

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А.А.АДАМЯНА

Ж.А.ВАРТАНОВА

Теоретическое наследие А.Адамяна представляет собой явление, а выдвинутые им мысли, идеи, обобщения принадлежат современности. В постановке и решении многих вопросов, среди которых – разработка специфики художественного мышления, Адамян для своего времени был “всадником, скачущим впереди”. “Проблема художественного мышления, – пишет Адамян, – строится на признании того, что такое мышление реально существует, что существует своеобразие, отличающее мышление в образах от мышления в понятиях. Речь, следовательно, идет не о том, чтобы обосновать реальность мышления в образах, но о том, чтобы понять особенности такого мышления”¹. Исследуя социальную основу национального, “творчества в национальном мышлении”, Адамян ставит находки эпохи в заслугу мыслителю. Так, на примере наследия армянских грамматиков ученый вскрывает особое, национальное лицо, а именно самобытность и силу мышления армянского народа. При этом важен не только исследуемый Адамяном материал, но и метод анализа, угол зрения, возможность вычленить мыслительный пласт древности.

Можно знать многое из того, что образует процесс художественного мышления, но невозможно понять его специфику, не зная коренного в нем. Коренное же – это художественная аудитория, художественная практика, где этическое есть высокое этическое в жизни человека. Тем самым в лице народа создается художественная аудитория, а художественная “практика включает в себя и практику эстетического восприятия, эстетической оценки”².

Адамян приводит высказывание Езника, который заметил, что “красивый предмет... есть знак, а его красота – высокая идея, требующая разгадки”. Разгадка, на наш взгляд, предполагает наличие самобытности, индивидуальности, своеобразия каждого и “подразумеваемого смысла”, символического значения предмета. Символика становится языком идей человеческого духа, созерцающего красоту. Дух в процессе восприятия красоты испытывает умиление, а не любование, находя в ней божественный текст, тогда как знак выступает вместилищем общего

¹ А. Адамян, *Статьи по эстетике*, Е., 1967, с. 239.

² В.Асмус *Предисловие к кн.: А.Адамян, Статьи об искусстве*, М., 1961, с. 8.

смысла проникновения в действительность. Как говорит Гегель, которого цитирует Адамян, "...выйдя духовно из пределов своего собственного единичного существования, человек стал искать в вещах некое всеобщее, в себе сущее и пребывающее"³. Причем сама действительность, ее смысл, отношение к ней выглядят поразному.

Следует вскрывать в действительности и чувственно представлять ее конкретный смысл и конкретную идею. Здесь по сути дела имеет место выражение внутренне связанных явлений: материал и форма, абстрактная и индивидуальная значимость. Именно теоретическая мысль наделяет материал абстрактной значимостью, а выражение — конкретно-индивидуальной значимостью и смыслом, хотя эти признаки носят всегда относительный характер. Искусство как сфера художественного мышления "есть мышление в образах"⁴, где образы — "особый вид общения". Как сказал бы Гегель, дух в образе "внедряет себя во вполне материальное". Воистину искусство являет собою и мышление и обобщение вследствие того, что чувственный облик мира и его внутреннее содержание не оторваны друг от друга. Именно по этому принципу строится художественное произведение как единое целое*, как способ познать мир во всей полноте его своеобразия. Не случайно, в частности, в этой связи "глубокое доверие Гете к мыслящему глазу и видящей мысли... и недоверие к окольным путям абстрактного мышления"⁵. "Недоверие именно к "окольным путям", так как в действительности мы имеем движение от фабулы к сюжету, далее к абстрактному мышлению, которое и дает возможность освободиться от его власти над сознанием. Не следует замыкаться в рамках только написанного, увиденного, услышанного. Совершенно не случайно, пишет Адамян, представители великой культуры ума и духа Белинский, Герцен, Чернышевский постигали художественные произведения значительно глубже, чем в среднем каждый из нас.

Художник, выражая колорит и смысл эпохи, должен обладать культурой мышления, должен уметь не только смотреть, но и видеть, связывая конкретное и абстрактное в "чувственной абстракции" образа. Проходя "путь души", творец прекрасного изображает "все изгибы психологического развития характеров". При этом художник так передает эту тонкую, несводимую к

³ См.: А.А.Адамян, *Вопросы марксистско-ленинской эстетики* (Рукопись, ГМЛИ им. Е.Чаренца, Е., 1947, с. 102).

⁴ ГМЛИ им. Е.Чаренца, ф. № 173, с. 9 — 10.

* "Не высказать свою жизнь, а высказать о своей жизни устами другого необходимо для создания художественного целого" (М.М.Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, М., 1979, с. 77).

