

Федеральное агентство по образованию  
ФГОУ ВПО «Сибирский федеральный университет»

МАЙЕВТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ  
ЖИВОПИСИ РУБЕЖА XIX- XX ВЕКОВ

Дипломная работа

Красноярск

2008

Федеральное агентство по образованию  
ФГОУ ВПО «Сибирский федеральный университет»  
Гуманитарный институт  
Факультет искусствоведения и культурологии  
Кафедра искусствоведения

УДК 75с1

ББК 85.140 (2Рос)

МАЙЕВТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ  
ЖИВОПИСИ РЕБЕЖА XIX- XX ВЕКОВ

Дипломная работа

Исполнитель: Зяблицкая Алена Александровна,  
студентка группы И-51

Научный руководитель: Тарасова М. В.,  
кандидат философских наук, доцент  
кафедры искусствоведения

Зав. кафедрой: Жуковский В.И.,  
доктор философских наук, профессор

Дата допуска к защите: 09.06.2008

Красноярск

2008

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА МАЙЕВТИКИ	14
1.1. Историко-философское понимание феномена майевтики	14
1.2. Концепция майевтического действия	22
1.3. Философско-искусствоведческое понимание майевтики	38
1.3.1. Теория искусствоведа-майевтика	38
1.3.2. Производство искусства как майевтик	42
ГЛАВА 2. ФЕНОМЕН МАЙЕВТИКИ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ	52
2.1. Производство «Голгофа» Н.Н. Ге в роли майевтика	52
2.2. Зритель как участник майевтического диалога с произведением «Арлекин и смерть» К.А. Сомова	71
2.3. Майевтический итог встречи зрителя и произведения искусства «Святая Русь» М.В. Нестерова	96
2.4. Специфика майевтических возможностей произведений русской живописи рубежа XIX – XX веков	116
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	125
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	129
ПРИЛОЖЕНИЯ	136

## ВВЕДЕНИЕ

### **Актуальность**

Значимость данной исследовательской работы раскрывается в следующих аспектах.

Актуальность темы «Майевтические возможности произведений русской живописи рубежа XIX - XX веков» обусловлена малой ее изученностью и вместе с тем значительностью понятия майевтики для искусства, так как способ общения каждого произведения искусства со зрителем по своей сути майевтичен.

Кроме того, рассмотрение обозначенной темы вносит вклад в понимание феномена майевтики и позволяет взглянуть на него с искусствоведческой точки зрения как на существенное свойство каждого произведения искусства. Майевтика (от греч. *maieutike*, что означает «искусство родовспоможения»), понимаемая ее основоположником Сократом как помощь собеседнику в рождении правильных мыслей, отражает и суть действия произведения искусства. Генеральная функция художественных творений – организация встречи человека с Абсолютом. В выполнении ее существенную роль играют майевтические возможности произведения, являющиеся способом действия для организации этой встречи и проявляющиеся во время диалога произведения со зрителем.

Рассматривая майевтические возможности произведений в связи с генеральной функцией каждого творения искусства, дипломная работа является актуальной для развития методологии искусствоведения в целом.

Актуальность работы также состоит в выявлении значимости понятия «майевтика» для обозначения сути действия произведения по отношению к зрителю, так как феномен майевтики не может быть сведен к какому-либо другому понятию. Такие понятия как «посредничество», «пророчество», «организация диалога души зрителя с Духом», «воспитание зрителя» и

другие являются аспектными свойствами майевтики произведений, но не отражают всю суть феномена.

Также, данная дипломная работа актуальна тем, что исследуя майевтические возможности произведений конкретного периода русской живописи, она вносит вклад в изучение произведений рубежа XIX-XX веков.

### **Объект исследования**

Произведения русской живописи рубежа XIX - XX веков.

### **Предмет исследования**

Майевтические возможности произведений русской живописи рубежа XIX - XX веков.

### **Степень изученности предмета исследования**

Тема данной дипломной работы предполагает обращение к исследовательской литературе, в которой освещается понятие «майевтика», определяется место майевтики в искусстве, изучается майевтика русской живописи рубежа XIX - XX веков, а также значимость имеет исследовательская литература, посвященная актуально исторической ситуации России XIX века. Освещение этих вопросов является необходимой базой для изучения майевтических возможностей произведений русской живописи рубежа XIX - XX веков.

Первый блок исследовательской литературы посвящен раскрытию понятия «майевтика». Это понятие рассматривается исследователями с философской точки зрения, через обращение к его этимологии. Так Д.В. Майборода в своей статье, посвященной этому понятию в энциклопедии «История философии» [98] определяет «майевтику» как «метафору, с помощью которой Сократ прояснял сущность своего метода философствования» [98, с. 1]. Обращаясь к словам Сократа и Платона автор статьи восстанавливает изначальный смысл слова, который закладывали в него философы, стоящие у истоков формирования понятия. «Развернутое описание «метода» майевтики осуществил Платон: «Теперь мое повивальное

искусство, во всем похоже на акушерское, отличаясь от него лишь тем, что я принимаю роды у мужей, а не у жен, роды души, а не тела» [98, с. 2]. Таким образом, исследователь восстанавливает изначальный смысл слова и связывает его только с философией древних мыслителей.

М. Солопова в своей статье, посвященной философии Сократа, определяет «майевтику» как «метод собеседования Сократа». Автор сосредотачивает внимание на том, что майевтика – это помощь рожать знание в других, но никак не в себе. М. Солопова рассматривает понятие «майевтика» в неразрывной связи с понятием «диалог». Сопутствующими майевтической беседы понятиями исследователь называет «противоречие» и «иронию» - «притворное неведение, уход от прямых ответов» [99, с. 1].

В статье «Сократ», размещенной в энциклопедии «История философии», М.А. Можейко [37] называет «майевтику» искусством помочь рождению знания, мыслительную деятельность, в ходе которой человек приближается к постижению сути вещей. Данный исследовательский труд указывает на еще один аспект «майевтики» - направление множества субъективных суждений человеческого создания к единой истине. М.А. Можейко пишет: «Прежде всего, Сократ пытается усмотреть универсальные основания за феноменологической вариативностью: общий Закон за многообразием различных местных законов, единую Истину за многообразием индивидуальных мнений, Нравственность как таковую за пестротой нравов и т.д. И, наконец, в максимальной напряженности этой интенции усмотреть общее, единое, универсальное основание бытия за его эмпирической калейдоскопичностью» [37, с. 305].

Блок, посвященный майевтике в искусстве, представлен только одним научным трудом. Данная тема рассматривается в современной теории изобразительного искусства В.И. Жуковского [25], где майевтика представлена схемой действия искусствоведа-профессионала. В.И. Жуковский дает следующее определение искусствоведа - майевтику - «это профессиональный помощник в осуществлении полноценного процесса

творческого диалога между зрителем и произведением изобразительного искусства с порождением и кристаллизацией качества художественного образа в игровом пространстве взаимодействия партнеров отношения» [25, с. 166]. Майевтика в данном труде предстает качеством не философа, а искусствоведа, но от этого существенно не меняется ее назначение – помощь в порождении знания. С перенесением майевтики из философии в искусствоведение меняются субъекты отношения. Если предшествующие исследователи рассматривали майевтику как качество философа, выступающего посредником между человеком и истиной или знанием о каких либо вещах, то В.И. Жуковский представляет майевтику как качество искусствоведа, предстающего необходимым посредником между зрителем и произведением изобразительного искусства. Исследователь делает акцент на то, что произведение искусства сложно для освоения зрителем самостоятельно, необходим помощник в порождении художественного образа. Но главная задача майевтики в искусстве заключается не столько в помощи организовать отношение между зрителем и произведением, сколько в помощи человеку вступить через произведение в отношение с Абсолютным началом.

Следующий блок литературы посвящен исследованию майевтики в русской живописи рубежа XIX - XX веков. Данная тема напрямую связана с целью настоящей дипломной работы и поэтому научные труды исследователей в этой области имеют большую значимость. Но так как собственно термин «майевтика» не используется по отношению к русскому искусству, то поиски по установлению степени исследования направлены на научные труды, в которых автор выражает при помощи синонимов или аспектов майевтики суть данного понятия при рассмотрении искусства рубежа XIX - XX веков. Исследователи отмечают способность произведений настраивать зрителя на путь к Богу, помогать ему в понимании законов Бытия, выполняют посредническую и пророческую функцию. При изучении творчества художников исследователи указывают, что целью мастеров этого

периода было воздействие на мировоззрение, пророчество, воспитание, наставничество по отношению к зрителю. Такие жизненные цели и функции художников и их произведений отражают часть сути понятия «майевтика» и поэтому ценны для дальнейшего изучения.

Е.И. Кириченко в научном труде «Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века» пишет, что «русское религиозное искусство – неотъемлемая часть Ренессанса конца XIX – начала XX века. Появляются художники, которые связывают свое призвание с возрождением церковного искусства» [40, с. 36]. Автор проводит мысль о том, что художники этого времени, в частности М.В. Нестеров, через свои произведения, воплощают концепцию поиска и утверждения Бога. Сравнивая картину А.А. Иванова «Явление Мессии» с картиной М.В. Нестерова «Святая Русь», Е.И. Кириченко делает вывод о том, что в первой половине XIX века произведения настраивали человека на приятие Бога, который выходит к народу, во второй половине XIX века произведения стали ориентировать человека на путь к Богу.

Т.М. Ковалевская в научном труде «Русский реализм и проблемы идеала» [41] рассматривает некоторые тактические ходы, присутствующие в произведениях русских художников 80-х годов XIX века. Обращаясь к живописи различных художников конца XIX века, Т.М. Ковалевская выявляет общую для них тенденцию – в произведениях различных мастеров разными способами проводится мысль о том, что изображенная на холсте жизнь есть проводник к иным сферам. В частности при рассмотрении живописи Врубеля, исследователь выявляет такие ходы произведений, как использование особенной формы, просвечивающего цвета или отражающей свет поверхности, через которые картина наталкивает зрителя на мысль о противоположности духовного всему материальному. Так исследователь, не прибегая к использованию понятия «майевтика», рассматривает каким

образом, какими средствами произведения русской живописи помогают зрителю понять некоторые законы Бытия.

Г.Ю. Стернин в исследовании «Русская художественная культура второй половины XIX века» [73] пишет: «Сталкиваясь с глубокими драмами эпохи, художественное сознание являло обществу разные отгадки мучительных тайн бытия, утверждая встречные пути движения мысли и религиозной веры» [73,с.15]. Искусство понимается, как могущее дать ищущей душе ответы на вопросы об устройстве бытия. Посредником между человеком и Истиной называется художник. Его мировоззрение, воплощенное в произведении, является могущим возбудить в зрителе религиозное сознание. Само же произведение живописи выступает инструментом, при помощи которого художник может осуществить воздействие на широкие массы. «Между окном» и «зеркалом» - так, стало быть, стоит условно называть тот набор инструментов, те оптические приборы, с помощью которых художник ведет диалог со зрителем» [73,с.14]. Так же исследователь указывает на свойство произведений изобразительного искусства быть помощниками в переосмыслении мира. Произведение начинает работать, когда появляется зритель. В этот момент оно не представляет ему определенную реальность, а корректирует взгляд на мир зрителя.

В «Истории русского искусства конца XIX – начала XX века» [75] Д.В. Сарабьянов, характеризуя изобразительное искусство интересующего периода, пишет: «Пусть искусство так и не освободилось от тех проблем, которые не укладывались в параметры «чистой» эстетики, и вплоть до авангардных своих проявлений оставалось «философией в красках», продолжало выполнять пророческую свою функцию, оно все более укреплялось в своей специфике, полагаясь на внутренние свои возможности» [75, с.6]. Сравнивая произведение с пророком, автор указывает на способность творений живописи нести зрителю некоторую божественную волю. Исследователь ставит в недостаток произведениям конца XIX в.

излишнюю связанность с социальными проблемами окружающей действительности, но при этом отмечает, что это не мешает выполнять им пророческую функцию.

Д.В. Сарабьянов сходится с Г.Ю. Стерниным в идее о том, что художник выполняет посредническую функцию. «Мастер-творец проникал сквозь внешнюю оболочку явлений, стремясь раскрыть их глубинную сущность», а затем мог передать знание зрителю, посредством художественного образа, который является «местом пересечения феноменального и ноуменального» [74, с.6]. В этом случае художник предстает носителем истины, могущим помочь постичь ее зрителю.

Т. Горина, занимаясь исследованием русской живописи рубежа XIX - XX веков [14], называет художников этого времени «воспитателями», «наставниками», выдвигающими на первый план жизненную правду. Их живопись, имеющая обличительную направленность, призвана оказывать сильнейшее воздействие на широкие массы.

М.В. Алпатов в научном труде «Этюды по истории русского искусства» [1] строит хронологию истории искусства в соответствии с годами жизни художников. Творцы, создатели произведений играют важную роль в организации отношения духовных и душевными сферами каждого этапа развития культуры. Характеризуя творчество М.А. Врубеля, исследователь пишет: «Образы Врубеля поднимают человека, зовут его вперед, пробуждают веру в его силы и величие. Искусство Врубеля было служением высокой идее, его художественным даром» [1, с.158]. По отношению к художнику автор использует такие синонимы как «пророк», «мыслитель».

Исследовательская литература вносит вклад в понимание «майевтики» в качестве многоаспектного феномена. Рассмотренные труды отражают спектр близких понятий, отражающих ту или иную сторону майевтического действия. В частности, используются такие понятия как «посредничество», «ориентирование на путь к Богу», «помощь в понимании законов Бытия»,

«воздействие на мировоззрение», «пророчество», «воспитание», «наставничество».

### **Проблема**

В научной литературе понятие «майевтика» рассматривается, главным образом, как философская категория, имеющая актуальность только в определенный период времени и значимая только для таких философов как Сократ и Платон. Вне философии прямое обращение к понятию «майевтика» встречается лишь один раз - в искусствоведческом труде В.И. Жуковского. При рассмотрении разных научных сфер, обнаруживается, что и в философии, и в искусствоведении майевтика понимается как техника, которой владеет человек (философ, искусствовед или творец произведений). Если исследователи рассматривают произведение как участника майевтического действия, то, как правило, художественное творение видится в качестве инструмента художника или искусствоведа, при помощи которого оказывается воздействие на зрителя. Но произведение живет самостоятельной жизнью. Жизнь его создателя принадлежит историческому периоду, она временна, а произведение сохраняет свою актуальность веками. Оно способно воспроизводить идеи не только определенного времени, в котором жил его создатель, но и идеи значимые для каждого нового поколения. Зритель может вступать в отношение с произведением и благодаря этому находить ответы на индивидуальные для него вопросы, не зная автора данного произведения искусства, когда он жил и какие проблемы решал. По этой причине можно говорить, что произведение является не инструментом художника-майевтика, а самим майевтиком. Также творения искусства могут проявлять свои майевтические возможности не зависимо от искусствоведа. Роль искусствоведа-майевтика, безусловна, велика для общения зрителя с произведением, все майевтические ходы уже заложены в самом произведении, искусствовед как профессионал лишь помогает зрителю увидеть их, но майевтическое воздействие изначально осуществляет

произведение. Отсюда происходит необходимость изучать майевтические возможности самих творений искусства.

Научный интерес данной дипломной работы сосредоточен на произведениях русской живописи рубежа XIX - XX веков. Исследование научной литературы, посвященной характеристике русского искусства этого периода, показало, что в данной области не принято оперировать понятием «майевтика». Некоторые аспекты майевтики (посредничество, организация диалога души зрителя с Духом, воспитание зрителя) рассматриваются исследователями по отношению к художнику, реже применяются к произведению. Поскольку любое понятие не может быть равнозначно своим аспектам, то ни один аспект майевтики не отвечает ее сути полностью. Возникает в связи с этим потребность в изучении майевтических возможностей произведений искусства второй половины XIX века в их полноте.

Искусствовед и художник при осуществлении майевтической деятельности для зрителя работают с произведением, в этом диалоге оно выступает основным участником, тем элементом, без которого майевтика станет невозможной и для искусствоведа и для художника. Следовательно, наибольшей значимостью обладают майевтические возможности самих произведений, в данном случае, произведений русской живописи рубежа XIX - XX веков.

### **Цель работы**

Исследовать майевтические возможности произведений русской живописи рубежа XIX - XX веков.

### **Методология**

- Принципы визуальной сущности религии В.И. Жуковского, Д.В. Пивоварова, Н.П. Копцевой.
- Основные положения теории рефлексии Г.В.Ф. Гегеля.
- Основные принципы синтетической теории идеального Д.В. Пивоварова.

- Основные положения концепции визуального мышления В.И. Жуковского.
- Основные положения теории изобразительного искусства В.И.Жуковского и Н.П. Копцевой.
- Основные положения майевтической теории Сократа.
- Положения философско-искусствоведческой теории майевтики.
- Общенаучные методы исследования: наблюдение, измерение, анализ, синтез, формализация, идеализация, аналогия, экстраполяция, интерпретация, индукция, дедукция.

### **Задачи**

1. Определить историко–философское понимание феномена майевтики.
2. Определить концепцию майевтического действия.
3. Изучить философско-искусствоведческое понимание майевтических возможностей.
4. Изучить майевтическую роль произведения.
5. Исследовать зрителя как участника майевтического диалога.
6. Изучить майевтический итог встречи зрителя и произведения искусства.
7. Исследовать особенности майевтических возможностей произведений русской живописи рубежа XIX - XX веков.

### **Предполагаемый результат**

Установление значимости понятия «майевтика» для искусствоведения и доказательство, что феномен майевтики связан с каждым произведением искусства. Выявление и изучение майевтических возможностей произведений русской живописи рубежа XIX - XX веков: через выявление ходов произведения в роли майевтика и определения роли зрителя в майевтическом диалоге с произведением, изучить феномен перерождения во встрече зрителя и произведения. Заключительным этапом

оценить основные закономерности искусства майевтики в русской живописи рубежа XIX - XX веков.

### **Апробация**

Результаты, полученные в исследовании майевтических возможностей произведений русской живописи рубежа XIX - XX веков, могут быть использованы в качестве материала при разработке методологии искусствоведения, а так же могут быть привлечены для дальнейшей исследовательской деятельности в области русского изобразительного искусства рубежа XIX - XX веков.

## ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА МАЙЕВТИКИ

Данная глава ставит своей задачей исследовать понятие «майевтика». Существует два взгляда на это понятие. Первое - общепринятое понимание майевтики как исторически обусловленной философской категории. Оно является базовым для дальнейшего исследования и поэтому задачей первого параграфа данной главы является рассмотрение историко-философского понимания феномена майевтики. На основе результатов этого исследования становится возможным раскрыть суть майевтического действия. Эта задача решается во втором параграфе главы. Исследование концепции майевтического действия открывает родственную связь между функциями произведения искусства и майевтикой, поэтому заключительной частью первой главы является изучение второго взгляда на понятие майевтики - философско-искусствоведческое понимание майевтики.

**1.1. Историко-философское понимание феномена майевтики**

Изучение степени исследования показало, что понятие «майевтика» принято связывать, главным образом, с философией Сократа, который его ввел и разработал. В связи с этим, задачей данного параграфа является изучение древнегреческой философии как области, исследование которой позволяет установить этимологию и изначальный смысл понятия «майевтика».

Изучение историко-философского понимания понятия «майевтика» важно не только в связи с происхождением понятия, но и по той причине, что отношение к понятию «майевтика», как к конкретно исторической и философской дефиниции, является общепринятым.

Этимологически слово «майевтика» происходит от греческого *maieutike*, что означает «повивальное искусство», «искусство родовспоможения». Для Сократа было характерно называть себя акушером, занимающимся тем же делом, что и его мать Фенарета, которая была повитухой. Отличие же их заключалось в том, что Сократ помогал рождению не детей, а мыслей. Об этом различии писал Платон, передавая суждения Сократа: «Теперь мое повивальное искусство, во всем похоже на акушерское, отличаясь от него лишь тем, что я принимаю роды у мужей, а не у жен, роды души, а не тела. Мое главное умение состоит в правильном распознании и отделении рождающихся фантазмов и лживостей в молодых душах от вещей живых, здоровых и реальных. По обычаю акушерок и я должен быть стерильным... от знания; попреки, что мне многие делают, в том, что я влияю на других, несправедливы, ибо никогда я никак не обнаруживал своего невежественного знания ни по одному из вопросов, ведь это вправду хула. Правда в том, что сами боги вынуждают меня к этому повивальному делу, запрещая мне рожать самому. По сути, я во всем не то, что есть мудрец, из меня не родилось ни одного мудрого открытия, что было бы детищем моей души. Те же, коим нравилось быть со мной, пусть поначалу лишь видимым образом, некоторые вовсе несведущие, следуя за мной, действительно нечто производили, по благости необычайной богов, которые им это разрешали. И ясно, что от меня они не получили ничего, и лишь у себя самих нашли нечто замечательное, что и произвели; но и помогая им в этом деле, я награжден - я и боги» [98, с.1].

