

**АКМЕОЛОГИЯ ИСКУССТВА:  
ПУТЬ К ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ  
(ПО РАБОТАМ И.А. ИЛЬИНА)**

Под акмеологией искусства мы понимаем учение о пути обретения художественности. В данной статье анализируется один из аспектов духовной актологии И.А. Ильина (1883–1954) – учения о духовном художественном акте. Понятие духовного акта, на наш взгляд, имеет принципиальное значение для молодой и перспективной науки акмеологии, а также для искусства, педагогики, философии. В связи с этим вначале следует рассмотреть понятие художественности.

**Уровни художественного произведения.** Восприятие произведения искусства можно уподобить восприятию человека. Сначала мы воспринимаем его с внешней стороны – его фигуру, лицо, одежду, движения, голос. Затем за внешностью мы схватываем движения души человека (его чувств и др.), и телесное сводится к выражению внутреннего. При глубинном общении сама душа служит выражением *духовного* в человеке – что он ценит, во что верует, чем дорожит более всего, что для него священно. Восприятие художественного произведения тоже углубляется от внешнего плана к внутреннему: от «эстетической материи» – к образу, от образа – к предмету, (идее, замыслу) произведения, к самому главному, что пронизывает своими лучами и «эстетическую материю», и образы [5, с. 456].

Первый уровень (внешний слой) искусства – *эстетическая материя*: таковы слово, язык в литературе; линии, краски, цвета в живописи, поющий звук в музыке и т. п. Чувственный материал имеет свои законы: фонетические, грамматические в литературе; законы верного звучания, лада, тембра и созвучия в музыке и пении; законы цветов в живописи. Эти законы и правила составляют эстетическую грамотность, необходимую для выражения эстетического образа произведения.

Второй уровень – *образный состав* произведения. Например, воображение живописца дает зрителю образы плодов, цветов, гор и пр. Эти образы тоже имеют свои законы (образной узнаваемости, органической естественности и др.). Но и образы не являются самодовлеющими, они подчинены третьему слою произведения. Третий уровень – *эстетический предмет*, то *главное*, что художник хотел выразить в произведении. Это –

замысел (идея), который уходит в глубину души и превращается в творческое горение («заряд»), ищущее себе образов и эстетической материи. Эти поиски составляют процесс творчества художника. Такой предметный замысел – не отвлеченные понятия, а духовно созерцаемые реальности [4, с. 34]. Художник входит в эти реальности и изображает их и из них. Предмет произведения есть «то основное духовное содержание, которое облекается в образы и воплощается в материи; источник органически-символического единства в произведении, т.е. первое условие его художественности; "духовное солнце", излучающее себя в образы и материю и излучающееся через них в человеческие души» [3, с.142]. В совершенном произведении власть предмета «едина, неограниченна и всепроникающа; все служит ему как высшей цели» [3, с. 149].

Восприятие произведения должно пройти обратный путь: художник шел от предмета к образной и чувственной поверхности; от целого к частям, а зритель идет от чувственной поверхности к образу и предмету; от частей к целому. Как дух ведет душу и через нее направляет тело человека, так и предмет произведения властвует в образе и эстетической материи. Воспринять верно художественное произведение – значит воссоздать в своем душевно-духовном мире творческий акт художника и из этого акта воспроизвести и сам художественный предмет, и образы, в которые он облачен, и воспринять эстетическую материю произведения как символический фон предмета и образов. Усвоение искусства развивает универсальную способность в виде продуктивного воображения, сращивает в целостность главные духовные силы, разнообразит диапазон чувств, духовно их возвышает и позволяет человеку тоже творчески создавать *из целого части*, а это – абсолютный момент всякого творчества.

**Феномен художественности.** Искусство есть явление духовное. Духовность требует «умения отличать нравящееся и приятное – от объективно-достойного и совершенного (истинного, нравственного, художественного, справедливого, Божественного); чтобы чувство, мысль и воля человека предпочитали именно объективно-достойное и совершенное, к нему тянулись, его хотели, его искали, его творили» [3, с. 115–116]. Все это вместе вводит человека в ту атмосферу, где «живет, творится и сияет истинное искусство». Только духовный человек может понять, что произведения искусства измеряются не субъективным «нравится – не нравится», но объективным совершенством; причем особым критерием совершенства – «художественно-эстетическим», а не умственно-познавательным; не нравственно-добродетельным, не «гражданственно-лояльным» или «про-

грессивно-социальным», и не «догматически-вероисповедно-религиозным» [3, с. 116].

