточными звеньями между художественным производством и художественным потреблением [13].

И, к примеру, «ценность» того или иного произведения искусства будет зависеть и от того, попало оно в экспозицию музея, картинной галереи и т.п. или нет.

Таким образом, образуется целый конгломерат оценок художественного образа: самооценка художника; оценка непосредственных потребителей, «реципиентов» художественного образа; оценка профессиональной критики; оценка «вторичных» институтов – музеев, художественных аукционов, салонов и т.д. Проблема для художника состоит в том, что все эти оценки могут не совпадать: самооценка может не совпадать с оценкой произведения (исполнения и т.п.) публикой, публике может произведение нравиться, а профессиональной критике – нет; критике не нравится, а на аукционах оно идет «нарасхват» и т.д. И перед художником встает проблема выбора соотношения этих оценок.

Таким образом, рефлексивно-оценочные процессы постоянно пронизывают всю деятельность художника.

Итак, мы рассмотрели весь полный цикл творческой художественной деятельности от замысла до создания, воплощения художественного образа, его оценки и рефлексии в логике художественного проекта. Схематически он отражен в табл. 2.

Таблица 2

ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ СТРУКТУРЫ ПРОЦЕССА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
(жизненный цикл проекта как временная структура деятельности)

Формы организации			Художественный проект
Фазы	Стадии	Этапы	
1. Проектирование	1.1. Концептуальная	1.1.1. Выявление противоречия	Противоречия и проблемы объективной реальности вскрываются, отражаются и выражаются, но не решаются
		1.1.2. Формулирование проблемы	
		1.1.3. Определение проблематики	Создание художественного образа непосредственно ориентировано на восприятие его той или иной категорией людей. Но последнее трудно прогнозируемо
		1.1.4. Определение целей	Цель подвижна, часто трансформируется в процессе создания художественного образа
		1.1.5. Выбор критериев	Известная условность критериев оценки художественного образа. Иерархия критериев: 1) художественность; 2) соответствие эстетическому идеалу и эстетическому вкусу; 3) критерии-признаки: типичность, идейность, народность
	1.2. Моделирования	1.2.1. Построение моделей	Модель как образ будущей художественной системы, как единство идеального и материального. Условия: 1. Ингерентность 2. Простота. 3. Адекватность. Методы построения моделей: типизации, условности, мысленный эксперимент, метод сжимания пространства и времени
		1.2.2. Оптимизация	Отбор вариантов будущего художественного образа
		1.2.3. Выбор (принятие решений)	Выбор осуществляется только единолично художником или руководителем художественного коллектива

	1.3. Конструирования	1.3.1. Декомпозиция	Расчленение всей работы по реализации модели на пакет детальных работ для их рациональной организации: создание черновиков, набросков, этюдов, отработка мизансцен и т.п.
		1.3.2. Агрегирование	Композиция – метод построения художественного произведения как единого целого на основе связи однотипных и разнородных компонентов и частей, согласованных между собой. На этапе композиции завершается, в основном, создание художественного произведения
		1.3.3. Исследование условий (ресурсных возможностей)	Свойственно лишь отдельным видам искусств: архитектура, кинематография и т.д.
		1.3.4. Построение программы	Свойственно лишь отдельным видам искусств: архитектура, кинематография и т.д.
	1.4. Технологической подготовки	1.4.1. Технологической подготовки	Свойственно лишь отдельным видам искусств: архитектура, кинематография и т.д.
2. Технологическая	2.1. Реализация модели	2.1.1. Теоретический	В художественной деятельности в большинстве случаев технологическая фаза сливается с фазой проектирования, отделить одну от другой, как правило, невозможно
		2.1.2. Эмпирический	
	2.2. Оформление результатов	2.2.1. Апробация результатов	
		2.2.2. Оформление результатов	
3. Рефлективная оценка (в том числе и самооценка, самооценка результатов) и рефлексия	-	-	Конгломерат оценок художественного образа: самооценка художника; оценка непосредственных потребителей, «реципиентов» художественного образа; оценка профессиональной критики; оценка «вторичных» институтов – музеев, художественных аукционов и магазинов и т.д.
	-	-	Рефлексия как способ осознания целостности своей собственной деятельности, ее целей, содержания, форм, способов, средств; как последовательное движение в рефлексивном плане: «остановка», «фиксация», «отстранение», «объективизация», «оборачивание»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной публикации мы с позиций системного анализа рассмотрели вопросы методологии художественной деятельности как описание ее организации, определив основные характеристики художественной деятельности (особенности, принципы), ее логическую структуру (формы, средства, методы) и временную структуру процесса ее осуществления по фазам, стадиям и этапам.