Для иллюстрации приемов майевтики Сократа можно обратиться к одному из наиболее характерных разговоров, который Сократ имел с молодым, но самоуверенным Евтидемом, который уверял, что отлично знает, что такое справедливость, а что нет. Сократ попросил его объяснить, что он понимает под этим термином: «Так вот, хочешь, говорит он, - мы здесь поместим альфу, а здесь - дельту, и все, что справедливо, мы пометим под дельту, а что несправедливо - под альфу». - «С удовольствием». - «Ну

сделано. Теперь скажи мне: существует ли на земле ложь?» - «Конечно». - «Под какую букву поместить ее?»- «Под альфу, несомненно».- «А обман существует?» - «Тоже». - «Куда его прикажешь поместить?» - «Туда же, что и ложь». - «А куда отнесем мы такие поступки, как, например, обращение людей в рабство, к справедливости?» - «О нет, под альфу, конечно». - «Но скажи, справедливо ли обращение в рабство жителей неприятельского города?»- «О, да». - «А если в военное время полководец станет обманывать врагов - справедливо ли это будет или нет?» - «Без сомнения, справедливо. Но, - продолжает Евтидем, - я думал, что, предлагая свои вопросы, ты имеешь в виду наши отношения к друзьям только». - «Значит ты согласен, что, размещая вышеозначенные поступки под разные рубрики, мы должны еще руководствоваться тем соображением, что для врагов они будут справедливы, а по отношению к друзьям - несправедливы, и что по отношению к последним нам надлежит быть сколь возможно прямее?» - «Без сомнения, так». - Ну, хорошо. Но, если этот самый полководец для того, чтобы поднять дух войска, солжет своим воинам, будто бы приближаются союзники и тем самым возвратит им мужество и уверенность в своих силах? Будет это справедливо или несправедливо?» - «Думаю, что справедливо». - «А если кто-нибудь, видя своего друга в состоянии отчаяния и боясь со стороны его каких-нибудь безрассудных поступков, украдет у него меч или другое оружие - будет ли это справедливо или нет?» - «Конечно, справедливо». - «В таком случае, ты признаешь, что даже по отношению к друзьям мы не всегда должны быть прямы и откровенны?» - «Да, признаю, и беру назад то, что я сказал ранее» [80,с.44].

Диалог Сократа и Евтидема не заканчивается на этом месте, но и в дальнейшем собеседники не придут к определенно формулированному и положительному выводу. Цель Сократа как майевтика помочь собеседнику понять невозможность абсолютного знания, ограниченность человеческого понимания и через это обратить собеседника к поиску истины. Какое-либо положение перестает приниматься на веру в силу ли окружающего ее

авторитета или «горячего слова убеждения» оратора, истина становится объектом разумного понимания, требующим сознательной работы мысли.

Опираясь на высказывание Платона и диалог Сократа с Евтидемом можно выделить следующие особенности майевтики Сократа.

Во-первых, майевтика предполагает работу с нематериальными структурами, прежде всего, душевными. Она ставит своей целью повлиять на сознание человека. Майевтика разбирает и понятия, касающиеся не материальных объектов. В частности предметом для обсуждения Сократа с Евтидемом стало понятие «справедливость». Но при этом понятие всякий раз рассматривается на примере конкретной ситуации как вещь действующая и проявляющаяся в жизненных событиях.

Во-вторых, результатом «родовспоможения» должны явиться мысли, но нелюбые. Задача майевтика, как любого акушера, помочь рождению здорового плода. Так, с одной стороны, Сократ говорит: «Я в мудрости неплоден - сам никакой мудрости не ведаю», с другой стороны, он заявляет, что своим повивальным искусством может различить, «рождает ли мысль юноши ложный призрак или же истинный и полноценный плод», и, оканчивая свою речь, говорит, что «я не вправе уступать лжи и утаивать истинное» [95, с. 150]. Из всего многообразия и хаоса психической деятельности человека, майевтику нужно выбрать только те умозаключения, которые позволят приблизиться к истине.

В-третьих, родовспоможение означает помочь родить другому, но никак не сделать это за него. Сократ решительно говорит о себе: «...со мной получается то же, что с повитухами: сам я в мудрости уже неплоден, за что меня многие порицали... все выпрашиваю у других, а сам никаких ответов не даю, потому что сам никакой мудрости не ведаю...» [95, с.150] По словам Сократа, помочь родить можно только тому, кто является «беременным». По свидетельству Платона, Сократ вступал в диалог с тем, кого нужно было ориентировать на обнаружение и уяснение того, что в нем самом заложено, остается еще неясным и дремлющим. В этом случае майевтика - средство, с

помощью которого можно содействовать «рождению» истины в голове собеседника, помочь ему «разрешиться» от бремени мыслей, расковывая его творческие способности. Делая акцент на рождении мыслей в голове собеседника, Сократ принижает свою роль в этом процессе. Но следует учитывать, что без майевтика у человека вряд ли могло получиться родить нужную мысль. Для этого нужны двое в равной степени - и майевтик, и его собеседник.

В-четвертых, философ-майевтик не является учителем - он не может выдвигать своего собственного мнения, преподносить свои истины готовыми, собеседник должен сам дойти до истины, уподобляясь роженице, созревшей для родов. По этой причине Сократ не сообщает Евтидемию своей позиции в отношении понятия «справедливость», наоборот, просит объяснить ему значение этого слова, указывая на свое незнание. «По обычным представлениям, «учитель» - это тот, кто говорит или читает, а «ученик» - тот, кто слушает и по мере надобности записывает; в процессе обучения первый играет активную роль, второй - пассивную; само обучение проходит в атмосфере господства авторитета учителя. Эти представления совершенно чужды сократовскому пониманию отношения учителя и ученика. В соответствии с его педагогическими воззрениями нет учителя, который «обучает», то есть передает ученику определенную сумму знаний, и нет ученика, который уносит в голове этот набор сведений, как в пустом «сосуде» [38, с. 1443-144]. Для Сократа беседа с другими была необходимым условием развития в нем его собственных мыслей. «Общее решение, совместное рассмотрение, общая находка, общее исследование» - таковы постоянные выражения Сократа об употребляемом им приеме для развития своих мыслей. Майевтик не является носителем абсолютного знания, Сократ в отличие от софистов не выдвигал себя за «учителя мудрости», которому все известно и который берется всему обучать. Из-за того, что Сократ своими вопросами вводил людей в замешательство, философа сравнивали с силеном, сатиром, морским скатом и оводом. Сократ находил это сравнение

справедливым: «Если этот самый скат, приводя в оцепенение других, и сам пребывает в оцепенении, то я на него похож, а если нет, то не похож. Ведь не то, что я, путая других, сам ясно во всем разбираюсь, - нет: я и сам путаюсь, и других запутываю. Так и сейчас - о том, что такое добродетель, я ничего не знаю, а ты, может быть, и знал раньше, до встречи со мной, зато теперь стал очень похож на невежду в этом деле. И все-таки я хочу вместе с тобой поразмыслить и поискать, что она такое» [38, с.145]. Здесь уместно вспомнить знаменитое изречение Сократа «знаю, что не знаю ничего». Тот, что осознает свое незнание, стремится стать знающим. Незнание является предпосылкой знания. Если человек ни в чем не сомневается, то и потребности в поиске нет, чтобы думать и размышлять. Майевтик - не мудрец, он тот, кто благодаря осознанию своего незнания, находится в постоянном поиске истины и вопрошает других о ней. По этой причине диалоги Сократа редко заканчиваются определенным выводом. Истина известна только богам, а человека можно лишь обратиться к ней и в той или иной мере приблизиться к ее постижению.

В-пятых, майевтика не может существовать вне диалога. Она предполагает непосредственный контакт собеседников, совместный поиск истины в ходе беседы. Слово диалог состоит из двух частей – диа и логос. «Диа» означает два, «логос» - смысл, в сумме эти слова указывают на рождение смысла двумя субъектами, как это происходит в диа-логе. По этой причине Сократ не оставил письменных трудов, где были бы изложены принципы его философии. Знание нельзя передать через книгу, или получить, прочитав ее, оно рождается только в ходе прямого диалога. «... Сократ говорит, что письменное сочинение не только не может воспроизвести настоящего диалога и заменить его, но даже становится преградой на пути общения людей: ведь книгу не спросишь, как спрашиваешь живого человека, а если и спросишь, то она отвечает «одно и то же» [38,с. 139-140]. Специфика сократовского диалога заключается в обличительном его характере. «Обличение» в одних случаях было

направлено на то, чтобы умерить самоуверенность собеседника, думающего, что он все знает и указать ему на его невежество, как это случилось с самоуверенным Евтидемом; в других случаях оно имело целью ориентировать человека на самопознание. В любом из случаев диалог способствовал проявлению скрытой сущности человека и его самопознанию, так как в диалоге, при помощи вопросов и ответов, проявляются качества собеседников. Для майевтики важна вопросно-ответная структура диалога, когда при помощи вопросов майевтик указывает собеседнику на что обратить внимание и удерживает его от неверных умозаключений, а собеседник, отвечая на вопросы, своим умом постигает истину, не получая ее в готовом виде. В связи с этим майевтику принято называть «диалектическим методом». Термин «диалектика» происходит от слова *dialegomai* и означает «разговариваю», «беседую», «обсуждаю». Это «метод перекрестных вопросов, ответов, возражений, поправок и пр.» [79,с.43] Диалектика мыслится в единстве с диалогом и означает искусство ведения диалога, искусство аргументации.

В-шестых, если майевтика неотделима от искусства ведения спора, то и сама майевтика мыслится как искусство. Помимо дара к майевтике, необходимо еще обладать мастерством, чтобы в определенный момент задавать нужный вопрос, чтобы удерживать себя от высказывания собственного мнения. В беседе Сократ использовал продуманную структуру ведения диалога. В начале беседы он всегда исходил из понятных, самых простых, как бы наглядных положений, имеющих преимущественно чувственный характер, но по мере продвижения диалога переходил к скрытым и более сущностным свойствам обсуждаемых вещей. Вместе с тем майевтическая беседа является искусственным пространством, так как она создана философом намеренно и имеет конкретную задачу, преследует определенную цель - поиск истины. И, безусловно, майевтика обладает искусом для обоих собеседников. Сократа привлекала возможность обретения знания для себя и для других. Начинал он беседу с теми, кто

хвалился знанием в каком-либо вопросе. Когда этих людей Сократ просил пояснить тот предмет, в знании которого они были уверены, люди с радостью вступали в диалог, ибо и для них был заразителен предмет обсуждения, волновала его суть. Таким образом, майевтика обладает искусностью, искусственностью и искусом.

*Обобщая выделенные характеристики майевтики в историко-философском понимании, следует отметить, что отношение к майевтике как к категории, связанной с конкретным временем (Древняя Греция) и философом (Сократ) является общепринятым и понимается как специфический метод философствования Сократа. Суть данного метода заключается в помощи другому породить верную мысль, на сколько это возможно приближающуюся к истине. Работая с душевной составляющей человеческого существа, философ-майевтик мог помочь родить другому, но никак не сделать это за него, так как истина не известна ему самому. Сфера, в которой существует майевтика, - диалог - совместный поиск истины в ходе беседы двоих, смысл (логос), рождаемым двумя (диа) при непосредственном контакте собеседников, которые равны между собой. Собеседование двоих позволяет проявить им свои качества, которые до этого были неизвестны и через самопознание приблизиться к пониманию сути внешних явлений. Диалектичность майевтики понимается как искусство ведения диалога, искусство спора и аргументации. В связи с этим майевтике присущи качества искусности, искусственности и искусства.*

## **1.2. Концепция майевтического действия**

Изучение историко-философского понимания феномена майевтики позволило взглянуть на майевтику как на способ воздействия собеседников диалога друг на друга. В ходе такого диалога его участники приближаются к истине, рождается новое знание. Причиной диалога становится некоторое действие майевтика по отношению к его собеседнику. Так, каждая майевтическая беседа Сократа начиналась с просьбы разъяснить ему смысл того или иного понятия, в дальнейшем разговор поддерживался вопросами. Таким образом, в основе майевтики лежит целенаправленное действие. Задачей данного параграфа является разрешение вопроса, каким образом осуществляется это действие (посредническая роль в идеальном отношении и диалектика) и каких результатов оно стремится достичь (феномен перерождения).

### **Посредническое качество майевтика в «идеальном отношении»**

Майевтическая деятельность нацелена на реализацию, прежде всего, посреднической функции. Поэтому, отвечая на вопрос, каким образом осуществляются действия майевтика, следует решить следующие задачи. Во-первых, исследовать одно из главных качеств майевтика – посредничество. Во-вторых, необходимо изучить сферу, в которой майевтик действует и проявляет посредническое качество – идеальное отношение.

Слово «посредничество» определяется как содействие соглашению, сделке между сторонами, под «посредником» принято понимать лицо (а также организацию, государство), при участии которого ведутся переговоры между двумя сторонами. Оба эти слова (посредник и посредничество) происходят от таких слов как посреди, посредине, посередке, посереди, между, промеж. Таким образом, майевтик, обладая посредническим качеством, выступает связующим звеном между двумя субъектами отношения, посредством майевтика общение этих субъектов становится возможным.

Психологический словарь определяет понятие «посредник» следующим образом – «строго нейтральное лицо, помогающее конфликтующим сторонам в достижении согласия с помощью переговоров. Посредник не наделен властью выносить какое-либо решение, а лишь помогает достичь соглашения, стремясь своими силами предотвратить, остановить, разрешить конфликт, влияя своим авторитетом или применяя другие средства» [92]. В данной словарной статье отмечается, как основное свойство посредника, качество быть нейтральным. Майевтик, выполняя свою посредническую функцию, не обнаруживает перед собеседником собственного мнения относительно обсуждаемого вопроса, стремится быть прозрачным проводником к истинному знанию. Под конфликтом сторон, о котором ведется речь в статье, может пониматься принципиальная разность, несовместимость, противоположность двух начал, общение между которыми должно состояться. Так, например, одна сторона диалога является конечным, временным и относительным существом, а вторая сторона – бесконечным, вечным и абсолютным явлением. Для того, чтобы осуществилось общение столь противоположных субъектов необходим посредник, обладающий их качествами. В данном случае посредником является майевтик, и его функция заключается в помощи человеку постичь истину. Человек является конечным существом, истина имеет божественную природу, она есть бесконечное явление. Майевтик должен совмещать в себе качества и человека и Бога. Так Сократ, являющийся прародителем майевтики, обладал качествами человека в силу того, что сам им являлся, и в то же время, он говорил о божественном даре, которым он наделен, и в силу которого, он может помогать другим рождать правильные мысли.

В социологии под посредничеством понимаются переговоры при помощи посредника, которые «представляют собой такую модель взаимодействия в конфликте, при которой выделяется специальный человек, отвечающий за эффективность переговорного процесса, организующий эффективную коммуникацию и создающий позитивные отношения между участниками

переговоров» [84, с. 136]. Исходя из данного определения, в социологии выделяются основные принципы посредничества.

1) Стороны переговоров должны иметь добрую волю к достижению соглашения. Переговоры не могут состояться без осознания участниками их необходимости. Переговоры, как форма организации конфликта, направлены на согласование интересов, поэтому обе стороны должны осознавать необходимость согласования.

В майевтике сторонами отношения являются человек и Истина. Путь человека к Истине весьма сложен, так как чтобы понять божественный закон надо выйти за пределы своей конечности, отстраниться от суетных мыслей, подняться над обыденностью, посмотреть в суть вещей. Чтобы приблизиться к абсолютному знанию нужно не просто добровольное согласие, а усилие со стороны человека. Истина же, имея божественное происхождение, открывается не всем, только избранным. Подобный феномен может именоваться откровением, проведением, озарением, даром, гением, сошедшей святостью и т.д. Поэтому можно говорить, что диалог не случится и без желания второй стороны отношения, которая сама выбирает своего собеседника.

2) Каждая из сторон должна быть заинтересована. Для посреднических переговоров интерес является центральным моментом. «Именно интерес (вернее, его удовлетворенность или неудовлетворенность) является мерой эффективности переговоров. Посредник в этом смысле выполняет задачу организации процедур согласования интересов» [84, с. 136].

Интерес означает реальную потребность участников переговоров друг в друге. В майевтическом отношении человек ищет истину, правдивое знание и для понимания смысла отдельных вещей и конкретных личных ситуаций, и для понимания устройства мира, и для осознания смысла своего собственного существования. Его интересы связаны с познанием, нахождением ответов на извечные вопросы и с прикосновением к божественной сущности. Истина, являясь производной субстанцией бесконечного начала, ищет встречи с

конечным существом, чтобы проявить себя и обрести существование. Пока истина, пребывающая всюду и нигде, не будет осознана человеком как суть любого конкретного явления, ее нет, потому что она себя не проявила. Абстрактного существования не бывает. Любое явление - вещь действующая, проявляется в действии, а не в абстрагировании. Таким образом, обе стороны майевтического диалога заинтересованы в отношении друг с другом. Роль майевтика, занимающего посредствующую позицию между ними, заключается в организации пространства, благоприятного для удовлетворения встречных интересов сторон отношения.

3) Стороны переговоров должны быть согласны с кандидатурой посредника и доверять ему. Участники переговоров сами выбирают своего посредника, он никак не может быть навязан извне.

Речь идет о доверительных отношениях со стороны собеседников к майевтику-посреднику, перед которым они раскрывают себя. Первоначально бесконечное начало выбирает своего представителя и наделяет его даром, способностями выполнять функцию «родовспоможения». Через этого избранника проявляется истина. Затем свой выбор приятия или не приятия осуществляет человек. Доверительные отношения у него могут сложиться, если он увидит в майевтике наставника и друга. Наставник вызывает доверие как источник знаний, который не может врать и всегда поможет и поправит на пути к истине. Друг в лице майевтика устраивает человека, поскольку с таким посредником возможна атмосфера интимности как наиболее благоприятная для того, чтобы собеседник чувствовал себя свободно и мог, не стесняясь, выражать свои мысли и эмоции. Такой майевтик устраивает человека отсутствием давления с его стороны на сознание собеседника и позицией на равных.

4) «Посредник должен быть компетентным в процедурах ведения переговоров, а также в процедурах и принципах гармонизации отношений. Предмет работы посредника – переговорные процедуры и взаимоотношения участников. При верно организованных технологии и процедурах переговоры,

как правило, проходят успешно. ...Посреднику необходимо гармонизировать межличностные отношения» [84, с. 137].

Посредник должен владеть методологией своего рода деятельности, использовать заранее простроенные ходы действия с собеседниками. Иными словами, посредник должен обладать мастерством. В этом пункте выделяется новая роль майевтика в качестве посредника – организатора – это планирование (стратегическое и практическое), мотивация и контроль за выполнением конкретного майевтического отношения, решение проблемных ситуаций в процессе взаимодействия сторон диалога. Под гармонизацией их отношений понимается уравнивание их стремлений, действия посредника нацелены на то, что бы интересы одной стороны отношения не были поставлены выше интересов другой стороны, оба участника должны проявлять себя в равной степени.

Важно иметь в виду, что посредник – это не обязательно самостоятельная фигура. Посредником может являться некоторое лицо или вещь, которое становится таковым только во время реализации посреднической функции. Поскольку главная цель посредника – организовать встречу, то **посредничество можно назвать полем взаимодействия двух участников отношения, не могущих осуществлять общение друг с другом непосредственно.** Чтобы эта площадка встречи была комфортной для сторон отношения, она должна совмещать в себе свойства каждой из сторон.

Понятие «посредничество» представляет научный интерес как свод законов, система определенных действий. Под действием понимается умственное или практическое поведение, которое подчинено цели. Однако достичь цели можно разными способами, при помощи разных схем действия, которые называются операциями. Важным свойством посредника выделяется операциональность. Операция – исходная клеточка любого познавательного цикла, «в самом общем плане понимается как способ действия, посредством которого субъект осуществляет практическую или умственную (познавательную) цель» [25, с. 115]. Владение операциями означает умение

применять знаки языка, которые позволяют проникать в ту действительность, которая обозначена этими языковыми знаками. Для посредника операция – способы взаимодействия с обеими сторонами отношения, общий для них язык, понятный и действенный.

Операция является основополагающей ячейкой процесса майевтического действия. Процесс – это динамическая структура, складывающаяся поэтапно. Этапами процесса майевтического действия являются этапы становления идеального отношения – определение идеала, конструирование схемы действия с ним, экстраполяция знания о частном предмете на все подобные предметы.

**Обладая посредническим качеством майевтик способен организовать идеальное отношение человека и Истины, которая есть не что иное, как воплощение божественного начала.** «Идеальное в гносеологическом смысле есть особый характерный для взаимодействия субъекта и объекта способ воспроизведения общих и целостных характеристик реальности посредством репрезентантов этой реальности. Короче, идеальное отношение разнится от непосредственного отношения, будучи его противоположностью, то есть противоположностью идеальному является не нечто материальное, а непосредственное отношение – это относительно прямой контакт двух взаимодействующих сторон». [79, с. 304 -305] Понятие репрезентации, благодаря которому отношение становится идеальным, близко по смыслу понятию «посредничество». «Термин «репрезентация» ... подходит для всех тех ситуаций, в которых мы получаем информацию о целом, об общем и всеобщем через посредника, причинно связанного с этим целым, общим и всеобщим» [25, с. 29]. В организованном майевтиком идеальном отношении целым, общим и всеобщим является Истина, майевтик репрезентирует ее, выполняя посредническую функцию между знанием и человеком.

