

RU

Проблема сущностного определения искусства в рамках подхода интуитивистской эстетики

Кринцюс К. В.

Аннотация. Цель исследования – сущностное определение искусства, соотнесённого с процессом его реализации. Исследование производится на основе подхода интуитивистской эстетики. В статье рассматривается структура эстетической проблематизации искусства, выявляются четыре основных подхода к исследованию проблемы художественного творчества, анализируется теоретическое исполнение каждого из подходов в истории эстетической мысли, проясняется структурное место интуитивистской эстетики наряду с другими подходами, приводятся основные положения эстетической теории Б. Кроче; дедуцируются формальные следствия постулата чистого искусства, выявляется концептуальное следствие, открывающее возможность перехода от теории чистого искусства к теории чистого творчества; исследуется теория четырёх стадий процесса художественного творчества, к каждой формальной стадии подводится соответствующее ей содержательное наполнение, рассматривается диалектическое соотношение категорий становления и ставшего во взаимоположении процесса творчества и его результата. Научная новизна состоит в обосновании теоретической значимости транзитивной соотнесённости произведения искусства и способа его создания с понятием интуиции. В результате исследования конструируется определение продуктивной способности воображения, ориентированной в своей реализации на творческую деятельность, результирующую искусство как чистую форму выражения.

EN

The problem of the essential definition of art within the framework of the intuitionist aesthetics approach

K. V. Krintsius

Abstract. The purpose of the study is to provide an essential definition of art correlated with the process of its realization. The study is conducted on the basis of the intuitionist aesthetics approach. The article examines the structure of the aesthetic problematization of art, identifies four main approaches to researching the problem of artistic creation, analyzes the theoretical implementation of each approach in the history of aesthetic thought, clarifies the structural position of intuitionist aesthetics alongside other approaches, and presents the main tenets of Benedetto Croce's aesthetic theory. Furthermore, the formal corollaries of the postulate of pure art are deduced and a conceptual consequence is revealed that opens up the possibility of transitioning from the theory of pure art to the theory of pure creation. In addition, the article investigates the theory of the four stages of the artistic creation process, pairing each formal stage with its corresponding substantive content, and examines the dialectical correlation between the categories of "becoming" and "the become" within the juxtaposition of the creative process and its result. The scientific novelty lies in substantiating the theoretical significance of the transitive correlation between a work of art (and the manner of its making) and the concept of intuition. As a result of the study, a definition of the productive power of imagination is constructed, which, in its actualization, is oriented toward creative activity that results in art as a pure form of expression.

Введение

Сущностное определение искусства является важной и сложной задачей для эстетики. В попытке теоретически определить искусство исследователь может столкнуться с проблематической диспозицией художественного процесса и его результата. Если результатом творчества всегда следует считать особенное произведение, то процесс должен полагаться сугубо индивидуализированным, однако вместе с тем особенное произведение требует такого понимания, при котором оно соответствует принципам, позволяющим относить

его к объёму общего понятия искусства, – тогда процесс художественного творчества необходимо признавать отвечающим общим критериям. Поэтому в задаче сущностного определения искусства следует учитывать как уникальные, так и универсальные моменты, свойственные художественному творчеству. В данном исследовании мы сосредоточимся на интуитивистском подходе к определению искусства, который исходит из принципа объединения сущностных характеристик процесса и результата художественного творчества в общем понятии интуиции. Оппозицию общего и особенного данный подход разрешает тем, что форма реализации процесса художественного творчества признается универсальной, а содержательное наполнение этого процесса полагается уникальным. Главная трудность состоит в том, что общая интуитивная форма реализации творчества должна браться здесь в отрешении от её содержательной конкретизации, вследствие чего данный подход вынужден выносить за скобки опосредствование творчества видом искусства, жанром, культурным направлением и т. п., однако благодаря этой вынужденной мере теория и обретает возможность дать обоснование процесса художественного творчества как такового. Интуитивистская эстетика исследует способ создания произведения искусства, равно как и художественный итог этой деятельности через единое понятие интуиции, вследствие чего процесс и результат получают свойство транзитивности и становятся адекватными друг другу в теоретическом смысле. В отношении к творческому процессу понятие интуиции актуализируется как способность, в отношении к произведению искусства – как состоятельный комплекс выражения. Стало быть, процесс и результат творческой деятельности соотносятся здесь как реализация способности к выражению и само выражение, соответственно. Эта мысль только на первый взгляд может показаться малозначительной; в сущности же, она обеспечивает легитимность статуса самостоятельной философской дисциплины эстетике в рамках задачи общего исследования процесса художественного творчества. Игнорирование требования транзитивности художественного процесса и его результата способно приводить лишь к внеэстетической проблематизации творческой деятельности, результатом чего становится заимствование методологических приёмов и теоретических предпосылок из нефилософских областей знания. Вследствие этого процесс художественного творчества определяется на основаниях, которые не имеют непосредственного отношения к его эстетическому результату. Ценность интуитивистского подхода заключается в том, что он позволяет избежать подобного рода несогласованности. В этом, следовательно, состоит актуальность любых содержательных разработок в его области. Актуальность данной статьи обнаруживается ещё и в том, что ориентация подхода интуитивистской эстетики на проблему сущностного определения чистого искусства позволяет активизировать познавательный инструмент интуитивистской эстетики в оптимальном направлении его продуктивных возможностей, что будет, с одной стороны, способствовать содержательному обогащению самого подхода, а с другой стороны, приводить в качестве результата к более ясно-му представлению о связи чистого искусства со способом его достижения в творчестве.