Художественность производна, во-первых, от *согласованности трех уровней* произведения. Художественность есть «символически-органическое единство в произведении искусства, идущее от эстетического предмета». В художественном произведении все символично (все представляет собой предмет) и все органично (связано друг с другом законом единого совместного бытия и взаимоподдержания); оно предстает как «единство, связанное внутренней, символически-органической необходимостью», как «законченное, индивидуально-закономерное целое» [3, с. 124–125]. Художественность не осуществляется через соблюдение только лишь законов эстетической материи и эстетического образа. Она реализуется через «верность материи себе, образу и предмету; и через верность образа себе и предмету» [3, с. 139].

Художественность производна, во-вторых, от *духовной значительности самого эстетического предмета*. Художник ищет существенного, глубинно-коренного, судьбоносного, субстанциального. Это его главная задача. Истинное искусство правит свой путь по горным вершинам бытия; по Божественному, таинственно присутствующему во всем. Так как предмет «древен, вечен и всем доступен», то его восприятие созерцателем искусства потрясает чувством «древле-знакомомого, вечно-исконного, и давно-искомого» [3, с. 153]. Но «образная риза» предмета всегда нова, как и ее эстетическая материя, поэтому воспринимающий художественное произведение бывает потрясен чувством «абсолютно-нового, невиданно-небывалого». Оба эти чувства вместе (древнего и нового) слагают в его душе «художественный праздник: праздник узнавания древле-желанного, вечного и праздник познавания абсолютно нового, открытия. Но открытие вечной истины есть... переживание откровения; а в этом-то и состоит глубочайший и священный смысл художества» [3, с. 154]. «Так воспринятый и выношенный духовный предмет становится... тем художественным солнцем в произведении искусства, из которого все излучается и к которому все сводится. От него исходит то органическое единство и та художественная необходимость, которые столь существенны, столь драгоценны в произведении искусства, составляя начало художественного совершенства в нем» [3, с. 154].

Художественность, в-третьих, производна от *способа восприятия произведения*. «Праздник» восприятия художественного содержит *психомифический* аспект. В художественном произведении его предмет столь

прозрачен для созерцания (нет ничего лишнего), что возникает почти полный перенос психики созерцателя в художественный предмет, а этого предмета – в психику созерцателя. В таком глубинном слиянии расплывается чувство реальности: художественный предмет представляется как бы действительностью, а сама действительность отходит на задний план, как некий фон. Это состояние есть предельная открытость психики, всех ее уровней, смыкание подсознания и сознания, энергий инстинктов и значений сознания, их взаимоусиление до экстаза. Это – мифоподобное состояние психики! Предельная открытость психики в акте восприятия художественной реальности объясняет мощь суггестивного действия художественного произведения и глубину его запечатлевания всеми пластами психики. Главное в мифе – восприятие реальности по образу и подобию человека, перенос этого образа и подобия на внешнюю реальность и восприятие продуктов воображения как сил самой реальности. В мифе пропадает грань между естественным и сверхъестественным, объективным и субъективным, почти как в искусстве. Миф – естественная почва искусства и религии всякого народа. Поэзия А.С. Пушкина без мифических персонажей, что дистиллированная вода.