⁵ Там же, с. 396.

материальным выражениям информацию, что она, не будучи буквально выраженной, должна быть угадана воспринимающим. Однако способность мыслить "не линиями и красками, а нервами читателя"⁶ не позволяет творцу прекрасного такой произвол, за которым уже нет искусства. Вместе с тем власть над своим творением возможна лишь тогда, когда образ как "замкнутый в самом себе мир" отделен от автора, когда персонаж объективирован. Произведение искусства есть такое мышление в образах, где каждый персонаж говорит сам за себя, в каждом-внутренняя пульсация самодвижения и жизненности. В свою очередь предпосылкой творчества читателя, зрителя, слушателя, подобных тем, плоть и кровь которых составляет художественный материал, является творчество художника, умение которого, живя жизнью своих персонажей — "умирать" в своих персонажах, широко известно.

"Художник может все" — не преувеличение, а истина. Однако "ради объективности целого поэт как субъект должен отступать на задний план перед своим предметом и растворяться в нем. Является только создание, а не творец, и, однако, все выражающееся в поэме принадлежит поэту"⁷. Творческая "игра ума" позволяет художнику проникать в самую суть персонажа, предвидя будущее "с точностью попадания". Специфическая трудность творчества художника в том, что познанное им абстрактное должно быть воплощено в конкретном (персонажи, ситуации), то есть находиться внутри создаваемой образной системы.

Между тем творческий процесс читателя идет в обратном направлении. Абстрактное мышление вытесняется возникающими в сознании образами, ситуациями того или иного сюжета. Стремление "искать и понимать возвышенное, человеческое и прекрасное"⁸ есть высокий уровень человеческого самосознания, характеризующий художественную практику, и, следовательно, на наш взгляд, и восприятие творческого художественного и возбуждаемое им художественное наслаждение. Анализ же и осмысление тайны содержания искусства необходимо совершать с помощью суждения⁹. Последнее положительно оценивает лишь то, что соответствует социальному и художественному опыту человека. Интересна в этой связи близкая к позиции Адамяна формула, предложенная Л.Выготским, — от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к эстетической реакции.

⁶ См.: И. Сельвинский, *Студия стиха*, М., 1962, с. 162 — 163.

⁷ Гегель, *Эстетика*, М., 1971, т. 3, с. 430.

⁸ ГМЛИ им. Е. Чаренца, ф. № 82, с. 8.

⁹ Там же, с. 10.

Художественное произведение искажается, если присущая ему форма будет перенесена на другой материал: на другом материале — другая форма. Однако при наличии одного и того же материала возможны различные поэтические формы, которые производят различное впечатление. Как особенности переплавки материала действительности в материал искусства, так и особенности его передачи закрепляются в типизации как живом процессе художественного мышления. Недаром Гете говорил, что если содержание многих “Римских элегий” переложить тоном и размером байроновского “Дон-Жуана”, то оно показалось бы соблазнительным.

В содержании искусства всегда звучит определенная тональность: возвышенно-героическая, трагическая, комическая, драматическая, романтико-лирическая и т.д., каждая из которых имеет множество оттенков. К примеру, возведение человеческих страстей в эстетическую ценность, вероятно, породило в музыке своего времени такие жанры, как мадригалы и шансоны, с появлением которых налицо светский, лирический текст. И сила красок художника, и душа, в которой, говоря словами Белинского, живут миллионы — это те начала, без которых не существует общественно значимого “умного по содержанию” искусства.

Именно наличие художественной аудитории составляет в большой мере своеобразие художественного мышления. Адамян пишет: “В то время как философские мысли обращаются в сравнительно узком кругу... мысль в художественном образе овладевает массами... В этом... преимущество в появлении народа как художественной аудитории”¹⁰, в “причастности каждого” по сути дела, что бы ни было содержанием искусства. Так своеобразная “закодированная эстетика” народа находила форму своего самовыражения. Адамян приводит типичный образец гусанской поэзии:

“Ты вся чинарный кипарис...”

“Как кипарис, один стою...” (Саят-Нова)

Здесь напрашивается созданный Адамяном афоризм: “познать в искусстве означает действительность соотносить с собою” (в художественном мышлении налицо единство объективной и субъективной действительности, находит ученый). Исходя из взгляда на искусство как на важнейшую “функцию общественности”, Адамян, вслед за Дидро, Чернышевским и Добролюбовым, считает, что оно должно быть приговором о жизни¹¹. Он пишет: “Отражать человеческий мир, чтобы в нем находить свое

¹⁰ Там же, ф. № 68, с. 3 — 4.