Объектом исследования выступает концепция чистого искусства, предметом – интуитивистский подход к эстетической проблематизации чистого художественного творчества.

Основная проблема предлагаемого исследования заключается в антитезе индивидуализирующих и генерализирующих принципов определения сущностных характеристик чистого художественного творчества, соотносённого с процессом его реализации. Данная проблематизация относительно дефиниции чистого искусства требует различения общего значения формальных характеристик творческого процесса и конкретного смысла содержательного наполнения художественной деятельности.

Гипотезой исследования служит утверждение о том, что подход интуитивистской эстетики способен разрешить поставленную проблему адекватным образом благодаря постулату о транзитивности соотношения процесса и результата художественного творчества с понятием интуиции.

В связи с обоснованием этой гипотезы мы ставим перед нашим исследованием следующие задачи:

- указать структурное место и познавательное значение интуитивистского подхода на концептуальной карте эстетической проблематизации искусства;
- вывести комплементарные интуитивистскому подходу концептуальные следствия постулата о чистом искусстве;
- подвести под взаимно-однозначное соответствие положения интуитивистской эстетики о структурных характеристиках и сущностных свойствах чистого художественного творчества.

Методология исследования исходит из необходимости применения аналитического метода, ориентированного на принцип тематической проблематизации. В решении первой задачи данный метод нацелен на выявление продуктивных возможностей интуитивистского подхода в эстетике. В решении второй задачи метод направлен на тематическую актуализацию проблематического комплекса теории чистого искусства, а на методологической периферии здесь используются стадийный диалектический синтез и метод дедукции формальных идентифицирующих признаков художественного произведения. В решении третьей задачи метод ориентирован на установление нормы комплементарного соответствия между необходимостью и возможностью разрешения проблемы сущностного определения художественного творчества.

Теоретическую базу исследования составляют работы основателя интуитивистского подхода в эстетике Б. Кроче (1999а; 1999б; 2000). Философ объединил сущностные характеристики процесса и результата художественного творчества в едином понятии интуиции. Интуиция в общем замысле концепции понимается как выражение, и эстетика, являясь наукой о выражении, оказывается также и наукой об интуиции. Будучи основателем подхода, Б. Кроче (1999а; 1999б; 2000), однако, был вынужден уделять основное внимание общему обоснованию концепции, в результате чего многие частные моменты остались требующими теоретического

развития. Глубокую диалектическую разработку понятию художественного выражения, к которой мы также обращаемся в нашем исследовании, предлагал А. Ф. Лосев (1995; 2010): философ выстроил диалектику бытия художественной формы, метод «абсолютной диалектики» позволил сформулировать множество чётких дефиниций, но субъект творчества по необходимости получил здесь статус агента диалектического опосредствования образа и первообраза произведения искусства, в результате чего непрояснённой осталась структура процессуальной деятельности этого субъекта. Данная статья представляет собой попытку дальнейшего теоретического восполнения указанных проблем.

Практическая значимость результатов данного исследования заключается в том, что 1) итоговая дефиниция понятия художественного творчества, представленная в заключении, может использоваться для составления и чтения учебных курсов, разработки рабочих программ дисциплин и учебных пособий в таких областях гуманитарного знания, как искусствоведение и эстетика; 2) основные концептуальные положения постулата чистого искусства, сформулированные в статье, допускают возможность задействия их в рамках художественной критики конкретных произведений искусства.

Обсуждение и результаты

Коль скоро искусство является частью действительности, оно обладает комплексом когерентных связей со множеством необходимых условий своего существования в реальности. В этом качестве оно сообразовано со сложным комплексом детерминаций, ввиду чего возникает вопрос о том, что искусство представляет само по себе, а что привносится в него по факту его реализации. Так появляется проблема сущностного определения искусства. На неё можно ответить утверждениями, что за формой искусства стоит либо автономное, либо гетерономное сущностное содержание. Если справедливо последнее, то следует исходить из детерминаций фактичности искусства и объяснять его возникновение следствием наличия внешних ему причин. В противоположном случае, когда за понятием искусства признаётся автономное сущностное содержание, возникает целый ряд познавательных возможностей, в рамках которых можно исходить либо из общей системной рефлексии о мире, либо из признания того, что искусство дано исключительно в акте его рецепции, либо из того, что искусство, в первую очередь, создаётся благодаря замыслу и творческой реализации автора. Так, обобщая предпосылки возможных вариантов рассмотрения искусства, можно выделить четыре базовых подхода: 1) рассмотрение искусства, исходя из его статуса в философской системе; 2) рассмотрение искусства с точки зрения его внеэстетического опосредствования; 3) рассмотрение искусства, основанное на исследовании рецептивного акта; 4) рассмотрение искусства с позиции творческого аспекта художественной деятельности. Далее мы кратко рассмотрим примеры реализации каждого из этих подходов и определим, какое место среди них занимает подход интуитивистской эстетики.