Художественность невозможна без развитого чувства *совершенства – художественного вкуса*, «который равносильен в искусстве голосу совести; который ответственно ищет совершенного и именно потому властно отмечает случайное и несовершенное, как бы "приятно", льстиво и эффективно оно ни было; который ищет... точного и прекрасного воплощения для духовно значительной темы». Этот вкус, как властный цензор, стоит на страже поднимающихся «снизу» наитий и содержаний, допуская одни к осуществлению и отсылая другие назад, в темную глубину. Этот вкус есть чувство меры и прекрасного, «воля к духовной значительности создаваемого творения, к его органическому единству, к его естественности и художественной законченности» [3, с. 69]. «Итак, – заключает И.А. Ильин, – вот критерий художественного совершенства: будь верен законам внешней материи, но, осуществляя их, подчини их живую комбинацию образу и главному замыслу; будь верен законам изображаемого образа, но, осуществляя их, подчини их живую комбинацию своему главному замыслу, являемой тайне» [7, с. 332]. «А художественный замысел выращивай всегда из живого и непосредственного созерцания художественного предмета, доводя это созерцание до конца: чтобы художественный предмет действительно присутствовал в твоём духовном опыте, насыщая его, отождествляясь с тобой и вдохновляя тебя; чтобы сам предмет выбирал, лепил, говорил

и пел через тебя. Тогда тебе удастся найти законченный эстетический образ, целостно пропитанный предметом; и найти для этого образа точную эстетическую материю, "насквозь" прожженную предметом. Тогда в твоём произведении все верно, точно и необходимо, рождено безошибочным художественным вдохновением; все будет внутренне согласовано, как в организме» [3, с. 40]. Ибо вдохновение есть «прозрение высших духовных закономерностей и совершенных связей» [3, с. 118].

**Творческий акт порождения художественности.** Художественное искусство не может родиться из неадекватного ему состояния души – из безверия и хаоса, духовной пустоты, нравственной распущенности, волевого распада, умственной лени, ожесточенного сердца, из разнузданного инстинкта. «Духовно ничтожный и душевно разложившийся человек никогда еще не создавал художественного произведения; и никогда не создаст его. Ибо художественное творчество и художественное искусство требуют от человека верного творческого акта» [3, с.103]. Каждый художник творит самобытно, по-своему созерцая, вынашивая идею, находя образы, облекая в слова, звуки, линии, жесты. «Этот самобытный способ творить искусство и есть его "художественный акт", – гибко-изменчивый у гения и однообразный у творцов меньшего размера» [3, с.104]. В творческом акте могут участвовать все силы души – чувственное восприятие, духовное созерцание, эмоции, вера, любящее сердце, воля, мысль и их сложные образования. По составу он может быть полным, широким, узким. От этого зависит его диапазон. В нем могут доминировать те или иные сочетания сил души, что определяет его *направленность* (эмоционально-сердечную, волевою и др.). Творческий акт может различаться *по вертикали*, в зависимости от уровня: это – уровень по-преимуществу *душевный*, поглощенный внешним, чувственным опытом, или *духовный*, обращенный к «небу», к божественным содержаниям, высшим, предельным и абсолютным ценностям. Можно отметить *гибкость* творческого акта – способность художника перестраивать свое «чувствилище» согласно своеобразию предмета.

В совершенствовании творческого акта важны не только техника и умножение знания, но, в первую очередь, развитие его *силы* – силы творческого созерцания, способности к сосредоточению внимания, умения вынашивать замыслы (ср. у А.С. Пушкина: «учусь удерживать вниманье долгих дум»), умения сосредоточиваться на существенном, отделять главное, постигать «душу» (эйдос, энтелехию) каждого предмета; сообщать свосму восприятию гибкость, чуткость и перестраивать свой опыт применительно к своеобразию предмета и его сокровенной сущности: по-иному

видеть уличный быт и по-иному слушать молчание гор, уметь страдать со слепым нищим и радоваться вместе с птицами восходящему солнцу, любить вместе с молодой матерью и умирать вместе с подстреленной ланью; «надо создать и развернуть в себе абсолютное чувствилище души, те вещи зеницы, о которых говорил Пушкин, тот орган духа, который открывает художнику и "неба содроганье, / И горный ангелов полет, / И гад морских подводных ход, / И дольней лозы прозябанье"» [3, с. 104–105].

