

В.И. Самохвалова

И вновь к вопросу о форме

Земное с небесным в тебе сплетено,
Два мира связать не тебе ли дано?

Фирдоуси

Всякий предмет и всякое произведение искусства имеют два главных плана: план содержания и план выражения. План выражения — это область, обычно относимая к форме. Вне формы, т.е. вне опредмеченности (в том или ином материале), вне явленности (для чувств и разума), вне выраженности (для восприятия) всякий предмет, и в том числе художественное произведение с его сколь угодно важным содержанием, не столько есть, сколько всего лишь *может быть*; даже существуя лишь в сфере воображения, будучи виртуален (или потенциален), он, тем не менее, так или иначе оформлен — через внутреннюю форму образа, представления, замысла, идеальной схемы и т.п. Можно считать потенциальный внутренний образ (существующий лишь в душе художника, формируемый в процессе его субъективного переживания) равноценным внешнему, выраженному в материале, как это принято, например, в японской эстетике (особо внимательной к неуловимому и преходящему), но нельзя предположить, что он существует *вне* всякой формы. Форма переживания может разворачиваться — и это происходит не только в процессе создания произведения, но и в процессе его восприятия — в идеальном «внутреннем пространстве» психики (души), которое сложилось у овладевшего языком человека как его эволюционное завоевание, ознаменовав его превращение в самосознающий субъект. Дав внутренним образам и переживаниям фиксированную форму в слове, язык

позволил человеку, отстранив их содержание в словесных формах, сформировать и свой внутренний мир, свой самообраз, без чего невозможно представить себе способную и мотивированную к творчеству личность. Явленная или виртуальная, определенная или подразумеваемая, но именно форма как способ определенно-качественного проявления позволяет говорить о том или ином предмете, объекте как существующем в реальности. Что же касается оценки, в особенности эстетической, то она вообще может быть дана только на основе возможности восприятия, чувственный уровень которого начинается с формы, каким бы способом своей явленности она ни была представлена. В искусстве способ, которым оно реализуется, т.е. по сути форма, является определяющим.

В то же время, в отличие от содержания, которое всегда может быть представлено в том или ином виде («перекодировано»), передающем несомую им конкретную информацию, форма может существовать и как совершенно абстрактное понятие, ибо может не иметь *конкретного* содержания (если таковое можно представить в виде некоей общей логической формулы). Так, можно говорить о форме идей, например, чистых идей Платона, не имеющих конкретного выражения. Формой можно считать архетип (например, в юнговской трактовке), задающий матрицу понимания наиболее бытийно значимых событий через соотнесение основополагающих ситуаций человеческого существования с некими символично-формальными структурами. Столь же специфическую форму, в которой может разворачиваться, например, философствование, являет собою способ построения текстов у А.Ф.Лосева. Лосев пишет для другого, но он пишет себя, и это прежде всего самовыражение, чтобы, поняв себя, понять сам предмет. Такой способ можно назвать гимнастикой ума, это своеобразный дзэн рациональности, в который надо погрузиться, следуя за автором, за движением его мысли, чтобы в, казалось бы, полной спонтанности сознания начали последовательно разворачиваться и определяться смыслы, к которым подводит читателя философ. Иными словами, форма располагает восприятие трактовать воспринимаемое согласно методу, соответствующему его природе, т.е. *определенным* образом.

В этом смысле синонимом слову «форма» могут выступать слова «способ», «модус», «принцип» и др. Можно сказать, что четкая смысловая определенность — как внутренняя, управляющая содержательными аспектами форма — имеется у общих понятий, например, добра и зла, истины и лжи; именно их формальная очерченность и определенность смыслового «каркаса» мешает размыванию данных понятий, утверждению их относительности или даже экзистенциальной взаимозаменяемости (как утверждается в постмодернистской парадигме). Произвольности обращения с формами смыслов препятствует их нагруженность внутренними формальными связями и укорененность в культурно-архетипическом пространстве. Хотя, в то же время, те, кто говорит о виртуальной форме¹, правы, поскольку в известном смысле всякая форма, с одной стороны, *всегда* виртуальна, ибо принципиально предполагает возможность разночтений разными адресатами; но, с другой стороны, форма, какой бы она ни была (хорошо или плохо выстроенной), всегда есть, существует, и в этом смысле она несомненно не виртуальна, а действительна. Более того, как утверждает П.А.Флоренский, «нет ничего внешнего, что не было бы явлением внутреннею»². Это подразумевает, что форма всегда содержательна; но в то же время мы говорим о чем-то, что «это формально», когда хотим подчеркнуть, что речь идет не по существу, не затрагивает сути вопроса. А когда мы говорим, что художник напряженно ищет формы выражения, то как бы подразумеваем, что нужная форма где-то уже есть и надо лишь ее найти.

Рождается ли форма вместе с мотивирующим ее движением смыслов содержания произведения, изменяясь, подстраиваясь к их развитию, т.е. выступая как *становящаяся* категория, или же является для них *готовым* «упаковочным средством», которое подыскивается в каждом конкретном случае по мере надобности, ведь существуют же жанры и стили как некие каталоги соответствующих формальных требований? Или же она есть «транспортное средство», функцией которого является донести информацию до адресата? Само *формирующееся* произведение, таким образом, может быть понято в двух тонко различных смыслах. Во-первых, оно есть приобретающее форму, т.е. получающее *формальное существование*; во-вторых, оно есть

становящееся в форме, т.е. обретающее бытие *через* форму (формы). В этом смысле внешняя форма имеет скорее тенденцию к диссоциации в произведении, ибо неизменно трансформируется, «подгоняется» художником исходя из его конкретных художественных целей. Внутренняя же форма, напротив, является непрерывно творимой, становящейся и утверждающейся. Здесь следует заметить, что в русле активно обсуждаемой ныне проблемы компьютерного творчества лишь внешняя форма может подлежать математизации, в то время как математическая неформализуемость внутренней формы и делает художников разными по стилю и почерку, обеспечивая многообразие и неповторимость художественных миров и творческих манер.

