

ГЛАВА 2. КУЛЬТУРА РОССИИ В ТВОРЧЕСТВЕ И, А, ИЛЬИНА

И. А. ИЛЬИН: ПУТЬ К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Гончаров С. З.

Вопрос о художественной культуре актуален. Резко снизился эстетический уровень произведений искусства. Сказывается влияние постмодернистской философии, толкующей художественность в аспекте свободного субъективного произвола. Художественное содержание в телепрограммах – редкость. Снизился уровень государственного стандарта, регламентирующий художественную подготовку: в государственном стандарте специальностей 052300 – декоративно-прикладное искусство и 030500.04 – профессиональное обучение (дизайн) нет ... эстетики!

Основная причина тяготения современной «культуры» к упрощению – установка радикального либерализма на свободный рынок, на освобождение экономики, образования и др. от социального контроля вообще, от *государственного* в особенности. Такая установка породила коммерциализацию искусства, «нервирующие зрелища», «шоу», сведение искусства к игре и развлечению без духовного развития публики. Новому поколению эта идеология предлагает особый образ жизни: *максимум удовольствий, минимум усилий*; подальше от труда, поближе к наслаждениям; поменьше терпения, служения, верности и побольше претензий получить все сразу «здесь» и «теперь». Либеральная идеология воспитывает гедониста-потребителя с упрощенным эстетическим вкусом.

Современное искусство, отмечал И. А. Ильин, перестало служить священному, стало забавою, созданной для возбуждения и раздражения, не то развратною потехою, не то беспринципным промыслом [3; 67-68]. «И невольно возникает вопрос: искусство это или больной бред? Художественное творчество или духовное разложение?» [4; 395]. Ныне эти вопросы Ильина являются риторическими. Да, «бред» и «разложение».

Эстетика и искусствоведение Ильина – надежный ориентир для всех, кто продолжает в искусстве России линию А. С. Пушкина. В данной статье анализируется один из аспектов духовной актологии И. А. Ильина (1883–1954) – учение о духовном художественном акте. Вначале следует изложить понятие художественности.

Уровни художественного произведения. Восприятие произведения искусства можно уподобить восприятию человека. Сначала мы воспринимаем его *тело*, лицо, одежду, движения, голос. Затем за внешностью мы схватываем движения *души* человека – его чувства, переживания, желания, мысли. При глубинном общении сама душа служит выражением *духовного* в человеке – что он ценит, во что верует, чем дорожит более всего, что для него священо. 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 [1; 456].

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

Второй слой – *образный состав* произведения. Например, воображение живописца дает зрителю образы плодов, цветов, гор и проч. Эти образы тоже имеют свои законы (образной узнаваемости, органической естественности и др.). Но и образы не являются самодовлеющими, они подчинены третьему слою произведения [2; 331 – 332].

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. 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; 142]. В совершенном произведении все служит предмету «как высшей цели». 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 [3; 149].

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 которых он облачен, и воспринять эстетическую материю произведению 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*, из идеи – теорию, 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; 115–116]. Все это вместе вводит человека в ту атмосферу, где «сияет истинное искусство». Произведение искусства измеряются не субъективным «нравится – не нравится», но *объективным совершенством*; причем, особым критерием совершенства – «художественно-эстетическим», а не умственно-познавательным; не нравственно-добродельным; не «гражданственно-лояльным» и др. [3; 116].

Художественность производна:

- от *согласованности трех* уровней произведения;
- от *духовной значительности* его эстетического предмета;
- от *способа восприятия* произведения.

Художественность есть «символически-органическое единство» в произведении, 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; 124–125]. Художественность не осуществляется через соблюдение только законов эстетической материи и эстетического образа. Она реализуется через *«верность материи себе, образу и предмету; и через верность образа себе и предмету»* [3; 139].

Художественность производна, далее, от *духовной значительности самого эстетического предмета*. Художник ищет *существенного, глубинно-коренного*. Так как *«предмет «древен, вечен и всем доступен»*, то его восприятие созерцателем искусства потрясает чувством *«древле-знакомого, вечно-исконного, и давно-искомого»* [3; 153]. Но *«образная риза» предмета всегда нова, как и ее «чувственно-материальный «шифр»*, поэтому воспринимающий художественное произведение бывает потрясен чувством *«абсолютно-нового, невиданно-небывалого»*. Оба эти чувства вместе 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. ... 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; 154].

«Праздник» восприятия художественного содержит *психомифический* аспект. В художественном произведении его предмет столь прозрачен для восприятия и созерцания, 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. Заметим, что миф – древнейшая форма, присущая и современному человеку. 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 отпадает грань между естественным и сверхестественным, объективным и субъективным, почти как в искусстве. Миф – *естественная почва искусства и религии всякого народа.* Поэзия Пушкина без мифических персонажей, что дистиллированная вода (срв. «летит как пух из уст Эола»).

