

*Молтобарова К.И.*

## ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ

*In this article, the cultural, creative, and humanistic nature of the principle of beauty is revealed.*

Ключевой метафорой Культуры как квинтэссенции человеческой деятельности и основание онтологии и гносеологии является категория красоты. В ней кроется глубокий культурно-созидательный, гуманистический принцип, который, к сожалению, утрачен в процессе внедрения рыночных отношений и поставил перед человечеством глобальные проблемы. На этом фоне принцип красоты ни в коем случае не должен быть второстепенным, малозначительным, а наоборот, красота науки должна определяться ощущением соразмерности и взаимосвязанности частей, образующих целое, и отражать гармонию окружающего мира.

Красота в науке играет не только эстетическую роль, но и представляет собой очень важный логический принцип. А.Эйнштейн выдвигал в качестве критериев выбора физической теории требование «внешнего образования» (соответствия наблюдениям) и "внутреннего совершенства" (естественности, минимального числа допущений специально для данной цели, выведения из постулатов наиболее общих суждений, принимаемых без доказательств). Последние из этих требований совпадают с критерием математического изящества, который А.Пуанкаре пояснял примером легкости и стройности античных колонн, несущих максимальную нагрузку при ее оптимальном распределении. Поэтому красота является одним из тех важных и необходимых принципов, с помощью которых не только возможно формирование мировоззрения и идеологии суверенного молодого государства, но и восстановление "ренессанс" ценностей культуры нашего народа.

Действительно, если обратимся к истории и культуре многих народов, то можно отметить тот факт, что уже с архаичных времен до наших дней человечество, созидавшее культуру, всегда стремилось постичь, выразить и обессмертить красоту, пыталось исследовать его природу и творить "по законам красоты". Человек, постигая красоту природы, отображая ее в своих творениях, приходил к выводу, что единство "красоты, мудрости и добра" должно стать главным в жизни людей, без них и вне них человечество не может быть в гармонии с природой, Вселенной, Космосом, не способно к восхождению на высоты совершенного, к достижению ближайшей цели и созданию культуры. Красота и гармония являются не

только господствующей ценностью во многих произведениях искусства, не только знаменуют собой вершину эстетических творений, научных исканий, но являются закономерностью развития природных организмов. Они, по выражению пифагорейцев, "охватывают всю жизнь человеческую, пронизывают всю природу вещей. Ибо все, что производит природа, соразмеряется законом гармонии. И нет у природы большей заботы, чтобы произведенное ею было вполне совершенным. Этого никак не достичь без гармонии, ибо без нее распадается высшее согласие частей". Гармония и красота, разум и чувство, познание и творение, добро и вера являются вечными ценностями культуры и важнейшими категориями познания. Художник отображает истину в красоте, а ученый - красоту в истине. Казалось бы, на первый взгляд, различные формы познавательного отношения к миру, но насколько они взаимосвязаны, взаимно переплетены. Человечество, постигая общее в разнообразном, и разнообразное, в общем, начинает понимать, что путь познания законов гармонии и красоты долог и труден. Для постижения красоты необходима экспликация тех художественных образов и символов, которые вплетены в мирообразование и мироотношение восточного человека. В этом плане оригинальны постижения казахами пространства временных характеристик мира.

Западноевропейская культура создала известную пропорцию, которая определяется как принцип "золотого сечения", математическим выражением которого является величина, близкая к 1,6 или точнее - 1,618. Наиболее примечательными являются так называемые Фибоначиевы числа, которые записываются как ряд чисел: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, ..., 144, ..., 610, ..., 1597, ... и т.д. Примером же понимания принципа гармонии мира, выработанным в кочевой культуре, является числовой ряд: 1, 3, 4, 7, 40, 80 и т.д. Человек кочевой культуры предпочитает правильные геометрические фигуры - круг, квадрат, равнобедренные треугольник, пирамиду, отдает предпочтения, симметричным фигурам, то есть универсально пользуется принципом гармонии, в котором он раскрывает универсальность красоты и гармонии, присущую природе, жизни, социокультурному миру, в котором он живет, творит, созерцает и постигает истину в красоте. А из этих фигур особенно круг с давних времен был символом такой философской категории как Абсолют и символы, вписанные в круг, многократно умножают свою

