

ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Оценивая онтологические подходы к пониманию феномена духовности, необходимо обратить внимание на его связь с природным началом. Творческий акт может быть свершен ради добра и блага, потому-то критерием для добродетельной сущности творчества как раз и оказывается духовность. Переплетение онтологических, гносеологических и этических аспектов понимания духовности отчетливо обнаруживается в исследованиях природы искусства.

Феномен духовности связан с природным началом. Н. Лосский высказывает суждение о том, что сама множественность реального мира не может быть источником своей объединенности. То есть фактором внутренней связности для природы оказывается духовность. Гегель также полагает, что духовность вовсе не пребывает только в себе, а распространяет свое бытие на природу. Иначе говоря, происходит как бы взаимный процесс, который приводит к взаимопроникновению духовного начала и его природного основания, хотя приоритет в этом процессе Гегель оставляет за духовностью. Лосский также подчеркивает: именно благодаря наличию духовности в ее познающем и свободном парении природа может проявлять себя как некий живой целостный организм.

Наличие духовности, согласно Гегелю, Н. Бердяеву, Н. Лосскому и другим мыслителям, предопределяет также смысл и сущность бытия человека, то есть именно поддерживает и развивает его в себе. Тем самым человек оказывается причастным к духовному созиданию окружающей его действительности. Потому человек имеет серьезные внутренние интересы и цели, источником которых является внутреннее раскрытие и углубление духа, что в конце концов может привести его к гармонии с собой. Существование человека, полагает К. Ясперс, не круговорот, просто повторяющийся в поколениях, и не ясное, открывающееся себе существование. Человек прорывается через пассивность вновь возникающих тождественных кругов, и от его активности зависит продолжение движения к незнакомой цели. Человек, как считает К. Ясперс, не находит завершения в осуществлении целостности существования бытия. Перелетая через существование, он строит в пространстве мир духа.

Но человек как духовное бытие связан со своей действительностью существования, и, тем не менее, в своем взлете он выходит за ее пределы. Таким образом, освобождаясь на мгновение от действительности, он возвращается в нее в качестве бытия, которым он стал в созидании духа [1].

При внимательном рассмотрении обнаруживается, насколько тесно онтология духовности переплетена с процессом познания мира. Лосский, например, отмечает: чтобы познать предмет, нужно иметь его в сознании, т. е. достигнуть того, чтобы он вступил в кругозор внутреннего духовного сознания познающего субъекта, и тогда предмет становится имманентным сознанию [2]. Подобная позиция характерна также для экзистенциальной философии, согласно которой основной характеристикой феномена духовности является его интенциональность, т. е. направленность на предмет, которого еще нет, но который должен родиться в пространстве (поле) самой духовности.

Человеческая духовность, обретающая ярко творческий вид, многосторонне описана Н. Бердяевым. Познающий акт духа имеет две стороны: нисхождение и восхождение. Природно человек притягивается миром вниз и в продуктах своей деятельности неминуемо соотнобразует с законами мира. То есть творческий акт человека, преимущественно исходящий от духа, а не от природы, предполагает материал мира, предполагает множественный человеческий мир. Но сам творческий акт предстает как преобразование какой-то части сущего в качественно новое состояние. И тогда в творческом порыве и взлете человек способен возвыситься над миром, победить тягостные стороны мира, полагает Бердяев.

Важным при рассуждении о творчестве является обращение к понятию свободы. Во

всяком творческом акте содержится элемент свободы, элемент, не определяемый миром. Сердцевину концепции Бердяева как раз и составляет идея свободы как сущности духа. Дух, согласно его мнению, есть прорыв в этом отяжелевшем мире, динамика, творчество, где духовный полет – это «целостный творческий акт человека».

Творческий акт может быть свершен ради добра и блага, но допустима и часто случается его противоположная направленность. Потому-то критерием для добродетельной сущности творчества как раз и оказывается духовность. Духовно одаренный человек – это человек, предназначенный свое творческое начало для дел, необходимых другим людям, дел, лишенных корысти, дел, связанных с нравственными целями развития человечества. Стремясь в творческом акте к целостности, духовность, по мнению Бердяева, обогащается сущностными характеристиками ценности и любви. Этот акцент переводит понятие духовности из диалектики природы в диалектику нравственных отношений. Диалектика нравственных отношений предполагает существование определенной иерархии ценностей, целей и смыслов, в ней концентрируются проблемы, относящиеся к высшему уровню духовного освоения мира человеком.