Указанная многоликость формы, несомненность ее наличия и ее неуловимость, неоднозначность ее понимания и спорность самого ее статуса делают вопрос о форме глубинным философским вопросом, который до конца не решен, хотя и постоянно ставится, решается, в разных плоскостях рассматривается, с разных позиций анализируется. Возможно, сама нерешимость проблемы в ее однозначности порождает ощущение, по поводу которого Т.Адорно сетует: «Удивительно, насколько мало эта категория отражена в эстетике...»³. Очевидно, этому старому вопросу суждено вновь рассматриваться и решаться на каждом новом уровне развития художественной практики, на каждом новом этапе движения мысли, познающей мир и принципы его устройства. Новый культурный контекст, ракурсы новых методологических подходов раздвигают рамки рассмотрения формы, предлагая новый материал для осмысления. Похоже, что усиливается, условно говоря, формалистическое направление в искусстве, искусствознании и эстетике, когда всесторонне — теоретически и практически — исследуется феномен оформленности как качества и характеристики, изучается форма, ее специфика, особенности ее построения и восприятия. В частности, в искусстве форма не рассматривается как только способ выражения и передачи содержания, но сама выступает как сообщение, т.е. приобретает статус безусловного и в определенном смысле независимого содержания, выступает не только как означающее, но и означаемое. В то же время достаточно сильными остаются и позиции тех, кто за формой признаёт всего

лишь как бы второстепенное значение, хотя простой опыт убедительно свидетельствует, что неудачная или неподходящая форма способна уничтожить сообщение, заложенное в предмете, ибо его содержание оказывается невыявлено, а смысл искажен. «При превращении смысла в форму.., — пишет Р.Барт, — он опустошается, обедняется, остается лишь голая буквальность»..., «смысл низводится до состояния формы»⁴. Должно ли это означать, что форма сама по себе исходно бессмысленна? Но разве она не несет в себе глубокие смыслы сложных процессов раскрытия и выявления как субъективности автора, запечатлевающейся в художественном произведении, так и закономерных принципов объективного и целесообразного формообразования, через которые говорят космо-антропные законы организации мира. Ведь всякая утвердившаяся в бытии форма есть как бы «запись» процессов такого целесообразного формообразования, которое обусловлено действием объективных и универсальных законов организации в природе и космосе, о чем пишет, в частности, Вл.Соловьев. Форма, по его мнению, есть объективное произведение космогонического процесса, рождающееся в самом ходе образования космоса и заложенное в логике его развития⁵.

Что же касается формы в искусстве, то и она (в особенности так называемая внешняя форма) несет в себе вполне определенные черты художественно-исторической обусловленности. Классическая форма сонета или классицистская пьеса с ее обязательным соблюдением целого ряда формальных требований и ограничений, например, несут в себе следы глубокой культурной работы, определившей известную условность данных форм, что становится и признаком жанровой идентичности, и знаком мастерства; форма может многое сказать — как исходным выбором ее, так и иногда неожиданным для самого мастера результатом, родившимся в процессе творчества. Пустой может сделать форму только ремесленник, который еще не стал или которому не суждено стать мастером. У мастера форма, какой бы условной она ни казалась, становится не только «говорящей», но и индивидуально разработанной.

По известному определению Л.С.Выготского, форма, в конечном счете, «есть то, что отличает искусство от неискусства»⁶. Действительно, вопрос структуры произведения — как

порядка выражения, иерархии смыслов, системы внутренних связей — фактически решает статус его художественности. Форма как результат специальной и специфической организации означает приобретение организованным единством нового качества — художественности. Молчащая форма делает сам предмет не отвечающим своей функции, поскольку невозможно идентифицировать определяющее его качество. Именно в искусстве форма как организация произведения становится самым языком содержания, через который оно выявляется; подобный способ художественного выражения содержания специфичен и принципиален для искусства, в отличие от нехудожественных способов выражения.

Известно, что для массового, обыденного (и просто неподготовленного) восприятия всегда важнее *что*, чем *как*. Именно этим объясняется существование карманных адаптированных изданий классических произведений литературы⁷, в которых содержание от формы отделено путем безвкусной операции препарирования целостности смысла, как будто возможно выделение некоего *инварианта* содержания, который безразличен к смыслу контекста, из которого он извлекается. Одна и та же информация, помещаемая в разные (пусть даже равноценные) контексты, приобретает разный смысл (и различно воспринимается), тем более это касается художественного произведения, где в принципе нет незначущих элементов, описаний, деталей. Подобное становится возможно только благодаря специфическому характеру языка как материала литературы, который в то же время остается и системой условных средств коммуникации. Однако и в словесном искусстве не существует «синонимии», безотносительной к оценочному восприятию; так, слова «запах», «аромат», «благоухание» могут относиться к одному и тому же явлению (иметь общий денотат, определяющий инвариант значения), но соотноситься с разными коннотатами, т.е. обнаруживать разное отношение к этому явлению, его различную оценку. Каждое слово при этом обозначает отдельную форму восприятия и выражения. Тем более все сказанное относится к несловесным искусствам; так, нельзя, например, создать адаптированного варианта симфонии, ибо здесь выражение неотделимо от содержания, и фактически само выражение, т.е.

форма, и образует это содержание. И, конечно, нельзя найти синонимию в содержании романа Л.Н.Толстого «Анна Каренина» и содержании одноименных фильма (с Татьяной Самойловой) и балета (с Майей Плисецкой). Таким образом, форма предстает как своего рода более «элитарный» элемент искусства. И поиски в искусстве, как правило, всегда касались именно формы, плана выражения, так же как и восприятие формы в художественном произведении, для чего требуется иногда большая специальная подготовка. (Что же касается содержания, то здесь остается актуальным нетленное высказывание Дж. Рескина, сказавшего, что если девушка может петь об утраченной любви, то скряга не поет о потерянных деньгах.)