Понятие идеального отношения не может существовать без понятия идеала. «Идеал (гр. «первообраз») – образец, нечто возвышенное, совершенное, благое, прекрасное, высшая цель стремлений» [79, с. 28]. Этим

понятием обозначается двусторонняя природа идеи – ей присуща чувственно явленная оболочка и сверхчувственное наполнение, причем материализованная сторона идеала не менее значима, чем духовная, она столь же совершенна.

В идеальном отношении майевтик играет роль идеала. Будучи посредником между Истиной и человеком, он совмещает в себе духовную бесконечность и материальную конечность. В этом отношении майевтик удовлетворяет требованиям идеала. Но если учитывать тот факт, что идеал совершенен, то отсюда вытекает весьма значительный вывод: человек не является совершенным, он не может быть идеалом и не имеет возможности организовать идеальное отношение. Следовательно, человек и в роли майевтика не является оптимальным вариантом. Для выполнения майевтической деятельности должно быть использовано такое явление или предмет действительности, в котором качества конечности и бесконечности гармонизированы как в идеале.

Идеал предполагает определенную схему действия с ним субъектом познания. Во-первых, идеал предполагает выделение субъектом определенной вещи или явления из ряда подобных как наиболее эталонной для выстраивания идеального отношения. Данная вещь (явление) должно иметь совершенную оболочку и духовное наполнение. Во-вторых, идеал предполагает взаимодействие с ним. Предмет, признанный эталонным для выстраивания идеального отношения, обладает заразительными качествами для субъекта и за счет этого вызывает субъекта на контакт с ним. В то же время субъект не является пассивным реципиентом, воспринимающим внешнее воздействие идеала. От него требуется активная деятельность. Только в этом случае возникает познание. В-третьих, субъект получает через «тело» идеала информацию об общих характеристиках познаваемого объекта. Идеал – репрезентирующий посредник, главная функция которого заключается в передаче информации об общем и всеобщем, в силу причинной связи посредника с этим целым, общим или всеобщим. Д.В. Пивоваров в научном

труде «Проблема носителя идеального образа» определяет этот процесс как «отражение»: «Отражение через посредника есть своеобразное отражение ранее отраженного, отражение отражения, в итоге которого через отражение посредника отражается целое и общее, объективно существующее в прообразе в диалектической связи с единичным и частным» [66, с. 18]. После прохождения фазы взаимодействия с материальной оболочкой идеала, наступает фаза, когда чувственно явленное тело идеала превращается для познающего сознания в прозрачную пропускающую через себя структуру, проводящую сознание человека к духовной составляющей идеала, к общему и существенному.

Процесс познания «всегда предполагает опосредование материальными репрезентантами-знаками» [66, с. 20]. Суть научного метода такого познания заключается в экстраполяции. Знания о частных явлениях, полученные в ходе взаимодействия с репрезентантом–знаком, распространяются на все подобные явления. Таким образом, через познание частного и конкретного, субъект познает общее и всеобщее.

Результатом взаимодействия субъекта познания с Истиной через посредничество майевтика, обладающего свойствами идеала, возникает новое качество, эмерджент. **Новое качество (эмерджент), можно именовать как умозаключение, понимание, восприятие. Сократ называл рождаемое его собеседником новое качество «детищем души».** Важно иметь в виду, что это «детище души» не является производным продуктом только души человека. Без вступления в отношение с божественным началом, проводником к которому является майевтик, душа ничего не родит. Каждое новое качество содержит в себе свойства обоих его родителей, поэтому те истинные мысли, рождению которых способствует майевтик, по своей природе и божественные, и земные одновременно.

**Д.В. Пивоваровым было предложено именовать эмерджент идеального отношения «идеальным образом».** «Носителем идеального образа сознания может выступать только совокупность электрохимических

импульсов, возбуждаемых внешним агентом (объектом) в нервной системе индивида при его непосредственном контакте с органами чувств индивида. ...Основное качество психического образа – субъективное переживание внешнего воздействия в виде освобожденной от нервного сигнала информации как таковой» [66, с. 26]. Информация об общем и всеобщем (т.е. абсолютном), полученная от объекта, оказывает воздействие на сознания и преобразуется в соответствии с субъективным мышлением познающего человека. **Таким образом, «идеальный образ», так же как «детище души», имеет двойственную природу – божественную и земную одновременно.**

### **Диалектичность как атрибут реализации майевтических возможностей**

Майевтическая деятельность осуществляется не только при помощи посреднического качества майевтика, благодаря которому выстраивается идеальное отношение. Помимо посредничества способом осуществления майевтической деятельности является диалектика. Но прежде следует рассмотреть понятие майевтических возможностей, так как от них зависит любое майевтическое действие. Майевтическая деятельность определена своими возможностями, также как определяется рамками своих возможностей любая сфера деятельности. Под «возможностью» принято понимать средство, условие, обстоятельство, необходимое для чего-нибудь. В данном случае под майевтическими возможностями понимаются те средства, условия и обстоятельства, которыми майевтика обладает и использует для достижения своих целей. Слово «возможность» может также иметь смысл близкий слову «возможно». В этом случае **под майевтическими возможностями будут пониматься возможные действия майевтика и то, каких результатов он может достичь с помощью них.**

Реализуются майевтические возможности через диалектику, к понятию которой прибегали ученые и философы с древнейших времен для изучения процесса познания. Вследствие этого для майевтики, цель которой в

обретении абсолютного знания, понятие диалектики представляется необходимым.

Сократ понимал под диалектикой вопросно-ответный способ вести диалог, искусство вести рассуждение, целью которого является нахождение истины. «Сократ считал диалектиком того, кто умеет ставить вопросы и давать ответы» [38, с. 152]. Диалектика – метод, который используется майевтиком для реализации майевтических возможностей, а именно для установления истины. Определение диалектики, данное Сократом, указывает на связь понятия диалектики с понятием диалога. Из этимологии слова диалог следует, что оно означает рождение смысла двумя («диа» - два, «логос» - смысл). Из чего вытекает, что в диалоге оба партнера беседы являются равноправными соучастниками в поиске истины и, более того, для установления истины обязательно наличие двоих, никак не одного. В философии Сократа не случайно истинные мысли, рождаемые собеседником майевтика, именовались «детьми души», так как в их созидании принимали участие двое родителей – майевтик, репрезентирующий бесконечное начало, и его собеседник.

«Диалектика (в современном, то есть главным образом гегелевском, смысле термина) — это теория, согласно которой нечто — в частности, человеческое мышление,— в своем развитии проходит так называемую диалектическую триаду: тезис, антитезис и синтез. Сначала — некая идея, теория или движение, — «тезис». Тезис, скорее всего, вызовет противоположение, оппозицию, поскольку, как и большинство вещей в этом мире, он, вероятно, будет неоспорен, то есть не лишен слабых мест. Противоположная ему идея (или движение) называется «антитезисом», так как она направлена против первого — тезиса. Борьба между тезисом и антитезисом продолжается до тех пор, пока не находится такое решение, которое в каких-то отношениях выходит за рамки и тезиса, и антитезиса, признавая, однако, их относительную ценность и пытаясь сохранить их достоинства и избежать недостатков. Это решение, которое является третьим диалектическим шагом, называется синтезом. Однажды достигнутый, синтез,

в свою очередь, может стать первой ступенью новой диалектической триады и действительно становится ею, если оказывается односторонним или неудовлетворительным по какой-то другой причине. Ведь в последнем случае снова возникнет оппозиция, а значит, синтез можно будет рассматривать как новый тезис, который породил новый антитезис. Таким образом, диалектическая триада возобновится на более высоком уровне; она может подняться и на третий уровень, когда достигнут второй синтез» [91, с. 119]. Теория Г.В.Ф. Гегеля расширяет понимание диалектического метода майевтики и делает его структуру более ясной. Но на практике уже в диалогах Сократа была использована данная структура. В диалоге Сократа с Евтидемом можно обнаружить, что он начинается с утверждения – к несправедливости относится ложь, обман, обращение людей в рабство. Это тезис. Следующим этапом рассуждение участников майевтического диалога становится опровержение этого тезиса – теперь обращение в рабство и обман врагов признаются справедливыми. Это антитезис. В итоге собеседники приходят к обоюдному решению, что «размещая вышеозначенные поступки под разные рубрики, мы должны еще руководствоваться тем соображением, что для врагов они будут справедливы, а по отношению к друзьям - несправедливы, и что по отношению к последним нам надлежит быть сколь возможно прямее» [80, с.44]. С этим выводом соглашаются оба собеседника, и он не тождественен ни тезису, ни антитезису. В последствии Сократ предлагает новую ситуацию, в связи с которой синтетическое суждение становится тезисом, требующим антитезиса. Таким образом, **диалектическая триада тезис-антитезис-синтез является структурой пошагового приближения сознания человека к истине, она отражает структуру процесса познания.**

Гештальтпсихология М. Вертгеймера внесла вклад в диалектику, доказав, что диалогизм свойственен любому процессу познания. В понимании гештальтпсихологии восприятие носит целостный характер и строится на основе целостных гештальт-структур, которые формируются

исключительно в пространстве восприятия и во время него. Гештальт-структуры обладают двойственной природой, то есть одновременно обусловлены как свойствами объектов восприятия, так и свойствами структуры головного мозга воспринимающего субъекта. Отсюда следует, что **майевтическое действие может оказывать не только человек на человека, но и неодушевленные предметы своими визуальными характеристиками.** Также как философ-майевтик, предметы реальности могут оказывать влияние на человека и способствовать его познанию.

### **Феномен перерождения как цель майевтики**

От рассмотрения способов действия майевтика логика исследовательской работы переходит к рассмотрению результатов, которых стремится достичь майевтическая деятельность. Данный пункт дипломной работы ставит своей задачей изучение феномена перерождения как цели майевтики.

Слово «перерождение» состоит из корня «рождение» и приставки «пере», придающей смысл осуществления действия заново и преодоления границы, предела. «Перерождение» означает стать совсем иным, обновиться, преобразиться (душа перерождается), утратить прежнее мировоззрение, социальный облик под воздействием чуждой среды, идеологии. (Духовное перерождение).

Понятие рождения в майевтику ввел Сократ, по словам которого он принимал «роды у мужей, а не у жен, роды души, а не тела» [98, с.1]. Под рождением в философии Сократа мыслилось появление в сознании собеседника мыслей, понимания того или иного явления действительности, знания, которое приближается к истине. Как правило, до встречи с майевтиком душа человека либо дремлет в незнании, либо окутана заблуждениями. В скорлупе неведения и конечной замкнутости человек существует с момента своего физического рождения. Эта жизнь замкнута на плоти. Такое рождение можно назвать маленькой смертью, так как рождаясь физически человек, вместе с перерезанием пуповины, теряет связь с Универсумом, перестает существовать в целостности духа, души и плоти, которой он обладал в утробе

матери. В период пренатального развития для ребенка мать представляется Космосом, с которым ребенок находится в непосредственном отношении. Рождаясь физически, ребенок оказывается оторванным от соучастия с Космосом, ощущает себя частью, оторванной от целого. На протяжении своего существования все больше самоутверждаясь человек заглушает земными заботами в себе тягу к соучастию с абсолютным началом. Существование неполноценного человека, живущего одной плотью, забывшего про душу и Дух, нельзя назвать жизнью. Майевтик, ставя своей целью приближение души собеседника к постижению сути вещей и явлений, по сути, помогает человеку прикоснуться к Божественному закону и, следовательно, преодолеть свою конечность. С этого момента человек начинает жить душой и восстанавливает отношение с Духом. Смену существования человека по плоти на жизнь душой знаменует осуществление второго рождения, то есть перерождения. В то же время, если учитывать, что **до восстановления связи с Абсолютом человек умирает, а не рождается, существует, а не живет, то можно сказать, что случающееся преобразование есть первое истинное рождение, при котором оживает душа.**

*Изучение концепции майевтического действия позволило рассмотреть ключевые для майевтики понятия – «посредничество», «идеальное отношение», «майевтические возможности», «диалектика», «перерождение» как аспекты познавательного процесса.*

*Во-первых, было выяснено, что майевтическое действие осуществляется благодаря выполнению майевтиком посреднической функции в «идеальном отношении». Под посредническим качеством понимается способность быть связующим звеном между двумя субъектами отношения. Основные принципы посредничества: стороны переговоров должны иметь добрую волю к достижению соглашения, заинтересованность и принципиальную разность; стороны переговоров должны быть согласны с кандидатурой посредника и доверять ему; посредник должен быть компетентным в процедурах ведения*

*переговоров, а также в процедурах и принципах гармонизации отношений. Важно иметь в виду, что посредник – это не обязательно самостоятельная фигура. Поскольку главная цель посредника – организовать встречу, то посредничество можно назвать полем взаимодействия двух участников отношения. Важным свойством посредника выделяется операциональность. Операция является основополагающей ячейкой процесса майевтического действия. Этапами процесса майевтического действия являются этапы становления идеального отношения – определение идеала, конструирование схемы действия с ним, экстраполяция знания о частном предмете на все подобные предметы.*

*Понятие «идеал» обозначает двустороннюю природу идеи – ей присуща чувственно явленная совершенная оболочка и сверхчувственное наполнение. Для выполнения майевтической деятельности должно быть использовано такое явление или предмет действительности, в котором качества конечности и бесконечности гармонизированы как в идеале.*

*Идеал предполагает определенную схему действия с ним: выделение субъектом определенной вещи или явления из ряда подобных как наиболее эталонной для выстраивания идеального отношения; взаимодействие с чувственно-явленной стороной идеала; приобретение субъектом через «тело» идеала информацию об общих характеристиках познаваемого объекта.*

*Суть научного метода такого познания заключается в экстраполяции. Знания о частных явлениях, полученные в ходе взаимодействия с репрезентантом – знаком, распространяются на все подобные явления. Таким образом, через познание частного и конкретного, субъект познает общее и всеобщее.*

*Результатом взаимодействия субъекта познания с Истиной через посредничество майевтика, обладающего свойствами идеала, возникает новое качество, эмерджент. Новое качество можно именовать как умозаключение, понимание, восприятие. Сократ называл рождаемое его собеседником новое качество «детищем души». Д.В. Пивоваровым было*

предложено именовать эмерджент «идеальным образом». «Идеальный образ», так же как «детище души», имеет двойственную природу – божественную и земную одновременно.

Во-вторых, атрибутом реализации майевтических возможностей является диалектика. Под майевтическими возможностями понимаются средства, условия и обстоятельства, которыми майевтика обладает и использует для достижения своих целей, возможные действия майевтика и то, каких результатов он может достичь с помощью них. Диалектика – способ, благодаря которому майевтические возможности реализуются.

Существует несколько точек зрения на диалектику, которые сходятся в утверждении, что диалектика не отделима от процесса познания. В философии Сократа диалектика связана с диалогом. Поэтому истинные мысли, рождаемые собеседником майевтика, именовались «детищем души», так как в их созидании принимали участие двое родителей – майевтик, репрезентирующий бесконечное начало, и его собеседник. В философии Гегеля диалектика - это теория, согласно которой, человеческое мышление, в своем развитии проходит диалектическую триаду: тезис, антитезис и синтез. В майевтике развитие человеческого мышления – движение к знанию, тезис, антитезис, синтез – пошаговое приближение к истине. В гештальтпсихологии М. Вертгеймера гештальт-структуры (результат восприятия, умозаключения) одновременно обусловлены как свойствами объектов восприятия, так и свойствами структуры головного мозга воспринимающего субъекта. Следовательно, майевтическое действие могут оказывать неодушевленные предметы своими визуальными характеристиками.

В-третьих, высшей точкой майевтических возможностей является достижение феномена перерождения в сознании собеседника. Под «перерождением» понимается возрождение души человека. В скорлупе неведения и конечной замкнутости человек существует с момента своего физического рождения. Такое рождение можно назвать маленькой смертью,

*так как рождаясь физически человек, вместе с перерезанием пуповины, теряет связь с Универсумом, перестает существовать в целостности духа, души и плоти, которой он обладал в утробе матери. Майевтик, ставя своей целью приближение души собеседника к постижению сути вещей и явлений, по сути, помогает человеку прикоснуться к Божественному закону и, следовательно, преодолеть свою конечность. До восстановления связи с Абсолютом человек умирает, а не рождается, существует, а не живет. Случающееся преобразование есть первое истинное рождение, при котором оживает душа.*

### **1.3. Философско-искусствоведческое понимание майевтики**

Данный параграф ставит своей задачей исследовать феномен майевтики в искусствоведении, рассмотреть значимость этого понятия для науки, изучающей произведения искусства. Для решения этой задачи проводится исследование существующей в современном искусствоведении майевтической теории. На основе уже выявленных в философии критериев майевтика рассматриваются майевтические качества произведений искусства.

#### **1.3.1. Теория искусствоведа-майевтика**

В современном искусствоведении существует лишь одна теория, связанная с майевтикой – это теория искусствоведа-майевтика, разработанная В.И. Жуковским [25]. Более того, в искусствоведении не принято использовать понятие майевтики. В связи с этим труд В.И. Жуковского является методологической базой для реконструкции философско-искусствоведческого понимания майевтики.

Согласно данной теории искусствовед – майевтик определяется как «профессиональный помощник в осуществлении полноценного процесса творческого диалога между зрителем и произведением изобразительного искусства с порождением и кристаллизацией качества художественного образа в игровом пространстве взаимодействия партнеров отношения» [25, с. 166]. Майевтика рассматривается как одна из составляющих искусствоведа-профессионала наряду со знатоком и исследователем. Искусствовед-профессионал выполняет адаптационную функцию медиатора между зрителем и произведением искусства – это те субъекты отношения, которые нуждаются в посреднической роли майевтика для того, чтобы их взаимоотношение стало возможным. Майевтик организует идеальное отношение, результатом которого является эмерджент. Результатом

идеального отношения произведения искусства и зрителя, при посреднической роли майевтика, становится порождение художественного образа.

Искусствовед-майевтик является последней составляющей искусствоведа-профессионала, основывающейся на фундаменте знатока и исследователя. Знаточеская и исследовательская деятельность направлены, главным образом, на познание произведения искусства и порождение художественного образа самим майевтиком. Майевтическая деятельность направлена в большей степени на зрителя, имея своей целью помочь ему родить свой художественный образ.

Искусствовед–майевтик в отношении произведения искусства и зрителя выступает искусственно внесенным третьим элементом. Отношение, случающееся между произведением и зрителем, считается интимным, так как во время него собеседники открываются друг другу. Присутствие здесь искусствоведа-майевтика можно назвать инородным.

Все диалоговые операции осуществляются через посредника-майевтика. Сами участники диалога оказываются изолированными друг от друга. Непосредственное отношение между ними оказывается невозможным.

Чтобы не стать третьим лишним и мешающим отношению двоих элементов, от майевтика требуется мастерство быть прозрачным. Наряду с дизъюнктивной (разъединительной) функцией, искусствовед-майевтик выполняет и конъюнктивную (объединительную) функцию, заключающуюся в организации площадки отношения зрителя и произведения искусства, комфортных условий для их взаимоотношений.

Во время майевтической деятельности искусствовед-профессионал не разграничивает дизъюнктивную и конъюнктивную функции, он выполняет их по мере необходимости, разъединяя участников диалога во время осложнений в их взаимопонимании, и по мере надобности способствует стабилизации диалога, следя за его протеканием.

Искусствоведу-профессионалу для выполнения роли майевтика необходимо совмещать в себе следующие аспекты: «психолог», «наставник», «менеджер», «арбитр» и «друг».

Суть аспекта «психолог» искусствоведа-майевтика заключается в учете закономерностей психической жизни персонального зрителя, «а также его половых, возрастных, национальных, религиозных и прочих особенностей при подборе того или иного произведения изобразительного искусства в качестве партнера конкретного художественного отношения» [25, с. 168]. Для искусствоведа-майевтика важно учитывать индивидуальные психологические особенности зрителя, так же как особенности каждого конкретного произведения искусства. Внутреннее наполнение произведения должно соответствовать душевному состоянию зрителя. В противном случае произведение может не найти отклик в душе зрителя или даже вызвать отторжение.

Искусствовед-майевтик в аспекте «наставник» оценивает уровень подготовленности зрителя к диалогу с произведением, умение его воспринимать ходы произведения, адекватно считывать предложенную в произведении искусства схему действия с ним. Во время этой проверки «наставник» дает необходимые для отношения знаточеские и исследовательские данные.