Художник, как пишет И.А. Ильин, должен расширять, углублять свой творческий акт; или же, если это невозможно, держаться в пределах сродных ему сюжетов, тем и предметов. Так, художник, говорящий не из сердца, не должен браться за лирику. Художник, не включивший в свой творческий акт волю, должен помнить, что драма и трагедия ему не удадутся. Психологический роман будет недоступен беллетристу, прилепившемуся всецело к чувственному опыту. Мастер быта может почувствовать свое бессилие в описании природы; мастера сонаты ждет обновление творческого акта, как только он возьмется за оперу. Творческий акт перестраивается целиком при переходе от пейзажа к портрету, от скульптуры к барельефу и т. п. Художник призван культивировать свой творческий акт, «чтобы душа его владела всеми струнами, потребными вихрями мира и зовам Бога», и при этом искать не «оригинальности», что дано каждому, а «художественной верности предмету» [3, с. 105–106].

И.А. Ильин излагает многообразие творческих актов. Есть мастера *внешнего* видения (Л.Н. Толстой, импрессионисты) или *внутреннего* видения (Ф.М. Достоевский, Л.-В. Бетховен). А.С. Пушкин в равной мере владел тем и другим. В передаче *чувств* есть живописцы с холодным сердцем (Тициан, Дж. Беллини, Бронзино), живописцы умиленного сердца (Фра Беато Анжелико), поющего сердца (С. Боттичелли), растерзанного сердца (Козимо Тура), живописцы целомудренной любви (школа Византии и Сиены) и чувственного развала и «безудержа» (Рубенс). В литературе есть акты обнаженного и кровоточащего сердца (Ч. Диккенс, Э.Т.А. Гофман, Ф.М. Достоевский, И.А. Шмелев), замкнутой в сухом калении перегорающей любви (М.Ю. Лермонтов), знойной и горькой чувственной страсти (Э. Золя, Г. Флобер, М. Алданов).

В передаче мира *воли* есть акты волевой мощи (Микеланджело, В. Шекспир, А. Мантенья, В.И. Суриков), акт Врубеля знает и волевою судорогу («Демон», «Пророк»), и влажно-страстное безволие инстинкта («Пан»). Образы Боттичелли и Перуджино лишены воли. Чехов-художник

знает волевое начало собственной цензуры в отборе образов и материи, чеховский же персонаж – безвольно-влекомое создание.

В передаче мира *мысли* – то же многообразие творческих актов. Строгой, величавой и глубокой мыслью проникнуты образы Микеланджело (Бог Отец, Моисей, пророки, сивиллы); Леонардо да Винчи мыслит всегда в своих образах, а Рафаэль – почти никогда; в трагедиях Шекспира мыслят герои. В романах Гете мыслит сам автор вместо своих героев. Пока Л.Н. Толстой не мыслит, он художник, а когда он начинает мыслить, читатель начинает томиться от нехудожественного резонирования (Пьер Безухов, Левин, Нехлюдов). Творчество А.Н. Толстого не ведает мысли: подобно всаднику без головы, писатель носится по пустырям прошлого на шалом Пегасе красочной фантазии. У большого художника, продолжает И.А. Ильин, акт гибок и многообразен. «Евгений Онегин» написан совсем иным художественным актом, чем «Полтава»; «Пророк» и «Домовой», «Клеветникам России» и «Заклинание» исполнены как бы на разных духовных «инструментах». Привыкший читать Золя и Томаса Манна должен перестроиться, чтобы внять И.А. Шмелеву. Иной акт нужен для И.С. Тургенева и совсем иной для И.А. Бунина [3, с.106–113].

Бывают одинокие художники с широким диапазоном и духовно глубоким творческим актом, для понимания которого публика, увлеченная «современностью», еще не доросла. Так, отмечает И.А. Ильин, русско-византийскую икону открыли в России только в начале XX в. потому, что русская интеллигенция XIX в. все больше уходила от веры, и ее художественный акт становился светским, декадентско-безбожным и мелким. По той же причине русское поколение начала XX в. не умело играть Шекспира; оно было мелко для него – безвольно, бестемпераментно, не героично, нигилистично, лишено трагического и философского парения. В этой же связи русская интеллигенция долго не имела органа ни для метафизической лирики Тютчева, ни для религиозно-нравственного эпоса Лескова. Огонь религиозного чувства загорелся лишь после первой революции 1905–1907 гг. Началось обновление всей духовной установки, и расцвела религиозная глубина художественного акта [3, с. 111–112]. В дальнейшем поколение, воспитанное на неистовом холодном безбожии большевизма, было не в состоянии внять голосу молящегося художника. Люди сами пылят на своем жизненном пути и потому не видят солнца – божественных благодатных лучей; тяготений и устремлений земного содержания к преодолению материи, к совершенству, к гармонии духа и природы, к искусству самой жизни. Поколение 1990-х гг., безверное, безбожное, одержи-

мое гедонизмом и безволием, вряд ли поймет А.С. Пушкина или И.А. Шмелева.