Форма собирает, концентрирует в себе всю специфику эстетического, способного соединять казалось бы несоединимое: с одной стороны, это материально-вещественное, предметное («тяжелый искус земли», как выразилась М.Цветаева) и, с другой стороны, высший уровень идеально-ценностного осмысления действительности. Иными словами, форма – это, одновременно, и манифестация присутствия в произведении его разностороннего материала, и сложная художественная идеализация, с помощью которой как инструмента и результата тонкой сублимации внешних форм восприятия к внутренним формам гармонического порядка души, реализуются самые тонкие и глубокие смыслы, чувства, переживания, в которых претворяются впечатления, ощущения, импульсы реального мира. Возникающее при этом единство может быть движимо уже не от идеи к воплощающему ее материалу, а от материала, понимаемого во всей его сложности и неоднозначности, к выплыванию из него – душой художника – одухотворенной красоты, ценности. И это также составляет новое образование – целое, а «где есть целое, – замечает П.А.Флоренский, – там действует форма»⁸. И опять, повторимся, вне формы нет существующего в его целостности и единстве, ибо нет основания, по которому можно было бы о нем судить как о некоем установившемся в своей определенности целом.

Через себя форма создает, порождает, реконструирует смыслы, неоформленное (бесформенное) содержание оказывается нечитаемым, непроявленным, остающимся в сфере только за-

мысленного. Другое дело, что между замыслом и его предметным воплощением всегда остается порою непреодолимое различие, что составляет и мучение всякого отдельного художника⁹, и проблему глобально-метафизического масштаба, о которой писали Н.А.Бердяев и С.Н.Булгаков. В процессе реализации даже самого идеального замысла в материальную предметную форму вкрадываются неизбежные искажения, ибо косная и тяжелая материя не в состоянии точно повторить тонкие движения идеальной субстанции. Между ними в процессе реализации возникает некий «зазор», через который и устремляются искажения («дьявол», по выражению Н.А.Бердяева, как всевозможное зло). В этом и проявляется различие между творчеством Бога и творчеством следующего (по образу и подобию) Ему человека, ибо божественный замысел всегда должен воплощаться в столь же совершенной форме, однако у человека в процессе разворачивания самого высокого и идеального замысла в ход его неизбежно вмешивается «каприз» материи. О редкости совпадения плана замысла и плана воплощения в творчестве пишет М.Цветаева, характеризуя поэта, как «равенство души и глагола».

Итак, попытаемся дать какое-то предварительное рассмотрение общих свойств, характеристик, аспектов проявления формы, ее качеств и возможностей, благодаря которым она вскрывает глубинные измерения смысла, служит актуализации скрытых в душе художника и его адресата архетипических символизаций. И при этом столь сильно и безусловно воздействует как на их сознание, так и на подсознательные структуры, сохраняющие память о связи с миром и порядком его ритмов и структур.

Форма – первое, что *непосредственно* предъявляется при восприятии предмета, однако это не означает, что она прочитывается автоматически. Это первое своего рода «препятствие», которое человек должен преодолеть, чтобы постичь смысл в его полноте, и это первое препятствие отсекает дилетанта, не могущего или не желающего «преодолеть» ее незримые границы, оформляющие – и охраняющие – суть. Форма образует определенную материальную привязку для возможности разворачивания содержания в идеальной сфере смысла, т.е. собствен-

но самого осуществления и проявления содержания. Она дает возможность «опредметить» невидимое, т.е. внутренний мир, состояние души, глубоко субъективное ощущение. Форма запечатлевает преходящее, удерживает от забвения, от растворения в потоке изменчивого бытия как объекта творчества, так и субъективного состояния художника, которое вызвало данный творческий акт. Форма сохраняет это содержание в совокупности интеллектуальных и эмоциональных переживаний, которые она способна вызывать, сохраняет его особость, отделяя от остальных предметов и событий мира.

Форма многослойна по своему составу и структуре и многомерна по своей обращенности к восприятию. Форма, как художественная цель творца на определенном («опредмечивающем») этапе его творчества, создается результирующим взаимодействием взаимопроникающих и взаимоперекликающихся элементов организации целого, которые образуют сложную иерархию художественных значений. Эта взаиморасположенность основных структурных опор и взаимоотражающая приспособляемость всех значимых элементов создается в процессе реализации замысла, в этом смысле форма направляется художественным языком и культурной традицией, но она не является «предсуществующей», в которую художник, как в готовую форму для выпечки, втискивает некое, также заранее заготовленное содержание. Процесс определения содержания и становления формы протекает параллельно и взаимообусловленно, форма выступает как становящаяся категория, в свою очередь, доопределяющая и направляющая замысел до состояния быть явленным и «для другого». Как пишет М.М.Бахтин, «выразить самого себя — значит сделать объектом для другого и для себя самого»¹⁰. Многоликость формы, особые способы художественной кодификации позволяют ей нести на себе и след работы с ней автора, и информацию о самом авторе, своеобразии его модели мира. Так, например, в произведениях Ф.Кафки мы не найдем ни одного природного пейзажа, а в произведениях С.Беккета почти нет предметных описаний общественной реальности. Первый не находит ничего ни в реальности, ни в своей душе, что было бы в гармонии с естественной жизнью природы, а второй, пародируя формальную условность

единства места и времени действия, нагнетает ощущение катастрофы, которая так и не происходит. И подобное становится не только выражением самоощущения художника, но и своеобразным художественно-эстетическим «мессиджем» своей аудитории. Форма обеспечивает условие, полноту, своеобразие и интенциональность коммуникации, без которой искусство утрачивает социально-практический смысл, обеспечивающий восприятие и, следовательно, бытие смыслу эстетическому.