¹¹ Там же, ф. № 70, с. 13.

отражение – это две стороны одного и того же процесса художественного мышления”¹². Именно красота как отражение объективной действительности и есть, по Адамяну, мышление; вернее, красота “как отражение объективных условий практики жизни... есть мышление”¹³. Причем в красоте не просто познается жизнь, но и утверждается некая связь с нею. Следовательно, красота есть такое мышление о жизни, в котором дано “определенное отношение к познаваемой жизни” как средоточию наиболее значимых сторон действительности.

В свою очередь познать означает выявить доминирующее и типическое в жизни и этически к этому отнестись. А то, что мы в познании называем в частности определенным предметом, то получает свою определенность, свой лик в нашем к нему отношении. Отношение как форма художественного мышления оттеняет, по Адамяну, характер чувств (“сгустки чувственного опыта”), которые участвуют в творческом процессе, сопровождая и стимулируя его. Дело в том, что реальный процесс мышления протекает, возвышаясь до более высокого уровня, именно в виде чувств и в меньшей мере в виде ощущений. К сожалению, этот взгляд, по мнению ученого, не нашел в психологии того времени должного признания и анализа. Между тем мышление как внутренне противоречивый процесс творит новую цепь отношений: нового человека, новое единство индивида и среды, вовлекая в круг отношений познающего человека.

Лишь при условии, когда у реципиента возникает определенное отношение к изображенной действительности, можно говорить, что искусство мыслит образами. Действительность познается сквозь правду образа как формы мышления, охватывающего наиболее “древние” и “высокие” – вечные черты, сквозь ёмкость образа, в котором, по выражению Блока, “прошлое страстно глядится в грядущее” Не существуя вне особенностей образного мышления, художественная правда основывается на прогрессивных идеях и идеалах эпохи. “Правда чувств” или “поэзия истины” есть “язык, на котором говорит и пленяет красота”¹⁴. В частности, не случайно суть художественной правды, наполняясь каждый раз качественно новым содержанием, являет миру новые красоты. Так, заметил Шекспир:

**Прекрасное прекрасней во сто крат,
Увенчанное правдой драгоценной.**

¹² А. А. Адамян, *Статьи об искусстве*, М., 1967, с. 198.

¹³ А. А. Адамян, *Вопросы марксистско-ленинской эстетики*, с. 52.

¹⁴ А. А. Адамян, *Статьи об искусстве*, с. 161.

А.А.Адамян с одобрением выделяет мысль Дидро о том, что красота в искусстве имеет то же значение, что и истина в философии, отмечая при этом, что в художественной практике истина находит "особую форму или картину выражения". Ведь недаром "...столь одухотворен здесь объект и, в своих созерцаниях, насыщен объективирующей созидательной мощью субъект"¹⁵. Отнюдь не случайно Адамян апеллирует к мысли Гегеля о том, что свято "то, что связует много душ".

Лишь в силу этого приобретает свой обобщенный, то есть художественный смысл, художественный язык. Без того, чтобы в художественном языке подглядеть, подслушать и понять известное его значение, совершенно невозможно постичь и ощутить его именно как художественный язык. Обобщая язык жизни, каждый отдельно взятый художник создает свой язык. Художественный язык, соединяя человека со средой, не всегда может породить мысль, но не породить свое единство с миром как отношение он не может. В свою очередь в процессе художественного мышления имеет место этическая связь. "Утверждение этической связи с тем, что познается, — отмечает Адамян, — и составляет коренное, генетическое назначение деятельности художественного мышления. Такова специфика его, определившая специфику и его языка. Если присмотреться ближе к этой специфике художественного языка, то можно было бы определить ее, главным образом, как человечность языка, разумея под этим способность его вызывать... этическое чувство"¹⁶. То есть то чувство, которое имеет прямое отношение к мотивам человеческой деятельности и поднимает отдельного человека до уровня его слияния с миром людей; чувство, без которого нет "ни гения, ни таланта, ни ума".

Понять этот мир как мир других людей, свершивших в нем свою жизнь, — мир Христа, Наполеона, Пушкина — необходимая предпосылка для этического подхода к нему. Ведь именно о другом сложены легенды, пролиты слезы; ему поставлены памятники, его знает память человечества с тем, чтобы и наше мышление о предмете, жизни и мире стало художественным. В Христе, замечает М.Бахтин, мы находим единственный в своем роде синтез безграничной строгости человека к самому себе с этически-эстетической добротой к другому: здесь впервые явилось углубленное "я для себя", но вместе с тем доброе для другого, утверждающее ценностное своеобразие другого¹⁷.