Самым «работающим» моментом творческого акта художника является его медитация – отождествление с «самосутью мира», с его предметным составом, «субстанциальным естеством»; целостная сосредоточенность всем сердцем и помышлением на предмете произведения; приобщение к предмету, перевоплощение в него, слияние и идентификация с ним до потери граней своей личности. Такое глубинное погружение возможно благодаря духовному созерцанию предмета, когда художник говорит из него и о нем образами, облекая их в эстетическую материю. Пребывание в предмете есть вдохновенное состояние духовно-душевного преображения художника, уходящее в поддонные глубины его бессознательной инстинктивной области.

*Лаконизм – школа художественности.* Художественному творчеству можно и должно учиться. От этой обязанности, замечает Ильин, не освобождается никакой талант, никакая гениальность. Гений всю жизнь неутомимо учится. Так учился А.С. Пушкин. Художнику нужна техника, умение владеть материалом – камнем, красками, словом и т.д. Техника требует изучения и упражнения. Однако техника и художественность не одно и то же. «Большой художник может обладать малым умением; великий техник может создавать нехудожественные вещи. Одно дело – искусник, а другое дело – художник. Одно дело – мастер средств, а другое дело – мастер цели. Одно дело – рука, глаз, ухо, а другое – созерцающий замысел, око и дух» [1, с. 358–359]. Один из необходимых приемов учения художеству – «закон двойной экономии». Этот закон имеет два выражения – «предметная экономия» и «экономия внимания» публики. [1, с. 367]. Первая из них обращена к художественному предмету, вторая (столь важная и для педагога) – к читателю, зрителю, слушателю.

Художник творит изнутри созревшего в его душе предмета. Он, предмет, ищет через художника не каких-нибудь, а верных, необходимых, незаменимых художественных образов, которые нужны не лично художнику или публике, а самому предмету. Такие образы и материя должны быть точными. Точность означает степень соответствия художественному предмету. Точность в выборе образов и средств обозначает, что этот образ или материя не только подходит, но вполне подходит; соответствует до полной верности – до необходимости, до единственности, до незаменимости. Путь к этому один, – отмечает И.А. Ильин: «Необходимо сосредоточить всю свою интуитивную силу на самом рождающемся и обле-



кающемся художественном Предмете и отдать в его распоряжение свое чувство, свою волю, свое воображение; отбросить все остальное, особенно всякое личное мнение, самомнение и тщеславие и стать верным рупором Предмета, как бы его флейтой, или его медиумом» [1, с. 360]. Если Предмет несет боль, то уйти в эту боль и замереть в ней. Забыться в ней и писать из нее. Если Предмет несет радость, то в ней утонуть и из нее писать. «Этот-то момент Пушкин и выразил трепетными словами о музе: "Сама (!) из рук моих свирель она брала". Вот этого надо добиваться, этому надо учиться. Это – главное» [1, с. 361]. Надо обязать свою душу к образной и иной экономии, к выполнению общего правила художественности: «где можно сократить – там обязательно сократить». Художественность не терпит лишнего. Если, по А.П. Чехову, в первой главе сказано, что «на стене висело ружье», то оно должно выстрелить в течение рассказа, иначе о нем не надо сообщать. В художественном произведении все точно (определение А.С. Пушкина), все необходимо (определение Г.В.Ф. Гегеля, Г. Флобера и А.П. Чехова): в нем нет произвольного, нет лишнего, нет случайного [6, с. 323]; нет самодовлеющих форм, модуляций, рифм, линий и красок. В нем все отобрано Главным – художественным предметом.