Определяя внутреннюю организацию, *структуру* произведения, форма создает и те внешние границы, которые обозначают определенность качественно-функционального бытия предмета в пространстве и/или времени (художественное полотно или музыкальная пьеса) как единого целого среди других предметов действительности. Форма как бы условно демаркирует те рамки, в которых заключено пространство, где изображение создает определенным образом устроенную условную реальность, используя для этого построения «фундамент» и «опоры» художественной организации. Будучи такими «внешними» границами, которыми обозначено и материальное, и идеальное бытие произведения, форма являет организацию *постоянства бытия* этого произведения при выступании его в разных культурных и временных контекстах, при разных его конкретных восприятиях и толкованиях.

Художественное произведение в своем бытии представляет собою два уровня существования формы. Если внутренний уровень – формирование замысла, идеи – определяется индивидуальностью художника, спецификой его художественного мышления, «составом» его личности, то внешний уровень в значительной мере определяется материалом, используемым и организуемым художником, который и выявляет его выразительные, формирующие возможности. При этом характеристики широко понимаемого формируемого материала способны оказывать обратное воздействие на художника, на его замысел и способы его реализации.

В целом форма как организация выполняет несколько существеннейших функций, определяющих бытие художественного произведения. Она, как уже говорилось, отграничивает его пространственное и/или временное бытие от неограниченнос-

ти и неопределенности материального и идеального планов окружающего. Она образует его идентичность с самим собой, позволяющую говорить о нем как об определенном едином целом, отдельном в своей целостности, в то же время включает его в определенный класс предметов аналогичной качественной характеристики. Иными словами, форма как модальность «звучания» предлагает восприятию определенный «резонанс», располагающий к пониманию и настраивающий на него.

Будучи создано, художественное произведение существует как законченное структурированное высказывание, являющееся, по словам М.М.Бахтина, «архитектонически устойчивым и динамически живым». Если воспользоваться аналогией из физики, оно осуществляется и продолжает существовать как своеобразный эстетический супергравитационный мультиплет, т.е. некое совокупное сверхполе, образованное действием всех полей тяготения составляющих его компонентов с их собственными внутренними гравитационными полями. В каждой точке этого сверхполя действует сложная результирующая всех отраженных друг в друге полей. И в художественном произведении также действуют сложнейшие поля взаимных смысловых и чувственно-ассоциативных притяжений; каждый отдельный образ своим внутренним полем входит во внешнее совокупное сверхполе произведения, и нельзя разъединить поля значений отдельных составных элементов, в которых фокусируется воздействие каждого из остальных и всех вместе, без того, чтобы не повредить, не деформировать неразрывную целостность всего единства. Каждое поле — невыделимый компонент смысла, рождающегося из этой целостности, образуемой взаимопроникновением разных силовых потоков, объединяющих движение значений, ассоциаций, следов прошлых отражений и т.д. Глубокое воздействие искусства на человека, возможно, определяется тем, что воспринимающий вовлекается в сферу действия этого мощного сверхполя, действие которого захватывает и само сознание. Действуя на «материале» самого человека, произведение позволяет ему привносить в свое восприятие субъективные, индивидуальные оттенки и обертоны смыслов, ощущений, переживаний, свойственных данному человеку. Произведение как бы вводит его в пространство «игры» с соб-

ственными мыслями и чувствами, дает толчок к развертыванию потока собственных представлений и образов, но оказывающихся как бы внаходимыми (по выражению М.М.Бахтина) и могущих, во-первых, восприниматься как некие внешние и подлежащие осознанию, прояснению, оценке мысли и чувства, а во-вторых, переживаться уже не непосредственно жизненными (по терминологии Л.С.Выготского), а более специальными эстетическими эмоциями и переживаниями.

Вся эта сложно организованная система служит в конечном счете тому, чтобы восполнить возможности способа выражения до объема содержания художественного мышления, безбрежно и беспрепятственно осуществляемого в идеальной сфере, когда возникает стремление и необходимость перевести его в материализованную сферу художественного выражения. Законы подобного непрерывного взаимостановления и взаимопределения формы и содержания всегда привлекали внимание исследователей художественной формы, которые пытались сформулировать законы и принципы формопостроения, исходя из каких-то объективных предпосылок. В той или иной степени идею о том, что многослойная структура художественного произведения воспроизводит многоуровневую структуру мира, разделяли Н.Гартман, М.Бензе, Р.Ингарден. Действительно, если человек и мир — как микрокосм и макрокосм — связаны единством принципов формообразования, то человек в своем искусстве следует объективным закономерностям, в соответствии с которыми построены формы мира, организованы структуры природы. Человек и мир как бы связаны тонким изоморфизмом, что и обуславливает в конечном счете не только возможность восприятия форм, но и характер отношения к ним, их оценки. Конечно, художественное качество еще не возникает из самой аналогии между строением произведения и мира, но существование подобной аналогии свидетельствует об объективном характере принципов художественной организации, как и всякой организации в мире вообще.

О возможности выразить специфику формы через точное число говорил в свое время Пифагор (а также его последователи), описавший принципы построения большинства известных форм в природе. Так, например, если разрезать поперек яблоко

ли, грушу — в сечении будет пятиугольная звездочка; пятерка, в соответствии с нумерологической символикой, означает выход в живое: пятерная симметрия лежит в основе строения живых организмов. От устойчивости кристалла (выражаемой симметричной цифрой «четыре») — к асимметрии, неравновесности, подвижности органической жизни, позволяющей не окаменеть в тяжелой симметрии. От устойчивых «четверок» (именно квадрат как устойчивую структуру имеют своим основанием многие сооружения разного социального, культового и военного назначения) до прорывно-энергетических, жизнеобещающих «пятерок» — все формы позволяют проследить единство принципов организации. А самыми энергетичными и экономными оказываются формы красоты, которые также можно передать через числовые соотношения, в частности, например, через «золотую пропорцию».