Стоит отметить в данной связи то, что подлинная сущность художественного реализма Толстого обнаруживается в той прямой и открытой связи, которая существовала между нравственной проблематикой общества и проблематикой его героев. Для Толстого постижение целей и ценностей жизни никогда не было отвлеченным занятием духа. Оно имело одновременно практическое отражение в его непосредственной жизни и художественное отражение в его творчестве. Толстой смолоду и до конца неустанно, каждодневно работал над своей жизнью, над осознанием своего опыта – офицера, помещика, семьянина, педагога, мыслителя. И для него, субъективно, писание повестей и романов было одним из проявлений этой непрекращающейся переработки жизни. «С титанической свободой он творил миры и одновременно вносил в них свою личность,

свой опыт, духовный и бытовой. Притом вносил откровенно, заведомо для читателя, превращая тем самым этот личный опыт в структурное начало» [3. С. 314-315].

Переплетение онтологических, гносеологических и этических аспектов понимания духовности более отчетливо обнаруживается в исследованиях природы искусства. По мнению Гегеля, утверждавшего приоритет диалектичности мышления, подлинный творец тогда осуществляет себя в качестве художника, а не ремесленника, когда ему удается добиться уместности частей – целому, уместности множества элементов творения – их точному месту в целостной картине замысла, в возможной целостности произведения.

Белинский пишет: содержание развертывается «не во внешней форме, не в сцеплении случайностей, а в замысле художника, в тех образах, в тех тенях и переливах красот, которые представлялись ему еще прежде, нежели он взялся за перо, словом – в творческой концепции». Художественное создание должно быть вполне готово в душе художника прежде, нежели он возьмется за перо, потому что написать, для него уже – второстепенный труд. Он должен сначала видеть перед собою лица, их взаимные отношения, которые образует его драма или повесть. «Он не обдумывает, не расчисляет, не теряет в соображениях: все выходит у него само собою, и выходит так, как должно. Событие развертывается из идеи, как растение из зерна» [4. С. 219]. Потому-то и читатели видят в его лицах живые образы, а не призраки. Этого нельзя сделать, сначала придумавши отвлеченное содержание, т. е. какую-нибудь завязку и развязку, а потом уже придумавши лица и волею или неволею заставивши их играть сообразные с сочиненною целью роли.

М.М. Бахтин писал, что как художник Достоевский не создавал своих идей так, как создают их философы или ученые. Он создавал живые образы идей, найденных, услышанных, иногда угаданных им в самой действительности, то есть идей, уже живущих или входящих в идеи-силы. Он слышал и господствующие, признанные, громкие голоса эпохи, то есть господствующие, ведущие

идеи (официальные или неофициальные), и голоса еще слабые. Идеи, еще полностью не выявившиеся, и идеи подспудные, никем еще, кроме него, не услышанные, и идеи еще только начинающие вызревать, эмбрионы будущих мировоззрений. По мнению М.М. Бахтина, действительные «идеи-силы», как и «идеи-эмбрионы будущих мировоззрений», есть сущность искусства [5].

Психологический аспект мировоззрения раскрывается автором в художественном образе главных героев произведения, то есть в его психологических характеристиках, поведении. Писатель или художник стремится отразить особенности того или иного типа характера, определяющего линию судьбы человека. Вся это необыкновенно сложная и порой противоречивая система взглядов художника определяет произведение в целом и в частности каждый художественный образ.

Все мысли, чувства, жизненные мечты, вечные муки или радости писателя становятся основой будущего произведения, именно ради них он берется за перо. Писатель в процессе своей работы над произведением стремится подчинить все набранные им фрагменты действительности, описания человеческих характеров определенной общей идее, с включением событий не только из своей жизни, но и жизни общества. Возникающие в связи с нею образы он преобразовывает в зерно своего замысла и из этого зерна выращивает целостное литературное произведение. Иначе говоря, отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя духом его фокусируются в мощную образную систему, которая красной нитью проходит через всю его жизнь, и руководят им во время творчества.

Подобное начало творчества обнаруживается и в философско-художественном методе Л. Толстого. После выхода в свет «Анны Карениной» Толстой говорит в 1877 г.: «Мне теперь так ясна моя мысль. Чтоб произведение было хорошо, надо любить в нем главную, основную мысль. Так в «Анне Карениной» я люблю мысль семейную, в «Войне и мире» любил мысль народную вследствие войны 12-го года; а теперь мне так ясно, что в новом своем произведении я буду любить мысль русского народа в смысле силы завла-

девающей» [6. С. 411]. Эту силу автор представлял себе в виде постоянного переселения русских на новые места: в южную Сибирь, на земли юго-восточной России, по реке Белой, в Ташкент и т. д. В задуманном романе, который так и остался ненаписанным, Толстой намеревался поселить русского Робинзона в самарских степях, чтобы там он начал новую жизнь. Но важнее здесь то, что Толстой придерживался главной, основной мысли, понимая под ней свое общее философско-художественное отношение к предмету, то, чем особенно дорого ему творчество.