Первый подход достигает наиболее полной реализации в эстетике немецкого классического идеализма. В системе гносеологического дуализма И. Канта (2020) художественное творчество обуславливается эстетической силой суждения, восходящей к игре познавательных способностей, где продуктивное воображение в свободной «целесообразности без цели» сообщает чувству прекрасного свойство субъективной всеобщности, в то время как рассудок ищет, но не находит адекватного понятия для эстетической идеи. Искусство занимает положение переходного звена между царством природы и царством свободы, эстетические идеи реализует гений, при этом: «...гений – это прирождённые задатки души (*ingenium*), через которые *природа* даёт искусству *правило*» (Кант, 2020, с. 199). В философской системе гносеологического монизма И. Г. Фихте (2006, с. 337) эстетика не выступает в качестве разработанной дисциплины, но можно предположить, что она могла бы обладать здесь статусом среднего звена между теоретической и практической частями наукоучения, и творчество определялось бы своей этико-познавательной задачей. В системе онтологического дуализма Ф. В. Й. Шеллинга (1987, с. 241) эстетика обретает статус органа философии, она призвана связать в себе две системы, натурфилософию и трансцендентальный идеализм, в тематическом единстве, в эстетическом созерцании гения сходятся сознательное и бессознательное начала, интеллигенция и природа; универсум же полагается построенным в божестве как абсолютное произведение искусства. В системе онтологического монизма Г. В. Ф. Гегеля (1969, с. 322) художественное творчество полагается обусловленным целью искусства как ступени раскрытия абсолютного духа, которая заключается в изображении идеи прекрасного в чувственно воспринимаемой форме. Искусство стремится к своему идеалу в символической форме, достигает его на стадии классической формы и выходит за его пределы в форме романтической. Эстетика здесь обретает принцип конкретного историзма, благодаря которому становится возможным рассматривать искусство в связи с законами его исторического развития. Следует отметить, что границы интуитивистского подхода не позволяют вносить данный принцип в исследование художественного творчества, так как историческое опосредствование по необходимости выносится здесь во внеэстетическую область; поэтому, обретая в одном (возможность определения чистой художественной деятельности в её безусловности), интуитивистская эстетика теряет в другом (принцип историзма в искусстве).

Второй подход достигает наглядной реализации в марксистской эстетике. Художественное творчество определяется отношением базиса и надстройки. Искусство включается в идеологическую надстройку, опосредуемую базисом производственных отношений (Лифшиц, 1933, с. 4). Однако подобное понимание признаётся некоторыми марксистами недостаточным. Так, М. А. Лифшиц считал данную точку зрения следствием вульгарного понимания марксизма, утверждая, что «подлинная диалектика заключает в себе как высший момент утверждение некой великой абсолютной истины, частично являющейся в каждой исторической

ступени, но всё же несомненно в этом смысле ей присущей и существующей» (2021, с. 30), из чего следовало, что искусство призвано адекватно отражать эту являющуюся истину в реалистической форме. С тем, что рассмотрение производственных сил общества следует считать хоть и необходимым, но ещё не достаточным условием для объяснения конкретных форм искусства, был также согласен Д. Лукач (1986а, с. 5). Философ считал, что произведение искусства следует рассматривать, руководствуясь принципом своеобразия эстетического, который реализует себя в категории особенного. Тогда искусство предстаёт как для-себя-сущее, в котором самосознание обретает в субъективном переживании человека как своё собственное бытие всё то, что объективно обрелось в родовом самосознании человечества (Лукач, 1986b, с. 464). Ввиду того, что в формальном плане марксизм организован на системе всё того же онтологического монизма, что и гегелевская философия, с тем отличием, что содержательной реализации эта система достигает уже не на спиритуалистических, но на материалистических основаниях, в формальном отношении интуитивистская эстетика оказывается закрытой от реального опосредствования художественного творчества по тем же причинам, которые были указаны ранее относительно опосредствования идеального.

Третий подход удобно представить на примере его реализации в феноменологической эстетике. Здесь явно проступают те отличия, которые становятся принципиальными для интуитивистской эстетики. Главным образом, разнится методологический инструментарий, применяемый к анализу интуиции. Если феноменология придерживается в своих исследованиях принципа «обратно возвратной само-соотнесённости», как это явствует из слов её основателя Э. Гуссерля (2009, с. 200), то интуитивистская эстетика данным принципом руководствоваться не может, иначе интуицию нельзя было бы рассматривать в отрыве от той данности, на которую она направлена. В интуитивистской эстетике объект, на который должна быть нацелена интуиция, необходимо полагать как ещё не данный, чтобы можно было построить теорию чистого продуцирования творческой деятельности; феноменология же работает именно с данностями, поэтому она и оказывается столь пригодной для реализации третьего подхода. Акцент здесь, если и делается на творческом аспекте, то выделяется он именно в рецептивной деятельности. Именно творческий аспект рецепции художественной данности – компетентная область феноменологического исследования в эстетике, к примеру, этот аспект явственно усматривается у Р. Ингардена (1962, с. 73), М. Мерло-Понти (1992, с. 22), в рамках герменевтической феноменологии М. Хайдеггера (2008, с. 183).

