
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

УДК 008.001.14

В. Н. Липский

Феномен формообразования в эстетической и художественной культуре

В статье рассматриваются проблемы формообразования в эстетической и художественной культуре, показана специфика процессов формообразования. Автор предлагает свое понятие эстетической культуры и ее структуру. Предложена 4-этапная модель процесса формообразования в эстетической культуре, рассматриваются особенности каждого этапа.

Показано, что эстетическая культура, с одной стороны, выступает в роли своеобразного «испытательного полигона», на котором испытываются формы и меры процессов природы и деятельности человека, с другой стороны, «испытанные» в эстетической культуре формы и меры затем транслируются в искусство (ключевой элемент эстетической культуры), а после этого, обогащенные на основе закономерностей и принципов художественного творчества, ретранслируются в эстетическую культуру, а из нее – в творческообразующие проявления деятельности. Утверждается, что свои формы и меры существуют в любой деятельности, а в культуре вырабатывается общий критерий оценки формы предметов и явлений – красота.

Во 2-й части статьи анализируются взгляды отдельных философов прошлого на проблему формы в целом и в художественном творчестве в частности. В своей методологии автор исходит из того, что роль этих категорий по отношению друг к другу не абсолютна (форма всегда зависима), тем более, когда дело касается искусства. Утверждается, что тотальность формы по отношению к содержанию чревата превращением искусства в игру без стремления к результату, а тотальность содержания по отношению к форме чревата деградацией искусства. Содержание и форма равноположены: одно есть причина другого. Анализируются различные аспекты, в рамках которых форма в искусстве ведет за собой содержание, при том, что в конечном итоге, эти категории теснейшим образом взаимосвязаны.

Ключевые слова: форма, эстетическая культура, содержание, искусство, мера, красота, доминанта, художник, категория, формообразование, деятельность.

THEORETICAL ASPECTS TO STUDY CULTURAL PROCESSES

V. N. Lipsky

A Shaping Phenomenon in Aesthetic and Art Culture

In the article it is considered the problem of the forming in the aesthetic and artistic culture, and also the specific character of the process of the forming is shown. The author offers his own concept of the aesthetic culture and its structure. The four-stage model of the formation process in the aesthetic culture is proposed, the specific features of each stage are described. It is shown that on the one hand the aesthetic culture plays the role of so to say «trial area» where the forms and measures of the processes in the nature and human activities are tested, on the other hand the forms and measures tested by the aesthetic culture are transmitted to the art (the key element of the aesthetic culture) and then being enriched with the help of conformities to natural laws and principles of the artistic creativity are retransmitted to the aesthetic culture and from it further to the activities which generate the creativity. It is confirmed that in any activity their own forms and measures exist but in the culture the universal criterion of the estimation of the forms of objects and phenomena are elaborated and it is the beauty.

In the second part of the article here are analyzed the views of Aristotle and I. Kant on the problem of the forming in general and in the artistic creativity in particular. In his methodology the author proceeds from the fact that the role of these categories regarding each other is not absolute (the form is always dependent) especially when the art is concerned. It is stated that the superiority of the form in respect of the content can lead to the conversion of the art into a play without any aim and the superiority of the content in respect of the form can lead to the degradation of the art. The content and the form are equivalent. One is the consequence of the other. Different aspects are analyzed when the form in the art leads the content taking into account that in the long run these categories are correlated with each other more closely.

Keywords: form, aesthetic culture, contents, art, measure, beauty, dominant, artist, category, shaping, activity.

Идеи классической диалектики предполагают рассматривать категорию формы в ее связи с содержанием, а смысл этих категорий раскрывать с помощью понятий о данных категориях, их взаимоотношении, взаимодействии и взаимопереходности. При этом содержание играет ведущую

роль, а форма – зависимую. В нашем понимании, форма и содержание равнозначны, а поэтому форма может выступать в качестве доминантной по отношению к содержанию, вследствие чего форма может самостоятельно выполнять созидательную роль в контексте художественного творчества и эстетической культуры. Понятно, что сторонники классической диалектики (и автор не относит себя к их категорическим противникам) могут возразить, что форма содержательна, а содержание – формально. Формально не в смысле отсутствия смысловой нагруженности, а в смысле того, что в определенных отношениях содержание само становится формой, так как отмечалось, что они взаимопереходны.