Духовно-творческое начало ярко раскрывается при разворачивании собственно идейного плана произведения. Оно, руководящее творцом в его поисках, связано с сущностью творческой активности, с идеей (замысла, а после – произведения). К. Станиславский связывает идею произведения со сверхзадачей, которую актер использует на сцене во время игры спектакля. Таким образом, он определяет, что, например, Достоевский всю жизнь искал в людях бога и черта. Это подтолкнуло его к созданию «Братьев Карамазовых». Вот почему богоискательство является сверхзадачей этого произведения. Лев Николаевич Толстой всю жизнь стремился к самоусовершенствованию, и многие из его произведений выросли из этого зерна, которое является их сверхзадачей. Антон Павлович Чехов боролся с пошлостью, с мещанством и мечтал о лучшей жизни. Эта «борьба за нее и стремление к ней стали сверхзадачей многих его произведений» [7. С. 514].

Дабы оттенить роль идеи в создании творческого произведения, остановимся на романе «Новь» Тургенева, история создания которого довольно обстоятельно документирована. Отправной точкой для его написания послужило наблюдение за русской интеллигенцией, причем общая мысль отмечена и развита самим автором в форме «концепта». Хотя Тургенев и отрицал первенство «идей» при зарождении своих произведений и считал главенствующими схваченные в жизни образы, он, как и многие другие значительные романисты, сочетает эксперимент с прямым наблюдением над действительностью.

29 июля 1870 г. он записывает, что хочет проникнуться образом мыслей, убеждениями, конкретными действиями революционеров, дабы понять их жизненную позицию, стремления, желания. Тем самым отразить их философию, сознание действительности, мировоззрение. Автор рассуждает о «романтиках реализма», опираясь при этом на свои ранние впечатления, получившие развитие после процесса Нечаева 1871 г., и сближение в 1873-1875 гг. с революционерами с целью изучить их возможно лучше. Мысль его мгновенно вызывает определенные реальные лица, которые могут быть героями не найденной еще фабулы. Он знает отчасти актеров, но не построил драму так, чтобы она была творческой целостностью и художественным преобразованием изученных прообразов. В феврале 1872 г. Тургенев уже в состоянии набросать подробное жизнеописание лиц и рассказать фабулу, разработанную в результате постоянных размышлений. Портреты уже обрели жизнь, несколько отличную от жизни реальных прообразов, и представляют собой единства, рожденные с помощью воображения, использовавшего черты различных моделей. В черновике автор излагает подробный план романа, из которого видно, как он вплетает героев в определенную интригу, не намечая еще всех существенных моментов действия, он в 1876 г. смог, наконец, завершить свой роман.

Из этого небольшого отрывка видно, как автор внимательно следит и воспринимает окружающую его жизнь. Активно проникается событиями, которые окружают его. С течением времени происходит кристаллизация случившегося и одновременно набравшего в душе автора, и в результате тяжелого труда писатель создает идейно-художественную канву своего романа. Выражая свое мнение, взгляд на тот или иной аспект жизни, на проблему, существующую в реальной действительности.

Той же самой социально-психологической проблемой, то есть радикальной программой нечаевцев, занят и Достоевский. Он исходит из определенной идеи о предмете и некоторых реально данных положениях и лицах, как и Тургенев, но приходит к совер-

шенно другому сюжету и совершенно другим мистико-христианским выводам. Уже колебания, связанные с романом «Бесы» во время работы над ним, и неуверенность, которую чувствует автор к концу, показывают, насколько процесс создания произведения обусловлен преднамеренным желанием автора провести определенную идею. Идея определила содержание, которое было богаче идеи и поэтому не давало возможности последовательно осуществить намеченную цель. В письмах конца 1870 г. Достоевский отмечает, что создано, наконец, символическое объяснение идеи (то есть обрисованной тенденциозно действительности) – рассказ евангелиста Луки о бесах.

Платон, чрезвычайно чутко воссоздавший диалектику творчества, пишет о том, как «беременный духовно» готовится к родам и «ищет везде прекрасное, в котором он мог бы разрешиться от бремени». Для того чтобы познать красоту в ее всеобщности, надо подняться по своеобразной лестнице: «перейти от созерцания одного прекрасного тела к двум, от двух – ко всем, а затем – от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов – к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь, наконец, что же это – прекрасное» [8. С. 142-143].