Точность и лаконизм сообщают идее, замыслу, художественному предмету произведения прозрачность. Предмет как бы сам входит в душу созерцателя, завладевает его вниманием и сердцем. Предметная экономия – необходимая предпосылка для экономии внимания, столь важная в искусстве и в педагогическом процессе.

*Когда художественны моменты самой жизни?* Художественный феномен, однако, не привилегия одного искусства. Бывают «мгновенья» жизни, которые «прекрасны» и переживаются художественно. Тогда из сердца рождается восклицание: «Остановись, мгновенье!» Можно отметить некоторые предпосылки, которые в единстве даруют нам художественное переживание самих жизненных явлений: когда явление несет в себе высокую духовную значимость и творчески созерцается; когда эта значимость является нам в адекватной себе образной форме, и мы непосредственно схватываем тот значительный смысл, который светится в ткани явления; когда значимость явления проступает столь прозрачно, что побуждает наше внимание и воображение к такой открытости и искреннему приятию, при которых наше Я вживается в явление и растворяется в нем, теряя на мгновения дистанцию между собой и им. Это – мифоподобное состояние души. В силу своей интенсивности и глубины такое переживание дарует нам катарсис, очищение, постижение новой грани бытия и

эмоциональное обновление, когда в явлении мы прозреваем некий свет совершенства потому, что созерцаем любящим сердцем.

Художественное переживание жизни можно, конечно, подвергнуть сомнению, если упустить следующее. Современный человек творит жизнь и культуру частичным духовным актом, без любящего сердца. Он отделил религию от науки, нравственность от права. Такой разлом – продукт техногенной эпохи, фабрично-заводской организации труда, техногенной активности и объектного уклада всей жизни, который разложил непосредственность, искренность и детскость мировосприятия. Холодное наблюдение, объективное понимание, технологичность, техническая оптимальность, конструктивность формы вытеснили собой «удивление» (Аристотель), эмоциональное отношение к природе, событиям. В период Возрождения природа улыбалась своим поэтически-чувственным блеском всему человеку. В Новое время технологичный человек свел природу к «материи», к «материалу» своего могучего технического воздействия; она теперь «не храм, а мастерская», не «улыбается». Эмоциональный фонд оскудел. Вот почему в порядке компенсации художественное стало продуктом лишь специального воспроизводства в искусстве, подобно тому как авитаминоз современный человек преодолевает при помощи таблеток.

*О художественном воспитании.* В художественном образовании, как отмечает И.А. Ильин, ставку делают на обучение, а не на воспитание, на технику, а не на духовные и креативные основы искусства. В искусстве преподается почти все, кроме главного, без чего произведение искусства не может быть художественным. В вопросах техники образа и материи люди искусства учатся друг у друга. Эта техника учит лишь пользоваться возможностями и средствами искусства. В обращении же к цели, к предмету и художественности люди оставляются на произвол судьбы. Например, в художественных академиях преподавались натура, перспектива, анатомия, композиция, идущие «не от художественного предмета, а от насыщения или ненасыщения полотна образами», т. е. теория использования и упорядочения живописно-пространственного объема, но «практика насыщения души живописца предметным содержанием, но теория и практика рождения картины из художественного предмета, но практика сердца, совести, духовного видения, национального чувства, молитвы – не преподавалась» [3, с. 177–178]. Лишь иногда келейно шептал гениальный живописец своему ученику о значении сердца и созерцания, о трепете художественного видения и о совершенстве. «Опыт художественного предмета нигде и никак не культивируется и не преподается». В результате среди

авторов и исполнителей распространяется беспредметное и безвдохновенное искусство, а среди зрителей и критиков – снобизм и безвкусие. Этой большой атмосфере опустошенного искусства надо противопоставить волю к художественности и борьбу за художественность. Надо, подчеркивает И.А. Ильин, утвердить аксиому, что «искусство призвано быть художественным и что художественности можно и должно учиться» [3, с. 179]. Забота об этом должна лежать на всех четырех участниках искусства: на преподавателе, на творящем авторе, на критике и на воспринимающем зрителе-слушателе-читателе. Остановимся подробнее на этих советах И.А. Ильина.