Все это так, но тем не менее форма может играть роль «первой скрипки» без жесткой «привязки» к какому-либо извне стоящему содержанию. Чтобы не быть неверно понятым, отметим, что мы не пытаемся реанимировать давние дискуссии о формализме и бессодержательности в искусстве, а полагаем, что процесс формообразования лежит в основе эстетической и художественной культур (последняя понимается в первую очередь как искусство в его различных видах) и не содержание выступает в них в роли локомотива, а форма, то есть создаются условия, при которых «как» доминирует над «что». Механизм этого доминирования, представляется, детерминирован чувственно-эмоциональной природой эстетического, которое «ведет» художника в его отношении к окружению.

Прежде чем перейти к анализу механизма формообразования, несколько слов о феномене эстетической культуры. Эстетическая культура понимается как совокупность эстетических ценностей и способов их создания, используемых членами общества в процессе совместной жизни и деятельности на определенном общественно-историческом этапе. Структурно эстетическая культура включает 1) эстетические объекты и явления, эстетические стороны культурных ценностей; 2) эстетические представления и предпочтения людей, эстетические стороны их деятельности; 3) эстетическое воспитание. Для нашего анализа интерес представляет первый компонент, поскольку он включает ценности искусства, эстетические оценки определенных культурных и природных объектов и явлений, средств и продуктов труда и др.

Модели формообразования в эстетической и художественной культуре (искусстве) отличаются друг от друга, так как в эстетической культуре формы и меры вырабатываются, в первую оче-

редь, в ходе совместной жизни и деятельности людей, а в искусстве это осуществляется в рамках профессиональной эстетической деятельности. Однако нужно отметить, что их объединяет общая «платформа» в виде чувственно-эмоциональной природы эстетических отношений, поэтому с учетом этой общности возможно выделить совпадающие для них принципы формообразования, которые можно представить 4-этапной моделью их фундаментальной социокультурной обусловленности:

1-й этап. На уровне эстетической культуры происходит отбор тех форм и мер, которые необходимы людям для организации совместной жизни и деятельности;

2-й этап. На уровне искусства из эстетической культуры отбираются наиболее функциональные принципы формообразования и установления соразмерности человеку значимых элементов его окружения;

3-й этап. В рамках искусства формы и меры эстетической культуры приобретают нормативный статус, закрепляясь в художественных ценностях. Через их социальную представленность происходит трансляция синтезированных принципов формообразования в эстетическую культуру.

4-й этап. В рамках эстетической культуры происходит разделение профессиональных и общедоступных принципов формообразования и осуществляется их ретрансляция в более широкий контекст социокультурной жизни.

Ретрансляция вначале осуществляется в наиболее демонстративные и инновативные области социокультурной жизни. Затем, со временем, апробированные практикой, некоторые формы и меры приобретают характер общекультурной нормы, отдельные не прививаются и забываются, некоторые приобретают эталонный характер только для профессиональной художественной культуры. Ретрансляция осуществляется на уровне эстетической культуры специализированными путями через систему категорий, ценностей, процессов, целей. В категориях, в частности, это возможно в ходе формирования мерных характеристик, способствующих обеспечению оптимальной функциональности (в соответствии с нормами красоты) в предмете или процессе.

Таким образом, эстетическая культура, с одной стороны, выступает в роли своеобразного «испытательного полигона», на котором испытываются формы и меры процессов природы и деятельности человека, с другой – через эстетическую культуру в искусство вначале транслируются апробирован-

ные ею природные и деятельностные формы и меры, а затем, обогащенные на основе закономерностей и принципов художественного творчества, ретранслируются через эстетическую культуру в творческообразующие проявления деятельности. При этом искусство «делегирует» в эстетическую культуру не только обогащенные в нем формообразования самой эстетической культуры (ее чувственно-эмоциональную природу, заимствованные у природы пропорциональность, ритм, симметрию, гармонию и другие закономерности, организованные в эстетической культуре в нормы красоты), но и формообразования, выработанные в самом искусстве (в первую очередь связанные с его образной природой).