Такой подход позволяет по-новому взглянуть на известные положения эстетики, искусствоведения, литературоведения, в определенной мере систематизировать их, а также вскрыть целые пласты не исследованных или малоисследованных проблем. Кроме того, такой подход позволяет с единых позиций, в единой логике сопоставить структуру художественной деятельности со структурами других видов человеческой деятельности – научной, практической и т.д.

Автор должен отметить, что пока получилась лишь первая «прикидка» построения методологии художественной деятельности. Многие вопросы остаются неясными. Впереди еще широкий фронт исследований.

Автор будет признателен уважаемым читателям за любые конструктивные замечания и предложения по вопросам, поднятым в данной брошюре.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Андреев А.Л.** Место искусства в познании мира. – М.: Политиздат, 1980.
2. **Асафьев Б. (Игорь Глебов).** Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. – М.; Л., 1947.
3. **Бернштейн Н.А.** О построении движений. – М.: Медгиз, 1947. Ре-принт: М.: Изд-во СПИ, 2004.
4. **Букин В.Р.** Восхождение к прекрасному. – Л., 1979.
5. **Бурков В.Н., Новиков Д.А.** Как управлять проектами. – М.: Синтег, 1997.
6. **Бычков В.В.** Эстетика: Учебник. – М.: Гардарики, 2002.
7. **Волкова В.Н., Денисов А.А.** Основы теории систем и системного анализа. Изд. 2-е. – СПб.: СПб. ГТУ, 1999.
8. **Гегель Г.** Эстетика. Том 3. – Москва, 1971.
9. **Горький М.** Собрание сочинений в 30-ти томах. Том 25.
10. **Егоров А.Г.** Искусство и общественная жизнь. – Москва, 1959.
11. **Ержемский Г.Л.** Закономерности и парадоксы дирижирования. – СПб., 1993.
12. **Капланова С.Г.** Процессы воображения в создании произведений живописи. – Психология рисунка и живописи. – Москва, 1954.
13. **Каган М.С.** Социальные функции искусства. – Ленинград, 1978.
14. **Каган М.С.** Человеческая деятельность. – М.: Политиздат, 1974.
15. **Кедров Б.М.** Классификация наук. – М.: Мысль, 1985.
16. **Кузин В.С.** Психология. Учебник. – М.: АГАР, 1997.
17. **Лукин Ю.А.** Художественная культура. – Москва, 1977.
18. **Маркс К., Энгельс Ф.** Собрание сочинений.
19. **Марксистско-ленинская теория культуры / А.И. Арнольдов, Е.А. Ануфриев и др.** – М.: Политиздат, 1984.
20. **Марксистско-ленинская эстетика: Учеб. пособие для вузов.** – М.: Высшая школа, 1983.
21. **Мастера советского изобразительного искусства.** – Москва, 1951.
22. **Мастера советской архитектуры об архитектуре. В 2-х тт.** – Москва, 1975.
23. **Межелайтис Э.** Кардиограмма. Москва, 1963.
24. **Новиков А.М., Новиков Д.А. Методология.** М.: Синтег, 2007.
25. **О Тарковском / Составитель и автор предисловия – М.А. Тарковская.** – М.: Прогресс, 1989.
26. **Перегудов Ф.И., Тарасенко Ф.П.** Введение в системный анализ. – М.: Высшая школа, 1989.
27. **Пропп В.Я.** Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2005.
28. **Психологический словарь / Под ред. В.П. Зинченко, Б.Г. Мещерякова.** 2-е изд. – М.: Педагогика-Пресс, 1996.
29. **Станиславский К.С.** Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1983.
30. **Столович Л.Н.** Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. – М.: Политиздат, 1985.

31. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 20 томах. – Москва, 1964.
32. Философский словарь. Под ред. М.М. Розенталя. Изд. третье. – М.: Изд-во политической литературы, 1972.
33. Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1983.
34. Чернышевский Н.Г. Эстетика. – Москва, 1958.
35. Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1966.

Сайты автора в Интернете:

www.anovikov.ru;

www.methodolog.ru

электронные библиотеки (бесплатный доступ):
опубликованные книги, статьи, анекдоты от академика

Александр Михайлович Новиков

МЕТОДОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Научный редактор *Т.В. Новикова*
Технический редактор *А.А. Чугунов*
Корректор *О.А. Михайлова*

Сдано в набор 09.11.2007. Подписано в печать 21.12.2007.

Печать офсетная. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Усл. печ. л. 4,75. Уч.-изд. л. 3,92.

Тираж 1000 экз. Заказ № 398.

Лицензия ЛП № 070711 от 17.01.1997.

Издательство «Эгвес».

103064, Москва, ул. Верхняя Красносельская, 22.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ДПК
М.О., г. Домодедово, Каширское ш., д. 4, стр. 1.