В аспекте «менеджер» искусствовед-майевтик выполняет организацию пространства отношения, мотивацию участников диалога и контроль над ходом конкретного художественного отношения зрителя с произведением. В этом аспекте майевтик унифицирует себя как личность и предстает как площадка отношения двоих участников диалога.

Под аспектом «арбитр» понимается функция искусствоведа-майевтика следить за соблюдением общих для зрителя и произведения правил игрового диалога. Игровые отношения могут существовать только при соблюдении определенных правил, нарушение которых грозит прекращением игры. Роль

искусствоведа-майевтика приближается к роли третейского судьи, который должен рассудить стороны при решении проблемных ситуаций.

В аспекте «друг» искусствовед-майевтик устанавливает приятельские отношения со сторонами диалога. Они характеризуются доверием и интимностью между собеседниками и посредником их общения. Майевтик в этом аспекте стремится понять мысли и чувства зрителя с тем, чтобы помочь самому зрителю рефлексировать над своими переживаниями и суждениями. Искусствовед-майевтик, уважая способности зрителя, помогает ему проводить исследование самостоятельно, не навязывая своих выводов. Майевтик выступает здесь «ведомым», предоставляя зрителю возможность быть «ведущим». За счет этого у зрителя складывается ощущение самостоятельно сделанного открытия. Знания, полученные таким образом, оказывают на восприятие человека большее воздействие, чем полученные в ходе прямой констатации фактов.

Таковы основные положения теории искусствоведа-майевтика – единственной в искусствоведении теории майевтики. Из ее положений можно сделать следующий вывод. Конечной целью познания произведения искусства является обретение истины, что равноценно встрече с бесконечным началом. Искусствовед-майевтик преследует именно эту цель, когда организует диалог зрителя с творениями искусства. Но прежде чем помочь зрителю, майевтик сам вступает в диалог с произведением и через него познает истину. Искусствовед профессионал отличается от зрителя тем, что, вступая в отношение с произведением, он рефлексировать над предложенными ему произведением ходами. Зритель же вступает в отношение с произведением спонтанно, зачастую неосознанно. В ходе знаточеской и исследовательской деятельности искусствовед вычленяет схемы действия, заложенные в произведении с тем, чтобы потом указать на них зрителю. Тот факт, что искусствовед может самостоятельно вступать в отношение с произведением искусства, наталкивает на мысль, что посредник между зрителем и произведением не обязателен. В самом произведении

содержатся майевтические ходы, которые возможны для освоения зрителем. Искусствовед-майевтик в силу своей профессиональной подготовленности легче вступает в отношение с произведением, но это не означает закрытость иллюзорного мира творений искусства от непрофессионалов.

Искусствовед, осуществляя майевтическую функцию, указывает зрителю на майевтические качества произведения. Следовательно, искусствовед не является единственным держателем майевтических функций. Более того, майевтика искусствоведа вторична по отношению к майевтике произведения, которое имеет своей генеральной задачей реализацию майевтических функций и осуществляет ее посредством рождения художественного образа.

### **1.3.2. Производство искусства как майевтик**

Для доказательства майевтических функций произведения, следует обратиться к исследованию художественного образа. Производство изобразительного искусства есть художественный образ, который «снимает в себе итог игрового отношения произведения и зрителя, схемы и процедуры их взаимодействия, а потому не изоморфен по отдельности ни содержанию объекта (художественное произведение вещь), ни содержанию субъекта (зритель)» [25, с. 137]. Художественный образ, как операционный инвариант взаимодействия произведения и зрителя, по сути, является визуальным понятием, в котором содержатся в снятом виде составляющие произведения-вещи и человека-зрителя. Визуальные понятия, как форма существования художественного образа, рождаются в диалоге двух субъектов общения. Диалог между произведением и зрителем выступает необходимым условием для рождения художественного образа. Первоначально художественный образ возникает из несовершенных пробных шагов на встречу друг к другу произведения-вещи и зрителя. Но если ходы сторон множатся и уточняются, то визуальные понятия становятся объективней. Они насыщаются

содержанием произведения как объекта в большей степени, чем зрителя как субъекта. Переход от субъективности человека к объективности произведения отражает путь конечного начала к бесконечному, который становится возможным в идеальном отношении, организованном произведением искусства. Художественный образ выступает посредником, при помощи которого осуществляется общение конечного человека с бесконечным Абсолютом. В этом заключается генеральная функция каждого произведения изобразительного искусства и проявляется его майевтическая суть – организовывать место встречи человека с бесконечным началом.

Не смотря на нематериальность существования художественного образа, его суть напрямую зависит от материальной структуры произведения. Процесс создания художественного произведения искусства проходит во время творческого игрового общения художника и художественного материала, а затем произведения искусства и зрителя, которые порождают художественный образ. Взаимодействие художника и художественного материала представляет собой диалог двух субъектов - на каждое действие мастера, материал отвечает ему своим ходом. В этом диалоге художник играет роль представителя конечного начала, а художественный материал – роль бесконечного начала. В силу своей первоприродности он отвечает качеству сущности абсолютного начала. Во время кристаллизации идеи в художественном материале, авторская художественная информация начинает приближаться к истине абсолютного начала. Этот путь приближения к истине происходит во время диалога художника с художественным материалом. Данное взаимодействие операционально фиксируется в художественном материале – движения конечного человека в виде ходов художника на встречу бесконечному началу и бесконечного начала в виде художественного материала на встречу к человеку. Таким образом, вещественная форма произведения содержит в себе возможный путь достижения истины и, следовательно, произведение-вещь оказывается держателем майевтических возможностей. Последним этапом создания

произведения искусства является освоение зрителем произведения-вещи. Процессом и результатом отношения произведения со зрителем является художественный образ. Художник, находясь в отношении с художественным материалом, становится первым зрителем. Поэтому художественный образ становится следствием взаимодействия художника и художественного материала, произведения и зрителя. В связи с этим зритель всегда является одним из создателей произведения искусства. Притом, что художественный образ является рожденным, он оказывает еще и возрождающее воздействие на душу зрителя. Игровое общение зрителя с произведением связано с одновременным рождением художественного образа и перерождением через него души зрителя. Художественный образ – это освоенное зрителем произведения-вещи, ставшее после этого вещью-в-открытости. Освоение зрителем произведения-вещи - одновременное принятие майевтических ходов, заложенных в вещественной форме произведения. Рождение каждого статуса художественного образа – ступень перерождения души зрителя и приближения ее к абсолютному началу. Зритель, в ходе игрового отношения с произведением и порождения статусов художественного образа, осваивает значения знаков произведения-вещи и одновременно осваивает глубины своей собственной сущности, незаметно раскрывает свою подсознательную тягу к соучастию с абсолютным началом.

Таким образом, произведение изобразительного искусства, являясь посредником в идеальном отношении между конечным и бесконечным началом и имея своей генеральной функцией преобразование души зрителя, указывает на присущие ему майевтические возможности.

Качества и функции произведения искусства в точности соотносятся с характеристиками майевтика, разработанными Сократом.

**Во-первых, воздействие произведения искусства на зрителя заключается в пробуждении сознания человека, его души.** Например, художественный образ картины «Святая Русь» М.В. Нестерова вызывает в зрителе чувство сопереживания изображенным героями, сильное желание

встречи с Иисусом Христом. Переживания, вызванные иллюзорными событиями картины, свидетельствуют об активизации душевной составляющей человеческой сущности. Это происходит в связи с тем, что путь конечного начала к бесконечному осуществляется не физически, а умозрительно. Активная душевная работа необходима для того, чтобы преодолеть конечную замкнутость, выйти за ее пределы. Производство искусства и сосредоточено на представлении идей, суть которых по определению нематериальна. Но поскольку человек - существо в высшей степени материальное, он не способен непосредственно общаться с субъектами, лишенными вещественной оболочки, поэтому в произведении идеи облачаются в материальные формы. Идея обесконечивания конечного или оконечивания бесконечного представляется через изображение конкретной жизненной ситуации в реалистических произведениях. В беспредметных произведениях предметная реалистичность содержится в материальности красок, холста, мрамора, бумаги и т.д. Так и Сократ отмечал, что майевтика предполагает работу с нематериальными структурами, душевными.

Во-вторых, каждое произведение состоит из множества знаков и символов. **При помощи знаков оно направляет ход мыслей зрителя, при помощи символов открывает возможность встречи конечного с бесконечным.** При неверной трактовке зрителем одного знака произведения, стройная его структура рушится, начинает противостоять ложному суждению, вынуждая зрителя искать такое значение знака, чтобы оно не противоречило значению других знаков и композиционной схеме произведения в целом. Так же Сократ считал, что задача майевтика заключается в «родовспоможении» мыслей, но нелюбых. Из всего многообразия и хаоса психической деятельности человека, майевтику нужно выбрать только те умозаключения, которые позволят приблизиться к истине.

В-третьих, до встречи со зрителем произведение не является даже произведением, ибо ничего не выражает и не изображает, до этого момента

оно представляет собой только вещь второй природы. С появлением человека произведение не начинает являть ему суть истины. От зрителя требуется активная мыслительная деятельность, простого созерцания не достаточно для получения знания. Так и древне-греческий философ отмечал, что родовспоможение означает помочь родить другому, но никак не сделать это за него. Произведение выбирает «своего» зрителя, а зритель «свое» произведение. Иными словами, предложенные произведением ходы являются заразительными для определенного зрителя, который выбирает то произведение, которое может дать ему ответ на мучающие его вопросы. **Произведения искусства выбирают зрителя, обремененного поиском истины, ищущего решение жизненных проблем через связь с бесконечным.** По словам Сократа, помочь родить можно только тому, кто является «беременным».

В-четвертых, произведение искусства в качестве майевтика возбуждает сомнение в сознании зрителя относительно того или иного вопроса. **Каждое творение искусства молчаливо задает вопросы, его иллюзорный мир полон странностей и загадок.** Зрителю предлагается понять их смысл и необходимость в конкретной изображенной ситуации. Общение с произведением, как и с философом-майевтиком, не обязательно заканчивается постижением абсолютного знания. Сама мотивация к его поиску является здесь целью. Так майевтик, по словам Сократа, не вещает истину в готовом виде. Он ее может и не знать, но в нем содержится порыв к ее познанию, которым майевтик призван заразить своего собеседника.

В-пятых, **произведение искусства организует диалог конечного начала с бесконечным.** Произведение является площадкой, на которой участники диалога ведут свою беседу. С одной стороны, зритель подходит к произведению с желанием найти ответ на занимающие его вопросы. С другой стороны, через произведение проявляются диктатные предписания бесконечного начала, как ответы на вопросы конечного существа. Правильному их истолкованию способствуют вопросы, которые задает

произведение своему зрителю при помощи знаков и символов. Благодаря вопросно-ответной структуре диалога произведение в роли майевтика указывает зрителю на что обратить внимание и удерживает его от неверных умозаключений, а зритель, отвечая на вопросы, своим умом постигает истину, не получая ее в готовом виде. Еще в античности была выделена форма, в которой осуществляется майевтика. Это диалог. Он предполагает непосредственный контакт собеседников, совместный поиск истины в ходе беседы. Диалог способствует проявлению скрытой сущности человека и его самопознанию, так как в диалоге, при помощи вопросов и ответов, проявляются качества собеседников.

**В-шестых, майевтика произведений искусства обладает искусственностью, искусностью и искусом.** Майевтическая беседа произведения искусства со зрителем является искусственным пространством, поскольку она системно построена произведением. Она искусственна и за счет того, что осуществляется последовательными ходами участников диалога на встречу друг другу. Под искусностью понимается мастерство, с которым произведение контролирует ход мыслей зрителя, предлагая ему четко построенную схему действия с собой. Замечание Сократа, что майевтика есть искусство вести диалог, делает ее окончательно неотделимой от произведений искусства. Зрителю предлагается проследовать умозрительно от материального статуса художественного образа к индексному, от иконического к символическому. Таким образом, **произведение мастерски ведет душу человека оттого, что на поверхности, к скрытой сущности, от материальной действительности к духовной.** Майевтика произведений искусства обладает искусом, так как искушает зрителя возможностью прикоснуться к абсолютному началу. Само произведение в роли майевтика искушается выполнить свое предназначение – помочь зрителю породить художественный образ и таким образом организовать встречу конечного с бесконечным. Таким образом, майевтика произведений искусства обладает искусностью, искусственностью и искусом.

Как Сократ во время своих диалогов использовал продуманную структуру задавания вопросов, так и произведение искусства имеет свою структуру ходов.

Проведенное сопоставление характеристик майевтики, предложенных Сократом, с качествами и функциями творений искусства доказало, что феномен майевтики имеет значение не только в философии. В искусствознании его значение так же весьма велико. Можно даже сказать майевтика произведений искусства более действенна, нежели майевтика философа. **Произведения обладают преимуществом в силу того, что им присуща уникальная способность достигать гармоничного сочетания материальности конечного мира и духовности бесконечного начала.** В этом заключается отличие произведения-майевтика от философа-майевтика, в котором доля конечного, как в любом человеке, преобладает. Так же произведение искусства является в большей степени майевтиком, чем искусствовед.

Главная и конечная цель майевтика заключается в помощи собеседнику постигнуть Истину. Искусствовед-майевтик может организовать только отношение зрителя с произведением искусства. Задача искусствоведа – раскрыть майевтические качества самого произведения. Искусствовед помогает понять зрителю произведение и после выполнения этой функции самоустраняется, отходит в сторону, дабы не мешать самостоятельным действиям на встречу друг другу зрителя и произведения. Дальше путь к Истине выстраивает само произведение искусства. На символическом статусе становления визуального понятия художественное творение тоже самоустранится для открытия высшей коммуникации человека и Истины. В этом смысле искусствовед-майевтик и произведение-майевтик действуют поочередно и совместно, осуществляя функцию «родовспоможения» художественного образа между зрителем и произведением искусства.

Майевтик в аспекте «менеджера» посредством майевтических ходов организует игровое пространство взаимоотношения произведения со

зрителем. Этот аспект предполагает заранее спланированную схему действия, по которой будет осуществляться майевтический диалог. В этой схеме уже заложены изначально цели и задачи и предполагаемый результат беседы. **Произведение является менеджером еще в большей степени, чем искусствовед, поскольку схема майевтического воздействия на зрителя – это и есть все произведение в его вещественном виде.** В этом смысле каждая частица художественного творения служит выполнению функции менеджера.

Майевтик, организующий идеальное отношение, должен обладать качествами обоих субъектов отношения и через это качество становится площадкой для встречи принципиально разных участников диалога. С этой позиции искусствовед–майевтик не является идеальным вариантом для выполнения майевтической деятельности между абсолютным началом и человеком. Искусствовед является конечным существом, в котором доля абсолютного слишком мала, чтобы помочь другим приблизиться к нему. В произведении искусства мера конечного и бесконечного стремится к равновесию, в силу чего его называют «иллюзорно-конечной» вещью. В этом предмете сочетается вещественность представителей второй природы с нематериальным наполнением, имеющим божественное происхождение. В связи с этим, роль произведения искусства становится сверх важной в выстраивании диалога зрителя с абсолютным началом.

*Исследование философско-искусствоведческого понимания майевтики доказало актуальность самого феномена майевтики для искусствоведения и поставило под сомнение возможность искусствоведа быть единственным держателем функций майевтика. В обнаружении и обосновании этих фактов заключается значимость данного исследования для теории искусства. Ряд фактов доказывает, что произведение так же как искусствовед является майевтиком, причем в выполнении майевтической функции заключается его непосредственное назначение.*

*Во-первых, искусствовед, являясь эталонным зрителем, может вступать в отношение с произведением без помощи посредника. Следовательно, в самом произведении содержатся майевтические ходы, которые возможны для освоения зрителем.*

*Во-вторых, главная цель майевтики – помощь в постижении Истины. Ни философ, ни искусствовед не имеет возможности осуществить эту помощь. Только произведения искусства посредник между зрителем и бесконечными структурами.*

*В-третьих, майевтик, организующий идеальное отношение, по определению должен обладать качествами обоих субъектов отношения. Только в произведении искусства мера конечного и бесконечного стремится к равновесию. По этому признаку произведение является эталонным майевтиком.*

*В-четвертых, методы воздействия, функции и свойства майевтика отражают характеристики произведений искусства, что уже доказывает присущую произведениям майевтичность: воздействие на душевную составляющую человеческой сущности; отбор верных умозаключений, приближающих человека к постижению Истины; активизация мыслительной деятельности человека не для достижения им абсолютного знания, но как мотивация к его поиску; диалектичность метода майевтики; обладание искусственностью, искусностью и искусом.*

*Все выделенные факты указывают на назначение произведения выполнять майевтическую функцию между зрителем и абсолютным началом. Таким образом, исследование позволило расширить существующую теорию искусства, за счет доказательства майевтических возможностей произведений искусства и установления преимущества произведения перед философом–майевтиком и искусствоведом–майевтиком, как единственной иллюзорно конечной вещи, гармонично сочетающей в себе качества конечного мира и бесконечного начала.*

В результате проделанного в главе исследования можно сделать следующие выводы. Данная глава дает теоретическую разработку и обоснование майевтических возможностей произведений искусства. Чтобы достигнуть этой цели проводится изучение историко-философского понимания феномена майевтики. Через обращение к словам Сократа, как к первоисточку теории майевтики, вычленяются черты, характеризующие действия майевтика, функции и назначение его. На основе результатов этого исследования становится возможным раскрыть суть майевтического действия, которое заключается в выполнении посреднической функции между субъектом общения и Истиной в идеальном отношении, результатом которого является феномен перерождения. Исследование концепции майевтического действия открывает родственную связь между майевтикой и функциями произведения искусства, которое в силу обладания качеством бесконечного начала (посредник, сочетающий в себе качества обоих субъектов отношения) способно организовывать идеальное отношение между зрителем и Абсолютом, вызывая к перерождению человека в духовном качестве. Доказательство майевтических возможностей произведений искусства позволяет внести вклад в искусствознание и дополнить уже существующую теорию искусствоведа-майевтика, созданную В.И. Жуковским.

Для того чтобы теория стала жизнеспособной, требуется ее практическое обоснование, подразумевающее под собой непосредственный анализ произведений искусства с целью выявить заложенные в них майевтические ходы.

## ГЛАВА 2.

ФЕНОМЕН МАЙЕВТИКИ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ РУБЕЖА XIX - XX  
ВЕКОВ

Данная глава ставит своей задачей рассмотреть майевтические возможности идеальных майевтиков, то есть произведений искусства, последовательно проследить воздействие майевтических ходов, заложенных в произведениях, на зрителя, реконструировать схему взаимодействия произведения и зрителя. Данные задачи реализуются через анализ нескольких конкретных произведений, обладающих репрезентативными майевтическими качествами. Исследованию подвергаются живописные творения русского искусства рубежа XIX - XX веков, за счет чего решается вторая задача – изучение специфики русского искусства обозначенного периода.

**2.1. Произведение «Голгофа» Н.Н. Ге в роли майевтика**

Произведение искусства является одним из участников диалога между зрителем и абсолютным началом. В этом диалоге произведение играет роль майевтика, осуществляющего посредническую функцию для субъектов общения. Данный параграф дипломной работы имеет своей целью выявить и определить функции и способы действия произведения в качестве майевтика на материале анализа произведения «Голгофа» Н.Н. Ге (прил.1).

Майевтика произведения-вещи осуществляется в несколько этапов. Первый этап – помощь в «рождении» художественного образа, который обладает несколькими статусами. Произведение оказывает помощь в последовательном порождении материального, индексного, суммативно-иконического и интегрально-иконического статусов художественного образа.

Но рождение художественного образа не является конечной целью майевтики произведения искусства. Его формирование – способ произведения-майевтика приблизить зрителя к истине, показать дорогу к ней. Преображение, возникающее в душе зрителя и связанное с ее пробуждением, оказывает художественный образ. В преображении посредством художественного образа заключается майевтическое воздействие произведения искусства.