В ходе процессов, происходящих с человеком в момент его творческого акта, он избавляется от всего низшего, личностно-негативного. Очищенный, просветленный творческий экстаз как бы осуществляет предназначение человека. Тезис этот, принадлежащий Н. Бердяеву, можно объединить с проблемой катарсиса Аристотеля. Он, обращаясь к поэзии, отмечает, что поэт, изображая людей раздражительных, легкомысленных и имеющих разного рода недостатки характера, должен представлять таких людей облагороженными, как, например, представил жестокосердного Ахилла и Агафона Гомер. «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, целостному, (определенный) объем, (производимое) речью, услащенной по-разному в различных ее частях, (производимое) в действии, а не повествование и

совершающее посредством страдания и страха очищение подобных страстей».

Аристотель придавал духовно-творческому очищению широкое значение, выводя катарсис не только за рамки трагедии, но и за пределы эстетики: «...энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые люди, впадающие в него, как мы видим, под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на душу и приносят как бы исцеление и очищение» [9. С. 642]. Все такие люди получают некое очищение и облегчение, связанное с удовольствием. Если же иметь в виду восприятие трагедии, на которое первостепенно опирался Аристотель, то взволнованные горем героя зрители идентифицируют себя с ним, не только горюют об ослепляющем его горе, они содрогаются при мысли о возможности ослепления человека. Возбужденные этими аффектами, зрители невольно задаются вопросом о своем собственном бытии.

Тем самым, катарсис обозначается отчасти как процесс освобождения человека от страстей и скверных эмоций. Данный процесс подводит человека к состоянию свободного творения. Н. Бердяев отмечает, что очищение есть лишь один из моментов творческого опыта. Но нельзя задерживаться на этом моменте, нужно перейти к положительной духовной жизни.

Процессы, протекающие в духовном мире основателей религий и художников, в государственных деятелях и изобретателях, двойственны. С одной стороны, как пишет Г. Зиммель, это есть разрядка их сущностных сил, возвышение их природы до высот, на которых она извлекает из себя объекты, наполняющие культурную жизнь. С другой же – это страсть к собственному делу; в определяемом одними только внутренними законами доведении его до совершенства субъект становится самому себе безразличен и растворяется в деле без остатка. В гении то и другое сливается воедино: происходящее развитие субъективного духа предназначено не ради него самого, но является нераздельным целым с самозабвенной отдачей себя объективному воплощению художественно-сущностных идей [10].

Если говорить о социальном аспекте при исследовании творческого мировоззрения, то образ мыслей, убеждения, поведение отдельной личности по отдельным, конкретным приметам отражают мировоззрение того или иного социального слоя, класса, к которому она принадлежит. Возвращаясь к роману Тургенева «Новь», можно отметить, что он является своеобразным социологическим исследованием, в основу которого положена политическая идея. Это роман о молодом поколении, о революционерах-народниках, а главная тема – «хождение в народ». Молодые люди верили, что крестьянство сразу же отзовется на пропаганду социалистических идей и поднимется на борьбу с самодержавием и помещиками. Тургенев горячо сочувствует этим людям, но в то же время не разделяет их веры в готовность народа к революции [11]. Богословский уверен, что «трагедия этих людей заключалась в том, что они ошибочно видели в крестьянстве главную и единственную революционную силу, считая, что Россия через общину придет к социализму» [12. С. 366].

За каждым образом Рабле, персонажем и событием, утверждает М.М. Бахтин, стоит совершенно определенное историческое лицо и определенное событие исторической или придворной жизни. Весь роман в его целом есть система исторических аллюзий. Метод расшифровывает их, опираясь, с одной стороны, на традицию, идущую из XVI века, с другой стороны – на сопоставление образов Рабле с историческими фактами его эпохи и на всякие домыслы и сравнения. В Гаргантюа обычно видят Франциска I, но Ле Мотте видит в нем Генриха д'Альбрета. В Панурге одни видят кардинала д'Амбуаза, другие – кардинала Шарля Лорренского, некоторые же – Жана де Монтлюка, наконец, некоторые – самого Рабле. В Пикрохале видят Людовика Сфорцу или Фердинанда Аррагонского, а Вольтер узнает в нем Карла V. Отсюда характерное стремление к примитивному документализму. Единичный факт, документально установленный, и рядом с ним общее, типическое, начинают играть ведущую роль в мировоззрении [13. С.127].