силу. В этом контексте, треугольник – символ Знания Высшего, а квадрат в круге есть символ проявленного мира, символ красоты, подтверждение чему можно найти в учении гностиков, которые утверждали, что всё здание их науки покоится на квадрате, углами которого является Молчание, Глубина, Разум, Истина. От каждой стороны квадрата поднимается треугольник, представляя трёхмерное божественное существо, заключённое в четырёхмерную материальную природу<sup>1/1</sup>. То есть синтез таких Начал, как Молчание (Абсолютное, Несказуемое), Глубина (Тайна = Беспредельность), Разум и Истина (= Знание) символизируется понятием Красоты. Раскрывая содержание принципа красоты и гармонии, как закономерности развития природы, культуры, познания художественного и научного, "формулу красоты" можно вывести не только в кочевой культуре, но и мировой.

Открытие теории относительности, формулирование ее в физико-математическом виде, высокая оценка А.Эйнштейном творчества Ф.Достоевского активно стимулирует поиски таких же параллельных соотношений в наследии ученых и художников, в первую очередь идей пространства и времени в культуре и искусстве. Результаты оказались поразительными. Большинство исследователей, их читателей и слушателей оказались в положении молюеровского персонажа Журдена, который всю жизнь разговаривал прозой, совершенно не подозревая об этом, а когда узнал, был весьма обрадован.

Выяснилось, что «почти все более или менее талантливые произведения искусства так или иначе трактуют вопросы социального пространства, исторического времени в форме художественного времени и пространства»<sup>2/</sup>. Российские исследователи, как и полагается, начали с А. Пушкина и обнаружили, что он впервые вписал личное, частное время в историческое окружение, стремился синтезировать время личное, историческое и вечность. Вместе с тем Пушкин противопоставляет личное время реальному "жестокому веку", возвысив его над последним. У М. Лермонтова и Е.Баратынского оказалась усиленной обращенность к будущему, к прогнозированию. В поэтическом мировоззрении Ф. Тютчева большое место занимает диалектика вечности и мига, повторяемости и конечности бытия. Чего стоит одна строка: "Мысль изреченная есть ложь"! У Ал. Григорьева и Н.Некрасова выявилось смешение разных временных планов. Л.Толстой пошел еще дальше. В "Севастопольских рассказах" он открывает новые художественные приемы, изображая предсмертные минуты на войне. Эти мгновения Толстой расчленяет,

растягивает, переводит в иные масштабы времени, изучает новым способом, поскольку прежний опыт литературы для его целей был недостаточен.

Появление теории относительности определило новую трактовку творчества Пруста, Джойса, Т.Манна, А.Чехова, И.Бунина и ряда других художников. Но еще недостаточно раскрыта диалектика внутри художественного мира между изображаемым в произведении пространством-временем и временем-пространством самого изображения, то есть художественного образа как такового. В произведениях новейшей литературы настоящее прославляется будущим и прошлым, масштабы времени меняются произвольно, фантазия вплетается в реальность, мифы прошлого оживают в современности, время становится дискретным, прерывистым, таким, каким его представляют физики.

Одним из наиболее ярких отражений относительности природных и социальных параметров в искусстве является импрессионизм в живописи. Он возник как преодоление догматического и натуралистического восприятия окружающего мира, утвердившегося в Болонской школе. И стремление изобразить игру света, *pleinair*, в полотнах К. Моне и его соратников, и поиски геометрических форм в пейзажах П. Сезанна выражают психологию человека, которому методы научного исследования позволяют проникнуть в сущность, во взаимодействие явлений природы, не ограничиваясь восприятием их внешней оболочки. У импрессионистов цвет в живописи стал выражать не только особенности воспроизводимого предмета, но и отношения, в которые этот предмет включен. Он, цвет, как бы принял в себя живую, подвижную связь между явлениями, людьми и таким образом смог обнаружить собственные свои внутренние ресурсы и богатства. Историки французского искусства усматривали источник особых достижений Дега, например, в том, что он идет дальше Моне и Мане, в своем чувстве относительности он отрицает общепринятые соотношения.