Действительно, отмечаемое современными астрономами, физиками и астрофизиками существование четкой связи между формой (тела, системы), с одной стороны, и его движением, развитием, с другой, позволяет взглянуть на форму, в том числе в искусстве, с несколько непривычных позиций, как бы в универсальном контексте ее понимания. Руководствуясь представлением о форме Аристотеля, сказавшего, что «каждый из предметов представляет известный порядок или соединение»¹¹, мы можем провести некоторые аналогии между порядком в искусстве и порядком мира, т.е. перейти к выяснению принципов его организации, так или иначе воспроизводимых в формах искусства. Так, с помощью специальной организации пространственные и временные искусства могут работать с пространственными и временными ощущениями воспринимающего человека, переводя сами пространство и время из трансцендентальных для него характеристик бытия в управляемые — через организацию восприятия посредством художественной формы. Американский логик, психолог и педагог А.Кожибски утверждает, например, что структура мира и структура нервной системы человека имеют сходную принципиальную организацию¹². Это в известной степени помогает приблизиться к пониманию единства законов, объединяющих гармонию мира и красоту искусства, которое в своих основных формах следует природе.

Инварианты организации образуют своего рода единый язык построения всех форм — от атома до Вселенной, с помощью их можно описать «закон звезды и формулу цветка». Природа возвращается к однажды найденным ею наиболее устойчивым, стабильным принципам организации, используя их при построении самых разных объектов, систем, процессов, явлений на самых разных уровнях общности. Как писал древний китайский поэт Люй Бувэй, «Есть великий Круг в вышине / И великий Квадрат в глубине...». Пифагорейцы также полагали, что круговые формы принадлежат небесам и символизируют бесконечность, квадрат же несет в себе образ божественной природы. Подобные целесообразные, лаконичные и выразительные формы выступают как своего рода *фракталы* («кванты» организации), структурирующие пространство на разных уровнях и в разных масштабах его построения. Иначе говоря, все конкретные формы — это многообразие частных случаев выступления общего закона организации, лежащего в основе бытия и функционирования мира и означающего требование уменьшения энтропии, существующей как неопределенность, неупорядоченность состояний, неструктурированность, невыраженность смыслов. Стремление к упорядочению есть движущий фактор развития мира как системы, ибо снижает напряженность в ней, внося организацию и гармонию, делающие совокупность ее частей единым целым в иерархии ценностей и смыслов.

Форма выражает такой порядок, организация которого ведет к возрастанию устойчивости системы за счет того, что само структурирование уменьшает напряженность в системе, ибо «контур» формы «связывает» все точки возможной бифуркации (полифуркации), замыкая их на себя. Именно «общим контуром, обнимающим отдельные члены» называл гармонию Леонардо да Винчи¹³. Таким образом, внесение порядка или структуры, определяющих обретение формы, означает прекращение неопределенности относительно возможного характера изменения или возможных вариантов направления развития системы. Поэтому природа в известных пределах сама стремится к порядку, вводя определенные формы организации «своего материала». Так, считающаяся самой устойчивой и совершенной форма шара действительно максимально гармонично замыка-

ет все «проблемные» точки равномерной кривизной сферы. И именно шар как пространство, заключающее в себе изображаемое действие, многие исследователи живописи считают основой композиции в картинах многих известных художников. Образование формы, определяемой возникновением необходимых и глубоко существенных взаимных отношений между элементами целого, выступает как фактор упорядочения, обеспечивающий становление, сохранение и развитие бытия мира. Воплощая и запечатлевая объективный закон построения форм сущего, форма вообще и форма каждой конкретной вещи выступает как логика проявления сущности и смысла всех явленных форм мира. В этом смысле высшая форма такой объективно-универсальной организации представлена в красоте как результате стремления естественного течения процессов, направленных к состоянию одновременно и стабильности, и возможности развития, что и делает красоту одним из фундаментальных оснований бытия.

Именно поэтому изучение формы всегда выступало как прежде всего эстетическая задача, ибо эстетика есть наука об общих законах организации чувственного, воспринимаемого, т.е. определенным образом выстроенного, организованного чувственного материала; и искусство есть одна из сфер приложения ее интереса и исследовательских усилий. Целостный мегаэстетический подход к красоте как форме, объединяющей мир человека и мир вселенной через общие принципы движения к гармонии, предполагает возможность не только показать *объективный* характер как организации красоты, так и ее восприятия, но и включить человека в общую космическую модель, которая обеспечивает познаваемость закономерностей становления форм в процессе действия мировых структурообразующих сил. Рассматривая эволюционную динамику Вселенной в связи с ее геометрией, т.е. пространственным расположением и структурой, ученые констатируют наличие достаточно жесткой связи между ее *формой* и движением ее *развития*. Развитие, понимаемое как изменение уровня организации, т.е. качественного характера упорядоченности, указывает на определенную *направляющую* роль формы.

Нигде — ни в мире в целом, ни в искусстве — форма, даже в самом общем ее смысле, не выступает как случайная вещь: она результат действия совокупности многих внешних и внутренних факторов. Например, в искусстве, как мы знаем, это результат внешнего воздействия творческой воли художника на качества и свойства материала и внутреннего взаимодействия самих элементов структуры внутри произведения. Как философы (Г.В.Ф.Гегель), так и художники (Гёте, Петрарка, Дюрер и многие другие) всегда подчеркивали роль искусности, технического умения организовать материал. Это наличие (или приобретение) формы означает включение предмета в определенные отношения на более общих уровнях проявления. И форма в этом смысле становится «кодом» к запуску рукотворной, созданной художником программы функционирования и развития предмета в пространстве, смысл которого может быть истолкован и представлен весьма широко: пространство физическое (в случае драматического, хореографического, архитектурного и т.д. искусства); пространство времени (например, в музыке, других длящихся искусствах); пространство воображения (при восприятии художественной условности искусства); пространство смысла (при оперировании понятиями, в том числе эстетическими); пространство представления (при «узнавании» образа, при художественной ассоциации и т.п.). Художественное формирование — это управление процессами перераспределения энергии восприятия, переживания, узнавания, оценки, эстетического наслаждения и т.д.

