

---

---

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ФАКТОР СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО БЫТИЯ

ВАРТАНОВА Ж. А.

Произведение искусства по самой своей природе выступает не как монолог, а всегда есть диалог художника со зрителем, слушателем, читателем, в котором каждая из сторон активно воздействует друг на друга. Художественное произведение – это и внутренняя и внешняя работа: “внутренняя” работа по созданию произведения и “внешняя” работа самого произведения как многостороннего феномена, как полифункционального явления. Будучи созданным, произведение искусства становится фактором социально-культурного бытия: духовная жизнь общества по своей сути осуществляется как цепь актов общения человека с искусством, как сложный процесс не только в сфере мышления, но и в сфере чувств и вкуса человека.

Известно, как объективные условия, так и эстетические потребности вызывают к жизни соответствующие феномены, в которых степень выражения реальности и времени не одинакова. Сейчас, например, всем ясно, что Ф. М. Достоевский, написав “Бесы”, создал роман-предупреждение, который, однако, не включил в себя “антибесовский” пласт, хотя, вероятно, он, между строк, в контексте, прочитывается современным читателем. Художник, пишет М. Бахтин, “...весь в созданном продукте, и ему остается только указать нам на свое произведение; и действительно, мы только там и будем его искать”<sup>1</sup>. Ведь в событийно живом пространстве человек словно направлен на мир, на объект, ведя себя “как момент внешнего единого живописно-пластического мира”<sup>2</sup>. Он перестает замечать, как тесно связано содержание его духовной жизни с развитием его внутреннего состояния, с результатом эстетического восприятия живописного, скульптурного, архитектурного произведения, с чтением романа и поэмы.

И поэтому поэту, в частности, следует помнить, что в пошлой прозе жизни виновата и его поэзия, а “человек жизни” пусть знает, что в бесплодности искусства виновата и его нетребовательность и несерьезность в постановке жизненных вопросов. А ведь можно и нужно стремиться только к тому, чтобы осуществлялось наилучшее из возможного и в жизни и в искусстве.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М., Эстетика словесного творчества, М., 1979, с. 9.

<sup>2</sup> Там же, с. 33.

Мыслящий дух художника бывает захвачен деятельностью по отражению, постижению и удвоению мира, сводя воедино бесконечное и конечное, единичное и множественное, видя в части целое, в целом – часть, в осязаемом – неосязаемое:

В одном мгновенье видеть вечность,  
Огромный мир – в зерне песка.  
В единой горсти – бесконечность,  
И небо – в чашечке цветка.

(В. Блейк)

В сущности искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится. Именно искусство “выговаривает слово, которое мы искали, заставляет звучать струну, которая была только натянута и нема. Произведение искусства есть центр притяжения, совсем так, как деятельная воля высшего гения, если Наполеон увлекает волю, то Корнель и Виктор Гюго увлекают ее не менее, хотя на другой лад”<sup>3</sup>. Творения художника – это не только содержание их идей, но и то, каким способом им придана эстетическая привлекательность, эстетическое наслаждение природой и красотой человека. Кстати, осознание содержания произведения, в котором всегда заключены поиск и относительное решение “вечной” проблемы смысла жизни, способствует его превращению во внутреннее достояние человека. Выступая как результат познания, художественный образ обогащает воспринимающего его человека.

Именно в творчестве как образном воссоздании интеллектуального и эмоционального восприятия быстротекущей жизни происходит, по Гегелю, “очищение духа от состояний несвободы”. Причем творческая мощь порой достигает такой силы, что не осознается полностью самими авторами. Некоторые из них в таких случаях признавали, что то или иное их произведение кажется им “выше” их возможностей или появление его они не могут объяснить сами. Ал. Блок, например, говорил о поэме “Двенадцать”: “Оно больше меня и больше себя. Это-настоящее”<sup>4</sup>. Так умели писать только великие. Как говорил Ф. Ницше, пиши кровью, и ты убедишься, что кровь – это дух. Андрей Тарковский в свою очередь осознавал необходимость “лепить искусство из этой русской грязи и крови”.

Восприятие настоящего искусства требует творчества: творчески преодолеть свое собственное чувство, и лишь тогда воздействие искусства обнаружится целиком. Как язык чувства,

<sup>3</sup> Гюйо Жан Мари, *Искусство с точки зрения социологии*, СПб., 1891, с. 349.

<sup>4</sup> Цит. по: Книпович Е. Ф., *Об Александре Блоке*, М., 1987, с. 77.

поэзия непременно содержит трепет, проза – выразительность (высочайшая элегантность у французов, величайшая драматическая сила у англичан). Блестящие выражения, однако, не служат, если в прозе, требующей “мыслей и мыслей”, – “не то и не так”. Само художественное произведение определяет характер его восприятия в том направлении и духе, которые “подсказываются” ему произведением. (Причем выбор сюжета художественного произведения, выбор героя – дело индивидуальное, хотя выбор сюжета уже оставляет определенную свободу).