В русском театре идеи относительности также имеют свои традиции. А.Чехов даже характером ремарок указывал на то, что у исполнителей и зрителей должны складываться свои отношения с воспроизводимой "ситуацией", что они должны воспринять ее "от себя".

Это смог почувствовать мэтр казахской режиссуры Азербайжан Мамбетов. Поэтому он в спектакле «Дядя Ваня», где герои обычные люди, с обычными мыслями, в обычных усадебных интерьерах, с обычными желаниями и чувствами, показал, как сквозь это «обычное» постоянно и

сильно сияет скрытая красота. И даже тогда, когда жизнь пропадает напрасно, расходуется на пустяки, мельчает, этот огонь не слабеет: “Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую”.

Здесь представлен эстетический принцип – скрытость, затаенность красоты в обыкновенном и повседневном. При этом, представляя убеждение, как Чехова, так и Мамбетова в богатстве, разнообразии и талантливости человека, где режиссером было понято главное – пьесы Чехова имеют, кроме внешнего плана, иные, глубокие смыслы, иногда – и более важные. И задача театра – донести их до зрителя.

А для этого необходимо как К.Станиславский добиваться, чтобы актер, играя роль, перевоплощался в воспроизводимого персонажа и в то же время в любом из моментов сценического действия нес и весь свой собственный, личный опыт. Такое свойство нагляднее всего проявилось в спектакле Азербайджана Мамбетова «Материнского поля». Сам Чингиз Айтматов, тогда покоренный такой удивительной новизной, произнес: - «никогда не думал, что «Материнское поле», написанное в прозе можно поставить в театре». Мамбетов через образ Толганай в исполнении великой актрисы Сабиры Майкановой показал, те истоки, объясняющие ее талант сопереживания всему трагическому и прекрасному, что совершается на земле. Потому образ земли-матери в спектакле представляется нам, прежде всего самой Толганай в момент истины, в наивысшем проявлении ее души, когда заставляет нас погружаться в задумчивость от постижения подлинно человеческого в человеке. И это можно назвать космическим ракурсом постижения действительности.

В постановках по Б.Брехту учитывались его требования столь решительного "отчуждения", отдаления актером себя от персонажа, как бы постоянного суда исполнителя "со стороны" над героем. Но в обоих случаях, таким образом, предполагалось, что роль складывается, вырастает, живет, как действенные отношения актера с героем, и потому всегда в подлинном

искусстве нова, всегда единственна и отделена от любых других ее исполнений.

Интенсивные научные изыскания тайн художественного творчества и познания, думается, вряд ли когда-нибудь до конца раскроют весь "механизм", "технологию" этого познания. В нем преобладающее место занимают глубинные пласты человеческого сознания - интуиция, подсознательное, "бессознательное", букет эмоций и, видимо, немало еще неизвестных нам факторов, которые наука еще "измерить и взвесить", выразить в логических формах не может. Все это остается таинственной спецификой и особенностями художественного познания. Но возможности в познании этих непознанных до конца феноменов поразительны и не перестают удивлять людей во все времена.

Сближение художественного и научного творчества обусловило формирование гносеологической эстетики, которая эстетические впечатления представляет как важные элементы познания. Анализ вопроса о соотношении объективного и субъективного в эстетических и других суждениях привел к выработке понятия "красоты познания", где источником художественного восприятия служит не субъект и не объект, а познание объекта субъектом. И не случайно пророки человечества, в основном из художников, не переставали утверждать, что мир спасет красота. Цивилизация XX века, самонадеянно полагаясь на технический прогресс, считала этот тезис и наивным, и утопическим. Этот процесс имеет продолжение и сегодня. Между тем красота имеет и нравственное значение: красоту мира, природы нельзя губить, это аморально. Вряд ли вселенная полностью свободна от законов морали хотя бы потому, что неотъемлемой частью, хоть и маленькой, этого мира является человечество со своими нравственными нормами и жаждой познания и созидания прекрасного.

#### Использованная литература:

1. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Пер. с англ. 3-е изд. – Новосибирск: “Наука”, 1997. С. 134 .
2. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С.298