Художественность невозможна без развитого *чувства совершенства – художественного вкуса*, «который равносителен в искусстве голосу *совести*; который ответственно ищет совершенного и именно потому властно отменяет случайное и несовершенное, как бы «приятно», льстиво и эффективно оно ни было; который ищет ... *точного и прекрасного воплощения для духовно значительной темы*» [3; 69].

«Итак, – заключает 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*» [2; 332]. «А художественный замысел выращивай всегда из живого и непосредственного созерцания художественного предмета, доводя это созерцания 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 [3; 140].

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; 103]. Каждый художник творит самобытно, по-своему созерцая, вынашивая идею, находя образы, облакая 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; 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, или широким, или узким. От этого зависит его *диапазон*. В нем может 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 (срв. у Пушкина: «учусь удерживать вниманье долгих дум»), умения сосредоточиваться на существенном, отделять главное, постигать «душу», (эйдос, энтелехию) каждого предмета; сообщать своему 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 «вещие зеницы», о которых говорил Пушкин, тот орган духа, который открывает художнику и... «неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводных ход, / И дольней лозы прозябанье» (3; 104–105). Художник призван культивировать свой

творческий акт, держась не «оригинальности», что дано каждому, «а художественной верности предмету» [(3; 106].

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. [3; 105–106].

И. А. Ильин излагает многообразие творческих актов. Есть мастера *внешнего* видения (Л. Н. Толстой, импрессионисты внешнего опыта) или *внутреннего* видения (Ф. М. Достоевский, Бетховен). Пушкин в равной мере владел тем и другим. В передаче *чувств* есть живописцы с холодным сердцем (Тициан, Дж. Беллини, Бронзино), 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 (Диккенс, Гофман, Достоевский, И. Шмелев), замкнутой в сухом калении перегорающей любви (Лермонтов), знойной и горькой, чувственной страсти (Золя, Флобер, Алданов).

В передачи мира *воли* есть акты волевой мощи (Микельанджело, Шекспир, Мантеньи, 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 Микельанджело (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 сменовеховца 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 Ивану Шмелеву. Иной акт нужен для Тургенева и совсем иной для Ремизова и Бунина [3; 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 века потому, что русская интеллигенция XIX века все больше уходила от веры, и ее художественный акт становился светским, декаденско-безбожным и мелким. По той же причине русское предвоенное поколение 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; 111–112]. В дальнейшем, поколение, воспитанное на неистовом холодном безбожии большевизма, было не в состоянии внять голосу молящегося художника. Поколение 90-х годов XX века, безверное, безбожное, одержимое гедонизмом и безволием, не поймет ни Пушкина, ни Ивана Шмелева.

Самым работающим моментом творческого акта художника является его медитация – отождествление с «самосутью мира»; *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 преобразования* художника, уходящее в поддонные глубины его бессознательной инстинктивной области.

Лаконизм – школа художественности. Художественному творчеству можно и должно учиться. Однако техника и художественность не одно и то же. «Большой художник может обладать малым умением; великий техник может создавать нехудожественные вещи [2; 358–359]. «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» [2; 359]. Один из необходимых приемов учения художеству – *«закон двойной экономии»*. Этот закон имеет два выражения – *«предметная экономия»* и *«экономия внимания»* публики. [2; 367]. Первая из них обращена к художественному предмету, вторая – к читателю, зрителю, слушателю.

Художник творит изнутри созревшего в его душе предмета. 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*, т. е. соответствовать художественному предмету до полной верности – до *необходимости*, до *единственности*, до *незаменимости*» [2; 360]. Путь к этому один: «необходимо сосредоточить всю свою интуитивную силу на самом рождающемся и облекающемся 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*» [2; 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» [2; 361]. Надо обязать свою душу к экономии: *«где можно сократить – там обязательно сократить»*. Если, по 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 Пушкина), *все необходимо* (определение Гегеля, Флобера и Чехова): в

нем нет *произвольного*, нет *лишнего*, нет *случайного*»; нет самодовлеющих форм, модуляций, рифм, линий и красок. В нем все отобрано Главным – художественным предметом [2; 323]. Точность и лаконизм сообщают идее, замыслу, художественному предмету произведения прозрачность в их созерцании. 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 *педагогике*.

Когда художественны моменты самой жизни? Однако художественный феномен – не привилегия одного искусства. Можно отметить 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 и растворяется в явлении, 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. Он отделил *божественное от земного, нравственность от права*. Такой акт – продукт техногенной эпохи, разложившей искренность и детскость мировосприятия. Холодное наблюдение, объективное понимание, технологичность, техническая оптимальность, конструктивность формы и т. п. вытеснили собой «удивление» (Аристотель), эмоциональное отношение к природе, со-бытиям. В период Возрождения природа «улыбалась своим поэтически-чувственным блеском всему человеку». В Новое время технологичный человек свел природу 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 таблетками.

О художественном воспитании. В художественном образовании, отмечает Ильин, преподается почти все, кроме главного – основ искусства. Техника учит лишь умению пользоваться возможностями и средствами искусства. В обращении же к цели, к предмету и художественности люди предоставляются на произвол судьбы. Например, в художественных академиях преподавалась натура, перспектива, анатомия, композиция, идущая «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» 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»* [3; 177–178]. В результате размножается беспредметное и безвдохновенное искусство, а среди зрителей и критиков – снобизм и безвкусие. Атмосфере опустошенного искусства надо противопоставить *волю к художественности*. Надо утвердить аксиому, что *«искусство призвано быть художественным и что художественности можно и должно учиться»* [3; 179]. Отметим лишь часть советов Ильина.

1. 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; 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 Батиста Альберти до Пушкина, от Флобера и Родэна до Станиславского». *«Духовному опыту и творческому созерцанию, культуре духа, духовной концентрации, систематической интуиции, творческому акту, – подчеркивает И. А. Ильин, – можно и должно учить»* [3; 180]. Ильин отмечает особую важность преподавания «эстетики и теории творчества». В художественном образовании целесообразно вести специальный курс «Основы искусства».

2. Молодой автор (живописец, скульптор, музыкант) должен знать, как творили великие художники; и как нельзя подходить к творчеству; и 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 выстраданы и открыты до него. Начинаящий автор должен иметь в себе *волю к художественному совершенству* своих произведений; чувствовать, видеть и разуметь, в чем оно состоит [3; 180].

3. Художественный критик должен быть опытным созерцателем духовного предмета, уверенно проникать к замыслу; 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, аудитории. Так он поможет обеим сторонам (художнику и публике) в обретении и восприятии художественного совершенства [3; 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»* [2; 334]. В этом – главное в художественном воспитании [2; 335]. 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; 335]. В другой работе он советует: «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 родится 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; 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 [2; 328 – 329].

Преподаватель искусства, творящий художник и предметный критик могут соединенными усилиями поднять духовный уровень публики и приучить ее искать в искусстве не развлечения, не демагогического угождения, а духовного умудрения и художественного совершенства. Ильин обращается к педагогам: «Учитель 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; 181].

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

Литература

1. Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1994. Т. 3.

2. Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6, кн. II.
3. Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6, кн. I.
4. Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1998. Т. 8.

И.А.ИЛЬИН О РУССКОМ ВОСПРИЯТИИ ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕРШЕНСТВА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Патрушева А.

Недавно я познакомилась с работой выдающегося русского культуролога И.А.Ильина, в которой он размышляет над проблемами, связанными с восприятием искусства людьми XX века, ответственностью художника и критиков за творческую деятельность. Она потрясла меня до глубины души тем, что в ней затронуты остро актуальные проблемы современного российского общества.

И.Ильин считает, что «искусство есть служение и радость. Служение художника, который творит и создает для того, чтобы вовлечь и нас в служение с собою» [1, с. 319]. Художник имеет пророческое призвание, он открывает новый способ жизни, понимание мира. Творец берет в руки кисть или перо только тогда, когда идея уже сформировалась, мысль обрела четкие контуры и автор больше не может вынашивать ее в себе, ему жизненно необходимо воплотить свои размышления на бумаге или холсте. И только тогда начинается процесс воплощения. Художник, писатель, скульптор очень тщательно и кропотливо создает свое произведение искусства, в котором каждая черточка, линия, слово и звук тщательно продуманы, выверены отмерены. Творец понимает значимость своего произведения, его духовную силу и поэтому очень ответственно относится ко всему, что с ним связано. Он ответственен не только перед собой, но перед зрителями и Богом. Однако далеко не всегда его усилия остаются вознаграждены по заслугам.

Иван Ильин с болью отмечает такую черту в восприятии искусства современным человеком: «Люди внимают искусству духовно – глухим ухом и созерцают искусство духовно слепым глазом» [1, с. 326]. То есть, произведения искусства воспринимаются только на уровне формы, постижение же на уровне заложенных в них идей не происходит; книга, спектакль, изобразительное искусство превращаются в средство увеселения, развлечения. Почему же так происходит?