Порой кажется, что художник ограничивается лишь постановкой вопроса, не предлагая никакого ответа и предоставляя реципиенту найти самостоятельно ответ. Однако не нужно особой проницательности, чтобы заметить, сколь обманчиво “невмешательство”, скажем, Хемингуэя или Фолкнера. “Нейтралитет” художника невозможен прежде всего потому, что в самом предмете образного познания нельзя “отключить” отношение человека к миру. В произведении искусства недостижима та мера отвлечения от отношения автора к своему объекту, какая возможна, например, в научном отражении действительности. А сама идея художественного произведения есть, по выражению Гегеля, пафос данного произведения, в котором жизненная тема и поэтическая идея сплавлены друг в друге, находясь в органическом взаимопроникновении и в нерасторжимом единстве. Вместе с тем как способ существования идейности, тенденциозность проявляется посредством “перевоплощения” темы, от характера которой непосредственно зависит ценность произведения, в идею.

Социально-духовная ценность произведения, его соответствие интересам общества, человека, человечества обуславливает тот отклик, который вызывает данное произведение у человека. Драмы Шекспира не были бы бессмертны, если бы образы Лира, Макбета, Отелло не имели бы великого жизненного (нравственного, политического, философского) значения, не затрагивали бы проблем общественной жизни и жизни личности. Кстати, в художественном произведении значительна и сама по себе человеческая обыкновенность: да, кто-то не Наполеон и не Декарт, что поделаешь, но он человек. А так как искусство взаправду живет, а не красуется, “подбрасывая” нам вторую действительность, ее инобытие, то “всюду надлежит соблюдать то, что не назовешь иным словом, как вкус...” (Ал. Бенуа). И искусство намеренно развивает, поднимает до вполне осознанного уровня такой, в частности, творческий принцип, как соот-

несение того или иного предмета с “идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума”<sup>5</sup>.

Зритель, читатель, слушатель воспринимает предмет изображения как практический результат “внутренней” деятельности искусства: главное в восприятии – освоение человеческого опыта, опыта поведения, эмоционального отношения, опыта чувств. И никакое научно-историческое исследование шекспировской эпохи не дает так много для обогащения человеческого опыта, как произведения Шекспира, в которых обращение к историческому сюжету придает драматургическому конфликту характер всеобщности, подчеркивая тем самым его значение и побуждая зрителя взглянуть со стороны на привычную ему действительность, сопоставить события далекого прошлого и наших дней.

Если же воспринимающий видит произвол художника, тогда уже нет того искусства, которое в принципе должно быть доступно для человеческого восприятия, понимания и осмысления – оно соразмерно с человеком. Как писал Гегель, “Человек должен уважать самого себя и признать себя достойным наивысочайшего...”<sup>6</sup>. Не случайно творческий акт восприятия включает в себя не только “погружение” в произведение искусства, не только “сопереживание” и рождение собственных чувств и эмоций – он включает в себя и их известное преодоление и разрешение – тот катарсис, о котором писал Л. С. Выготский.

“Для нас совершенно понятно, если мы глядим на искусство как на катарсис, что искусство не может возникнуть там, где есть просто живое и яркое чувство. Даже самое искреннее чувство само по себе не в состоянии создать искусство. И для этого... необходим еще и творческий акт преодоления этого чувства, его разрешения, победы над ним, и только когда этот акт является налицо, только тогда осуществляется искусство. Вот почему и восприятие искусства требует творчества, потому что и для восприятия искусства недостаточно просто искренне пережить то чувство, которое владело автором, ...- необходимо еще творчески преодолеть свое собственное чувство, найти его катарсис, и только тогда действие искусства скажется сполна”<sup>7</sup>. Отсюда – ощущение текста как творимого, а не заданного, а каждой ситуации, живущей в этом мире, в различно преломляющихся ее текстах. Это близко к поэтике XX века, к поэтике Е. Чаренца, М. Булгакова и Т. Манна, но эта традиция – “текст есть человек” – уже задана в Евангелии.

<sup>5</sup> Бахтин М. М., *К методологии литературоведения (Контекст 1974, М., 1975, с. 209).*

<sup>6</sup> Гегель, *Энциклопедия философских наук, т. I, М., 1974, с. 83.*

<sup>7</sup> Выготский Л. С., *Психология искусства, М., 1968, с. 315.*

И зачастую персонажи того иного художественного произведения действуют как бы в соответствии со словами Сартра: “Для каждого человека все происходит так, будто глаза всего человечества направлены на него, и все человечество сообразует свои действия с его поступками”<sup>8</sup>. Вместе с тем потребность вырваться за пределы творчества – туда, где произведение становится самой жизнью и даже чем-то более важным, чем жизнь, прослеживается, например, в фильме Федерико Феллини “Амаркорд” (“Я вспоминаю”), построенном так небрежно и так продуманно. Создается впечатление, что “Амаркорд” может быть увиден по-разному, вызывая то мрачные, то светлые чувства (язык чувства), как пейзаж при разном освещении. В первый раз острее подмечается гротеск, во второй и третий – интимные лирические мотивы и сверхличное трагедийное звучание.