Забота о художественном образовании лежит прежде всего на преподавателе. Преподавание не должно ограничиваться техникой, оно должно идти к «законам художественности, к эстетическому акту и предмету, к правилам художественного зачатия, вынашивания и творчества» [3, с. 179 – 180]. Программа образования должна включать особые предметы, воспитывающие духовный опыт – «историю духовной культуры родной страны, историю всех ее искусств, основы мирозерцания и характера (учение о первоисточниках веры, совести, вкуса, правосознания, патриотизма); и в особенности – эстетику и теорию творчества, где должны быть собраны творческие советы и указания всех великих мастеров от Леонардо да Винчи до Бетховена и Гете, от Леона Баттиста Альберти до А.С. Пушкина, от Флопера и Родэна до К.С. Станиславского... Духовному опыту и творческому созерцанию, культуре духа, духовной концентрации, систематической интуиции, творческому акту, подчеркивает И.А. Ильин, – можно и должно учить» [3, с. 180].

Молодой автор (живописец, скульптор, музыкант) должен знать, как творили великие художники до него, как нельзя подходить к творчеству; что необходимо для восприятия художественного предмета. Культура требует, чтобы духовно-творческая традиция передавалась из поколения в поколение, чтобы новый художник не начинал все с самого начала, одиноко и беспомощно, открывая вновь те духовные пути, которые были уже выстрадааны и открыты до него. Начинающий автор должен иметь в себе волю к художественному совершенству своих произведений; чувствовать, видеть и разуметь, в чем состоит вообще художественное совершенство; чутко и нащупывать пути к нему. Здесь нужно, как подчеркивает И.А. Ильин, хотя бы приблизительное чувство верного метода художественного творчества [3, с. 80].

Художественный критик должен быть опытным созерцателем духовного предмета, уверенно проникать к замыслу, к художественному предмету; проходить дважды одну дорогу – первый раз от эстетической материи к образу и предмету, второй раз обратно, от художественного предмета к образу и эстетической материи. Тогда перед ним раскроется качество разбираемого произведения, которое он сможет убедительно установить для автора и для воспринимающей публики. Так он поможет обеим сторонам в обретении и восприятии художественного совершенства [3, с. 181]. Следует вести дискуссии о художественности произведений, аргументируя позиции, чтобы люди научились сосредоточиваться не на том, что кому в искусстве нравится, а на том, что «в самом деле хорошо» [7, с. 334]. В этом – главное в художественном воспитании. Ибо «жизнь духа начинается именно в тот миг, когда человек начинает постигать, что ему может нравиться плохое, а хорошее может ему и не нравиться; что не все "милое" и "приятное" хорошо, и что надо вырасти, очистить и углубить свою душу до того, чтобы все хорошее на самом деле стало хорошим и для меня, т.е. стало "нравиться"» [2, с. 335]. В другой работе И.А. Ильин советует созерцателю искусства: «Наивно и нелепо носиться со своим личным душевным укладом как мерилom "хорошего" в поэзии, музыке и т.д.; зато правильно и мудро предоставлять большим и бесспорным художникам ("классикам") свою душу, чтобы они воспитали ее эстетический вкус. Воспринимая искусство, надо забывать о себе в художественном созерцании». Суждение настоящего вкуса рождается не из случайного «удовольствия-неудовольствия», а «из глубины души, ищущей совершенства и потерявшей себя в художественном восприятии данного произведения искусства; надо уходить в созерцание его объективного совершенства, которое уже не зависит от моего одобрения» [2, с. 336 – 337]. Культура восприятия требует «целостного вхождения» в самое произведение искусства, чтобы в моем внутреннем мире верно и точно состоялось видение художника, все, что он вынашивал в себе, его художественный замысел, все образы, в которые он вложил свою художественную медитацию и все внешнее тело его произведения. Тогда возможна верная встреча в художественном произведении и с самим художником [7, с. 328 -- 329].