Главное в роли духовно-творческого начала заключается в том, что оно выводит содержательный план творения на широкое пространство философских обобщений. Например, при создании романа «Подросток» Достоевский сначала намеревался написать роман «Атеизм», который так и остался недописанным ввиду недостатка прямых наблюдений и предварительных изучений. «Эта идея все, для чего я жил», – говорит он в 1869 г. И поэтому не желал ее портить. «Мне надобно не только видеть, но и пожить в монастыре», – признается он, считая свой личный опыт недостаточным. «Мне нужно прочесть чуть не целую библиотеку атеистов», – добавляет он, говоря о документальной достоверности чужого для него материала [14. С.188]. До выполнения своего плана он не доходит, хотя что-то из его основных элементов содержится в сохраненном плане другого начатого и незавершенного романа «Житие великого грешника». Однако эпизоды, характеры, мысли обоих планов переходят в последующие работы писателя, а именно в романы «Подросток», «Бесы» и «Братья Карамазовы».

Бальзак излагает биографию книги «Физиология романа» (1829) во введении, которое должно было явиться вкладом в «историю человеческой мысли». Первый зародыш этой части «Человеческой комедии» появился внезапно, когда Бальзак прочел речь Наполеона о государственном совете, посвященную кодексу гражданского права и закону о браке. Он и раньше часто задумывал-

ся над этими вопросами, особенно в связи с термином *adultere*, который встретился ему в учебнике по французскому праву. «Никогда это слово не появлялось в моем воображении и не влекло за собой столь печальные картины». Оно вбирало в себя бесчисленное множество его впечатлений о несчастьях, ненависти, слезах, ужасах и преступлениях в семьях. Расширяя свои наблюдения в лучшем обществе, Бальзак убеждается, что несчастных семейств больше, чем счастливых, и что супружеская измена ослабляет строгости брачных законов [15. Р. 36-37]. Здесь была отправная точка сочинения, его неразвитый еще замысел, который фактически вылился в широчайшее художественно-философское обобщение. Мировоззрение писателя, следовательно, представляет собой систему социальных, политических, философских, эстетических, этических, религиозных убеждений.

Подводя итог, отметим: духовно-творческое начало личности означает, возможно, наибольшее возвышение общечеловеческих стремлений к художественному претворению истины вне и внутри нас, означает самое естественное и нормальное стремление к настроениям и видениям, действующим освободительно на наш дух. Творческий акт, пронизанный духовным началом, способен замыслить и создать прекрасное творение, не причиняющее окружающей действительности вреда и органично вливающееся в природную данность. Посредством созревшей духовности человек может созидать новое, прекрасное, гармоничное бытие.

Список использованной литературы:

1. Ясперс, К. Духовная ситуация времени / К. Ясперс; пер. с нем. / Смысл и назначение истории – М.: Политиздат, 1991. – С. 288-418.
2. Лосский, Н.О. Избранное / Н.О. Лосский. – М.: Правда, 1991. – 622 с.
3. Гинзбург, Л.О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1971. – 464 с.
4. Белинский, В.Г. Полн. собр. соч. / В.Г. Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. VI. Статьи и рецензии: 1842-1843. – 797 с.
5. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
6. Толстой, Л. Об искусстве и литературе. В 2-х тт. / Л. Толстой. – М.: Художественная литература, 1968. Т. I. – 663 с.
7. Станиславский, К.С. Работа актёра над собой / К.С. Станиславский. – М.: Художественная литература, 1938. – 576 с.
8. Платон. Соч. в 3-х т. / Платон. – М.: Мысль, 1970. Т. 2. – 605 с.
9. Аристотель. Поэтика / Аристотель. – М.: Мысль, 1983. – 830 с.
10. Зиммель, Г. Понятие и трагедия культуры / Г. Зиммель; пер. с нем. / Избранное. Философия культуры. – М., 1996. Т. 1. – 671 с.
11. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 541 с.
12. Северикова, Н.М., Архипова, Н.М., Трофимова, В.В. Русская литература: учеб. пособие для вузов / Н.М. Северикова, Н.М. Архипова, В.В. Трофимова. – Киев: Выш. шк., 1983. – 639 с.
13. Богословский, Н.В. Тургенев / Н.В. Богословский. – М.: Молодая гвардия, 1959. – 416 с.
14. Достоевский, Ф.М. Письма. В 4-х тт. / Ф.М. Достоевский. – М. – Л.: Гослитиздат, 1930. Т. II. – 378 с.
15. Breton, A. Balzac / A. Breton. P., 1905.