В сущности стихия лирики и стихия гротеска одинаково присутствуют в фильме, тяготея друг к другу и сливаясь в прочувствованном потоке воспоминаний. “Это Италия, наша провинция, наше детство, наша школа, наши учителя, наши священники, наши отцы – тоскливые неврастеники, наши матери с истрепанными нервами”<sup>9</sup>. Это в действительности – коллективный портрет, проникнутый сыновьей любовью к укладу народной жизни и ее представителям. Это, по мнению французского критика Лашиза, “потрясающее видение реального прошлого, воскрешенного воображением”. Лирика и патетика Феллини, его насмешливый гротеск и эпохально обращенный призыв к человечеству и природе снимают с отраженной им картины затхлой жизни налет фатальной исторической предопределенности. При предельной естественности в построении сюжета Феллини, в острый момент развития политического кино на Западе, сказал нужное слово.

Сама история, входя в современность, советуется с нами – как бы вы поступили? Отсюда – стремление художника говорить со всеми и в то же время – с каждым в отдельности, умение смотреть в лицо фактам, интерес к личности как выражению определенного “социального феномена”, определенной культуры, “воплощенной в индивидуальности”. И духовное воздействие на человека, вовлеченного в живой социально-исторический процесс, может быть весьма действенным средством

---

<sup>8</sup> Сартр Ж.-П., *Экзистенциализм – это гуманизм*, М., 1963, с. 11.

<sup>9</sup> “Интервью Федерико Феллини об “Амаркорде”. – *L'Espresso*”, 1973, N 40. (Перепечатано в “Информационном бюллетене Комиссии по международным связям Союза кинематографистов СССР”, 1974, N 64, с. 107).

повышения познавательных, ценностно-ориентационных, коммуникативных потенциалов отдельных людей и общества в целом.

Искусство, занимая особое место среди других средств “обработки людей людьми”, глубоко вторгается в личностный мир человека, влияя на его многообразные отношения к миру и к самому себе. Так, радость познания – это умение оценивать окружающий мир в связи с отношениями к нему человека (именно таким человеком для мира художественных явлений выступает каждый его зритель, читатель, слушатель). Вместе с тем личностные отношения непременно содержат в себе оценки, которые выражают значимость тех или иных явлений для данного человека, служа вехами его ориентации в жизни. Ведь не случайно то, что уникальная и зримая новизна произведения искусства – это такая новизна, которая “выражает особую вековечную новизну самой жизни, – каждой жизни, – повсюду всегда” (Б. Пастернак). Недаром художественные произведения несут в себе и истину, и радость, и боль эпохи – все это вместе взятое расширяет и обогащает человеческий опыт, превращая личный опыт познания мира, личную оценку действительности в общедоступное и общеинтересное. Не случайно творческий гений в обмен на согласие преданно любить Человека и Человеческое дарит свое сердце как существеннейшую и интимнейшую часть того, что создало его самого в глубокой привязанности к жизни.

В творчестве больших художников именно поэтому все живет, все трепещет своей жизнью. М. Дудин, подчеркивая эту способность творчества Велимира Хлебникова, пишет: “Его сердце билось в унисон – удар в удар – с беспокойным сердцем народа, билось... по чувству кровного родства с ним”<sup>10</sup>. Недаром “войско песен” Хлебникова, которое поэт собирался повести, – это путь к сердцам тех, кто соприкасается с его творчеством, с его “самовитым” словом. И нет ни малейшего просчета в том, чтобы на художественное произведение (будь им “Дон Жуан” или “Герой нашего времени”) взглянуть как на арсенал идей, созвучных своему времени.

Достаточно напомнить о том, какое место заняли в художественном развитии человечества Байрон, Лермонтов, Гете и другие. Так, лишь с появлением Лермонтова в русской поэзии возникает непосредственное общение с Байроном: общение более подлинное, чем в пушкинскую эпоху, поскольку по основным особенностям художественной личности Лермонтов гораздо ближе английскому поэту, чем кто бы то ни был из его русских пред-

---

<sup>10</sup> *Литературная газета, 20.XI.1985.*

шественников. То есть налицо "...симпатии, связанные с человеческим элементом в произведении искусства"<sup>11</sup>, к которому надо подходить извне, из среды, в которую оно внесено и в которой оно функционирует. Это говорит о том, что существует такая ступень развития, на которой судьба чужих наций воспринимается как своя собственная. А понимание значения художественной выразительности, художественной страстности, художественной честности, вероятно, вынудило Наполеона признать в конце своей карьеры, что перо острее меча.