Четвёртый подход достигает своей адекватной реализации в проекте интуитивистской эстетики. Основателем данной дисциплины был итальянский философ Б. Кроче (2000). Мыслитель постулировал единство формы реализации процесса художественного творчества и его результата в общем понятии интуиции. Творческий процесс основан на интуитивной способности, а искусство, представляя собой объективированную интуицию, определяется понятием выражения. Поэтому эстетика называется также наукой о выражении, или наукой об интуиции: «...интуитивное познание есть познание выразительное. Интуировать значит выражать» (Кроче, 2000, с. 21). Будучи чистым выражением, искусство должно адекватно отличать себя от всего того, что к его сути не относится, но накладывается на него по факту его наличности в реальности. Оно обладает материальным эквивалентом формы, рыночной стоимостью, интеллектуальной значимостью, моральным влиянием, но ничего из этого не входит в сущностное определение искусства. Понимая важность задачи определения чистого художественного творчества, Б. Кроче (1999а) разработал теорию «четырёх не» искусства, согласно которой оно: 1) не есть физический факт; 2) не есть утилитарное действие; 3) не есть моральный акт; 4) не обладает чертами интеллектуального познания. Первая негация обусловлена тем, что физический факт только принадлежит реальности, тогда как искусство само ей обладает, поэтому оно не может быть к нему сведено. Вторая негация аргументирована тем, что утилитарное действие всегда основано на том или ином интересе, в то время как искусство ориентировано на идеал прекрасного, а последний определяется незаинтересованным удовольствием. Третья негация обоснована тем, что в роли содержательной материи искусства выступает художественный образ, а образы не обладают волей сами по себе, следовательно, к ним не применимы суждения моральной оценки. Четвёртая негация подкрепляется тем доводом, что художественный образ объединяет в неразличимое единство реальные и ирреальные параметры, в то время как чертой интеллектуального познания является умение отличать мнимое от действительного, вне диспозиции которых принцип истинности утрачивает всякое значение. Принципиальным для Б. Кроче оказывается то, что «искусство, будучи интуицией, соединяет в себе смысл и силу всего того, что оно имплицитно отрицает и от чего отличает себя» (1999а, с. 399), следовательно, там, где в художественном произведении обнаруживается выход за пределы четырёх негаций, можно констатировать утрату соответствия принципам чистого искусства, если же сама эстетика пытается обосновать свой основной объект с позиции одной из перечисленных негаций, то в этом она ориентируется на то, что ему сущностно не принадлежит. Теория «четырёх не» искусства у Б. Кроче (1999b, с. 40) согласуется с его аксиологической теорией о четырёх дистинкциях духа, согласно которой ценности не должны заключать собой численную триаду, поскольку троичная форма всегда предполагает возможность для псевдодialeктического выстраивания, тогда как аксиологическая теория должна, напротив, избегать ступенчатости, ведущей к единому, чтобы представлять саму силу единения независимых друг от друга ценностных прималитетов. Поэтому к классическим истине, добру и красоте Б. Кроче (1999b) добавляет четвёртый ценностный прималитет: пользу. Ценностная сфера истины реализуется в науке, блага – в морали, красоты – в искусстве, пользы – в экономике. Следовательно, теорию четырех негаций в рамках философии Б. Кроче (1999а) можно также обосновать ещё и аксиологически: искусство есть самостоятельная сфера, не сводимая ни к пользе, ни к истине, ни к благу, в которой реализуется автономная ценность прекрасного.

Таким образом, интуитивистская эстетика занимает полноправное место на концептуальной карте эстетической проблематизации искусства, реализуя один из базовых подходов к рассмотрению искусства, через анализ творческой деятельности, при этом данная теория видит своё значение в обосновании принципа чистого искусства, который полагается транзитивно связанным с принципом чистой художественной деятельности: искусство как чистая форма выражения предполагает интуицию как аутентичную выразительную способность, специфицирующую художественный процесс и отличающую его от других форм теоретической и практической деятельности.

В интуитивистской эстетике интуиция может быть актуализирована либо как способность к выражению – в отношении к процессу художественного творчества, либо как состоятельный комплекс выражения – в отношении к произведению искусства. Благодаря этому процесс и результат оказываются транзитивно связанными через понятие интуиции. В рамках первой актуализации интуиции Б. Кроче (2000) указывает на то, что всякая деятельность может быть разделена на теоретическую и практическую; теоретическая деятельность, в свою очередь, разделяется на интуитивное познание и на интеллектуальное познание; реализация интуитивной способности специфицирует процесс художественного творчества, отличая его в качестве эстетического познания от других видов познания и от любой практической деятельности. В рамках второй актуализации интуиции Б. Кроче (1999а) предлагает теорию четырёх негаций искусства, рассмотренную выше.

Далее мы должны будем в границах, очерченных теорией негативного определения чистого искусства, исходя из позитивного его определения как выражения, имплицитно вывести череду положений, заканчивающуюся таким, которое обладало бы статусом транзитивного остова импликации между интуитивистской теорией искусства и интуитивистской теорией творчества. Мы можем поставить следующий ряд вопросов: если искусство – это чистое выражение, то: 1) что оно выражает? 2) какую выразительную форму предполагает выражаемое? 3) какой метод предполагает эта выразительная форма для своего конструирования? 4) какую способность предполагает этот метод для своей реализации?

Итак, если искусство есть выражение, то необходимо ответить на вопрос о том, что оно выражает. Стало быть, речь здесь будет идти о чьей-то (quidditas) искусства. Чьей-то эта должна обладать статусом основания бытия художественной формы. Поэтому, в определённом смысле, хоть бытие художественного мира и является условным, вопрос о его определении все же соотносится с онтологической проблематикой. Исходя из этого, можно сразу отвергнуть два варианта ответа на данный вопрос: во-первых, основание бытия художественной формы не следует объяснять подражательной функцией искусства, поскольку подражание не удовлетворяет принципу автономии, который берётся здесь в качестве предпосылки подхода: подражание наделяет искусство статусом сущности, помноженной без необходимости, ведь, если действительность бывает лишь на основании той сущности, которой обладает, то имитация – на основании адаптаций к ней, и, следовательно, собственной чьей-то не имеет; во-вторых, следует отбросить и другую крайность, исчерпывающую искусство функцией самовыражения автора, ввиду того, что здесь актуализируется внеэстетическая, психическая, обусловленность художественного творчества, что противоречит подходу. Однако не стоит отвергать эти варианты совсем, поскольку искусство всё-таки обладает некоторыми свойствами, позволяющими трактовать его с данных сторон. Функция *миметического* основания и функция личностного *самовыражения* снимаются во взаимоположении, отбрасывающем односторонности обоих, принимая следующий вид: первое основание преобразуется в требование о том, чтобы искусство выражало некоторый объективный элемент действительности, а второе – в настояние о том, чтобы этот объективный элемент был не просто дан, но достигал распознавания лишь в духовной активности субъекта. Единственный объект, удовлетворяющий обоим требованиям, есть идея: признаётся, что она, с одной стороны, объективна и присуща действительности, хотя не обладает в ней адекватной чувственной формой, с другой стороны, именно вследствие этого она, в отличие от ощущения и представления, сперва должна быть открыта посредством некоторой духовной активности, произведена ей, а уже потом пережита. Исходя из этого, можно заключить, что основанием бытия художественной формы выступает *эстетическая идея*, а искусство есть чистая форма выражения эстетической идеи.

Если искусство есть чистая форма выражения эстетической идеи, то далее необходимо ответить на вопрос о том, *какую именно* общую конструктивную форму предполагает данное выражение. Интуитивное выражение инспиративного содержания эстетической идеи в имажинативной форме полагает дистинкцию содержания и формы в произведении искусства. Отвлечённый момент смыслового содержания, связанный с выраженным смысловым моментом формы, полагается понятием *аллегории*, внеэстетическая из связь полагается понятием эмблемы; выраженный момент смыслового содержания, связанный с отвлечённым моментом смысловой формы, полагается понятием *схемы*, их внеэстетическая связь полагается понятием механизма (Шеллинг, 1999, с. 114-122) – синтез же содержания и формы полагается понятием *символа* (Лосев, 2016, с. 71-79). Единство содержания выражаемой эстетической идеи и формы её образного выражения достигается в символе, в нём снимается оппозиция содержания и формы, полагая прекрасное как идеал такого выражения (Лосев, 1995, с. 119). Следовательно, символ есть коррелят идеала прекрасного в отношении к форме чистого выражения. В нём снимается разделенность общего и особенного; и в его единстве, таким образом, достигается максимум выразительности, в котором художественные возможности обретают модальность действительности. Это позволяет отнести к символу характеристики, которые присущи также и действительности, но только с той оговоркой, что в искусстве она является образной. Действительность, как это известно благодаря Г. В. Лейбницу (1984, с. 110), обладает свойствами конгруэнтности (*congruum*), мультиплексности (*multiplex*) и яркости (*vividum*), стало быть, этими же характеристиками здесь может быть наделён и символ.

Конгруэнтный аспект символической формы предполагает всеобщую *связность* образных элементов художественной действительности, так что в ней не остаётся ни одного образа, который был бы изолирован. Мультиплексный аспект символической формы предполагает *многомерность* смысловой связности образных элементов художественной действительности. *Яркостный* аспект символической формы предполагает, что эстетическое выражение в каждой смысловой группе сплочённых элементов художественной действительности выделяется как замкнутый и завершённый в самом себе образ, фигурно выступающий из фона. Так что если выражение эстетической идеи в художественном произведении является *связным, многомерным и ярким*, то произведение достигает идеала прекрасного в символической форме.

Если чистое искусство выражает эстетическую идею в символической форме, то далее необходимо ответить на вопрос о том, каким способом данная форма конструируется. Различая способы выражения в художественном творчестве, И. В. Гёте (1980, с. 28) выделял простое подражание природе, манеру и *стиль*. Простое подражание следует понимать как слишком объективный метод выражения, а манеру – как слишком субъективный. В стиле же достигается синтетическое снятие манеры и подражания, субъективно-объективное тождество в способе выражения. Простое подражание предполагает мастерство, но не требует таланта, поскольку сводится к техническому умению перевести тот или иной объект в его наличной форме из естественной данности его обнаружения в отражённое качество, запечатлеваемое в том или ином материале. Подражание несвободно от привнесения не существенных, но просто явленных в его наличности элементов эстетического объекта. Манера же, напротив, склонна пренебрегать объективным принципом выражаемого в пользу субъективного принципа выражающего. Хотя для неё требуется уже талант, она несвободна от привнесения irrelevantных эстетической идее aberrаций индивидуального авторского посредничества между инспиративным содержанием идеи и создаваемой художественной формой. Стиль характеризуется свободой от тех привнесений со стороны индивидуальной субъектности и тех привнесений со стороны наличной объектности, которые оказываются случайными и несущественными для целей эстетического выражения. Из сказанного выше о двух антитетических вариантах основания бытия художественной формы, достигающих синтеза в третьем, можно заключить, что требование стиля уже имплицитно содержится в понятии эстетической идеи: миметическая функция соотносена со способом простого подражания, функция самовыражения – с манерой, а выражение эстетической идеи – со стилем. Следовательно, стиль есть художественный метод конструирования символа как формы чистого выражения эстетической идеи.

Итак, если чистое искусство выражает эстетическую идею в символической форме стилевым методом, то далее нужно выявить общую способность, при помощи которой данный метод реализуется. Как уже было сказано, способ простого подражания природе требует *мастерства*, способ манерного выражения требует *таланта*. Стиль же требует *гения*. Гений не следует понимать здесь как прирождённый статус привилегированного доступа к чистому художественному творчеству. Гений должен быть рассмотрен именно как способность, поэтому его стоит брать в том смысле, как его определял Г. В. Ф. Гегель (1968, с. 295). Проблематизация гения как персонального *дара* является внеэстетической и может быть отнесена к иным сферам знания, исследующим его онтологическую, гносеологическую, аксиологическую статусность. В эстетике же гений должен проблематизироваться как способность. Известно, что реализация гения в искусстве полагает неразличимое тождество творческой свободы и художественной необходимости. Если сопоставить это с тем, что было сказано о стиле как высшем синтезе манеры и подражания, то гений следует определить именно как способность к стилю.

Итак, чистое искусство есть выражение эстетической идеи в символической форме связной, многомерной и яркой художественной действительности, конструируемой стилевым методом, посредством способности гения. На гении, стало быть, замыкается круг основных положений теории чистого искусства. Однако проблема гения открывает возможность перехода от области рассмотрения теории чистого искусства к сфере исследования чистого творчества. Поскольку гений есть способность, можно поставить вопрос не только о том, что она реализует, но и вопрос о том, на чём она основывается. Гений творит бессознательно, как сама природа, но творения его оказываются исполнены истины высочайшей сознательности, следовательно, в данной способности заявляет о себе некая до-рефлексивная сила сознания, которая достигает эстетической реализации, – *воображение*. Обоснование гениального принципа воображения является задачей уже не теории чистого искусства, но теории чистого творчества, к которой мы перейдем далее. Результаты же предшествующего рассмотрения отображены в Таблице 1.

Таблица 1. Рубрикация концептуальных положений постулата чистого искусства

	Тезис	Антитезис	Синтез
Что́йность выражения	Мимезис	Самовыражение	Эстетическая идея
Форма выражения	Схема	Аллегория	Символ
Способ выражения	Подражание	Манера	Стиль
Выразительная способность	Мастерство	Талант	Гений

Принцип гениального воображения, реализующийся в процессе художественного творчества, с одной стороны, открывает проблематический комплекс для теории актуализации интуиции как способности, с другой стороны, позволяет ориентировать разработку интуитивистского учения о процессуальности творчества на критерий чистой художественности, поскольку гений оказывается транзитивно связан с основными положениями теории актуализации интуиции как состоятельного комплекса выражения в произведении чистого

искусства. Поэтому, определяя задействованное в процессе художественного творчества продуктивное воображение, нужно иметь в виду и ориентирующие критерии правил чистого искусства. Следование данным требованиям специфицирует продуктивное воображение как художественную интуицию. В этой связи *воображение* в процессе чистого художественного творчества следует определять как *основанную на продуктивном синтезе творческой свободы эстетического субъекта и художественной необходимости эстетического объекта, выразительную способность, облекающую инспиративное содержание конкретной эстетической идеи в бесконечное число связанных, многомерных, ярких образных воплощений*. Данное определение построено по принципу транзитивности теории чистого искусства как интуиции и теории интуиции как выразительной способности. Однако результат этот является всё ещё не окончательным, поскольку теория реализации творческой способности оказывается более узкой, нежели теория самого процесса художественного творчества.

Рассматривая процесс художественного творчества, Б. Кроче выделял в нём четыре основных стадии; философ писал: «Полный же процесс эстетического творчества можно символически представить в виде четырёх следующих стадий: а) впечатление; б) выражение или духовный эстетический синтез; в) гедонистический аккомпанемент или наслаждение прекрасным (эстетическое наслаждение); г) перевод эстетического факта на язык физических явлений (звуков, тонов, движений, комбинаций из линий и цветов и т. п.)» (2000. с. 103). Соотнося эти стадии с выведенными нами позитивными требованиями чистого искусства, можно наполнить их формальность конкретной содержательностью: так, стадия впечатления будет связана с инспиративным содержанием эстетической идеи, стадия выражения – с содержанием дефиниции продуктивного воображения (которую мы дали выше), стадия наслаждения прекрасным должна знаменовать удачный исход выражения, причём в чистом искусстве этот исход должен результировать символическую форму, стадия технической объективации эстетического факта – со стилевым методом выражения.

Первые три стадии могут быть объединены и обособлены от стадии технической объективации в материале. Сам Б. Кроче (2000) понимал четвёртую стадию как вспомогательную, делающую искусство явленным, переводящую его в реальную действительность, тогда как в своём чистом выразительном существе оно может пребывать (гипотетически непротиворечиво) не объективированным в материи вообще, оставаясь приватным достоянием сознания своего автора. Следует, однако, заметить, что данный акцент не является принципиальным в отношении к общей необходимости материального облачения для выражения, будь эта материя физической или образной, имажинативной. Поэтому между второй и четвёртой стадиями в известном смысле наблюдается параллелизм. Если различие между ними сводится только к тому, что на стадии выражения эстетическая идея облекается в образ, а на стадии перевода образ облекается в его физический эквивалент, то нужно признать, что речь идёт только о видах материала, дифференцирующегося по степени опосредованности. Поэтому для стадии объективации будет релевантна всё та же трёхступенчатость: впечатление, выражение, наслаждение – с той разницей, что впечатление будет связано уже не с инспиративным содержанием эстетической идеи, а с её образной формой; выражение будет связано уже не с образной формой, а с её экзотерическим эквивалентом; наслаждение останется связано всё с той же мерой полноты выразительной реализации, только в данном случае осуществлённой уже в материале. Итак, стадия технической объективации выполняет роль отражения эстетического факта выражения, но реализуется также посредством интуиции.

Как мы показали, сфера отражения в процессе творчества обнаруживает в себе ту же трёхступенчатость, которая есть в сфере выражения. Остановимся на самих этих трёх моментах в ещё одном аспекте. Нельзя не учитывать вклад, сделанный в теорию выражения А. Ф. Лосевым (2010). В «Диалектике художественной формы» он вводит оппозицию образа и первообраза художественного произведения: «Художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой, или образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом» (Лосев, 2010, с. 124). Диалектическое отношение категорий становления и ставшего является значимым для диспозиции процесса и результата художественного творчества, коль скоро результат есть ставшее относительно становления процесса. Поскольку мы выявили параллелизм сфер выражения и отражения, существенным для интуитивистского подхода останется инвариантное формальное содержание обеих сфер, т. е. стадии впечатления, выражения, наслаждения. Если проявить на них самих динамическое отношение становления и ставшего, то диспозиция процесса и результата творчества достигнет имманентного снятия в рамках интуитивистского подхода. Воспользуемся тем, что предлагает А. Ф. Лосев (2010). Все три стадии можно назвать творческим созерцанием эстетической идеи, так как в них она именно созерцается, воплощаясь образно, но это воплощение требует активности выражения, интуиции, поэтому оно есть *творческое созерцание*. Стадия впечатления до выражения есть восприятие инспиративного содержания эстетической идеи. Содержание это ещё не имеет образной формы, поэтому для данной стадии его позволительно определять как прообраз творческого созерцания, или первообраз художественно формы. На стадии интуиции под это содержание подводится выразительная образная форма, характеризующаяся свойствами связности, многомерности и яркости. Здесь мы, стало быть, наблюдаем становление первообраза произведения в художественном образе. Становление это снимается в свершенной форме символа как осуществлённого максимума художественной выразительности, знаменующего идеал прекрасного и разрешающегося чувством эстетического наслаждения. Творческое созерцание первообраза эстетической идеи произведения полагает становление художественного образа произведения в свершающемся процессе интуитивного выражения до тех пор, пока становление первообраза не станет ставшим образом, а ставший образ не станет становившимся первообразом, который есть основание и результат процесса творчества, ставшего произведением искусства.