Первое, что предъявляет произведение своему зрителю – это его материальная основа. В произведении «Голгофа» Н.Н. Ге сильное заразительное воздействие оказывает необычная техника исполнения – красочная поверхность произведения «Голгофа» представляет собой слой лессировочно нанесенных прозрачных мазков, через которые проступает шероховатая текстура холста; преобладающим является единый охристый тон, напоминающий по технике исполнения подмалевок. Картина провоцирует необходимость ответить на вопрос: *«Завершен ли процесс становления представленного художественного пространства или он продолжается непрерывно, вплоть до сегодняшнего дня? Через этот знак актуализируется ли произведение для тебя лично и для зрителя любой эпохи?»*

Представляя единый охристый тон, произведение не дает воспринимать себя однородным. Динамика мазков, положенных диагонально в верхней части картины, вступает в конфликт с большими ровными краскоформами в центре холста. Левая часть картины, заполненная сине-охристой краской, противопоставляется правой части картины, где преобладают мазки желтой разбеленной краски. Нижняя часть картины также предстает расчлененной на прямоугольные формы – большая белая краскоформа располагается рядом с контрастной ей темно-синей, почти черной краскоформой. В нижней части картины движение мазков приобретает разнонаправленный характер. Сами мазки в этой части произведения располагаются таким образом, что формируется указание на

некую круглящуюся форму, представленную произведением частично и выходящую за нижний край картины. Через этот майевтический ход произведение задает своему зрителю вопрос: *«Особый принцип упорядоченности материального качества произведения, заложенные в красочном слое, наряду с контрастностью и расчлененностью на зоны пространства холста, о каком устройстве представленного целого свидетельствуют?»*

При общей разнонаправленности расположения мазков, произведение предлагает несколько четких линий, которые как стрелы организуют и направляют взгляд зрителя. В зоне темно-серой краски, которой заполнен левый край картины, произведение являет горизонтальную стрелу, очерченную контуром, выделяющуюся белым цветом на темном фоне и задающую движение от края к центру. Из нижнего левого угла произведение направляет взгляд зрителя темно-синей диагональной линией на белом фоне. Из нижнего левого угла диагональное движение задается к центру составной формой из двух прямоугольников охристого цвета. В верхнем правом углу красочный слой образован диагонально наложенными мазками белил, расходящимися из угла по направлению к центру. Таким образом, *произведение подводит зрителя к вопросу: «Не указывают ли красочные векторы на движение от периферии к центру?»*

В центре холста произведение предлагает большие вертикально вытянутые краскоформы охристого и лилового цвета. Эти прямоугольные краскоформы накладываются друг на друга и пересекаются. Лиловая краскоформа, занимающая центральное положение, имеет форму стрелы. Посредством нее произведение ориентирует вверх направленную динамику. В тоже время, лиловая краскоформа представлена обрамленной охристыми краскоформами и за счет них замкнута в пределы. Таким образом, картина провоцирует зрителя ответить на вопрос: *«Каково значение замыкания устремленной лиловой красочной формы в пределы? Есть ли выход ее динамике или она внутренняя?»*

Внутри охристых вытянутых краскоформ произведение размещает краскоформу лилового цвета, задавая тем самым вопрос о том *что есть центр композиции? Что означает главенствующая позиция этой формы?*

Кроме того, данные вытянутые краскоформы занимают положение между темной левой частью картины и светлой правой. Тем самым, произведение подводит к вопросу: *«Пограничное положение, как не устойчивое, переходное, напряженное сообщает о каких качествах центральных форм?»*

Сильное майевтическое воздействие оказывают габариты картины - 222,4x191,8 см. *Через большой размер холста произведение говорит, что хочет объять в себя все окружающее пространство реальности и заполнить его собой, преодолевает границы холста, стирая рамки между миром иллюзорным и реальным.*

Таким образом, при формировании материального статуса художественного образа произведение в качестве майевтика задало несколько наводящих вопросов своему зрителю. Через вопросы оно рассказало о себе: *«Процесс моего становления вечен и ты, стоящий предо мной, являешься соучастником моего творения. В своей незавершенности пространство мое не однородно, оно расчленено на зоны темные и светлые, динамичные, разнонаправленные, характеризующиеся сильной динамикой внутреннего строения. За счет этого все устройство моего целого предстает сложно организованным и внутренне кипящим. Внутренняя хаотичная динамика мазков каждой из зон, упорядочивается четырьмя векторами движения, направляющими энергию от краев к центру. Композиционным центром, куда сходятся векторы движения взгляда, является лиловая форма. Эту краскоформу представляю устремленной вверх, но замкнутой в обрамляющие ее охристые формы. В связи с чем ее движение так же становится внутренним, нагнетающим, концентрирующимся на себе. Ее положение между контрастными зонами помогает мне указать на ее*

пограничное положение, как неустойчивое, переходное и, напряженное. Динамика моих мазков в сочетании с большими размерами служат мне для затягивания в себя всего окружающего пространства и стирания границ, между иллюзорной художественной действительностью и окружающим пространством».

Материальный статус художественного образа, разворачивая майевтические возможности произведения, преследует цель показать зрителю материальную основу картины, вещественные ее компоненты, которые сами по себе являются майевтическими ходами произведения. Материальный статус является вещественной площадкой, максимально приближенной к миру конечных вещей, с которой произведение начинает вести диалог со зрителем. Посредством майевтических ходов произведение оказывает воздействие на своего зрителя. Такие компоненты картины, как красочный слой, цветовая гамма, первичная композиция и геометрия краскоформ, их расположение, характер мазка и, габариты позволяют произведению представить себя в виде первоначальной недифференцированной целостности. Через каждый материально осязаемый и визуально воспринимаемый компонент своего пространства, произведение стремится помочь зрителю породить значение материальных знаков, дающих первоначальное представление о тех знаках, которые в дальнейшем произведение потребует персонально означить каждый. Результатом майевтического действия художественного образа материального статуса является помощь произведения зрителю в порождении значений материальных знаков картины. Предъявляя материальные знаки, картина обнажает свою материальную структуру, в которой заложены все ступени продвижения к истине.

Второй ступенькой раскрытия Истины произведением перед зрителем становится порождение индексного статуса художественного образа. Основная задача этого этапа майевтического воздействия произведения -

выявление основных элементов художественной реальности, определение их формальных особенностей и пространственной структуры целого.

В первую очередь, цветом и расположением произведение заставляет обратить внимание на персонажа, представленного на материальном статусе как лиловая краскоформа. Помимо того, что цветом одежд произведение выделяет этого героя, оно еще и возбуждает вопрос относительно символики цвета: *«Почему цвет его хитона не охристый как все и всё вокруг него? Какова смысловая нагрузка лежит на лиловом цвете; цвете, который включает в себя фиолетовый цвет молитвы и красный цвет крови?»* Через изображение всклокоченных волос персонажа, бледного цвета лица и рук, сжимающих виски, закрытых глаз и откинутой головы с искажившемся в муке лицом произведение задает вопросы относительно индексных знаков, составляющих данного героя: *«Можно ли говорить что в этом герое проявлено человеческое страдание и боль?»* Тело героя закрыто длинным хитоном, голова сжата руками, веки опущены, брови сдвинуты от напряжения, застывшего на его лице. Многократно проводящийся в фигуре персонажа жест закрытости, наталкивает зрителя на вопрос: *«Куда обращен персонаж? Не погружен ли он в себя?»* Благодаря такому майевтическому ходу произведение дает возможность зрителю перейти на интимно личностный уровень отношений, когда через внешнее изображение происходит обращение к внутреннему миру персонажей и через это, к душе зрителя, которая через сочувствие к персонажу, пробуждается.

Располагая близко к фигуре в лиловом хитоне изображение в рост смуглого, мускулистого мужчины в набедренной повязке, произведение предлагает зрителю перейти от рассмотрения центрального персонажа к следующему герою. Через изображение оскалившегося рта и вытаращенных глаз, через изображение полуголового тела произведение спрашивает своего зрителя о сути представленного героя: *«Не одной ли плотью живет этот герой?»* Такие индексные знаки, как кандалы на ногах, руки за спиной, сжатые зубы, вжатая в плечи голова, остриженные волосы, являются

майевтическими ходами произведения, посредством которых картина задает вопрос: *«Не ограничен ли плотской конечностью данный герой в своей скованности?»*

По левую руку от главного персонажа изображена фигура молодого мужчины в длинном балахоне и с нечетко читающимися, отведенными за спину руками. Отсутствие изображения рук – яркий майевтический прием произведения «Голгофа». Благодаря ему картина задает вопрос зрителю: *«Не смирение ли определяет суть данного персонажа, неспособность действовать и нежелание сопротивляться сковавшим его обстоятельствам?»*

Позади центральных персонажей произведение предлагает изображение мужской головы с широкой кроваво-красной повязкой на лбу. В его выражении лица читается решительность, его изображение сопровождается изображением орудия убийства - копьем. Встает вопрос: *«Кто есть этот человек? Не сама ли смерть представлена в этом стражнике?»*

В левой части картины в иллюзорное пространство произведения входит персонаж, представленный только в виде руки. При помощи такого изображения персонажа, картина задает вопрос: *«Где находится этот герой? Не входит ли этот персонаж в картину из мира объективно существующего?»*

В правом нижнем углу произведение представляет деревянные бревна, расположенные перпендикулярно друг к другу. Таким образом, оно спрашивает: *«Есть ли связь представленного изображения с библейской легендой распятия Сына Божьего?»*

На заднем плане произведение представляет изображение человека, поднимающегося на холм с табличкой в раках. Надпись на табличке не представляется возможной для прочтения. Так же как фигура несущего ее человека, табличка представлена нечетко проступающей из темного фона. Произведение подводит зрителя к вопросу: *«Не задает ли этот герой*

*динамику выхода, проступания некоторого сообщения из глубины тьмы вовне?»*

У левого края картина представляет на заднем плане еле проступающие очертания старика с белой бородой и высокомерным взглядом сверху вниз. Данный герой не стремится выйти из тьмы, он изображен в углу между краем картины и краем белого холма. Таким образом, произведение задает вопрос: *«Не является ли данный персонаж пребывающим во тьме и загнанным в угол?»*

В правой части холста картина предлагает изображение вертикальных теней, таящих в золотистой дымке тумана. Их темные очертания как самостоятельные персонажи, представлены выходящими за пределы правого края картины. Посредством данных знаков, произведение подводит к вопросу: *«Не представлено ли пространство картины неопределенно обширным, если его героями становятся тени, проходящие вглубь сквозь стены тумана и за рамки картины, не делают ли эти герои пространство пронцаемым, зыбким?»*

Сильным майевтическим воздействием обладает такой индексный знак как свет, от которого все пространство картины членится на белые пятна и резкие тени. Произведение провоцирует поиск не представленного источника света и задает вопрос: *«Откуда исходит поток свет? Не в мире зрителя ли находится его источник, служащий символом душевного порыва человека?»*

Во время порождения индексного статуса художественного образа, произведение «Голгофа» Н.Н. Ге в качестве майевтика задало вопросы, через которые натолкнуло на понимание сути каждого персонажа. Картина рассказала о своих героях: *«Через лиловый цвет одежд, совмещающий в себе фиолетовый и красный, я указываю тебе через символику фиолетового цвета на молитвенное состояние героя, а через красный цвет - на кровь, знаменующую его человеческое начало. Он формализуется как человек, испытывающий сильнейшие муки. По сторонам от него два персонажа -*

воплощение конечной замкнутости и абсолютного смирения. Кто стоит за их спинами? Это воплощение самой смерти, ожидающей своей очереди действовать. Изображением креста я обращаюсь к библейской истории и ставлю вопрос о связи Евангелия и представленной сцены. В мое пространство из мира зрителя в мир иллюзорный есть проводник – указующий жест руки, - при помощи которого я стираю границу между пространствами существования зрителя и героев картины. На заднем плане персонаж с табличкой знаменует исход сообщения из глубины тьмы на передний план. Изображение старика – прорывание левой границы картины и растворение во тьме. Изображение теней – преодоление правой границы картины и растворение в тумане. Таким же проводником является и свет в моем пространстве, который энтузиазно исходит из мира зрителя и устремляется вглубь моего иллюзорного пространства».

Индексный статус художественного образа выступает второй ступенькой сближения конечного и бесконечного начал, которая организуется произведением в качестве майевтика. Художественный образ индексного статуса связан с оживлением персонажей, которое происходит в ходе указания произведением на присущие каждому герою качества. За счет этого осуществляется переход от весно непроницаемого и габаритного к знаковому и вещающему. Каждый знак-индекс произведения служит указателем, отсылающим зрителя к тому, кто в данный момент отсутствует. Тем самым, произведение представляет себя в виде отдельных указателей, направляющих и ориентирующих зрителя к порождению отдельных знаний, как отдельных элементов единой истины.

После рассмотрения каждого элемента в отдельности, во время рождения индексного статуса художественного образа, произведение «Голгофа» Н.Н. Ге открывает смысловые связи между отдельными персонажами тем самым, объединяя их в группы. Таким образом,

осуществляется переход от индексного статуса художественного образа к суммативно-иконическому.

Трое персонажей – человек в лиловом хитоне и стоящие по сторонам от него двое персонажей – синтезируются произведением в одну группу. Упавший плат между этими ними, с одной стороны разделяет этих персонажей, а с другой стороны, соединяет. Скомканная ткань визуально *связывает* этих героев, делая их единым целым. Их лица и взгляды обращены в разные стороны. Близким расположением они подобны единому организму, но в котором происходит разлад и его части тянутся в разные стороны. Тем самым произведение подводит к вопросу о значении данного суммативного знака: *«Можно ли понимать данную группу, как репрезентирующую мятущееся начало в человеке?»*

В одну группу синтезируются двое персонажей, изображенных симметрично стоящими относительно героя в лиловом хитоне. Произведение-майевтик организует эту группу близким расположением героев и цветовым решением – охристое обрамление по сторонам лилового красочного пятна. У обоих этих героев заведены за спину руки. Через этот общий для них знак ограниченности свободы произведение задает вопрос: *«Можно ли назвать данных персонажей заключенными и если это действительно так, то в чем разница между их заключением, если одного из них переполняет животная агрессия в стремлении сохранить свою жизнь, а второго – отчаяние и бездейственное смирение?»*

Близким расположением произведение наталкивает на необходимость сопоставлять персонажей полученной группы и героя в лиловом хитоне. Этот герой, отделен от прочих и цветом одежд, и упавшим платом. Здесь произведение предлагает противоположный знак – не заведенные за спину руки, а поднятые вверх. Руки сковывают физическую активность двух героев, они – связаны в аспекте плоти, а герой в лиловом хитоне сковывает свою голову. Через предложенное сопоставление центрального персонажа в

лиловом хитоне с группой обрамляющих его героев, картина задает вопрос: *«Не является ли персонаж связанным душевными переживаниями?»*

Трое центральных героев объединяются произведением в одну группу со стоящим за их спинами персонажем, олицетворяющим смерть. За счет этого знака и присутствующего рядом креста, как орудия казни, произведение подводит зрителя к вопросу: *«Не являются ли данные герои ожидающими своей казни?»*

Произведение, предлагая изображение указующего жеста в сторону измученного человека, синтезирует эти два элемента изображения. В этом месте от произведения звучит вопрос: *«Что за ситуация избрания представлена здесь и откуда исходит жест выбора, если на индексном статусе этот жест был определен как стирающий границы между пространством зрителя и иллюзорным? Можно ли говорить, что представлена сцена избрания человеком, сцена отправления на казнь судьей земным и всем народом?»*

Произведение организует переход линии избрания по руке в тень на одежде главного персонажа. И эта тень углом упирается в место сердца. Таким образом, произведение задает вопрос: *«Можно ли считать данный жест избрания тенью пронзающим главного персонажа в самое сердце?»*

*Через синтез света и персонажа в лиловом хитоне, чье лицо и руки ярко освещены, картина задает вопрос о том, можно ли назвать его избранным светом и, следовательно, избранным Богом? На что избирается персонаж? Приносит ли это избрание ему успокоение?*

Таким образом, во время рождения суммативно-иконического статуса художественного образа, произведение в роли майевтика имело возможность поведать о себе, через конструирование знаковых групп и через вопрошание о их значении: *«На вершину холма я ставлю трех персонажей, стягиваю их в единый узел, делая главного героя произведения троичным. Через разделенность и разнонаправленность частей внутри единого организма, я*

даю тебе представление о мятущемся начале внутри человека. Посредством симметричного изображения двух персонажей с заведенными за спину руками, я навожу тебя на мысль о состоянии заключения в оковы плотской конечности и бездейственного смирения. От этих героев я отделяю изображение человека в лиловом хитоне и указываю тебе, что двое героев скованы в аспекте плоти, а центральный персонаж - связан в аспекте души. Но их объединяет близкая смерть, стоящая за их спинами. Посмотри, на этого героя указывает жест руки. Но у персонажа, указывающего на человека в лиловом хитоне, не представлено тело. Таким образом, я помогаю зрителю прийти к заключению, что главный герой осужден каждым человеком любого времени и места жизни, поскольку пространство существования указующего героя всегда остается современным зрителю. Это осуждение трансформируется в тень и острой стрелой попадает герою в сердце. Помимо избранничества человеком, я отмечаю измученного персонажа светом и, следовательно, представляю его избранным Богом. Божественное избранничество не приносит ему удовлетворения, так как это избрание быть жертвой, избрание на смерть. Главный герой является одновременно мучеником и избранником Бога. Освещение не связано с наделением небесной благодатью. Блаженное успокоение отрицается, ибо отношение человека с Богом возможно только пока душа человека пребывает на пределе напряжения».

Специфика суммативно-иконического статуса художественного образа заключается в том, что данный статус помогает восстановить целостность ранее разделенных элементов путем их суммирования. Майевтическими ходами данного статуса художественного образа является представление себя в виде знаковых сумм и вопрошание о их значении. Посредством этого метода произведение помогает перейти зрителю на следующий уровень приближения к истине. Представляя суммативные знаки, картина отрицает замкнутость и самодостаточность каждого своего элемента, указывает на его значимость для целого. Суммативно-иконический статус

художественного образа помогает понять себя в виде нескольких иллюзорных ситуаций, благодаря чему произведение подводит зрителя к мысли о собственной многоаспектности. В целом суммативно-иконический статус художественного образа помогает зрителю перейти на следующий уровень знания, от разделенности к глобальной целостности.

Через предложенную произведением интеграцию знаковых сумм суммативно-иконического статуса, порождаются визуальные понятия интегрально-иконического статуса. Во время зарождения данного статуса, произведение предлагает прочтение себя в виде целостной ситуации. В связи с этим оно задает вопросы относительно собственного сюжета. Предлагая свое название - «Голгофа» - произведение возбуждает вопрос относительно того, какой момент библейской истории положен в его основу. Оно словно говорит: *«Мое название – «Голгофа»- место распятия Христа. Но видите ли вы момент распятия? Иисус Христос стоит на земле перед крестом. Я отодвигаю этот инструмент пыток в сторону и за пределы изображения, а в центр ставлю фигуру Иисуса. Не оказываются ли важнее душевные муки перед осознанием своей жертвенной миссии, чем предстоящие физические мучения?»*

Произведение лишь несколькими знаками указывает на связь с Евангельской историей: название «Голгофа», крест, трое осужденных на смерть, закрывшая небо тьма, человек с табличкой, на которой должна быть написана вина Христа «Сей есть Иисус, Царь Иудейский». Наряду с этим произведение предлагает множество отхождений от Библейского сюжета: фигура Христа не отмечена терновым венцом, одета в хитон, хотя должна быть обнажена. Признаки его божественной сути не представлены – нимб не изображен. Ограниченное количество знаков в изображении Христа, которые бы явно указывали на Него, делает невозможной формализацию главного героя Иисусом Христом на индексном статусе художественного образа и осуществляется только на интегральном статусе, когда значения

всех знаков указывают на связь с Библейской легендой. Через эти знаки произведение спрашивает: *«Не доминирует ли в изображении Христа человеческая составляющая над божественной? Не облегчается ли экстраполяция представленного Иисуса Христа на тебя, если он подобен образом человеку вообще?»* Подобный ход произведения нацелен на перерождение в зрителе через открытие ему возможности экстраполировать изображение Христа каждому человеку на себя.

Так же расхождение с евангельским сюжетом идет в несовпадении представленных событий. С одной стороны, произведение являет тьму, опустившуюся на Голгофу и вопрошание Христа к Господу Богу в этот момент, что соответствует словам из Евангелия: *«От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого; а около девятого часа возопил Иисус громким голосом: Или, Или! Лама савахфани? То есть: Боже Мой! Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?»* [Матф. 27:46]. Одновременно произведение предлагает ряд визуальных фактов, противоречащих библейскому сюжету распятия. Согласно Библии обращение Христа к Богу происходит на кресте, когда Он уже ранен, а в произведении крест отставлен в сторону, изображение Иисуса Христа не указывает на причиненную Ему физическую боль. В связи с этим, можно говорить о звучащем от произведения вопросе: *«Неполное соответствие представленного сюжета сюжету библейской истории, не указывает ли на то, что во мне представлены философско-мировоззренческие убеждения времени создания?»*

В соответствии с убеждениями времени, произведение, вводит зрителя в пространство холста через такие знаки, как жест руки, указывающий кого нужно распять, и крест, выходящий основанием в тот человеческий мир, который жаждет распятия. От произведения звучит вопрос: *«Возможно ли, что муки Христа в произведении вызывает не столько мифологическая история отчаяния оставленности Богом, сколько решение человечества распять Его?»*

При обреченности на смерть, всеобщем осуждении в виновности и муках переживания своей жертвенной миссии, Иисус Христос изображен ярко освещенным потоком света и, следовательно, богоизбранным. Через этот знак произведение спрашивает: *«Не исключает ли изображение божественного избранничества ситуацию богооставленности?»*

Произведение предлагает стягивание всего пространства к Христу: обращая к Нему жест руки, группирование вокруг Него персонажей заключенных и стражника, указание световым потоком, поднимающийся на холм к Христу человек с табличкой, направление к Христу горизонтальной тени на холме. Многие знаки указывают на фигуру Христа, а линии рук Христа обращает движение к своей голове. Центром стяжения представляется голова Христа, в ней сконцентрирован пик мучений. Изображение перемещающихся масс темного плотного воздуха на заднем плане придает динамику сцене. Через эти знаки произведение «Голгофа» Н.Н. Ге задает вопрос: *«Можно ли говорить о царящем в пространстве напряжении и о его нагнетании извне вовнутрь, от краев - к центру, к голове Христа как средоточию душевной боли?»*

Динамика, царящая в воздухе картины, призвана затягивать в свое пространство зрителя, заражать его настроением, царящим в иллюзорном пространстве произведения и через это осуществлять преобразование его души.

Располагая изображение Христа между двумя противоположностями – агрессивной злой энергией, желающей сохранить свою конечную жизнь и абсолютным смирением перед уготованным смертным приговором, картина помогает понять причину страданий Христа. Все пространство произведения «Голгофа» Н.Н. Ге представляется разделенным на две приблизительно равные части вертикальной осью фигуры Иисуса Христа. В верхней части картины граница продолжается разделением неба на свет и тьму. Иисус стоит на земле, причем одна нога Его ярко освещена, а другая – в тени находится. Таким расположением главного героя произведение-майевтик

задает вопрос: *«Каково положение Христа? Можно ли говорить, что Он находится в пограничном положении, в ситуации мучительного выбора между отрицанием смерти и ее принятием?»*

Интегральный статус художественного образа снимает в себе значения предыдущих статусов, выводя их на новый уровень - интегральный. Так специфика техники исполнения материального статуса художественного образа, предложенная произведением в виде незавершенного процесса становления своего красочного полотна, на интегральном статусе художественного образа указывает на звучащий от произведения вопрос: *«Эффект продолжающегося процесса создания картины делает ли меня актуальной для каждого поколения зрителей? И не оказывается ли зритель каждого поколения причастным к человечеству, которое желает распять Христа?»*

Таким образом, во время рождения интегрально-иконического статуса художественного образа произведение, выполняя функцию майевтика, в диалоге со зрителем сообщает о себе следующую художественную правду: *«Через свое название «Голгофа» я предлагаю тебе обратиться к Библейской истории крестного пути Иисуса Христа и сопоставить с ней изображение. Через не соответствие многих знаков изображения библейскому сюжету, я акцентирую твое внимание на определенных философско-мировоззренческих аспектах библейской легенды. Я предельно сокращаю атрибутику в изображении Христа, чтобы проявить его человеческое начало и тем самым приблизить его каждому зрителю, переживающему преобразование в момент экстраполяции образа Христа на себя. Речь идет о перенесении на себя глубоких душевных переживаний, которые важнее физических мук на кресте. Через стягивание всех персонажей к Христу, а через Христа к его измученному, сдавленному руками лицу, я сообщаю тебе царящее в картине напряжение. Муки Христа связаны с осознанием жертвенной миссии, на которую он отправлен народом и избран для*

осуществления Богом. Я представляю его поставленным в критическую ситуацию тяжелейшего выбора. Через незавершенность процесса становления художественного пространства картины, я заражаю зрителя участием в его выстраивании. Посредством этого хода способствую достижению души зрителя высшей точки напряжения и катарсиса, благодаря которому становится возможной встреча человека с абсолютным началом».

Майевтика интегрально-иконического статуса художественного образа связана с восстановлением глобальной целостности художественного пространства картины. «Художественный образ, начав собственное формирование с глобальной, недеференцированной, грубо диффузной целостности (материальный статус) и пройдя затем этап дифференциации означиваемых «форм» и «фона» произведения (индексный статус), кристаллизуется в конце-концов как операционный инвариант...» [25, с. 144], выходя на интегральный уровень иконического статуса художественного образа. Произведение указывает зрителю на внутренние связи всех знаков и знаковых групп между собой и помогает родиться такому целостному умозаключению, в котором снимается и общая составляющая материального статуса художественного статуса и единично конкретная составляющая индексного статуса.

Интегральный статус художественного образа является тем статусом, рождение которого позволяет произведению выполнить свою майевтическую функцию перерождающего качества. На последних стадиях его рождения, сформировавшийся художественный образ начинает диалог со зрителем без произведения. Происходит перерождение зрителя-наблюдателя в зрителя-собеседника. Знаки произведения теряют свою материальную значимость, получают общечеловеческое значение и способствуют экстраполяции своего значения на зрителя. Произведение «Голгофа» предполагает пробуждение души в зрителе в связи с экстраполяцией на себя образа Христа, в котором сконцентрирована нагнетающая динамика всего представленного мира и воплощенная в душевных мучениях. С изображения Христа на зрителя

проецируется и состояние контакта с Богом, в котором Иисус Христос пребывает через душевное напряжение. Зрителю предлагается пережить катарсис от единения с Христом и переживания его состояния. Поскольку произведение «Голгофа» ведет зрителя от христианского мифа к общечеловеческой проблематике, то можно говорить, что художественный статус имеет символическое качество.

*Таким образом, можно сделать выводы, что произведение в роли майевтика предлагает возможный путь человека к Абсолюту. Ступенями этого пути являются статусы художественного образа, породить которые произведение помогает зрителю. Художественное произведение «Голгофа» Н.Н. Ге, являясь преимущественно энтузиазным, нацелено на пробуждение в человеческой душе тяги к Богу посредством сильнейшего переживания. Для достижения цели, произведение использует определенные майевтические ходы. Каждый из них представляет собой визуальный вопрос от картины к зрителю. Визуальный язык – это единственный язык, на котором произведения живописи ведут диалог со своими зрителями. Поскольку истина не может быть дана в готовом виде, то форма ведения майевтического диалога произведения со зрителем представляет собой задавание вопросов о значении знаков, символов и личностных смыслов для каждого зрителя.*

*Помогая зрителю породить материальный статус художественного образа, произведение может оказывать воздействие на зрителя необычной техникой исполнения, использованной красочной палитрой, расположением и формой красочных пятен, цветом произведение может сообщить зрителю динамику внутреннего строения, выделить и указать на центр композиции. Во время порождения индексного статуса художественного образа произведение задает вопросы своему зрителю о значении каждого персонажа изображения. Произведением могут предлагаться знаки, играющие роль посредника, как например указующий жест руки в картине*

*«Голгофа» Н.Н. Ге, через которого картина делает причастным к изображенным событиям зрителя. Во время зарождения суммативно-иконического статуса художественного образа, произведение указывает на внутренние связи между персонажами и задает вопросы о значении суммативных знаков. Последней ступенькой приближения к истине становится интегральный статус художественного образа. Способствуя его рождению, произведение предлагает прочтение себя в виде целостной ситуации. Если обратиться к произведению «Голгофа» Н.Н. Ге, то это художественное творение предлагает прочтение себя в виде момента мучительного принятия решения Христа пойти на смерть. Произведение в роли майевтика последовательно проводит переход от библейского сюжета, до общечеловеческой ситуации душевного страдания и провоцирует экстраполяцию образа Христа и всей ситуации предельного напряжения на каждого человека. Предполагаемый произведением итог – преобразование зрителя.*

## **2.2. Зритель как участник майевтического диалога с произведением «Арлекин и смерть» К.А. Сомова**

Произведение искусства организует майевтический диалог, но сам диалог начинается только с появлением зрителя. В противном случае произведению пришлось бы вести разговор самому с собой. Но тогда майевтика, как помощь собеседнику приблизиться к постижению Истины, теряет всякий смысл.

Задачей данного параграфа является выявление роли зрителя в майевтической беседе с произведением. Последовательно изучить действия зрителя можно только при моделировании ситуации диалога зрителя с конкретным произведением искусства, когда каждый этап приближения к истине происходит через рождение очередного статуса художественного образа, а затем посредством художественного образа происходит перерождение души зрителя.

У зрителя есть свой особый способ действия с произведением искусства. Во время вступления в отношение с произведением, зритель пробуждает в себе умозрение. «Умозрение (спекуляция) - тип философского мышления, характеризующийся абстрагированием от чувственного опыта. По выражению Шеллинга, умозрение «конструирует» бытие, пытаясь вывести всю полноту мирового целого из исходных категорий» [62, с.1254]. Под умозрителем понимается теоретик, строящий заключения на умственных догадках. Процесс рождения в человеке умозрения связан с разделением сознания на зрителя и умозрителя. Рождение умозрения происходит под воздействием произведения-майевтика, предполагающего взаимодействие с собой не просто зрителя, воспринимающего знаки и их значения, но умозрителя, способного переводить знаки в смысложизненные категории и складывать знаки в единую модель бытия. Участие человека в майевтическом диалоге с произведением проявляется в виде диалога зрителя с умозрителем. Каждый из них выполняет свои функции. Зритель

воспринимает объективно-существующие знаки в произведении и сообщает их умозрителю, задача которого распознать смысл знаков через обращение к интеллектуальному опыту человека, к его знаниям об окружающем мире в целом и экстраполировать полученный смысл на человека вообще и зрителя в частности. Посредством него значения знаков переводятся в личностный смысл для зрителя. Умозрение не возникает автоматически при появлении произведения перед глазами зрителя, оно связано с личностной потребностью души зрителя найти ответы на жизненно важные для него вопросы через взаимодействие с произведением искусства, и оно формируется вместе с выработыванием опыта от предшествующих зрительских коммуникаций с произведениями искусства.

Можно говорить о том, что каждое произведение искусства предлагает некоторую объективную картину мира. Но зритель, в силу своей субъективности, пропускает предложенную произведением эталонную модель через себя, делая ее более комфортной для собственного усвоения. В связи с этим фактом видится необходимым рассмотреть участие в майевтическом диалоге с одним и тем же произведением несколько разных зрителей. Таковым произведением избрано художественное творение русской живописи рубежа XIX-XX веков «Арлекин и смерть» К.А. Сомова (прил.2), отличающееся ярко выраженной заразительностью игрового художественного пространства. Будет рассмотрено четыре ситуации участия зрителя в диалоге с этим произведением. Во-первых, будет реконструирована, заложенная в произведении идеальная зрительская конструкция ответа. Во-вторых, диалог с этим произведением подготовленного зрителя, коим является студент факультета искусствоведения. В-третьих, участником майевтического диалога будет являться зритель, жаждущий и ищущий истины, которым является подросток, в частности ученик художественной школы. В-четвертых, будет рассмотрен диалог с произведением человека, не знакомого с основами искусствоведения.

## **Роль идеального зрителя в майевтическом диалоге с произведением**

В реальности идеальных зрителей не существует, поскольку качество идеальности является характеристикой только отношения. Но каждое произведение искусства предполагает определенную программу соучастия с ним, которая является идеальной, так как предполагает считывание всей предлагаемой им информации, рождение полноценных статусов художественного образа, которые имеет в своем потенциале картина, и максимальное приближение зрителя к истине, как итог отношения. Произведение изначально предполагает участие зрителя, в нем уже продуманы последовательные действия зрителя с перерождающим душу результатом. Таким образом, под идеальным зрителем в данном параграфе подразумевается реконструкция идеальной схемы действия с произведением.

Идеальный зритель, интересуясь произведением «Арлекин и смерть», обращается к исследовательской литературе относительно данного творения живописи. Он обнаруживает, что все исследователи отмечают присущий произведению «карнавально-игровой» характер, мастерство исполнения и рафинированную отточенность деталей. Следовательно, произведение «Арлекин и смерть» К.А. Сомова является искусно созданным творением признанного мастера. В связи с этим в зрителе возбуждается желание понять, что с такой тщательностью пытался сообщить мастер через свое живописное творение.

Заразительный факт искусного мастерства исполнения, которое первым предьявляется произведением зрителю, приводит к пристальному рассмотрению вещественного слоя картины, то есть к зарождению материального статуса художественного образа. Участие зрителя в рождении этого статуса художественного образа, позволяет ему освоить вещественную структуру произведения, материальную основу ведущих и направляющих его знаков картины.

Ровные локальные краскоформы разного размера, очерченные тонким плавным контуром, составляют красочный слой произведения. *Воспринимая локальные насыщенные цвета – красный, желтый, зеленый, синий, черный, белый – зритель порождает в себе субъективное радостное настроение от созерцания «праздника» цвета, карнавальной мозаичности представленного целого.*

Зритель отмечает предложенную произведением специфику размещения четко ограниченных друг от друга краскоформ – бело-желто-зеленые красочные формы тянутся по краю картины вокруг крупной черной краскоформы, заполняющей собой центральное пространство. Зрительское восприятие цвета снимает излучающее воздействие желтого и зеленого цветов, а так же красного в нижнем левом углу, и поглощающее воздействие черного цвета центральной краскоформы и красочной формы в нижнем правом углу. Воспринятые зрителем знаки произведения вызывают в человеке особый вид философского мышления – умозрение, которое связано с пробуждением внутренней сути человека, активизации в ней поиска ответов на смысложизненные вопросы и поиском пути приближения к абсолютному началу. *Прибегая к помощи умозрителя, зритель рефлектирует над воспринятыми формами и рождает представление о черном зовущем его к себе портале, обрамленном яркими воротами, привлекающими внимание своей яркостью, чтобы акцентировать место входа.*

Воспринимая расположение краскоформ, зритель отмечает свойственную произведению симметричность. Относительно невидимой оси, проходящей вертикально через центр картины, располагаются подобные краскоформы или зеркально отражаются одинаковые. Сопоставление подобных краскоформ приводит к обнаружению одинаковости их по форме, но различности по цвету. Так, например, краскоформа в нижнем левом углу подобна по форме краскоформе в нижнем правом углу. Но левая из них состоит из ярких треугольников красного, синего и желтого цветов, правая –

однотонно-черная с мелкими вставками белого цвета. Отмеченная зрителем различность подобных красочных форм, дает материал для размышления умозрителю. *Благодаря зеркальной симметрии он открывает эффект взаимооборачивания подобных форм друг в друга. Они словно в зеркало смотрятся и видят друг друга, но по разные стороны зеркала их форма остается прежней, а цвет, то есть наполнение, разный.*

Материалами для создания картины «Арлекин и смерть» К.А. Сомова послужили гуашь, акварель и бумага. В этом месте размышление зрителя замечает странность. При всей сложности, четкости, утонченности исполнения произведения, оно выполнено материалами, отличающимися своей непрочностью, уязвимостью ко многим факторам. Акварель может выцвести на солнце, гуашь осыпаться, бумага может порваться и помяться. Из собственного размышления в итоге зритель выдвигает предположение: *«Столь искусный мастер не мог ошибаться в выборе материалов для своего утонченного творения. По всей видимости, хрупкость, уязвимость и непрочность несут смысловую нагрузку для самого произведения».*

Помимо каллиграфичной, утонченной техники исполнения, зрителя притягивает карнавально-игровой характер произведения. Переходя к следующему статусу художественного образа, произведение предлагает зрителю подробно рассмотреть каждого персонажа. Индексный статус художественного образа отличается от материального тем, что во время его рождения произведение перестает пониматься зрителем как вещь и начинается процесс оживления каждого героя.

Первое, на что обращает внимание зритель произведения «Арлекин и смерть» - это кривляющаяся фигура персонажа в ярком костюме из красных, желтых и синих ромбов. Формализация имени – неотъемлемый элемент знакомства зрителя с персонажем. Через этот зрительский ход происходит познание героя. Определение имени происходит не без помощи умозрителя, который обращается к зрительскому опыту и благодаря считанным атрибутам костюма, находит для данного героя имя – Арлекин. Именовав

персонажа, умозритель предпринимает работу по определению значения этого знака. Кривляющаяся его фигура отвечает назначению Арлекина быть паяцем, шутом, изворотливым персонажем, противостоящим всем врагам.

Яркий костюм Арлекина притягивает изучающий взгляд зрителя. Умозритель, как внутренний голос зрителя, подсказывает ему, что через костюм произведение может многое рассказать о сути героя. *Расчлененность на разноцветные ромбы указывает зрителю на способность героя быть разным, меняться в зависимости от ситуации.* Геометрия узора представляет собой изображение ромба на ромбе. Фигура ромба сама по себе неустойчивая имеет своим основанием такую же неустойчивую форму. Произведение, предлагая фигуру Арлекина состоящей из двух половинок ромбов, соединяющихся на поясе персонажа, указывает зрителю на аналогию персонажа и фигуры ромба. В связи с этим, *зритель приходит к мысли, что этот герой репрезентирует собой неустойчивую позицию, балансировку на крайней точке, сложность удержать равновесие и возможность упасть.* Кроме того, расчлененность на ромбы позволяет зрителю провести аналогию с шахматной доской. *Умозритель, как аналитическая сторона сути зрителя, приводит зрителя к умозаключению о игровом характере данного персонажа и соотношении его с шахматной фигурой, управляемым игроком.*

Игровой характер значений индексных знаков служит действию заманивания зрителя в игровой диалог с произведением. Зритель, заражаясь желанием поиграть, оказывается в пространстве художественного взаимодействия.

Произведение указывает зрителю в изображении Арлекина на неестественность и нарушение натуралистичности. Лицо Арлекина представляет собой маску с длинным носом и черными щелками хитрых глаз. В глазах нет зрачков, цвет лица, как шеи и рук неестественно белый. Фигура его изломана – тело в фас, лицо и ноги - в профиль. Причем ноги и лицо развернуты в разные стороны.

Рассмотрев подробно изображение Арлекина, зритель задается вопросом: «Первоначально для меня была заразителна точность мазка и линии, выписанность детали, то есть искусное мастерство исполнения. Теперь я обнаруживаю, что произведение, предлагая мне изображение Арлекина, всячески нарушает натуралистичность в изображении его фигуры. Но именно его фигура заразительно-привлекательна для меня. В чем же секрет?» Прибегая к помощи умозрения, зритель находит ответ на свой вопрос: *«Искажение натуралистичности необходимо, чтобы передать сразу три действия – кривляние, демонстрация себя передо мной и убегание за колонну. Через неестественность цвета тела и позы, этот персонаж воспринимается мной скорее как кукла, которой предназначено играть, чем живой человек».*

Человек всегда находится в поиске ответа на вопрос – в чем смысл моей жизни, осмысленно ли каждое событие моего жизненного пути. Находясь в отношении с произведением, эти вопросы не прекращают волновать человека в качестве зрителя. Получив знания о персонаже, он не может не сравнивать его роль со своей жизнью. Зритель задается вопросом: *«Роль Арлекина, как азартного игрока со смертью, не имеет ли отношение и к моей жизни?»* Умозритель отвечает ему: *«Он демонстрирует себя перед тобой и предлагает экстраполировать тебе свою роль Арлекина на себя – представить себя главным героем, который уверен в своих силах и удаче всех победить и обхитрить, но является лишь куклой, которой управляет невидимый кукловод».*

Далее, следуя указаниям произведения, у правого края, зритель отмечает другого персонажа и пытается его описать: *«Передо мной приоткрывается черное покрывало с узором из белых капель, и я вижу скрывающийся под ним скелет. Его фигура так же изломанно-искажена и совершает несколько действий.левой рукой скелет запахивает себя в ткань, а правой, наоборот, приоткрывает свою голову и грудь».* Получив информацию от зрителя о внешнем облике этого персонажа, умозрение

начинает размышлять о значении знаков: *«Черная ткань, накинутая на скелет, благодаря узору на ней из белых капель становится аналогичной королевской мантии»*. Считанное значение этих знаков позволяет зрителю именовать персонажа как Королева - Смерть и тем самым определить его для себя.

Зритель обращается к умозрителю с вопросом: *«Какой для меня смысл несет этот герой?»* Умозритель оценивает воздействие, оказываемое этим персонажем на зрителя: *«Смерть как персонаж, не представленная как момент умирания человека не вызывает в тебе страха или печали. Тем более, что ее изломанная фигура вызывает ассоциации с куклой, играющей роль Смерти перед тобой. Скорее этот герой воспроизводит собой эффект таинственности за счет того, что приоткрывается перед тобой, словно выглядывает из своего темного укрытия. Экстраполируя происходящее на себя, я могу выводить умозаключение, что в жизни мы действительно ничего не знаем о смерти, она для нас неведома, покрыта мраком тайны, единственное, что мы знаем о ней это то, что она имеет власть над человеческой жизнью»*.

Вдалеке зритель видит, предложенные картиной, две небольшие фигурки мужчины в черном костюме и женщины в белом платье, обнявшихся в поцелуе. Их лиц зритель не видит, следовательно, не может иметь представления о чувствах и эмоциях персонажей. В их фигурах не чувствуется движения, они застыли, демонстрируя момент вечного поцелуя. При помощи умозрения зритель начинает рефлексировать над значением увиденных знаков: *«Я не вижу ни чувств, ни движения. Эти персонажи застыли передо мной, демонстрируя себя. Белое длинное платье женщины и черный костюм кавалера сообщают своей нарядностью мне праздничное, торжественное настроение. Поцелуй может означать радость отношений между людьми, вечное блаженство»*.

Рефлексируя над своим положением относительно представленной пары, зритель задается вопросом о своем отношении к ним. Умозритель

помогает разобраться зрителю в этом вопросе: *«Сам факт того, что ты оказываешься наблюдающим сцену поцелуя, возбуждает в тебе желание почувствовать радость от соединения с близким человеком. Но удаленность знака делает и возможность наслаждения удаленной, сложно достижимой, существующей в другой плоскости, как в другом далеком мире».*

В верхней части картины зритель отмечает для себя большое черное пространство звездного неба. Он задается вопросом: *«Я видел, как кропотливо и старательно автором было заполнено пространство внизу картины множеством мелких деталей, составляющих костюм Арлекина и скелет Смерти. Зачем же он оставляет почти всю верхнюю половину произведения покрытой все лишь черной краской с белыми точками-звездами?»* На помощь зрителю приходит умозритель, имеющий способность делать теоретические выводы и расширять исходные знаки до философских категорий: *«Черное небо тебе представлено здесь не случайно. Звездное небо, как бездна звезд, является устойчивым символом непознаваемости Бога. Огромное небо со звездами мы можем смело сравнить с космосом».*

Зритель задается вопросом: *«Какой смысл имеет для меня данный знак звездного огромного неба?»* Умозритель формализует действие, которое оказывает майевтический диалог-отношение на зрителя: *«Черный цвет, проявивший свое затягивающее в глубь качество на материальном статусе художественного образа, на индексном статусе проводит тебя внутрь картины и предлагает тебе оказаться стоящим под этим небом. Над тобой навис целый космос. Как чувствуешь себя ты в этот момент предстояния перед ним? Размеры его огромны по сравнению с твоими, ты мал и ничтожен в сравнение с космосом, и, одновременно, ты частица вселенского мироустройства».*

У левого и правого края картины зритель замечает прямоугольные каменные столбы со стоящими на них вазонами. Столбы утопают в растительности, пышным букетом растущим из вазонов. Прямоугольные столбы с вазами, по мере продвижения взгляда зрителя вверх, продолжают

стволами берез, образующими своими ветками арку у верхнего края картины. Зритель задается вопросом: *«При всей условности представленного пространства, картина предлагает мне изображение конкретного вида деревьев – березу, изображение которой придает национальный оттенок картине. Для чего произведение вводит знак национальной определенности?»*

Умозритель отвечает, что произведение, рассчитанное, прежде всего, на своего национально зрителя, предлагает заразительный факт для русского зрителя и актуализирует для него изображение. Но поскольку это единственный знак национальной определенности, то он не сужает общечеловеческого значения картины.

Внимание зрителя привлекает особенность растительной арки – у левого края картины она имеет темно-зеленые листья, а у правого – уже желтые, хотя арка кажется непрерывной и оба ее растительных основания являются частями одной арочной конструкции. Умозрение зрителя, в поисках решения этой загадки, проводит аналогию между растительностью, деревьями и жизнью. В соответствии с этой аналогией, оно говорит зрителю: *«Темные листья – это расцвет жизни, пик ее насыщения. Желтые листья – увядание жизни, закат и близкая смерть. Таким образом, данная арка демонстрирует тебе цикл жизни».*

Рассмотрев растительную арку, зритель замечает, что произведение объединяет этой аркой фигуры Арлекина и Смерти, которые представляются активно взаимодействующими друг с другом. Зритель осознает, что произведение его подводит к рождению суммативно-иконического статуса художественного образа. Приступая к считыванию суммативных знаков произведения, он исследует специфику взаимодействия двух героев: *«Арлекин кривляется передо мной, но не для меня, так как его лицо повернуто к фигуре Смерти. Он дразнит Смерть одной рукой, а другой манит ее. А Смерть все видит, хоть и кажется спрятанной под покровом своей мантии. Она выходит из-за колонны и приоткрывает себя, чтобы видеть*

Арлекина.левой рукой она из под мантии тянется к Арлекину, чтобы незаметно поймать его. Арлекин, заметив крадущуюся к нему руку Смерти, убегает от нее за колонну с вазоном. *Между собой данные персонажи находятся в игровом отношении, которое можно формализовать как догонялки и прятки Арлекина со Смертью».*

Экстраполируя изображенную ситуацию на собственную жизнь, зритель представляет ситуацию игры со смертью, отрицания ее, уверенности, что именно тебя она никогда не достанет.

Зритель задается вопросом: «Вот что мне кажется странным. Арка, объединяющая этих персонажей, по своему значению должна означать триумф и победу одного из героев, как это было со времен Античности. Что же я вижу под аркой, изображенной в произведении К.А. Сомова? Арлекина и Смерть, каждый из них расположен у своей колонны: Арлекин - у колонны расцвета жизни, Смерть – у колонны заката жизни. Кто же из них победитель?» На помощь приходит умозрение, которое говорит зрителю: *«Оба персонажа играют равноценные роли. Тот факт, что они изображены возле колонн, сообщает тебе, что два начала – игривое, живое, желающее обыграть Смерть и сама никогда не дремлющая королева Смерть – стоят у основания устройства мира».*

На заднем плане произведения зритель видит целующуюся пару. Между этой парой и звездным небом он замечает подобные черты. Женщина в белом платье подобна звезде на фоне ночного неба, которым для нее является черный костюм мужчины. Зритель задается вопросом: «Что бы могла значить подобная аналогичность?» При помощи умозрителя зритель рождает вывод: *«Поцелуй, как символ наслаждения, в данном случае становится средством встраивания в космическое устройство».*

Суммативный статус художественного образа фиксирует контраст: два из четырех героев стремятся к бесконечному слиянию друг с другом, два других – к бесконечному ускользанию друг от друга. Зритель задает вопрос умозрителю: «Что это значит?» *Умозритель обращает внимание зрителя на*

*то, что целующаяся пара расположена между Арлекином и Смертью, зажата в ситуацию убегания от смерти и, следовательно, в таком положении наслаждение становится невозможным. Вечное наслаждение представляется несбыточной мечтой. В жизни, которая представляет собой непрерывное убегание от смерти, оно зажато в тесные рамки. В то же время и Смерть не может догнать Арлекина до тех пор, пока в человеке есть тяга к наслаждению. Радость земных отношений временна и суетна, ее необходимо преодолеть и устремиться к отношению с божественным началом, подняться до огромного черного неба, включенного в арку жизни, но свободного от смерти.*

Разобравшись с персонажами в их отдельности и взаимодействии, зритель желает составить целостную картину и приступает к формированию интегрально-иконического статуса художественного образа. Поскольку все произведение обрамляет растительная арка, определенная зрителем как цикл жизни, то умозрение подсказывает зрителю, что в произведении речь идет об устройстве жизни, ее законах. Зритель замечает, что в модели мироустройства К.А Сомова все предельно театрально: арка – это кулисы, Арлекин в ярком костюме и Смерть в мантии – это куклы, демонстративно играющие друг с другом, пара на заднем плане и звездное небо - стаффаж. Осознав, что перед ним разыгрывается театральная сценка, зритель восклицает: «Какая же это жизнь, если здесь нет ни одного живого существа? Все здесь ненастоящее!» Умозрение отвечает ему: «Театральность служит средством передачи фальшивости жизни, где каждый из нас в ней кукла, обречённая играть на время данную ей роль. Арлекину досталась главная роль. Он являет собой «Я» любого человека, играющего в своей жизни главную роль и так же как любой человек, не желающий умирать и не верящий, что смерть когда-то догонит его. По этой причине мне легко этого персонажа экстраполировать на себя. Не смотря на то, что Арлекин главный герой и уверен в своей победе, Смерть – королева в данном спектакле жизни, у нее есть власть, она даже визуально представлена

*выше, чем Арлекин. Значит, правила игры, то есть срок на жизнь, устанавливает она. Через непрочные материалы, использованные для создания картины, мы понимаем, что качество непрочности присуще самой жизни, могущей оборваться».*

Двигаясь по векторам движения взгляда, предложенным произведением, зритель реконструирует композиционную схему. Она берет свое начало в главном персонаже изображения, Арлекине. Убегающая за столб фигура Арлекина, увлекает за собой зрителя. Его взгляд поднимается по вертикалям колонны, по стволам берез, огибает арку и спускается по желтой листе к левой колонне. Движение подхватывает фигура Смерти. Диагоналями рук и каплями на мантии она направляет взгляд к целующейся паре. Вытянутые, сплетающиеся фигуры мужчины и женщины, призваны ориентировать движение в небеса. Зритель задается вопросом: «Какое значение имеет композиционная схема спирали для данного произведения? Куда она направляет движение? На что рассчитано затягивающее воздействие этой композиционной формы?» Ответить на вопрос зрителю помогает умозритель: *«Спираль – символ эволюционного развития, прохождение по виткам спирали связано с попаданием на прежнее место, но в новом качестве. С этой формой связана оптическая иллюзия вращения, создающаяся при задержке на ней взгляда. И следовательно, форма сообщает тебе динамику вкручивания вглубь себя. Ситуация спирали отражает жизненный цикл – непрерывная смена местами жизни на смерть. Симметричность композиции доказывает взаимооборачиваемость этих начал мироустройства через изображение Арлекина в Смерти. Но произведение предлагает возможность вырваться из кольца жизненного цикла – ощутить после смерти наслаждение и соединиться с бесконечным началом, представленным в виде звездного неба».*

Интегрально-иконический статус является последней ступенью рождения художественного образа, после которой зритель становится участником диалога не с произведением, а с художественным образом.

Идеальная программа соучастия, заложенная в картине «Арлекин и смерть», предполагает считывание зрителем через это отношение символических значений знаков и экстраполяцию их на себя. Чувство неудовлетворенности своим существованием, которое художественный образ произведения сообщает зрителю через представление человеческой жизни как неизбежной ситуации убегания от смерти и невозможности счастья при жизни, оказывает преобразующее качество на душу зрителя, ориентируя ее к бесконечному началу и встраивание в космическое мироустройство.

*Подводя выводы, следует отметить, что зритель, как участник майевтического диалога с произведением, пытается найти ответы на жизненно-важные для него вопросы относительно устройства мира и его положения в нем. У зрителя есть свой особый способ действия с произведением искусства. Во время вступления в отношение с произведением, зритель пробуждает в себе умозрение. Участие человека в майевтическом диалоге с произведением проявляется в виде диалога зрителя с умозрителем. При вступлении в майевтическое отношение с произведением идеального зрителя, реконструируется та схема действия с произведением, которую оно предлагает, то есть максимально приближенная к объективной. Целью зрителя является приближение к истине. Ступенями продвижения к ней являются статусы художественного образа. Собственно майевтическое воздействие на зрителя оказывает не произведение, а художественный образ на последнем статусе своего рождения, когда для зрителя изображенная модель мироустройства становится истиной его собственной жизни. Через отношение с произведением «Арлекин и смерть» К.А. Сомова, зритель, при помощи умозрителя, порождает такую модель мироздания, в которой жизнь человека - это игра в прятки и догонялки со смертью. На интимно-личностном уровне отношений с произведением зритель идентифицирует себя с Арлекином, как человеком, играющим главную роль в своем спектакле*

*жизни, но не могущим противостоять власти королевы Смерти. Отрефлексированная умозрителем ситуация безысходности и трагичности жизни человека вообще и собственной жизни зрителя – необходимые условия для преобразования зрителя.*

### **Роль зрителя-искусствоведа в майевтическом диалоге с произведением**

Для исследования роли зрителя-искусствоведа в майевтическом диалоге с произведением «Арлекин и смерть» К.А. Сомова, проводится эксперимент, в ходе которого нескольким студентам пятого курса факультета искусствоведения предлагается вступить в отношение с произведением для порождения статусов художественного образа. Эксперимент проводится в неформальной домашней обстановке, где произведение-майевтик предстает, прежде всего, в аспекте друга. Целью данного эксперимента является выявление специфики отношения произведения «Арлекин и смерть» К.А. Сомова с подготовленным зрителем, имеющим знания и опыт общения с творениями искусства. Модель данного зрителя совмещает в себе, с одной стороны, способность объективно распознавать знаки произведения и в силу этого приближаться к идеальной модели зрительского поведения, заложенной в самом художественном творении. С другой стороны, искусствовед, как и другие зрители, является человеком со свойственными ему субъективными суждениями.

Специфика зрителя искусствоведа проявляется в профессиональном удерживании себя в зоне рождения одного статуса художественного образа и внимательном отношении к указаниям произведения, подробном рассмотрении каждого знака картины, а затем уже вычленении главных акцентов. Так во время рождения материального статуса художественного образа, совместно порожденного зрителем-искусствоведом и произведением, зритель стремится максимально полно понять материальные знаки, прежде чем увидеть за краскоформами персонажей, и перейти к индексному статусу художественного образа.

Субъективная сторона зрителя-искусствоведа проявляется при экстраполяции предложенных произведений знаков на свою жизненную позицию. Так при анализе изображения Смерти, из всех присущих ему характеристиках – таинственность, театральность, властность и сила, подкрадывание, всеведение – зритель-искусствовед выделяет для себя как определяющую черту изображения Смерти ее привлекательный характер заигрывания. Когда зрителю задается вопрос: «Лично к вам какое отношение имеет данный персонаж, представляющий Смерть и смерть сама по себе?», зритель-искусствовед отмечает, что до отношения с произведением он не задумывался о смерти и был безразличен к ней. Произведение предложило модель смерти не пугающую, а наоборот заигрывающую со зрителем и манящую к себе. За счет этого, зритель осознает, что теперь она стала для него даже привлекательной.

При анализе изображения растительной арки с зеленой и желтой листвой, экстраполируя на себя, зритель отмечает, что период расцвета жизненных сил в человеке и в нем самом занимает небольшой промежуток. Большая часть жизни – это постепенное увядание, заканчивающееся смертью.

Таким образом, зритель-искусствовед, руководствуясь знаками произведения и объективным их значением, рождает свое личностное представление жизни как неуклонное движение к смерти, манящей к себе и не пугающей встречей с собой.

Суммативно-иконический статус художественного образа рождается в ходе поиска зрителем связи между отдельными знаками. Зритель-искусствовед задается проблемой не пропустить ни одного предложенного произведением суммативного значения. Решая эту проблему, он сопоставляет друг с другом не только явно связанных персонажей, но и всех остальных по отношению к ним, открывая различные аспекты идеи произведения, соответствующие идеальной схеме действия с ним. Благодаря такому научному ходу, зритель уже на суммативном статусе художественного образа прочитывает смысловые

связи между всеми героями и переходит к порождению интегрального статуса художественного образа.

Во время формирования интегрального статуса художественного образа зритель-искусствовед проявляет профессионализм в стремлении максимально объективно понять предложенную произведением картину мироустройства. Это стремление проявляется в том, что, определив главные векторы движения, слагающие спираль, как композиционную формулу, зритель-искусствовед продолжает вслушиваться в картину, желая удостовериться, не предложила ли она движение другого направления – помимо энтузиазной энергии вкручивания по спирали, насколько проявлено диктатное начало. Он приходит к выводу, что диктатное начало минимизировано в произведении.

При ответе на вопрос «какую истину о смысле жизни приоткрыло для вас произведение? Для вас эта истина нова или нет?», зритель-искусствовед делает вывод, что, не смотря на осознание драматичности своего существования, произведение позволило ему осознать, что его существование не заканчивается со смертью и основано не только на суете земной жизни. Смерть не страшна и является проводником к иной жизни и вечному наслаждению. Интегральный статус художественного образа, при всей драматичности представленной модели человеческой жизни, не вызывает переживания в зрителе-искусствоведе, поскольку данного зрителя отличает исследовательская отстраненность и спокойная рефлексия.

Зритель-искусствовед в силу профессиональной подготовки, в отношении с произведением руководствуется научными методами проведения анализа, что способствует наиболее точному и полному услышанию голоса произведения и следованию его указаниям. Субъективная составляющая такого зрителя проявляется с возникновением необходимости экстраполировать открытые в произведении значения на себя. Личностный смысл базируется на художественной правде, но преображает ее через призму субъективного мировоззрения человека. Так, драматичная ситуация

замкнутости жизни на игре со смертью, вызывает не напряженный поиск выхода из нее, а спокойное осознание смысла существования и возможности счастья пусть даже не при жизни. Майевтическое соучастие зрителя-искусствоведа отличается аналитикой и спокойной рефлексией над знаками произведения.

### **Зритель-подросток как участник майевтического диалога**

Для исследования роли зрителя-подростка в майевтическом диалоге с произведением «Арлекин и смерть» К.А. Сомова, проводится эксперимент, представляющий собой занятие в художественной школе им. Сурикова г.Красноярска, в ходе которого организуется пространство майевтической беседы зрителя с картиной «Арлекин и смерть». Ученикам художественной школы предлагается вступить в отношение с данным творением живописи через порождение статусов его художественного образа. В помощь зрителям-подросткам осуществляется вербальное озвучивание визуальных вопросов произведения, которыми оно направляет и ориентирует на порождение полноценного художественного образа, а затем с помощью художественного образа - на перерождение зрителя.

Диалог-отношение произведения со зрителем-подростком начинается с предъявления ему материальной основы знаков. Ученик художественной школы проявляет подготовленность к вычленению отдельных элементов изображения и их значений. Но отмеченные им отдельные черты композиции произведения, умозритель оказывается не в состоянии собрать в одну схему. Вертикали, горизонталы, диагонали и геометрические конструкты, видятся для зрителя множеством разнонаправленных векторов движения. Специфика зрителя-подростка проявляется здесь в желании двигаться по множеству путей и в принятии каждого из них за верный.

Зритель-подросток, участвуя в майевтической беседе с произведением на индексном статусе художественного образа, охотно вступает в игровое пространство, предлагаемое произведением посредством изображения. В силу возраста, для данного зрителя игра является весьма заразительным и ярко

воздействующим элементом произведения. Такие ходы произведения, как представление ярких цветов, заразительно изломанных поз персонажей и тонкая проработка мелких деталей, вызывают в зрителе-подростке интерес к каждому элементу изображения и даже изображение бабочки, становится для него одним из главных персонажей.

Ученикам предлагается ответить на вопрос произведения: «Какое отношение имеет этот персонаж лично к вам? Можете ли вы перенести на себя качества данного персонажа?» Присущая изображению Арлекина гротескная окраска, вызывает в зрителе-подростке отрицание. Зритель понимает персонажа Арлекина как модель определенного типа людей, к которому он себя не причисляет. Отсюда следует, что указание произведения на бессмысленность земной жизни человека было услышано зрителем, но получение данного сообщения от произведения стало результатом не рефлексии над сутью жизни, а эмоциональным отказом от такой модели жизни. Зритель-подросток проявляет себя как эмоционально восприимчивый к ходам произведения участник майевтического диалога.

Некоторые знаки произведения, такие как целующаяся пара, являются для зрителя-подростка столь заразительными, что вызывают в нем не только эмоциональное возбуждение и пристальный интерес, но и уводят зрителя с верного пути продвижения к истине. Душа зрителя настолько стремится найти для себя успокоения, что, столкнувшись с изображением этих персонажей, готова поверить в истинность их чувств, поверить в любовь между ними и даже додумать романтическую историю их отношений. С одной стороны, соучастие зрителя-подростка проявляется в глубоком сопереживании и вчувствовании, а с другой стороны, в навязывании и додумывании знакам смысла, которого они не несут.

При рождении материального статуса художественного образа, зритель-подросток оставил не замеченной композиционную формулу произведения в ее материальном качестве. Произведение, выполняя функцию майевтика в стремлении оказать на душу зрителя преобразующее воздействие, подводит

зрителя к композиционной формуле во время формирования интегрального статуса художественного образа.

Исследование имеет своей целью выяснить каково преобразующее воздействие оказало произведение на зрителя. Эксперимент показывает, что зритель-подросток, являясь участником майевтического диалога с произведением, способен порождать все статусы художественного образа и вступать в отношение с полноценным художественным образом. Результатом их отношения является разочарование жизнью, нежелание жить и отрицание всего изображенного в картине, кроме звездного неба. Самым важным знаком для себя зритель отмечает ночное небо. Зритель-подросток рефлексирует, что оно манит его к себе, но не снимает ощущения безысходности, так как встреча с ним, так же как наслаждение, обещается произведением только после смерти. Таким образом, можно предположить, что преобразующее воздействие произведения на зрителя-подростка случается.

Проведение эксперимента показало, что зритель-подросток, ученик художественной школы в роли участника майевтического диалога репрезентирует душу, жаждущую обретения истины, но не владеющую всеми способами взаимодействия с произведением. Зритель-подросток в силу возраста проявляет истинный интерес к считыванию знаков и готовность участвовать в игровом пространстве, предлагаемом ему произведением «Арлекин и смерть». Большое значение для него имеет личностное субъективное впечатление, оказываемое на него элементами произведения. В силу этого, зритель-подросток, например, может посчитать главным героем бабочку на листе в силу привлекательности этого персонажа и, следовательно, сбиться с пути продвижения к истине. В силу активности душевных импульсов, зритель-подросток охотно экстраполирует на себя представленную произведением ситуацию и соотносит ее со своей жизнью. Он активно ищет комфортную для себя роль из предложенных

произведением. Но произведение не дает точки опоры или формы, на которой можно было бы прекратить движение к бесконечному началу, зритель-подросток остро переживает ситуацию невозможности счастья при жизни. Важной отличительной чертой зрителя-подростка, как участника майевтического отношения с произведением, является глубокое переживание, которое способен оказывать на него художественный образ произведения. Через напряженное эмоциональное состояние становится возможным преобразование души зрителя. Эксперимент в силу ограниченности времени не может выявить, произошло ли на самом деле преобразование со зрителем, но, теоретически, душа такого зрителя является более восприимчивой к майевтическому воздействию.