Поиск правды жизни, открытие и обнажение ее перед обществом обогащает его эмоционально-интеллектуальную деятельность: по характеру идеала можно судить, какие возможности представляет общество для развития личности, по уровню вкуса – о степени действительного эстетического богатства индивида. Правдивое отражение отношения к миру может тем не менее в процессе восприятия корректироваться и интерпретироваться в соответствии с общественными и индивидуальными особенностями воспринимающей личности. Сознание, извлекая из внешнего мира результаты духовной деятельности, оказывает последующее воздействие на этот мир, на мир чувствований и страстей. И страстное стремление к духовности – тайна всех древних народов, армянского народа в том числе, – помогло им выжить наперекор судьбе и времени.

Согласно же М. Веберу, духовно-исторические гении, к примеру, Конфуций в Китае, Будда в Индии, Сократ на Западе, появляются в так называемое "особое время" – переломные эпохи, кладущие начало новой ступени в развитии общества. В эти периоды остро ощущается потребность в личности, осознающей свою роль в культурно-исторической рефлексии, проникающей в суть бытия. Так, при всей традиционности поэтика Н. Шнорали не укладывается, однако, в рамки характерной для всех средневековых литератур поэтики канона\*. И современность поэзии Шнорали – в ее идентичности армянской национальной культуре, идентичности, столь искомой и столь взыскуемой нашим временем. В духовной жизни общества, подчеркивает Хачатур Абовян, и поэзия и проза должны соответствовать идеям и чувствам народа, должны быть построены так, чтобы иметь живость, типичность, занимательность. По сути наличие всего этого требуется в результате восприятия произведения как фактора социально-культурного бытия.

---

<sup>11</sup> *Современная книга по эстетике. Антология, М., 1957, с. 448.*

\* *Канон – это не единая книга, не некий образцовый текст, а модель, допускающая значительный диапазон возможностей.*

В свою очередь способность современного художественного произведения – как “залога духовной свободы” – использовать различные стили, жанры, сосуществование разных форм дает основание назвать искусство в целом школой плюрализма – того плюрализма, который является основным признаком постмодернизма как ответа модернизму. Кстати, существует суждение, что продолжение модернизма несет в себе значительную угрозу жизни человечества на планете, что человечество может и должно выйти за пределы модернизма. Весьма примечательно в этой связи высказывание Вальтера Хеса: “Художник и поэт детерминируют действительность, которая иначе утонула бы в хаосе”. И есть, следовательно, объективная необходимость в том, что в классических образах (Эдип, Дон Кихот, Гамлет и другие) воплощена связь времен, наций, эпох: раз созданные, они стали одной из важнейших закономерностей общечеловеческого развития. В череде своих осмыслений в произведении звучат голоса истории, но среди всех звучащих в нем голосов есть один главный, соединяющий их – голос самого произведения, которое не существует вообще – как факт и только, как предмет и только.

В целом, на наш взгляд, художественное произведение, как целостность видения и осмысления жизни, как накопленное веками и неизведанное до конца, как чуткий барометр времени, дает возможные ответы, отражающие как несовершенство мира, так и дыхание вечных истин, способствуя формированию человека и его самоопределению как личности.

**ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ՝  
ԻՐԻՆՎ ՍՈՑԻԱԼ-ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԿԱՅՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾՈՆ**

ՎԱՐՏԱՆՈՎԱ Ճ. Ա.

***Անփոփում***

*Գեղարվեստական ստեղծագործությունը երկխոսություն է ընթերցողի, հանդիսատեսի և ունկնդրի հետ: Դա այնպիսի երկխոսություն է, որի մասնակիցները ներգործում են միմյանց վրա: Գեղարվեստական գործը վերածվում է սոցիալ-մշակութային կացության գործոնի: Հասարակության հոգևոր կյանքը հանդես է գալիս որպես արվեստի հետ անհատի հաղորդակցման գործընթաց, որն ընդգրկում է ոչ միայն նրա մտավոր աշխարհը, այլև մարդկային զգացմունքների և նախասիրությունների ոլորտը: Ներազդելով մարդու վրա՝ արվեստի գործը ծառայում է իբրև գործնական միջոց՝ անհատի և հասարակության ճանաչողական ու հաղորդակցման ներուժը բարձրացնելու համար:*

*Գեղարվեստական ստեղծագործությունը նպաստում է մարդու ձևավորմանը և նրա՝ իբրև անհատի ինքնորոշմանը:*