Недаром выраженность — тот путь художественного мышления, с помощью которого художник создает образ, достигая столь

¹⁵ Э. А. Адамян, *Болезнь здоровых*, Е., 1997, с. 45.

¹⁶ А. А. Адамян, *Статьи об искусстве*, с. 237.

¹⁷ См.: М. М. Бахтин, *указ. соч.*, с. 51.

необходимой в искусстве полноты изображения. Приведем в этой связи точку зрения М.Бахтина, независимо от Адамяна, но созвучную ей и развитую в том же направлении. Так, пассивность героя художественного произведения, по Бахтину, задана и активно реализуется как автором, так и реципиентом. Однако там, где автор сливается с героем, мы имеем выражение активности героя, жизнь которого нами должна быть понята и пережита.

По сути дела только то истинно и достоверно, что понято и осознано, что пережито — такова сущность художественного мышления, всякий акт которого есть акт социального происхождения и социального смысла. Именно потому, что “все существенное, истинное, ценное стремится к открытости, явленности, выраженности” (Гете), имеет место процесс художественного “обобщения — познания”. В свою очередь рождение образа в этом процессе означает “такой же скачок в художественном мышлении, каким является возникновение абстракции в процессе логического мышления”¹⁸.

Концептуально определив образ как аналог высоких форм мыслительного процесса, как аналог абстракции, Адамян именно в этом видит специфику художественного мышления, представляющего собой явление общественного толка по происхождению, содержанию и значению. Функциональная связь между процессом мышления и общественной практикой способствует созданию художественного образа, который должен обуславливать собой “круг связей и отношений, чьим образом — типическим — он и выступает”¹⁹. Посредством типизации (а “типизировать явления значит отбирать в них черты сходства, т.е. постоянства”)²⁰ достигается предмет обобщения: портрет, например, приобретает конкретные черты. В мире музыки круг человеческих отношений облекается в свою систему интонирования как “смыслового нерва человеческой речи”, ритма, тембра, т.е. в соответствующие языковые средства, все ресурсы которых подчинены содержанию обобщенного целого. При этом положение о художественном материале как значимом, составляющем “язык искусства”, является очень важным для Адамяна; в художественном материале он видит такие свойства, которые не сразу и вдруг превращаются в нечто “иное и новое”. Ведь недаром материал, чтобы стать “исходным”, “воспринятым как художественный образ”, проходит длительный этап обработки, обобщения. Результатом определенного обобщения как действительности, так и художественной практики, природа которой социальна, выступает отношение.

¹⁸ А.А.Адамян, *Статьи об искусстве*, с. 35.

¹⁹ Там же, с. 44.

²⁰ А.А.Адамян, *Статьи по эстетике*, с. 270.

Адамян находит, что "...изначальной и извечной формой художественного познания останется именно этическое отношение к действительности, и в этом заложена специфика художественного мышления"²¹. И далее: "Познание есть отношение, как и обратное: художественное отношение есть и познание — такова специфика художественного мышления"²². Здесь по сути дела ученым выражен взгляд на теорию художественного мышления с двух самостоятельных сторон: со стороны его основного предмета — человеческой жизни и со стороны основной формы этого мышления — художественного образа. Ценностно-смысловая "пронизанность" последнего, несомненно, имеет место в произведении искусства (будь то такие ценности человеческого мира, как правда самосознания личности — "человека в человеке", — ее глубинное общение с другой личностью, осознание того, что это не весь я или другой и прочие).

В целом лейтмотивом своеобразия художественного мышления, его коренного отличия является нерасторжимое единство, спаянность интеллектуального познания с этическим отношением к действительности. Эта особенность определяется тем, что процесс художественного мышления представляет собой единство двух противоположных начал сознания (субъективного и объективного). Субъективное сознание каждого участника художественной аудитории (зрителя, читателя, слушателя), как правило, поднимается до более высокого уровня, до уровня общественного сознания, связывая индивида со средой. Таков закон художественного мышления, подчеркивает А.Адамян. Столкновение же в произведении искусства разнородных начал бытия (сознательного и бессознательного) означает наличие и признание "абсолютной реальности высшего бытия"²³ в форме, как нам представляется, художественной правды или красоты истины. В свою очередь единство таких двух сторон, как отражение человеческого мира и нахождение своего отражения в нем, есть два полюса одного и того же процесса художественного мышления.

Художественное мышление есть творческий процесс, в котором этическое отношение к действительности сливается с интеллектуальным познанием; следовательно, особенностью художественного мышления является интеллектуально-этическое отражение действительности.