В давней статье Ортеги-и-Гассета «Эстетика в трамвае» автор, полемизируя с Платоном и И. Кантом, утверждает, что каждая сфера нашей оценки (эстетической, нравственной или какой-то другой) имеет свой внутренний образец (меру, идеал). Объекты культуры можно и нужно рассматривать как некую внутреннюю систему с присущими только ей мерами. В свою очередь, позиция Платона с Кантом состояла в том, что мера красоты, нравственности и т. д. существует как некая данность вне субъекта, его поступка и пр. Правда, они не существуют априорно, а вырабатываются как ценностные результаты социальной жизни. Они не являются неизблемыми, несут «в себе» печать эпохи, но отражаются в большинстве культурных объектов, делая их идентифицируемыми и сопоставимыми.

Позиция Ортеги и позиция Платона – отражение той смены акцентов в социокультурной жизни, которые сопровождают ее движение. В этом отношении может преобладать либо одна, либо другая тенденция, а личностные оценки могут быть совершенно полярными.

Таким образом, с одной стороны специфические формы и меры существуют в любой деятельности, с другой – в культуре вырабатывается общий критерий оценки формы соответствующих им предметов, явлений и пр.: это красота, то есть форма красоты выступает в качестве универсальной меры предмета. Движение в сторону соответствия такой мере совершенствует форму объекта (художественного в том числе). Собственно, в этом состоит особенность эстетической культуры, которая находит предельное воплощение в искусстве.

Персоналист М. Недонсель отмечает: «Пигмалион создает не чудовищное неприемлемое для нашей планеты существо, а женщину. Только

формирует он ее в соответствии с идеалом, который он наблюдает в Венере и благодаря которому он опережает или обходит посредственность существующей практики. В завершении статуя оживает, возникает новое существо и приводит в волнение целый род» [3, с. 40]. Недонсель делает «крамольный» вывод, утверждая, что художник, создавая свое творение в соответствии с идеалом (образцом, нормой), опережает существующую практику, так как благодаря формообразовательному процессу возникает совершенство, которое «приводит в волнение целый род».

Содержание этого идеала эстетично по своей природе, поскольку в нем в совершенном, законченном виде воплощены наиболее существенные для человека принципы формообразования. Таким образом, новое содержание мировосприятия становится культурной ценностью при условии, что его форма ориентирована на эстетическую цель (идеал).

Процесс эстетического формообразования, осуществляющийся в ходе деятельностных процессов, развивается в двух направлениях. В первом случае он связан с заимствованием и дальнейшей интерпретацией форм и закономерностей в естественных образованиях (в природе, в частности), второе направление связано с заимствованием человеком форм и закономерностей в искусственных образованиях: в результатах деятельности, ценностях искусства.

В истории философской и эстетической мысли анализ проблемы формы и содержания и их соотношения имеет давние традиции. Так, в аристотелевской «Метафизике», например, немало места занимают размышления мыслителя о форме и материи: «Я хочу сказать, что делать медь круглой не значит делать круглое или шар, а значит делать нечто иное, именно осуществлять эту форму (выделено нами. – В. Л.) в чем-то другом... если же делая бы и самый шар, то ясно, что его делали бы таким же образом и одно возникновение шло за другим до бесконечности. Очевидно, таким образом, что форма... так же не становится и не возникает равно как не возникает суть бытия вещи (ибо форма есть то, что возникает в другом либо через искусство, либо от природы, либо той или иной способностью). А то, что делает человек... из меди и шара [как фигуры]... он придает форму вот этой (подчеркнуто нами. – В. Л.) меди и получается шар» [1, с. 201]. То есть предназначение формы, по Аристотелю, в том, чтобы способствовать пониманию того, что представляет собой материал (содержание).

Содержание обретает смысл благодаря форме: «...почему вот этот материал есть дом? Потому что в нем налицо то, что есть суть бытия дома. И по той же причине человек есть вот это или это тело, имеющее вот это. Так что ищут причину для материи, а она есть форма, в силу которой материя есть нечто определенное» [1, с. 221]. Форма придает конкретность и определенность тому, что было медью, кирпичами, набором звуков или красок различного цвета, трансформируя медь в статую, кирпичи в здание, а набор звуков в октаве – в музыкальное произведение. То есть форма раскрывает смысл. Медь сама по себе не способна «привести в волнение целый род». Безусловно, они не существуют отдельно, поэтому причина одного в другом. В искусстве совершенство формы играет ключевую роль. Содержание в искусстве детерминировано определенным набором моральных отношений, сюжетов, «передающих эстафету» от поколения к поколению, от народа к народу. Эти отношения и сюжеты приобретают художественную ценность лишь благодаря многообразным формам, рожденным чувствами и разумом художника.

У автора отсутствует стремление «затоптать» содержание или поставить его в тотальную зависимость от формы. Мы полагаем, что при рассмотрении соотношения этих категорий нужно исходить не из «вечности» (форма зависит от содержания, содержание всегда детерминирует форму), а из конкретности и историчности, в которых *эта форма и это содержание* проявляют себя. В одних случаях доминантной выступает одна, в других случаях другая категория. Их соотношение не абсолютно, тем более, когда это касается искусства. Тотальность содержания по отношению к форме в искусстве чревата деградацией искусства. Тотальность формы по отношению к содержанию чревата трансформацией искусства в игру без стремления добиться результата. При всей непосредственности, «родовой» значимости и свободе, заключающихся в игре, искусство не может быть тождественно игре только как процессу. Содержание и форма равноположены, одно есть причина другого.

В «Критике способности суждения» И. Кант пишет о двух видах красоты: есть «свободная красота», которая «не предполагает никакого понятия о том, чем должен быть предмет» [2, с. 232], это красота «без представления о цели». Красота без цели сродни игре без стремления к результату. Это «чистая красота», которая «не предполагает никакого понятия о том, чем должен быть предмет» [2,

с. 232]. Но, с другой стороны, «красота – это форма *целесообразности* предмета» [2, с. 240]. То есть целесообразность предмета в самой форме. У Канта это, например, музыка без темы или музыка без текста. Второй вид красоты – это чисто «привходящая красота», которая предполагает понятие о том, чем должен быть предмет, предполагает совершенство в соответствии с этим предметом.

Марксистская эстетика критиковала Канта за то, что он отдает приоритет первому виду красоты, который, как отмечалось сторонниками марксистской эстетики, чреват формализмом в искусстве. Вместе с тем в «Критике способности суждения» И. Кант не только гипертрофирует форму, но, как и Аристотель, отмечает, что представление о прекрасном в предмете – «это представление есть, собственно, только форма изображения понятия, через которую это понятие приобретает всеобщую сообщаемость» [2, с. 329]. Поэтому форма не просто организует содержание, а придает ему (понятию, содержанию) всеобщую сообщаемость, без которой понятие не представляет никакой художественной ценности.

Форма требует от художника наличия вкуса, основательного погружения в высшие проявления искусства, и тогда она не будет представлять собой лишь «дело вдохновения или свободного порыва душевных сил», пишет И. Кант, а будет являться результатом «медленных и даже мучительных поправок, чтобы соразмерить ее с мыслью и вместе с тем не дать ущемить свободу игры душевных сил» [2, с. 329]. Форма не только придает содержанию «всеобщую сообщаемость», но и «работает» на это самое содержание, соизмеряется с ним, но при этом форма дает установку содержанию о том, чтобы оно не «ущемляло» ее свободы.

В практике художественного творчества ситуация доминирования художественной формы с особенной остротой проявилась ближе к концу XIX – началу XX в., когда в различных видах искусства стали возникать направления, отличные от принятой до этого формы реалистического отражения действительности. Особенно наглядно это проявилось в живописи (экспрессионизм, сюрреализм, кубизм). Появление этих направлений с особым вниманием их сторонников к форме естественным образом вытекало из контекста социальных и художественных факторов, сформировавшихся в этот период. Локальные социальные конфликты, носившие региональный характер, в какой-то период времени (первая половина XX в.) переросли в глобальное столкновение мировых

держав и вызвали у художников иные, отличные от прежних, чувственно-эмоциональные переживания и ориентиры. «Болезненность» этих переживаний потребовала и иных форм изображения этой новой реальности, захватившей практически всю территорию многомиллионной Европы.

Для изображения того «изобилия» насилия и жертв, которые принес с собой XX век, уже недостаточно было символических форм в духе полотна В. Верещагина «Апофеоз войны», поводом для которого были военные действия Тамерлана, отличавшегося особой жестокостью. Верещагин посвятил его всем завоевателям – настоящим и будущим. Однако жестокость, насилие и жертвы, которыми сопровождалась походы Тамерлана, оказались «цветочками», в сравнении с количеством погибших и изувеченных в начале XX в. в период Первой мировой войны, в ходе которой погибли более двадцати миллионов человек. Для изображения трагедии таких масштабов потребовались средства, которых не было на вооружении реалистического искусства с его математически выверенной композицией, тщательной прорисовкой деталей, предметов и пр. Новая форма, предложенная в частности экспрессионистами (expressio – выражение), была призвана передать эмоциональные переживания художников, стремившихся не столько к воспроизведению действительности, сколько к воплощению средствами искусства (в первую очередь с помощью средств формы изображения) выразить свое отношение к тому, что происходило. Они деформировали в своих произведениях изображение предметного мира в соответствии со своим чувственным восприятием окружения (О. Дикс «Содаты в газовой камере», Г. Гросс «Христос в противогазной маске» и др.). Да и картины экспрессионистов, посвященные мирным темам, в которых уделялось внимание не столько внешнему изображению, сколько конструированию объектов (как и кубистов, сюрреалистов и пр.), в сверхзадаче направлены к тому, чтобы выразить новую буржуазную реальность в отличных от академического изображения формах. И не удивительно, что, потрясая устои классического изображения реальности, их творчество вызывало категорическое неприятие.

В действительности процессы формообразования в художественном творчестве многообразны, так как искусство наполнено знаками и символами, определяющими дух искусства. Без них в ис-

кусстве сохранится лишь его смысловая составляющая и оно потеряет то, что «приводит в волнение целый род». Знаки и символы, рефреном «пронизывающие» произведение искусства, способствуют формированию душевного настроения у слушателя и зрителя на восприятие смысла. И в живописи, и в музыке, и в театре, и в ряде других видов искусства (исключая, пожалуй, литературу, да и то отнюдь не все жанры) форма произведения выполняет роль своеобразного камертона, в соответствии с которым сверяется содержание произведения. В одной из последних постановок театра «Современник» по пьесе А. Островского «Поздняя любовь» действие начинается с того, что на экран сцены проецируется черный маленький прямоугольник, висящий между полом и потолком (очевидно, навеянный художнику спектакля «Черным квадратом» К. Малевича) в некоем уходящем вдаль пространстве, а по сцене кружат гигантские снежинки. Эти символы, по замыслу режиссера, призваны передать холод захолустного бытия и безысходность, сопровождающую жертвенную любовь (о чем впоследствии пойдет речь в спектакле). Форма в данном случае дает зрителю соответствующий настрой на дальнейшие события в постановке.

Таким образом, процесс эстетического формообразования указывает вектор духовного развития произведения, кроме того, этот процесс детерминирован социально-историческим характером бытия и, что принципиально, форма в искусстве не выполняет роль ведомого, а напротив, ведет за собой содержание при помощи своих выразительных средств. При этом, безусловно, эти ипостаси теснейшим образом взаимосвязаны.

Библиографический список

1. Аристотель. Собрание сочинений: в 4-х т. [Текст]. – Т. 1. – М., 1976.
2. Кант, И. Сочинения: в 6-ти т. – Т. 5 [Текст]. – М., 1966.
3. Nedoncell M. Introduction a l'esthetique. Paris, Press universitaires, 1956.

Bibliograficheskij spisok

1. Aristotel'. Sobraenie sochinenij: v 4-h t. [Tekst]. – T. 1. – M., 1976.
2. Kant, I. Sochinenija: v 6-ti t. – T. 5 [Tekst]. – M., 1966.
3. Nedoncell M. Introduction a l'esthetique. Paris, Press universitaires, 1956.