И только все трое вместе – преподаватель искусства, творящий художник и предметный критик – могут соединенными усилиями поднять духовный уровень публики и приучить ее искать в искусстве не развлечения, не забавы, не демагогического угождения, а духовного умудрения и художественного совершенства. И.А. Ильин обращается к педагогу: «Учи-

тель академии! Ты хотел бы, чтобы твои ученики создавали художественное и бессмертное? Тогда учи их не только технике, но и духовному опыту, творческому созерцанию, ответственному вынашиванию художественного предмета, закону совершенства. И они будут творить великое» [3, с. 181]. И.А. Ильин отмечает особую важность преподавания «эстетики и теории творчества». Между тем, в государственном стандарте специальностей 052300 Декоративно-прикладное искусство и 030500.04 Профессиональное обучение (дизайн) нет эстетики! Студенты Российского государственного профессионально-педагогического университета, обучающиеся по данным специальностям, не изучают эстетику. В художественное образование целесообразно ввести специальный курс «Основы искусства» и расширить практику эстетического созерцания художественных произведений с последующим их обсуждением, что внесет культуру эстетического опыта, который, в свою очередь, будучи спонтанным и самостоятельным у каждого, провоцирует на объективацию своего содержания.

В заключение отметим, что вопрос о художественности – это вопрос о возрождении человека, потерявшего себя в своих промышленных, экономических, политических технологиях, о возрождении его целостного духовного акта (единения мысли и веры, воображения и воли, совести и любящего сердца); это вопрос, в конечном счете, о восстановлении истинного ранга жизни – божественные лучи пронизывают земное, духовное направляет душу и тело, культура ведет за собой цивилизацию (технику жизни), ценности направляют мышление и волю, религия наделяет святостью то, без чего инстинкт отрывается от идеала и в человеке разнуждываются животность и зверь; истина, добро и красота не чужды друг другу, а являются *различными выражениями совершенства* на экранах мышления, воления и созерцания.

### **Библиографический список**

1. *Ильин И. А. Борьба за художественность // Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6, кн. II.*
2. *Ильин И. А. Искусство и вкус толпы. Ивану Сергеевичу Шмелеву // Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6, кн. II.*
3. *Ильин И. А. Основы искусства. О совершенном в искусстве // Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6, кн. I.*
4. *Ильин И. А. О чтении и критике // И.А. Ильин. Одинокий художник: Статьи, речи, лекции. М., 1993.*

5. *Ильин И. А.* Путь к очевидности //Собр. соч.: В 6 т. М., 1994. Т. 3 .
6. *Ильин И. А.* Что такое искусство. Сергею Васильевичу Рахманинову //Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6, кн. II.
7. *Ильин И. А.* Что такое художественность. Николаю Карловичу Метнеру // Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6, кн. II.

**С.А. Днепров, А.С. Максяшин**

## **МЕТОДОЛОГИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ГЕНЕЗИСА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА УРАЛА**

К числу основных современных тенденций в образовании относится исследование идей и закономерностей, позволяющих прогнозировать, проектировать и организовывать процесс обучения и воспитания. При этом к важнейшим приоритетам при научном исследовании фундаментальных основ образования относится изучение конкретно-исторических реалий, что оправдано актуальностью восстановления утраченной преемственности и формированием новых ориентиров в образовании.

В этой связи считаем необходимым рассмотреть методологию педагогического исследования генезиса художественного образования в области изобразительного искусства Урала, что, в свою очередь, имеет важное значение для системы образования в целом, так как позволяет рассмотреть это явление в процессе постижения различных закономерностей, соотнесения исторического и логического. Рассмотрение генезиса как первоосновы исследования может выступать и в качестве необходимого условия: изучение педагогических фактов для воспроизводства лучших традиций в сфере образования непосредственно связано с постижением социально-культурного и исторического опыта предшествующих поколений и преобразованием в ходе освоения этого опыта. Обращение к исследованию генезиса придает обоснованность, достоверность, основательность всем остальным исследованиям.

Нами был использован историко-генетический подход, позволяющий более полно и достоверно определить логику генезиса художественного образования в области изобразительного искусства Урала. Другой, не менее распространенный, феноменологический подход был отклонен по причине направленности лишь на выявление исключительного в своем роде