Раскрыв новую для своего времени грань в теории художественного мышления, а именно — вычленив социальный

²¹ А.А.Адамян, *Статьи об искусстве*, с. 47.

²² Там же, с. 48.

²³ Ф.В.Й.Шеллинг, *Система трансцендентального идеализма*, Л., 1936, с. 380.

характер художественного мышления, Адамян отмечает, что оно не есть просто индивидуальная потребность в творчестве. Историческое требование общества порождает художественное мышление, внутренне присущее качество которого, по мысли ученого, — социальность или “социогенность” (в терминологии Адамяна). Вследствие этого социологическая точка зрения была вплетена и в гносеологическое, и в психологическое рассмотрение искусства. В конечном счете (с определенным “обгоном” своих современников) А.А.Адамян пришел к мысли, лишь значительно позже подтвержденной многими учеными, о совпадении гносеологии и социологии (см., например, труды А.Еремеева, М.Кагана и др.). “Гносеология художественного мышления естественно и органично перерастает в социологию, а то и другое исследуется с учетом психологических механизмов творческого сознания”²⁴.

В соответствии с этим Адамян находит, что определение искусства как мышления в образах должно быть уточнено, предлагая понимание искусства как этического освоения и направленности общественной жизни в форме мышления в образах. В этом определении сквозным для исследователя положением, составляющим основу художественного мышления, его специфику, является отношение, т.е. этическое начало. Так, Адамян не случайно приводит мысль Герцена о том, что театральная сцена — “не чужая зрителю: она переносит его не дальше, как в его сердце”²⁵. Привычные в этой связи этические представления не просто вновь переживаются, но переживаются всякий раз с новых высот: как общество имеет свою историю, так и опыт мышления, культуру чувств. Поскольку “...в художественном мышлении обобщение совершается в самом процессе художественного восприятия или созерцания”²⁶, постольку мощь обобщения, проникновения в содержание способствует познанию глубинных связей, царящих в действительности.

В целом Адамян, рассматривая творческий процесс как процесс делания или созидания нового, называет его процессом художественного мышления, формой которого является образ. При этом в художественном мышлении возникают образы существующих положительно ценных явлений — нормы — и не существующих еще, но желательных, более ценных, — идеалы, что выявляет на практике разностороннее отношение человека к окружающей среде.

Нам представляется, что в данном контексте следует подчеркнуть наличие идеи “круга человеческих отношений”, с

²⁴ А.Фарбштейн, Аршак Адамян, Е., 1989, с. 82.

²⁵ ГМЛИ им. Чаренца, ф. № 69, с. 103 — 104.

²⁶ А.А.Адамян, Статьи по эстетике, с. 258.

которой, по всей видимости, связана и проблема художественного мышления. Так как корни художественного мышления, как и любой разновидности мышления, лежат в общественно-исторической практике, то поиск взаимосвязей между процессом художественного мышления и ходом общественного развития пронизывает все теоретическое наследие выдающегося армянского эстетика и музыковеда А.А.Адамяна. Именно поэтому одной из стержневых идей специфики художественного мышления является идея слияния интеллектуального познания с этическим отношением к действительности, то есть в качестве особенности художественного мышления ученым выдвинуто положение об интеллектуально-этическом отражении действительности, что мы и стремились выразить в данной работе.

**ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ
Ա.Ա.ԱԳԱՄՅԱՆԻ ՏԵՍԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

Ժ.Ա.ՎԱՐՏԱՆՈՎԱ

Ա մ փ ն փ ու մ

Գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկության՝ Ա.Ադամյանի ձևակերպման և լուծման մեջ կարևոր է ոչ միայն հետազոտվող նյութը, այլև վերլուծության մեթոդը: Հենց գեղարվեստական գործառույթը, ուրեմն և գեղարվեստական լսարանն է այն գերակայողը, առանց որի անհնար է ըմբռնել գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկությունը:

Լինելով գեղարվեստական մտածողության մի բնագավառը՝ արվեստը «կերպավորված մտածողություն» է, որտեղ կերպարները «ընդհանրացման առանձնահատուկ տեսակ են»: Սահմանելով կերպարը որպես մտածական գործընթացի ձև, վերացարկման զուգահեռ՝ Ա.Ադամյանը դրանում տեսնում է գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկությունը, որը երևույթ է իր ծագմամբ, բովանդակությամբ և նշանակությամբ: Ընդամին, գիտնականի տեսական ժառանգության մեջ գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկության առանցքային գաղափարներից մեկը նրա առաջադրած՝ իրականության հանդեպ բարոյագիտական վերաբերմունքի հետ ինտելեկտուալ իմացության փոխներթափանցումն է: