

Диалектика индивидуального и социального в художественном творчестве

Столетов И.А.

Баширский государственный аграрный университет, Уфа

Макалада көркем шығармашылықтың көзқарастық негіздері мәселесі қарастырылады. Автор көркем шығарманы тудырудың шығармашылық процесіндегі жеке және әлеуметтік бастамалардың органикалық байланысы туралы айтады. Көркем шығармашылық индивидуалды бастама мен әлеуметтік бастама арасындағы қоғамдық дамудағы нәзік тепе-теңдікті қолдау мүмкіндігін береді. Шеткі индивидуалдылық қоғамына тигізілетін теріс әсерлер сыналады. Субъектінің өзінің индивидуалдық және әлеуметтік болмысына шығармашылық қатынастың қажеттілігі негізделді. Көркемдік шығармашылықта адамның өз-өзін жүзеге асыру қабілеттілігі әлеуметтік шындықты жандандырудың кепілдігі болып табылады.

The paper considers the problem of philosophical foundations of art. The author argues the position of the organic connection of personal and social elements in the creative process of creating artwork. Performance allows you to maintain a delicate balance in social development between the individual and social beginning. Criticized the negative impact on society of extreme individualism. The necessity of a creative approach to the subject of their individual and social being. Person's ability to sell you in art is the guarantor of the spiritualization of social reality.

Говоря о диалектике социального и индивидуального в художественном творчестве, как, впрочем, и в любой сфере человеческой деятельности, мы должны иметь в виду, что это диалектическое взаимодействие возможно благодаря наличию у субъекта деятельности мировоззренческой системы, содержащей как индивидуальный слой (или уровень), так и социально обусловленный. Именно формирование мировоззрения в результате взаимодействия субъекта с миром и обществом и обуславливает взаимовлияние социальных и индивидуальных факторов, создающих эту сложную систему.

При всей сложности и неразрывности элементов мировоззрения мы в первом приближении можем выделить два вектора влияния: «внешний», когда социальная реальность оказывает воздействие на субъект творчества, и «внутренний», когда субъект творчества оказывает воздействие на социум. Согласно социально ориентированным теориям творчества, воздействие субъекта на социум является «отраженным», так как мировоззренческая система субъекта складывается не сразу. Человек, иными словами, не рождается с готовым мировоззрением, как и не рождается поэтом или художником, а поначалу проходит ряд этапов социализации, процесс обучения, взросления, т.е. воздействия со стороны общества. Эта ситуация создает иллюзию доминирования социальных факторов.

Рассмотрев особенности творческого процесса в искусстве, мы сможем понять, какова роль социальных («внешних») детерминантов, индивидуальных («внутренних») усилий, и выясним приоритетность тех и других.

Влияние социальной среды на творческий процесс можно, несколько упрощая, свести к влиянию мировоззрения на творчество, понимая под мировоззрением в данном аспекте систему, формирующуюся путем проникновения социальной реальности в личность в виде ценностей, стереотипов, авторитета значимых фигур как материальных, так и идеальных.

Наиболее явный и прямой механизм влияния мировоззренческой системы на творческий процесс состоит в изменении картины мира, когда в ней возникает новая деталь и носитель мировоззрения узнает что-то новое для него, до сих пор неведомое, изменяющее его взгляд на мир, его понимание мира и бытия. Этот тип воздействия можно отнести к внешним — социокультурным — воздействиям, поскольку субъект творчества испытывает влияние со стороны общественной формы сознания, а новое знание находится первоначально в социально-мировоззренческом контексте. Изменение в картине мира, обусловленное появлением нового элемента, может привести как к созданию произведения искусства (т.е. запуску процесса), так и к смене стиля, художественной традиции (т.е. условий протекания процесса, что не менее важно для творчества).

Как пример глобального влияния подобного типа можно назвать появление теории психоанализа, приведшей к возникновению таких явлений в искусстве, как сюрреализм, дадаизм, примитивизм и подобных им, ставящих в основание своего творческого процесса не контролируемые разумом психические процессы. Чаще всего оно (влияние) имеет трехкомпонентную форму «личность — общест-

во — личность», которую можно расшифровать так: сначала происходит научное открытие мировоззренческого масштаба одной личностью, которое влияет на состояние общественного сознания, которое, в свою очередь, оказывает воздействие на другую личность, субъект творчества.

Думается, активной всего рассмотренный тип воздействия сказывается в научной деятельности, порождаемой как раз открываемыми необъясненными фактами мироздания и необходимостью технологической цивилизации создавать искусственные орудия труда, машины для приспособления к окружающей среде, для формирования культурного материального окружения.

Естественно, художественное творчество, являясь частью человеческой культуры, все больше склоняющейся к технизации, не может не изменяться в соответствии с изменяющейся картиной мира и растущими техническими возможностями, о чем свидетельствует вся история человечества. Как замечено в одной из работ, посвященных взаимосвязи мировоззрения и художественного творчества, «обновление представления о мире (смена доминант мировоззрения) отражается в смене культурных эпох, и это происходит в языке, в том числе в языке символических форм, включая «диалект» пластических видов искусства» [1; 76].

Каждый художник имеет свои, уже сформировавшиеся под влиянием социальной среды убеждения, определенным образом влияющие на творческий процесс, детерминирующие отбор темы, фактов, выразительных средств для создания произведения искусства. Именно в этом смысле можно понимать известный тезис марксистской эстетики о том, что всякое искусство классово и идеологично.

Мировоззрение субъекта творчества содержит в своей основе те или иные убеждения и взгляды, ценности определенного свойства, морально-нравственные установки, характерные для той социальной среды, где воспитывался человек. Поэтому, скажем, для поэта, художника христианского вероисповедования более свойственно быть автором духовных стихов, использовать библейские мотивы, сюжеты и легенды, элементы поэтики, основанной на христианской символике, а не писать хокку или танка. В теории литературы уже давно замечена связь характера образности, например, с религиозными убеждениями автора.

Другой вариант воздействия мировоззрения на творчество связан с пониманием, и характер его протекания несколько иной: он обусловлен изменением понимания, отношения к уже известному Факту, его переосмыслением. Насколько отличается эстетика и художественные принципы Классицизма от эстетики и художественных принципов Возрождения, базирующихся, казалось бы, на общем основании — античном искусстве! Но между мироощущением и опытом классициста и творца ренессансного типа огромное расстояние, как во времени, так и в мысли. И если для Возрождения античное искусство — это основание свободы человека, его божественных возможностей, отправная точка, то для классициста древнегреческая и древнеримская культура становятся нормой, на которую нужно равняться как на наивысший образец, оправдание приоритета общественного долга над личными устремлениями и чувствами.

В подобном случае большее значение приобретает внутренняя работа по изменению мировоззренческих установок, творческое переосмысление уже известного факта в связи с новыми обстоятельствами. Это возможно тогда, когда понятие мировоззренческого порядка соотносится с уже известным явлением действительности, но его ощущение меняется. В выбранном примере один «абсолютизм» сменяется другим: ощущение абсолютной свободы человека Возрождения и творческие принципы эстетики Ренессанса, пережившие крушение надежд и открывшие дорогу не только силам добра, но и зла, превращаются в ощущение абсолютного долга человека перед обществом, отказ от личных чувств и привязанностей ради общественного блага и приводят к эстетике классицизма, строгости классических форм, формальному принципу триединства, заимствованному у античности (что, кстати, коренным образом противоречило мироощущению и принципам предыдущей эпохи, словно «не заметившей» этого в древнегреческих образцах). Изменение ощущения имеет своим результатом изменение в системе ценностей и принципах, что отражается в творчестве, приводя к смене стиля эпохи.

Безусловно, внешний импульс, запускающий процесс переосмысления существующего знания: изменившиеся обстоятельства взаимодействия субъекта творчества с миром, новое состояние мира, в котором существует субъект творчества, — имеет место и в подобном взаимодействии, но он лишь «запускает» процесс, не определяя полностью его хода и результата, рождающийся в индивидуальном мыслительном процессе.

Мировоззрение, являющееся основой субъекта творчества, базируется на творческом принципе отношения с окружающей действительностью. Но личность также предполагает постоянную работу

по социализации, иными словами, по переработке культурного опыта человечества, выработанных им ценностей, постоянную «навигацию» в мире искусства и присвоение определенной части этих ценностей. Или, как сказал Иосиф Бродский, «если искусство чему-то и учит (и художника — в первую голову), то именно частности человеческого существования... оно вольно или невольно поощряет в человеке именно его ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности — превращая его из общественного животного в личность» [2; 7].

Таким образом, развитие личности представляет собой двунаправленный процесс: «...С одной стороны, это вживание ее во внешний человеческий мир..., с другой — это процесс самоизменения, самоутверждения в постоянном контакте с реальными условиями бытия. В подобной диалектике приобщения и индивидуализации происходит как бы изъятие из внешнего мира определенной доли его смыслового богатства и обращение его во внутренний опыт личности» [3; 63]. Заметим, что в этом смысле художником является каждый, в ком проходит подобная работа по созданию себя. И позиция активного соучастника создания, со-творца, как говорил Хайдеггер, «охранителя», есть признак личности, «развитости» мировоззрения, не важно, какие компоненты и уровни в нем доминируют.

Попутно отметим, что мировоззрению присуща очень важная функция — ориентационная. Она, опять же, говорит об активности, деятельной, творческой природе мировоззрения и личности. Только в процессе переработки исторического и культурного опыта, а значит, и формирования личности, происходит реализация этой функции. Если попробовать пофантазировать и представить процесс «социализации» человеческой особи (или вообще особи) в иной, нечеловеческой среде, то и там происходит «производство» личности — индивидуализированной в той или иной степени — на основе той системы ценностей, на базе глобального опыта, присущего иной общности. Возьмем, например, феномен «маугли». Говоря с определенной долей условности о мировоззрении волков, можно утверждать, что известный литературный персонаж до встречи с людьми в своих действиях основывался именно на установках и оценках волков. Примеры из реальных случаев такого рода подтверждают это, присовокупляя и тот факт, что восприятие человеческих ценностей при возврате в человеческий социум становится чрезвычайно затруднительным. Произведения фантастов, построенные сюжетно на подобном феномене, — «Марсианские хроники» Рэя Брэдбери, «Чужак в чужой стране» Р.Э.Хайнлайна — приводят к такой же мысли.

Художественное творчество в одном из своих аспектов есть производство, сотворение ценностей, претендующих на роль общечеловеческих. Получается взаимообразный процесс: художник в акте творчества создает произведение искусства, исходя из той системы ценностей, что лежит в основе его индивидуального мировоззрения, выработанного в диалоге с культурой, и этим актом творчества он социальные и культурные ценности переплавляет в ценности художественные, являющиеся, в свою очередь, социальными и культурными.

Воздействие мировоззрения на художественное творчество не ограничивается рассмотренным нами внутриличностным уровнем. Как в личности есть, упрощенно говоря, уровень отношений «я — я», «я — ты» и «я — они», так рассматриваемая нами проблема существует и на социальном уровне.

Возникает своеобразная цепочка «общество — художник — общество». Условно эту цепочку можно соотнести с традицией. Общественные идеи, социальное влияние, художественная традиция, наконец, архетипы, сверхсознательные по природе своей, а значит, относящиеся к коллективному бессознательному, дают питательную среду для раскрытия творческих способностей личности. Они представляют собой то наследие, из которого личность художника выбирает материал для дальнейшего роста, тот опыт, который невозможно приобрести самостоятельно в течение жизни. Чужой опыт, существующий в виде культуры, представляет собой мировоззренческий поиск прошлых поколений в концентрированном виде. Личность же, исходя из своих психофизиологических особенностей, степени дарования, делает какую-то часть его своим. Заметим, что чем глубже и обширнее степень усвоения чужого опыта, тем больше творческий потенциал и вероятность появления значительных творческих результатов.

Художественно переработав это наследие, художник «возвращает» обогащенный индивидуально-личностным содержанием опыт, становящийся, в зависимости от величины дарования, большой или малой частью традиции, начиная новую или продолжая и углубляя старую.

Зададимся вопросом: а почему вообще человек начинает писать стихи, картины или музыку или строить храмы, лепить скульптуры? Можно привести множество высказываний известнейших деятелей искусства, утверждающих ту или иную точку зрения, провозглашающих разные причины — от эротических до онтологических и от сознательных до бессознательно-миметических, — и все они

будут по-своему справедливы. Для нашей темы наиболее точными будут слова Сартра: «Один из главных мотивов художественного творчества — это, несомненно, наша потребность почувствовать себя на первом месте по отношению к миру. Если я запечатаю на полотне или в литературном произведении вид моря или поля, которые я разоблачил, сблизив их друг с другом, внеся порядок туда, где его не было, навязав разнообразию вещей единство духа, то мне начинает казаться, будто я их произвел, то есть я начинаю чувствовать себя более важным, чем мое творение» [4; 42].

Мотивация художественной деятельности субъекта в значительной степени определяется смысловой установкой: человек творящий наполняет мир смыслом, не только «открывает» смыслы, уже присутствующие в мире (интериоризирует знания, придавая им личностную значимость), но и создает новые смысловые связи.

Как отмечается в одной из монографий, «наиболее общей формой мотивации является мотивация, раскрывающая связь поведения с той или иной ценностью» [5; 154]. То есть мотивы творческой деятельности ценностно ориентированы. Что касается творческой деятельности, нужно признать, что смысловая и ценностная мотивировка являются приоритетными, определяющими активность субъекта.

Вообще причина, порождающая творческий порыв, достаточно проста. Это несовершенство мира. Только приводит она к различным последствиям. Как заметил один из оригинальных русских писателей Сергей Довлатов, есть три способа достижения совершенства мира. Первый из них — революционный, состоящий в изменении внешнего мира путем изменения других людей. Второй — моральный, когда человек обращается к самосовершенствованию. В третьем случае, свойственном художнику, происходит творение другого мира, обладающего тем, чего не хватает уже существующему миру, «он создает искусственную жизнь, дополняя ею пошлую реальность» [6; 56].

Только в третьем способе равноправно сосуществуют и взаимодействуют и человек со своим внутренним пространством, и мир, нуждающийся в совершенствовании. И только этот способ оставляет надежду на действительное изменение мира к лучшему путем создания ценностей и смыслов.

Если рассмотреть акт художественного творчества в гносеологическом плане, то его можно определить как попытку понять мир, ощущая чуждость окружающей среды, «приручить», для чего необходимо встать на позицию Бога, создавая свой мир. Если спроецировать отношения Бог — Вселенная на отношения человек — творимый им мир, можно предположить, что появляется возможность понять Вселенную, так как законы и взаимовлияние аналогичны (как Бог о Вселенной, человек «все знает» о «своем» мире). Но если творимый человеком мир не подвластен ему абсолютно, не следует ли из этого, что Бог не всемогущ и Вселенная не понятна ему полностью?

Чуждый идее Бога Жан-Поль Сартр видел в человеке-творце своеобразное связующее явление мира, активное звено, умножающее взаимоотношения и расширяющее мир: «Только мы устанавливаем связь между вот этим деревом и этим кусочком неба... при каждом нашем действии мир открывает нам новое лицо» [4; 41].

И вот здесь «начинается» порождение мировоззрения художественным творчеством или, иными словами, рождение субъектом творчества социальной реальности.

Диалогичность (терминологически обозначенная в XX в. Бубером в религиозной философии, Бахтиным — в области литературоведения и Библером в области культурологии), а точнее, полилогичность творческого процесса имеет не только внешнюю сторону взаимодействия автора и читателя, зрителя, слушателя. Она, прежде всего, имманентна и в том смысле, что художник в процессе создания произведения искусства учитывает в какой-то степени вкусы, интересы и пристрастия противоположной стороны, и в том смысле, что творческий процесс — это полилог самого автора: различных «я» его личности, его «я» и персонажей, борьба художника с материалом (даже в том случае, когда художник провозглашает свою зависимость от материала, как утверждал Бродский,— зависимость поэта от диктанта языка).

В связи с этим необходимо сказать несколько слов о попытке устранения структуралистами личности из творческого процесса. Ролан Барт отмечал следующее: «... Автор вынашивает (выделено Бартом) книгу, то есть предшествует ей, мыслит, страдает, живет для нее, он также предшествует своему произведению, как отец сыну. Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время — время речевого акта, и всякий текст пишется здесь и сейчас» [7; 387]. Напрасно видеть в этом провозглашении «смерти автора», в противоположность бахтинской концепции [8], попытку объективизировать творческий процесс, ведь к творчеству не всегда применимы субъект-объектные отношения. Это попытка

оградить от однозначности и одномерности понимания текста, от некоего окончательного смысла, стремление представить результат творчества как незавершенный процесс письма и его непрерывной интерпретации [7; 138].

Складывается, на первый взгляд, парадоксальная ситуация: субъект обретает себя именно в акте самоустранения, которому он демонстративно подвергает свою личность, так что на уровне дискурса объективность оказывается просто одной из форм воображаемого. Фактически же устранение происходит лишь с точки зрения формального дискурса, и через это творческое самоустранение реализуется саморазвитие. Субъект творчества лишь в ипостаси скриптора (иными словами, в момент творения) способен к спонтанному самоизменению, к обновлению бытия, к выходу за пределы собственного «я» и развитию мировоззрения.

Развитие мировоззрения, его изменение происходят по мере роста личности, по мере углубления субъекта в себя, приобщения к макрокосму через микрокосм, в промежутке между скриптором и Автором, как ипостасями абсолютной субъективности и абсолютной объективности (или трансцендентальным и трансцендентным, субъектом и иносубъектным, единичным и всеобщим).

Но это и есть творческий процесс: «Становление духовной индивидуальности... сопряжено с открытием нового взгляда на мир — с кардинальным обновлением мировоззрения» [1; 76]. Вот где происходит возникновение поистине нового в экзистенциальном аспекте.

Для системы мировоззрения очень важна приобщенность субъекта к художественной культуре, катализатора становления индивидуума как личности.

Можно сказать, что личность обладает особым стилем, взаимосвязанным с мировоззрением: «Мировоззрение всегда нуждается в определенном стиле. Стиль выявляет мировоззрение конкретной личности. Мировоззрение личности — результат внутренних связующих элементов: идей, принципов, убеждений. Стиль — результат внутренних связующих элементов: смыслов, образов, идеалов» [9; 330]. Добавим, что и стиль нуждается в определенном мировоззрении, ведь идеи, принципы и идеалы — это элементы не только стиля, но и мировоззренческой структуры.

Обычно предполагается, что стиль (т.е. творчество) испытывает на себе воздействие мировоззрения субъекта, или, другими словами, художественное творчество является репрезентантом индивидуального мировоззрения.

Но если мы признаем необходимость укорененности личности в культуре, то нам не избежать и «обратного» эффекта: мировоззрение также может служить своеобразным репрезентантом художественного творчества, представляя в качестве внутреннего поля творческой деятельности субъекта.

При отрыве мировоззренческой системы субъекта от художественного творчества, от художественной культуры исчезает та органичность, целостность, лежащая в основе стиля, личности, отсутствие которой (органичности) приводит к исчезновению не только стиля, но и к кризису мировоззрения, ибо «когда потухает соборность, гаснет стиль, и не разжечь его вновь никакою жаждой, никаким заклятием» [10; 88].

Отличие субъекта художественного творчества от других людей состоит часто «всего лишь» в том, что результаты этого процесса становятся доступными большему числу людей, чем художник знает лично. Создавая произведения искусства, художник эксплицирует в них свою душевную жизнь и результаты творческого самоизменения, которое-то, возможно, и является главным, хотя и скрытым от самого субъекта творчества мотивом: «... Вхождение в текст — это с самого начала шаги «в себя», и любая критическая операция на тексте — не что иное, как переделка и перестройка своего духовного уклада, правка души, идеала, принципа и т.п. Коррекция текста — уловка, позволяющая тексту корригировать, доводить до «кондиции» его, автора. И это естественно: раз возникнув, художественная «клеточка» действует уже по собственному «разумению» — реализует свою витальную программу, то и дело «опрокидывая» (Андрей Белый) авторскую инициативу» [11; 38].

(Сторонники дидактизма в этой области, делая вывод о воспитательной роли искусства, порой видят лишь внешнюю сторону происходящего, не замечая внутренней работы воспитателя и воспитуемого. Давно уже лучшие из педагогов заметили, что оптимальным средством воспитания является работа над собой, воспитание собственным примером. В конце концов, никого невозможно насильно осчастливить и действительно переделать. Воспитательная функция искусства и заключается во внутренней работе, в приглашении к диалогу, сотворчеству, межличностному общению.)

Каждый поэт и художник ощущает приблизительно то, о чем писал Поль Валери: «Человек — или душа — говорит с собой; из этой речи автор нечто выбирает. Его отбор обусловлен его самолюбием: в такой-то мысли он себе нравится, в другой — ненавидит себя; в этом уместном калейдо-

скопе его гордость, его интересы кое-что черпают, кое-что отмечают; и то, чем стремится он быть, производит отбор в том, что он есть» [12].

Эта мысль приводит к идее о зависимости личностного знания, а мировоззрение, безусловно, можно считать таковым (и связь с научно-энциклопедическими знаниями здесь не прямая, а опосредованная), от творческого потенциала человека, о связи трансцендентной истины с имманентной. В этом смысле творчество есть процесс слияния трансцендентного с имманентным, когда трансцендентное становится личным достоянием субъекта творчества, а его личность ощущает единство с первоосновами Мира.

Заметим, что для процесса творчества важнейшее значение имеет именно ощущение мировоззренческого уровня, как проявление индивидуальности субъекта творчества.

Исключительную, даже созидающую роль мироощущения в искусстве осознавали и сами поэты и художники. Для художника действительность искусства — это не метафорический образ, она более реальна, чем любая другая. Достаточно вспомнить хотя бы исторический анекдот, когда Бальзак, поговорив с собеседником о бытовых проблемах, вполне серьезно предложил вернуться к действительности и поговорить о Евгении Гранде. «Для огромного большинства произведение искусства соблазнительно лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника. Между тем мироощущение для художника — орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное — это само произведение» [13; 320].

Для любого творца реальность его произведения есть то, что есть бытие сотворенного мира для Бога, по крайней мере, на время творчества. По словам Мандельштама, для творца сам процесс творения есть «метафизическое доказательство» [13; 322] бытия, которое, естественно, не нуждается в формально-логическом подтверждении, основываясь на мироощущении. Именно эта, качественно новая реальность художественного произведения и реформирует сознание человека, его мировоззрение, которое приводится в соответствие с ней.

Г.В.Иванченко в статье «К эстетике возможного», ссылаясь на термин, введенный в психотерапии А.Сосландом, объясняет воздействие шедевра художественного искусства на человеческое сознание тем, что шедевр раскрывает базовую архиницию. Для лучшего понимания этого термина приведем цитату из названной выше статьи: «Термин «архиниция» был введен А.Сосландом для характеристики некоего первоисточка, первотолчка, «чего-то, что, в конце концов, оказывает решающее влияние на весь ход развития личности». Архиницию можно также понимать как «период из прошлого, связанный с некими первичными переживаниями, которые определяют формирование ключевых ценностей» [14; 154].

Из цитаты видно, что архиниция, первотолчок происходит тогда, когда субъект мировоззрения переживает мир и себя в нем как целостность, как некий синкретичный «праобраз», когда субъективное «я» «выскакивает» за свои границы, прорываясь к экзистенциальному знанию.

Также очевидна дорациональная природа архиниции, возникающей, по-видимому, на уровне мироощущения. Таким образом, она и является тем началом (сродни мифическому первоначалу бытия) мировоззренческого роста, которое приводит к проявлению личности. Художник же посредством творения, «минуя» рациональные пласты мировоззрения, открывает возможность вернуться к тому ощущению целостности, к переживанию своей самости. Так, через творческий процесс происходит взаимокоррекция мировоззрения как творца, так и мировоззрений, назовем их традиционно, реципиентов произведений искусства.

Художник пытается вернуться к тем первоосновам, с которых он начался, и чем ближе и искреннее этот возврат, тем сильнее резонанс, порождаемый произведением искусства. Именно поэтому художественная культура зиждется на мифе, ибо миф и есть желание «обрести ту интенсивность, с которой мы пережили или сознаем нечто в первый раз: в желании обрести далекое прошлое, блаженное время «первоначал» [15; 190].

Архетипическую основу нашего сознания, базирующуюся во многом на мифологических образах, концепцию которой разработал Юнг [16], можно, нам кажется, считать своеобразной нитью Ариадны, основой культурной преемственности, которая (преемственность) и возможна-то благодаря этой основе.

Архетипическое смыкается с уровнем мироощущения как раз в своем иррациональном характере с той разницей, что мироощущение дорационально и ведет больше к личностному, архетип же сверхрационален и соотносится с транссубъективным, социальным. Но творчество и объединяет в себе общие усилия всех сторон человеческой души и духа, приводя к их взаимоизменению.

По сути, творчество — это разворачивание во времени и пространстве, объективирование и материализация мировоззрения субъекта творчества, его личности, в течение которого происходит взаимокорректировка, взаимоизменение, диалог всех участвующих в процессе сторон: мира во всех его аспектах (художественном, эмпирическом, экзистенциальном, социальном, материальном и т.д.) и человека. Это построение в виде Текста индивидуального мироздания-мировоззрения личности. Как говорил немецкий поэт Рильке, «... да и само искусство — лишь еще один способ жить, и можно, живя как угодно, бессознательно готовиться к нему» [17; 356].

На социальном уровне воздействие творчества на мировоззрение составляет также своеобразную цепочку «художник – общество – художник». Условно эта цепочка соотносится с новаторством. В истории культуры есть творцы мировоззренческого масштаба, способные на создание художественного мира, настолько оригинального и значимого, что он становится началом новой художественной традиции, нового художественного направления, или кардинальным образом меняет уже существующую. Как отмечают, например, специалисты по русской поэзии, в ее истории «есть приблизительно полтора — два десятка поэтов, оказавших решающее влияние на ее судьбу» [18; 9]. Это люди, творчество которых в глобальном, мировоззренческом масштабе воздействовало на современников и преемников не только в области искусства, изменяя отношение автора к слову, звуку, способ интонирования и формальные приемы, но и модифицировало само общество.

Разумеется, вследствие полилогичности характера творчества творец такого масштаба не просто бросает свое зерно в почву социума, выражаясь образно, но гораздо большее значение, чем у менее одаренных его собратьев, приобретает для него обратная реакция, когда его аудитория включается в его мир или по каким-либо причинам игнорирует его творения. Эта обратная реакция социума, в свою очередь, корректирует до определенной степени его творчество, видоизменяя его мироощущение и, как следствие, атмосферу его художественного мира, тематику, мотивы и т.д. На втором этапе большое значение приобретает понятие художественной ценности, входящее в область общественно-мировоззрения.

Естественно, в реальном творчестве разделение на подобные триады производится совершенно условно, поскольку причинно-следственная цепочка взаимодействия в творческом процессе чрезвычайно сложна и запутанна. Задача ее уточнения и приведения к формально-логической строгости по сложности сравнима с разгадкой «черного ящика» творчества — озарения или инсайта — и в целом связана как раз с общей таинственностью этого процесса. Можно с определенными оговорками соотносить цепочку «общество — художник — общество» с ранним периодом творчества художника, когда он еще только формирует свой оригинально-неповторимый мир, впитывая опыт человечества, а цепочку «художник — общество — художник» назвать доминантой его зрелого состояния мастера своего дела, когда степень инновационности в творчестве увеличивается за счет глубины мировоззренческой, подкрепленной дарованием личности, и происходит не только отбор и усвоение ценностей культуры, но и продуцирование их на уровне общественно значимом.

Органичность общественно-личностных взаимосвязей художника и общества образно и точно выражена в стихотворении Владислава Ходасевича:

*Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же или путям.
Сверкает золотом в руке его зерно,
Но в землю черную оно упасть должно.
И там, где червь слепой прокладывает ход,
Оно в заветный срок умрет и прорастет.
Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет и оживет она...
Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путем зерна [19; 95–96].*

Каждый творец подобен зерну по-своему прорастающему в почве истории человечества. Можем ли мы утверждать, что в процессе выращивания важнее — почва, или зерно. И то и другое одинаково необходимы и незаменимы с точки зрения результата.

Да и отделить личностное взаимодействие мировоззрения и творчества от его общественного уровня, как мы видим, представляется возможным только в рамках специализированного рассмотре-

ния и с большой долей условности. Органическое единство процесса творчества приводит к выводу об органической связи личностного и социального в творческом процессе в искусстве.

Итак, на основании рассмотренного взаимодействия мировоззрения субъекта и его творческой деятельности можно сделать вывод, что не только развитие мировоззрения невозможно без творчества субъекта, но и само возникновение мировоззрения, следовательно, и личности, ставится под вопрос.

Художественное творчество дает возможность поддерживать тонкий баланс в развитии между индивидуальным началом и социальным. Перекосы в сторону одного из полюсов чреваты страшными последствиями. Достаточно вспомнить историю России, чтобы получить пример приоритета социального начала над индивидуальным, или взглянуть на политические события, происходящие на Западе сейчас, чтобы увидеть последствия крайнего индивидуализма. Творческий подход субъекта к бытию, его обращенность к духовным аспектам своего существования являются основой как личностной структуры, так и социальной общности, и в способности человека творить заложены гарантии производства социальной реальности, поддержания культурной преемственности, способности к адаптации, а значит, выживания человечества.

Список литературы

1. *Пескова А.А.* Художественная культура как форма репрезентации доминант мировоззрения // Мировоззрение как социокультурный феномен: Материалы Всерос. науч. конф. «Мировоззрение и культура», посвящ. 75-летию заслуж. деятеля науки РФ, д-ра филос. наук, проф. И.Я.Лойфмана (Екатеринбург, 17–18 дек. 2002 г.) / Под общ. ред. проф. Е.Г.Трубиной — Екатеринбург: Изд-во «Банк культурной информации», 2002. — С. 75–80.
2. *Бродский И.А.* Нобелевская лекция // Бродский И. Сочинения в четырех томах / Сост. Г.Ф.Комаров. — М.: Культурно-просветительское общество «Пушкинский фонд»; Изд-во «Третья волна» (Париж — Москва — Нью-Йорк), 1992. — Т. 1. — С. 5–19.
3. Мировоззренческая культура личности (Философские проблемы формирования) / Ред. В.П.Иванов, Е.К.Быстрицкий, Н.Ф.Тарасенко, В.П.Козловский. — Киев: Наук. думка, 1986. — 295 с.
4. *Сартр Ж.-П.* Ситуации: Сборник (Антология литературно-эстетической мысли). — М.: Ладомир, 1998. — 431 с.
5. *Вильданов Х.С., Файзуллин Ф.С.* Ценности: историко-философский и гносеологический анализ. — Уфа: Изд. Башкирского госун-та, 2002. — 178 с.
6. *Довлатов С.* Зона (Записки надзирателя) // Довлатов С. Собр. соч.: В 3-т. 2-е изд. — СПб.: Лимбус пресс, 1995. — Т. 1. — С. 25–172.
7. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. — М.: Издат. группа «Прогресс», «Универс», 1994. — 414 с.
8. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. — СПб.: Азбука, 2000. — С. 9–226.
9. *Едалина Н.А.* Мировоззрение и стилевое самоопределение личности // Мировоззрение как социокультурный феномен: Материалы Всерос. науч. конф. «Мировоззрение и культура», посвящ. 75-летию заслуж. деятеля науки РФ, д-ра филос. наук, проф. И.Я.Лойфмана (Екатеринбург, 17–18 дек. 2002 г.) / Под общ. ред. проф. Е.Г.Трубиной. — Екатеринбург: Изд-во «Банк культурной информации», 2002. — С. 328–330.
10. *Вейдле В.В.* Умирание искусства // Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества / Сост. и послесл. И.А.Доронченкова; комм. И.А.Доронченкова и В.М.Лурье. — СПб.: Аксиома, Мифрил, 1996. — С. 7–162.
11. *Вайман С.Т.* Неевклидова поэтика. Работы разных лет. — М.: Наука, 2001. — 479 с.
12. *Валери П.* Об искусстве // Интернет-ресурс. URL: http://www.lib.ru/CULTURE/VALERY/about_art.txt
13. *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4-т. — М.: ТЕРА, 1991. — Т. 2. — 730 с.
14. *Иванченко Г.В.* К эстетике возможного // Человек. — 2002. — № 3. — С. 150–159.
15. *Элиаде М.* Аспекты мифа. — М.: «Инвест-ППП», 1996. — 240 с.
16. *Юнг К.Г.* Психология бессознательного. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. — 400 с.
17. *Рильке Р.-М.* Новые стихотворения. — М.: Наука, 1977. — 544 с.
18. *Баевский В.С.* История русской поэзии: 1730–1980 гг. Компендиум. 2-е изд., испр. и доп. — Смоленск: Русич, 1994. — 303 с.
19. *Ходасевич В.Ф.* Собрание стихов / Сост. А.Дорофеев. — М.: Центурион, Интерпракс (Сер. «Серебряный век»), 1992. — 448 с.