Главная категория эстетики — красота — как *космическое явление* также связана с внутренними закономерностями становления форм в процессе действия мировых структурообразующих сил. И в природе красота возникает как результат направленности естественного течения процессов организации во всякой системе, стремящейся к состоянию, обеспечивающему ее стабильность и развитие, к *гармонии*, при которой «связывание» всех точек возможной бифуркации образует наибольшую уравновешенность целого. Человек как бы застаёт уже сбывшиеся формы красоты в природе, ибо они стали результатом процесса самоорганизации, которая сформировала наиболее

устойчивые, целесообразные формы, самые емкие, лаконичные, выразительные. О процессе самоорганизации в природе пишут И. Пригожин и И. Стенгерс в книге «Порядок из хаоса».

Если рассматривать существующие, а тем самым утвердившиеся в бытии, отобранные временем формы красоты, то можно убедиться, что законы их построения *объективны и универсальны*. Процессы и явления из самых разных сфер — от формы галактик до построения художественного произведения — подчинены *единым* принципам организации. И выживают и сохраняются во времени только те формы, организация которых, т.е. красота, позволяет им утвердиться в бытии, удержаться во времени. Как пишет И.А.Ефремов: «Красота — это наивысшая степень целесообразности, степень гармонического соответствия и сочетания противоположных элементов во всякой вещи, всяком организме... Каждая красивая линия, форма... — это целесообразное решение, выработанное природой за миллионы лет естественного отбора или найденное человеком в его поисках прекрасного...»¹⁴.

В самом деле, красота выступает как такой способ организации предметов, процессов и явлений, в котором наиболее целесообразно, законченно, совершенно и выразительно представлена их сущность, выявлен их смысл и обеспечена возможность полноты реализации функций. Это означает, что красота является самой функционально активной формой, обеспечивающей оптимальный энерго-информационный обмен с окружением, ибо только выявленность смысла предмета включает его в *систему отношений с миром*. Тем самым, форма красоты как проявленность сути становится условием включения — при этом не только онтологического, но и функционального, и ценностного — в общий порядок мира, и потому красота существует как самый функционально отзывчивый и смыслоявляющий способ организации. Если форма не только отграничивает предмет от мира, обозначая эти его границы, но и делает сами границы *линиями взаимодействия*, по которым строятся отношения его с миром, то понятно, что чем содержательнее и многоаспектнее форма, тем больше и интереснее взаимодействия, в которые она вступает, и тем полнее проявляется в них полнота сути предмета. Чем оптимальнее «геометрия» формы, тем

прочнее предмет утверждается в мире, создавая не напряженные, а оптимально-устойчивые типы взаимодействия. Красота выступает самой функциональной формой, она содержит в себе максимум возможных «валентностей», закрепляющих ее в общей системе взаимодействий.

В целом организация красоты максимально возможно выражает законы целесообразности, устойчивости и объективности построения мира в универсальных требованиях его целостного гармонического функционирования, и потому настолько способна выявить саму суть предмета, что явленной истиной называл красоту Г.В.Ф.Гегель, а Б.Кроче считал эстетику, как науку о прекрасном, самой логикой чувственного познания. По свидетельству китайского философа Лю Се, красота не может рассматриваться как случайное явление или форма, это — само естество вещи, сама ее суть. Как порядок, совершенство и целесообразность организации красота означает соответствие той цели, которую имеет развитие природы (или ставит себе искусство) при создании предмета «согласно его роду и виду». В этом смысле красота, выражающая всю сумму условий и требований окружающего мира, является неким идеальным «алгоритмом сборки» способных к эволюции и успешному функционированию объектов. Многие физики и математики, например, убеждены, что красота решения или теории есть в то же время и свидетельство их истинности, а истину, в свою очередь, можно узнать по ее красоте — так говорили, в разных контекстах, и физик Р.Фейнман, и социолог Дж.Маццини. Конструктор же известных самолетов (ЯКов) А.С.Яковлев прямо утверждал, что некрасивый самолет не может оправдать себя в эксплуатации, он просто не полетит, и некрасивые образцы следует сразу же отсеивать на стадии разработки.

Таким образом, информационная емкость, энергетическая экономность, выразительность смыслового рисунка, закрепляющие предмет в общем порядке мира, сообщают формам красоты возможность выжить и сохраниться во времени, образовав в том числе и саму *плоть культуры*, сформированную трансвременным существованием форм рукотворной красоты. Но если всё это так, то подобных законов организации, «матриц» красоты — объективно и универсально выстроенных — должно

быть не так уж и много. Действительно, известный биолог А.Любищев писал, что развитие биологии утверждает ученых в мысли, что есть в природе законы, ограничивающие многообразие форм и регулирующие развитие, обеспечивая этим определенную устойчивость и препятствуя слишком большому «разбеганию» форм проявления жизни... Ту же мысль высказывает и П.Тейяр де Шарден: мир относительно беден в своих целесообразных комбинациях, ибо внутренняя архитектура его элементов весьма ограничена. «Везде – в биологии, культуре, лингвистике, как резинка в руках художника, время стирает каждую бледную линию в рисунке жизни»¹⁵. Бледную – т.е. необязательную, несовершенную. Таким образом, выразительность как способность формы представить максимум содержания в минимуме средств выражения является обязательным качеством организации красоты. Тейяр де Шарден, рассматривавший эволюцию как битву шансов, утверждал, что красота как качество и есть особый шанс утвердиться в бытии.

Роль красоты как средства и условия самой *эволюции* обеспечивается тем, что она в своих глубинно-причинных основах опирается на те же закономерности, в соответствии с которыми организованы реальные космические процессы, т.е. закономерности образования упорядоченных систем. В масштабе космоса красота выступает как выравнивающая линия: и не разбегание в неохватности, но и не однообразие. Красота имеет универсальное и объективное бытие. И столь же объективны и универсальны принципы ее организации, способы ее построения, о которых неоднократно упоминали П.Дирак, Р.Фейнман, А.Пуанкаре и целый ряд других ученых. Законы эти *объективны*, потому что отвечают логике действия структурообразующих сил природы, и *универсальны*, ибо всеобщи и наблюдаются везде и повсеместно.

Таким образом, красота имеет равное значение на всех уровнях бытия мира, ибо имеет отношение к общей его организации, к объективным и универсальным принципам структурирования всех его форм. Именно красота как присущее Вселенной всеобъемлющее единство объективного формообразования выступает как наглядное свидетельство и безусловное доказательство *единства мира*, о чем пишут крупнейшие представи-

тели естественных и точных наук, в частности А.Пуанкаре, П.Дэвис, Г.Г.Харди. Взяв за образец формы природной красоты, человек повторяет их в своем творчестве, а также создает, конструирует на их основе новые, обогащая их человеческим содержанием. В понятии красоты объединились возможности оценки как природных, так и общественных явлений, культуры, искусства. Красота как бы выстраивает наше восприятие действительности по силовым линиям создаваемого ею поля гармонии, которое воздействует на все уровни человеческой организации – физиологический, чувственный, интеллектуальный.

Красота и для космоса, и для человека, который тоже есть космический феномен (ставший естественно возможным в так называемом коридоре существующих физических констант), имеет одинаковое бытийно-структурное значение. Красота объединяет космос и человека, ибо они в равной степени подчинены действию объективных космических законов. Однако человеческое творчество вносит в бесстрастно-объективное бытие красоты социокультурное содержание, открывает в ней метафизическое значение. В человеческом понимании красота не исчерпывается формальной организацией, за нею стоит идея духовной первопричины бытия. Будучи высшей формой организации, именно красота позволяет и явить, и увидеть образ мира таким, как он замыслен и еще не искажен неадекватными практиками реализации. Красота вещи или мира в целом – это то, что Бог замыслил о них. И раскрыть тайну возникновения красоты – это понять предмет (мир) в его исходной, замысливаемой Богом сути. В целом красота выступает как порядок, в котором проясняется идея мира, идея его устройства, а значит, и цель его создания (тогда, следовательно, и смысл человеческой жизни).

Уверенность в том, что человек, являющийся подобием Бога, создан как творческое существо, определяет идеи и православно-синергизма (сотрудничество Бога и человека), и антроподицеи (оправдания человека творчеством) Н.А.Бердяева, и русского космизма (вписание человека в созидующее бытие Космоса) в целом, и, в общем, современной синергетики. Но если в *парадигме божественного сотворения* мира человек призван быть *продолжателем* Его дела на земле, а его твор-

чество — быть согласным с волей Бога и следовать ей на своем, человеческом, уровне устройства бытия (как пишет исламский поэт М. Икбал: «Ты создал ночь — / я сделал лампу./ Ты создал глину — / я сделал чашу»), то в *эволюционистской парадигме*, утверждающей осуществление процессов самоорганизации в природе, сознательное человеческое творчество выступает как *замена* этих процессов на социальном уровне организации бытия. Человеческая жизнь исчезающе мала в сравнении с космическими периодами, и он не может рассчитывать на возможность того, что и культура как среда его жизни сформируется «сама собой».

Таким образом, целеполагающее и целенаправленное человеческое *творчество*, содержанием которого становится выявление, выражение красоты, организация, структурирование гармонии, выступает как бы человеческой, на человеческом уровне и в человеческой практике осуществляющейся *заменой* тех естественных процессов формообразования, которые, по мнению представителей синергетики, являются свидетельством самоорганизации, происходящей в природе. Свидетелей же самоорганизации произведений искусства, т.е. самопроизвольного возникновения какого-либо из них, не известно: у любого произведения всегда есть свой автор (неважно, коллективный или даже анонимный). Человек творит красоту сознательно — и даже если по тем правилам, которые в природе могут возникать в процессе самоорганизации, — то он, познавая и заимствуя их, делает творчество красоты собственно человеческой деятельностью как постоянным сознательным держанием позитивного усилия. Это его способ вписаться в бытие, утвердиться в нем. Человек из естественного порождения космоса становится и естественным стимулом его дальнейшего развития.

Рассматривать ли творчество с функциональной точки зрения — как человеческую замену природной самоорганизации, или же с онтологической точки зрения — как продолжение самоорганизации человеческими средствами, или с метафизической — как следование заложенному в нем божественному подобию, в любом случае в своем творчестве человек активно творит красоту, ибо именно ее он выделил в мире — как организацию и как ценность — и подражает ей. В любом случае творчество есть

космическое предназначение человека, его экзистенциальное оправдание и его человеческая обязанность (перед космосом или перед Богом) продолжать дело устроения Земли.

Феномен творчества позволяет по-новому поставить проблему соотношения хаоса и порядка, вскрыв реальную сложность процесса их взаимодействия и в космосе. В творчестве энтропия предстает в двух своих лицах – как творческо-динамического процесса, в котором (путем самоорганизации или сознательного структурирования) возникает новый порядок, и как мертво-статического состояния, поглощающего, уравнивающего и растворяющего до неразличимости в себе всё, что оставлено на произвол инерции. Первое можно определить скорее как беспорядок, ибо в нем дезорганизация существует внутри ценностно «отполюсованного» пространства. Во втором, т.е. в хаосе, происходит смешение самих полюсов и неразличимость ценностей: здесь всё равно неважно и одинаково неопределенно. Беспорядок можно организовать в порядок по векторам ценностных ориентаций. Чтобы из хаоса родилась красота, его надо не просто отполюсовать в отношении ценностей, упорядочить структуру пространства и т.п., но нужно сначала *внести* сами ценности, *внести* ориентиры и только тогда – с помощью и путем *организации* – может возникнуть красота.

И красота как торжество организации, наиболее выразительной в смысловом отношении, означает сознательное внесение структуры, понимания, смысла в однородно нерасчлененный мир, т.е. отвоевание пространства у хаоса, внесение в однородно гомогенную среду *человеческого содержания порядка*. О борьбе культуры с энтропией, с мировым выравниванием писали Л.Н.Гумилев, В.И.Вернадский, Н.Н.Моисеев. Здесь следует также упомянуть А.А.Богданова, который, создав свою науку тектологию, стал фактически предтечей кибернетики, и Вл. Соловьева, предвосхитившего идеи синергетики в своей работе «Красота в природе». Взгляд на человека как на «сотрудника Космоса» был характерен также и для К.Э.Циолковского, для поэтов и композиторов, представляющих русский космизм.

В то же время включение художника в контекст действия мировых закономерностей формообразования вовсе не умаляет человеческой творческой воли, но включает ее в более высо-

кий масштаб проявления. Как свидетельствует П.А.Флоренский: «Истинный художник хочет не *своего* во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно прекрасного, т.е. художественно воплощенной истины вещей, и вовсе не занят мелочным самолюбивым вопросом, первым ли или сотым говорит он об истине. Лишь бы это была истина, — и тогда ценность произведения сама собою установится»¹⁶. Через формы красоты человек «подключается» к пространству истинных форм, отражение которых он стремится уловить и закрепить в формах своих произведений. Объективность построения совершенной формы подтверждается и наблюдениями известного американского психолога А.Г.Маслоу, утверждающего, что творческие люди (т.е., по его терминологии, лица с высокой степенью самоактуализации) обнаруживают тенденцию к одинаковой оценке некоторых фактов и форм, как если бы они ощущали некую общую высшую реальность, лежащую за пределами индивидуального восприятия. «Хорошие живописцы, — пишет он, — имеют схожие вкусы независимо от художественных пристрастий и культурной среды, их взрастившей»¹⁷.

В контексте подобного понимания объективности художественной формы необъяснимо выглядят не столько поиски в сфере формотворчества (они как раз понятны, объяснимы и оправданы), сколько разрыв с любым из приведенных способов понимания формы: художественно-эстетического, метафизического, целесообразно-закономерного... В процессе «помрачения эстетической идеи в человеке», о чем писал Ф.М.Достоевский, человек в действительности удаляется от некоего исходного совершенства форм, от той метафизической области, где осуществлен идеал красоты. Забывается, что красота есть не только форма, но само постижение предмета в его сути. И уже в «помраченном мире»¹⁸, пользуясь выражением Т.Адорно, появляется, например, феномен «человека-собаки» О.Кулика, посадившего себя на цепь и кусающего за ноги посетителей художественной выставки (очевидно, это та форма его самовыражения, которая дала бытие несуществующему — но как «экшн» или «хэппенинг»?). Бессилие перед формой, симуляция содержания, симулякр поиска самовыражения — это пример того, как все-таки сложно в искусстве расширить сферу формотворчества, не имея объективных оснований.

Возвращаясь к красоте, категорией которой фактически кодифицируется форма и которая есть истина, можно сказать, что прав известный философ-традиционалист Р.Генон, утверждающий, что нового не существует, ибо истина, заключенная в красоте, вечна, непреходяща и никому не принадлежит. Надо лишь «стереть случайные черты» (А.Блок), тем самым «вылечив форму от бесформенности» (Б.Ахмадулина). И человек, когда он способен идеально расширить жизнь искусством, т.е. через подлинное творчество ее, увидит, как *в действительности* может быть прекрасен мир, отвоеванный им у хаоса.

Примечания

- ¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? СПб., 1998. С. 150–154.
- ² Флоренский П.А. Иконостас. М., 1995. С. 95.
- ³ Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 2001. С. 206.
- ⁴ Барт Р. Мифологии. М., 2000. С. 242.
- ⁵ См.: Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 388, 359.
- ⁶ Выготский Л.С. Психология искусства (анализ эстетических реакций) // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962. С. 119.
- ⁷ Широко продаваемых в настоящее время в книжных магазинах «для помощи учащимся на экзаменах».
- ⁸ Флоренский П.А. Пифагоровы числа // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. № 5. С. 505.
- ⁹ Как пишет о трудном процессе поиска поэтической формы Н.Матвеева: *«И возле сомкнутого рта перо в досаде вертит, / Как в темноте вертел бы ключ у запертых дверей».*
- ¹⁰ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 289.
- ¹¹ Аристотель. Физика. М., 1936. С. 14.
- ¹² Korzybski A. Science and sanity. An introduction to non-Aristotelian systems and general semantics. N. Y., 1933. P. 73.
- ¹³ Леонардо да Винчи. Избр. произведения: В 2 т. Т. 2. М.—Л., 1935. С. 76.
- ¹⁴ Ефремов И.А. Лезвие бритвы. М., 1965. С. 64.
- ¹⁵ Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 64.
- ¹⁶ Флоренский П.А. Иконостас. С. 77.
- ¹⁷ См.: Маслоу А.Г. Дальние пределы человеческой психики. СПб., 1997. С. 23.
- ¹⁸ См.: Адорно Т.В. Цит. соч. С. 31.