Заклучение

Итак, интуитивистский подход разводит универсальные и уникальные характеристики художественного творчества уже на стадии своей исходной предпосылки, согласно которой теоретическому рассмотрению подвергается универсальная форма реализации искусства (интуиция), а под внутреннее содержание подводится требование такого соответствия, которое не регламентирует содержание в его уникальной тематической специфике. Проблемный аспект, касающийся определения чистого искусства в соотнесённости с процессом его реализации, раскрывает разрешительную силу обозначенной предпосылки уже в развёрнутом теоретическом виде. Таким образом, цель исследования была достигнута через посредство: 1) указания структурного места и познавательного значения интуитивистского подхода на концептуальной карте эстетической проблематизации искусства – в результате чего можно сделать вывод о том, что интуитивистская эстетика реализует один из четырёх основных парадигмальных подходов к проблематизации искусства, выражающийся в рассмотрении искусства, исходя из исследования творческого аспекта художественной деятельности, а область познавательной предметности интуитивистского подхода заполняется объёмом понятия выражения, что позволяет актуализировать единое проблемное поле теории интуиции как в отношении выразительной способности, реализующейся в художественном творчестве, так и в отношении факта выражения, реализованного в произведении искусства; 2) выведения соответствующих интуитивистской эстетике следствий из постулата чистого искусства – в результате чего можно сделать вывод о том, что в границах, очерченных теорией четырёх негаций искусства и исходя из его позитивного определения как чистого выражения, можно вывести имплицативные следствия, определяющие чёткость, форму, метод и способность выражения, которым в чистом искусстве соответствуют эстетическая идея, символ, стиль и гений, при этом гений как способность обретает методологическую проблематизацию в качестве транзитивного остова импликации теории чистого искусства и теории чистого творчества; 3) подведения под взаимно-однозначное соответствие положений интуитивистской эстетики о структурных характеристиках и сущностных свойствах чистого художественного творчества – в результате чего можно сделать вывод о том, что в структуре творческого процесса стадия впечатления соотнесена со чёткостью эстетической идеи произведения, стадия выражения соотнесена со свойством продуктивного воображения, стадия наслаждения прекрасным – со свойством полноты символического выражения, стадия технической объективации – с конструктивным свойством стилевого способа выражения.

В качестве итогового вывода чистое художественное творчество можно определить как *не сводимое к физическому факту, утилитарному действию, моральному акту, интеллектуальному значению выражение, осуществляющее гениальное конструирование символической формы эстетической идеи стилевым методом на основе интуитивной способности, полагающей становление первообраза произведения в художественной действительности его связных, многомерных, ярких образных воплощений.*

Перспективы дальнейших исследований могут быть сведены к более подробному построению теории стиля и теории символа, к разработке интуитивистской теории воображения, к выявлению межпредметных связей интуитивистской эстетики с антропологией и философией сознания.

Источники | References

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / пер. с нем. Б. Г. Столпнера. М.: Искусство, 1968. Т. 1.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / пер. с нем. Б. Г. Столпнера. М.: Искусство, 1969. Т. 2.
3. Гёте И. В. Простое подражание природе, манера, стиль // Гёте И. В. Собрание сочинений: в 10 т. / пер. с нем. Н. Ман. М.: Художественная литература, 1980. Т. 10.
4. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академический проект, 2009.
5. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962.
6. Кант И. Критика способности суждения / пер. с нем. Н. Соколова. СПб.: Азбука-Аттикус, 2020.
7. Кроче Б. Краткое изложение эстетики // Кроче Б. Антология сочинений по философии / пер. с ит. С. Мальцевой. СПб.: Пневма, 1999а.
8. Кроче Б. О теории дистинкций и четырёх категориях Духа. // Кроче Б. Антология сочинений по философии / пер. с ит. С. Мальцевой. СПб.: Пневма, 1999б.
9. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / пер. с ит. В. Яковенко. М.: Intrada, 2000.
10. Лейбниц Г. В. О способе отличения явлений реальных от воображаемых // Лейбниц Г. В. Собрание сочинений: в 4 т. / пер. с лат. и фр. Я. М. Боровского, Г. Г. Майорова, Н. А. Федорова. М.: Мысль, 1984. Т. 3.
11. Лифшиц М. А. К вопросу об взглядах Маркса на искусство. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1933.
12. Лифшиц М. А. Лекции по теории искусства. СПб.: Владимир Даль, 2021.
13. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. СПб.: Азбука-Аттикус, 2016.
14. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. М.: Академический Проект, 2010.
15. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995.

16. Лукач Д. Своеобразие эстетического: в 4 т. / пер. с нем. А. Ю. Айхенвальд, М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1986а. Т. 3.
17. Лукач Д. Своеобразие эстетического в 4-х т. / пер. с нем. А. Ю. Айхенвальд, М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1986б. Т. 4.
18. Мерло-Понти М. Око и дух / пер. с фр. А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992.
19. Фихте И. Г. Система учения о нравах согласно принципам наукоучения / пер. с нем. В. В. Мурского. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2006.
20. Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008.
21. Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. Собрание сочинений: в 2 т. / пер. с нем. М. И. Левиной. М.: Мысль, 1987. Т. 1.
22. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / пер. с нем. П. С. Попова. М.: Мысль, 1999.

Информация об авторах | Author information



Кринцюс Кирилл Викторович¹

¹ Санкт-Петербургский государственный педиатрический медицинский университет



Kirill Viktorovich Krintsius¹

¹ Saint Petersburg State Pediatric Medical University

¹ krincyus@bk.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.06.2026; опубликовано online (published online): 28.07.2026.

Ключевые слова (keywords): интуитивистская эстетика; эстетическая теория Б. Кроче; постулат чистого искусства; стадийность процесса художественного творчества; творческая способность воображения; intuitionist aesthetics; Benedetto Croce's aesthetic theory; postulate of pure art; stages of the artistic creation process; creative power of imagination.