#### **Участие в майевтическом диалоге зрителя, не знакомого с основами искусствоведения**

Для исследования представляется важным изучить майевтическое воздействие произведения, которое оно оказывает на человека, чья деятельность не связана с искусствоведением и в силу этого не владеющего знаниями о способах действия с произведением. Таковым зрителем был выбран человек среднего возраста, работающий в сфере строительства. Эксперимент проводился в домашних условиях, в которых между зрителем и произведением сформировалось доверительное отношение.

В ходе эксперимента зрителю задаются вопросы, помогающие прочесть указания произведения и родить вместе с ним все статусы художественного образа.

Произведение, при взаимодействии с неподготовленным зрителем, почти сразу проводит его к индексному статусу художественного образа. Для такого зрителя цвет краски почти одновременно становится цветом персонажей, разноцветная яркая форма – Арлекином, большая черно-белая – Смертью, меньших размеров черно-белая форма – целующейся парой, большая черная форма – небом, зеленая рамка – листвой.

Отвечая на вопрос, какие красочные формы можно вычленить в произведении, зритель проявляет специфичность метода взаимодействия с произведением. Для определения черной формы, которая представлена в верхней части картины, он обращается к технической области знания, которая ему более знакома и находит в ней подходящее определение – швеллер – деталь, соединяющая собой и скрепляющая две отдельные детали. По аналогии со швеллером, большая черная краскоформа становится означающей единение отдельных вещей.

Для неподготовленного зрителя композиция произведения видится как нагромождение форм. Смысловая организация форм, выстроенная произведением, оказывается не услышанной.

Игровой характер изображения считывается зрителем на суммативно-иконическом статусе художественного образа, когда он приступает к суммативной группе Арлекин – Смерть. До этого статуса художественного образа каждый герой в отдельности не воспринимался зрителем актером или куклой, играющей роль в спектакле. Открыть игровое значение изображения зрителю удалось лишь на суммативно-иконическом статусе художественного образа. В связи с этим, можно говорить, что неподготовленный зритель может оставлять незамеченными отдельные знаки произведения и обращать на них внимание, когда картина указывает на их родство, делает многократные указания на одно значение. Понятие игры появляется в связи с указанием произведения, что Арлекин и Смерть играют друг с другом, а не только кривляются и танцуют сами по себе.

Когда зритель выходит к пониманию игры между Арлекином и Смертью, как ситуации существования каждого человека и осознает, что в произведении речь идет о человеке вообще, ему предлагается формализовать, какое отношение к предложенной произведением ситуации у него сложилось. Экстраполяция происходит в голове зрителя естественным образом под воздействием майевтики произведения. Внешние вопросы к зрителю звучат для того, чтобы произошла вербальная фиксация выводов.

Экстраполяция изображенной сцены зрителем на себя, приводит к осознанию скоротечности времени и неизбежности смерти, желанию изменить в себе халатное отношение к ней и беречь ее. Таким образом, проявляется преобразующее качество произведения, выражающееся в изменении жизненной позиции зрителя и рефлексии над своим существованием.

Выхода неподготовленного зрителя на интегральный статус художественного уровня не происходит. Суммативные понятия не складываются зрителем в единую картину мироустройства и считываются как отдельные аспекты картины. Предлагаемая произведением композиционная формула считывается зрителем частично. Он отмечает отдельные векторы движения взгляда, но не может сложить их в единую формулу и считать ее символического значения.

Специфика отношения произведения с неподготовленным зрителем заключается в том, что данный зритель вырабатывает свои способы взаимодействия с произведением в ходе их диалога. Он не может обращаться к опыту взаимодействия с другими творениями искусства. Поэтому главной сферой, к которой неподготовленный-зритель обращается – это жизненный опыт и знания из профессиональной сферы деятельности. Кроме того, данного зрителя характеризует невозможность породить все статусы художественного образа – пройти все стадии майевтического преобразования. Произведение быстро проводит зрителя с материального статуса художественного образа на индексный, в силу того, что зрителю, не владеющему навыками искусствознания, тяжело удерживать себя в позиции рефлексии над вещественным слоем произведения, когда каждый элемент этого слоя стремится предстать героем и заявить о своей самостоятельности. Не случается и порождения интегрального статуса художественного образа, когда происходит снятие целостной ситуации с произведения и открытие символического значения знаков. Таким образом, майевтическое воздействие на зрителя оказывается художественным образом в его развитии до

суммативно-иконического статуса. В отдельных аспектах художественной правды зритель находит для себя истину, приближение к которой должно быть связано с майевтическим преображением, но неполноценный художественный образ не может оказать полного преображающего воздействия. Частичное преображение случается через сильное воздействие, которое оказывает один из аспектов представленной в картине модели бытия.

*Таким образом, роль зрителя в майевтическом диалоге с произведением искусства заключается в следовании его указаниям. Майевтический диалог считается наиболее успешным, когда зритель проявляет знания, способности и желание услышать голос картины. Его функция – проследовать путь, который предлагает ему произведение. Данный путь заложен в самом произведении искусства в виде идеальной схемы действия с ним и проявляющийся в имманационной энергии. Живописное творение «Арлекин и смерть» К.А. Сомова принадлежит к энтузиазным произведениям искусства и потому призвано оказывать сильное заражающее воздействие с тем, чтобы пробудить душу зрителя и ориентировать ее к абсолютному началу. Эксперимент показал, что наиболее точно идеальной схеме действия следует зритель, владеющий способами действия с произведениями искусства. Майевтическое соучастие зрителя-искусствоведа отличается аналитикой и спокойной рефлексией над знаками произведения и над преображающим воздействием, которое оказывает на него художественный образ картины. Ученики художественной школы являют модель зрителя частично знакомого с основами искусствознания. Главная особенность такого зрителя – это жажда познания истины и в силу этого, глубокое эмоциональное переживание изображенных событий. Зритель-подросток не все знаки может считывать верно, но в силу возраста переживает наиболее сильное преображающее воздействие произведения. Наиболее сложно выстраивается отношение неподготовленного зрителя с произведением*

*искусства. Отсутствие навыков общения с произведением затрудняет возможности майевтического воздействия картины. Специфика данного зрителя заключается в невозможности породить все статусы художественного образа – пройти все стадии майевтического преобразования. Но произведение способно оказывать майевтическое воздействие даже посредством неполноценного художественного образа, через воздействие одного из аспектов идеи произведения, который избирается зрителем как наиболее значимый для него.*

*В зависимости от возраста и степени подготовленности зрителя во многом зависит прохождение стадий майевтического преобразования. Произведение выполняет свою майевтическую функцию для каждого зрителя. От зрителя уже зависит насколько внимательно он будет вслушиваться в предложенные произведением майевтические указания произведения и до какой степени приближения к истине он сможет прийти в диалоге с ним..*

### **2.3. Майевтический итог встречи зрителя и произведения искусства «Святая Русь» М.В. Нестерова**

Майевтика – диалог двух собеседников, один из которых выступает майевтиком, а второй – субъектом преобразования. Идеальным майевтиком является произведение искусства. Оно изначально предполагает присутствие зрителя. Наличие двух субъектов общения является обязательным условием осуществления майевтики. Задача данного параграфа заключается в исследовании равноправного взаимодействия друг с другом двух участников майевтического диалога и проследить их качественное изменение на материале анализа произведения изобразительного искусства «Святая Русь» М.В. Нестерова, написанного в 1901 - 1905 гг. (прил.3). Диалог произведения со зрителем проходит в ряд этапов: произведение предлагает зрителю себя в виде вещи, затем оно способствует порождению художественного образа, последний этап отношения заключается в воздействии художественного образа на зрителя, рождение в нем души. Под майевтическим итогом понимается преобразование души зрителя, возникающее на последних стадиях отношения зрителя с произведением изобразительного искусства. Поскольку преобразование не возникает вдруг, оно является следствием рождения статусов художественного образа, то его не представляется возможным фиксировать без исследования этапов отношения произведения со зрителем.

Первое, что предлагает произведение своему зрителю – это вещественный слой, на котором базируется материальный статус художественного образа. Отличие произведения как «вещи–в-себе» от материального статуса художественного образа заключается в том, что произведение-вещь спрашивает зрителя о своих габаритах, красочном слое, процессе создания и материалах, а для формирования материального статуса художественного образа произведение задает вопросы о значении своих вещественных компонентов. Роль зрителя в качестве наблюдателя

заключается в определении основных характеристик произведения как вещи, а также возможности дальнейшего изучения в качестве единства вещи и вещания. Произведение являет зрителю алфавит языка, при помощи которого оно ведет диалог. Зритель изучает специфику языка конкретного творения искусства.

**Из двух собеседников, первым майевтическую беседу начинает произведение, оно предлагает зрителю путь к истине, направляет его, начиная с момента знакомства.** Картина «Святая Русь» М.В. Нестерова начинает диалог с таких заразительных фактов для зрителя, как большие габариты (375 x 233 см) и плотная техника исполнения. Тем самым произведение-вещь заполняет собой большую часть окружающего его пространства и каждым густым мазком краски выступает на зрителя, привлекая его внимание и включая в свое художественное пространство. Посредством габаритов и техники исполнения произведение определяет созерцание своего полотна издалека, за счет чего настраивает зрителя на соборный характер отношения с собой. Зритель, рефлексировав над воспринятыми знаками, понимает, что они определяют его положение в пространстве относительно картины: «Близкое интимное общение с произведением для меня не представляется возможным, так как при близком рассмотрении я вижу только отдельные сгустки краски. Большие размеры предполагают созерцание картины множеством людей одновременно. То есть данное творение живописи имеет объединительный характер». Вместе произведение и зритель порождают визуальные понятия «соборность», «собираемость», «объединение». **Визуальные понятия, как форма существования художественного образа, своим возникновением фиксируют начало его зарождения.**

Предлагая зрителю созерцать свой вытянутый по горизонтали прямоугольный формат (375 x 233 см), этим геометрическим конструктом произведение задает динамику определенного направления, соответствующую горизонтали формата, и отрицает статику. Предложенный

знак вытянутой формы зритель соотносит с квадратом и понимает, что горизонтальный формат в отличие от квадрата не столь устойчив и стабилен. Итогом становится порождение визуального понятия «движение в горизонтальной плоскости».

**В ходе общения произведение и зритель, как два участника майевтического диалога, движутся от общих и внешних категорий, к частным и внутренним.** От габаритов и формата, то есть от рамы картины, их диалог переходит к наполнению этой рамы – к красочному слою. Произведение-майевтик оказывает воздействие на зрителя цветовым решением своей красочной поверхности, в которой преобладают белила и краска синего цвета. Через цветовое решение произведение задает вопрос: «Какое значение имеет сочетание холодного синего цвета с сиянием чистоты белого?» Ответным ходом зрителя становится формализация совместно рожденного в диалоге визуального понятия «сияющая чистота и холодность».

В движении от общего к частному, произведение направляет майевтический диалог к рассмотрению более мелких геометрических форм. Качественное изменение произведения проявляется в разложении его целостной красочной поверхности на составные элементы. Оно предлагает свое пространство заполненным большими красочными формами, оставляющими мало места для фона. Этим майевтическим ходом произведение провоцирует рождение визуального понятия и формализацию его зрителем как «заполненность», «множественность» и «расчлененность пространства». Предлагая в левой части холста наиболее правильные геометрические формы - это круги, написанные светлой краской, основанием для которых выступают формы, близкие к прямоугольникам, вытянутым по вертикали и ряд нависающих друг над другом треугольников - произведение задает вопрос зрителю: «Какое значение имеет простроенное размещение геометрически правильных и четких фигур в левой части холста? Не указывает ли это на порядок устройства целого, состоящего из правильных

частей?» Ответом зрителя становится определение левого края произведения как зоны устойчиво простроенной геометрической конструкции. «Порядок», «правильность устройства» являются итоговыми понятиями майевтического диалога произведения и зрителя о геометрии форма красочной поверхности.

Красочные формы в своем составе и своим расположением образуют различные вертикали, горизонталы, диагонали и изогнутые линии. Произведение использует эти линии как векторы для указания направления движению зрительского взгляда. При помощи треугольных форм в левом верхнем углу оно направляет взгляд зрителя спуститься к голубой дугообразной линии и подняться по ней в правый верхний угол. Таким образом, **произведение ведет взгляд зрителя, указывает ему путь продвижения по своей поверхности.** Пройдя этот путь, зритель обнаруживает, что произведение помогло ему увидеть дугообразную форму, как знак задающую нисходящее движение. Вместе участники диалога, рожают визуальное понятие, которое зритель формализует как «исход энергии», «излияние ее и наполнение представленного пространства».

В своем движении от общего к частному майевтический диалог постепенно подходит к рассмотрению специфики элементарных ячеек произведения – мазков. Направление, длина красочного мазка и плотность являются способами произведения задать вопрос зрителю: «Каково значение перехода динамичных, волнообразных мазков нижней части картины в поток вертикальных мазков, а затем в однотонное статичное красочное пятно верхней части произведения?» В соответствии с указаниями произведения зритель отмечает переход от динамики, царящей в нижней части картины к статике в верхней зоне. Итогом становится совместное рождение произведением и зрителем понятий «разделенности», «четкости» и «множественности» относительно нижней и средней частей картины, и понятий «единство» и «покой» - относительно верхней средней части холста.

Майевтический диалог начинается с репрезентации произведением себя перед зрителем в качестве вещи. Материальный статус художественного образа преследует цель показать зрителю материальную основу картины, вещественные ее компоненты, которые сами по себе являются майевтическими ходами произведения. Такие компоненты картины, как красочный слой, цветовая гамма, первичная композиция и геометрия краскоформ, их расположение, характер мазков, соотношение форм и фона, габариты и формат позволяют произведению представить себя в виде первоначальной недифференцированной целостности, а зрителю прочесть значение этой целостности. Задача зрителя заключается в рефлексии над тем направлением, куда ведет его произведение каждым материально осязаемым и визуальным воспринимаемым компонентом своего пространства. Итогом первого этапа майевтического взаимодействия произведения и зрителя становится порождение материального статуса художественного образа в виде визуальных понятий «соборность», «динамика горизонтального направления», «сияющая чистота и холодность красок», «заполненность формами красочного пространства», «порядок и правильность устройства краскоформ левой части произведения», «излияние энергии и наполнение ею представленного пространства», «разделенность, четкость и множественность нижней и средней частей картины», «единство и покой верхней части холста».

Далее произведение, как ведущий участник майевтического диалога, предлагает соединить элементарные частицы материального уровня в формы и фон и увидеть в них знаки, указывающие на те объекты, которые в данный момент отсутствуют. Таким образом, произведение подводит зрителя к рождению индексного статуса художественного образа произведения «Святая Русь». Ответным ходом зрителя является правильное прочтение основных элементов художественной реальности, определение их формальных особенностей и пространственной структуры целого. **Каждый знак по мере его освоения зрителем, формализуется. Именование**

**персонажа – способ получения о нем информации и, следовательно, приближение к постижению целостного знания о произведении.**

**Качественное изменение произведения индексного статуса художественного образа связано с оживлением его знаков, ставших героями.** Первым индексным знаком, произведение предлагает рассмотреть героя, отмеченного нимбом и обилием белого цвета в одежде. Посредством атрибутики и символов святости - длинные темные волосы, борода, белая сутана и нимб - произведение предлагает зрителю формализовать героя. Атрибутика, предложенная произведением, позволяет зрителю определить героя как Иисуса Христа. Посредством таких знаков, как выпрямленная фигура с расправленными плечами, произведение провоцирует формализацию зрителем визуального понятия «явленность и открытость представшего Христа». Одновременно от произведения возникает встречный вопрос: «Кому является Христос, перед кем он предстает?», который подводит зрителя к экстраполяции образа Христа на себя. В связи с чем на зрителя проецируется качество открытости, как ответное действие человека, перед которым явился Иисус Христос. **Качественное изменение зрителя во время рождения индексного статуса художественно образа обусловлено перерождением его из качества наблюдателя в качество собеседника, когда знаки произведения становятся значимыми для зрителя в личностном смысле.**

Позади Христа произведение предлагает изображение святого старца в белых архиепископских одеждах. Являя ясный каноничный образ святого, произведение помогает зрителю однозначно определить имя святого - Николай-чудотворец. Через имя зритель узнает назначение данного святого - покровительство путешественникам, в связи с чем зритель осознает, что в жизненном пути у него есть покровитель.

В отношении следующего героя произведение визуальными знаками задает вопрос: «Святой старец в монашеской рясе и русской обуви, валенках, как знак указывает на покровительство русскому народу? Обилие крестов в

изображении персонажа может ли служить знаком тяжести крестного пути?» Ответ зрителя – это формализация персонажа Сергием Радонежским, святым, отмеченным знаком тяжести пройденного пути и близостью русскому народу. В субъективно-личностном смысле зритель понимает, что произведение сообщает ему путь к святости через преодоление крестного пути.

У левого края произведение предлагает изображение в профиль головы и часть фигуры молодого святого, облаченного в красные с золочением одежды и отмеченного нимбом. При помощи каноничной атрибутики, произведение отсылает зрителя к иконным образам. Через аналогию с иконным образом святого зритель приходит к формализации героя - Георгий Победоносец. Формализация – метод зрителя определить значение знака - воин Божий. Переводя значение знака в личностный смысл, зритель понимает для себя необходимость отстаивания веры, борьбы за нее.

Предлагая зрителю изображение каждого святого, произведение оказывает майевтическое действие, заключающееся в вопросе: «Каноничное изображение святых православной церкви, не создает ли для зрителя эффект предстояния перед иконой?» Сообщенная произведением аналогия с иконой, пробуждает в зрителе религиозные чувства и настраивает на диалог с бесконечным началом через изображение святых, как персонажей его представляющих.

Непосредственно перед зрителем произведение представляет стоящую спиной на коленях мужскую фигуру. Через такие знаки как лапти, котомка за плечами и изношенный зипун произведение направляет зрителя к формализации героя «путник». Предлагая коленопреклоненную позу героя, оно подводит зрителя к формализации понятия «преклонение». В итоге произведение и зритель вместе рожают понятие «пришедший к искомому месту и преклонившийся путник». Являя на первом плане фигуру этого персонажа со спины, картина предлагает зрителю последовать его примеру, дает возможность встать на его место. Следуя руководствам произведения,

зритель соотносит себя с этим героем и осознает себя путником, которому пришло время остановиться и преклониться.

Через склоненную фигуру путника, произведение переводит взгляд зрителя на человеческую фигуру, упавшую лицом в снег. Поклон до земли этого персонажа служит знаком произведения «Святая Русь», при помощи которого оно провоцирует формализацию зрителем понятия «самозабвенное и отчаянное преклонение». Экстраполируя данное визуальное понятие на себя, зритель не достигает состояния такого же самоотречения, но качественно вырастает из отстраненного наблюдателя в человека сопереживающего.

На центральной оси, произведение предлагает изображение девочки, одетой в тулуп и валенки, за счет чего указывает на ее крестьянское бедное происхождение. Через изображение взгляда больших, широко раскрытых глаз произведение-майевтик помогает зрителю формализовать героя, как желающего и способного видеть, через изображение сложенных на груди рук оно подводит зрителя к фиксации молитвенного состояния героя. Совместные действия зрителя и произведения проводят к рождению визуального понятия «душевное зрение, присущее ребенку». На смысловом уровне зритель понимает необходимость возрождения в себе детской чистоты мыслей для того, чтобы и его душа прозрела.

Следующим героем произведение предлагает изображение согбенной фигуры седого старца в светлых длинных одеждах и высоком головном уборе. Через атрибуты одежды произведение подводит зрителя к формализации героя как монаха, человека ищущего Бога. Всматривающийся прямой взгляд через очки, как знак произведения, указывает на пронизательное зрение героя и провоцирует рождение зрителем понятия «четкое видение цели своего пути». Через такие знаки, как изображение посоха в одной руке и опоры второй рукой на плечо ребенка в качестве индексов произведение-майевтик помогает породить зрителю понятие «слабость героя в силу старости». Выдвигая на первый план изображение

руки героя со снятыми варежками, оно акцентирует внимание на обнаженности руки. Под воздействием этого знака, зритель формализует понятие «открытость». Между произведением и зрителем в отношении данного героя рождается визуальное понятие «проницательное зрение в силу слабости, открытости и желания найти Бога». Предложенный знак в субъективно-личностном смысле зритель понимает как модель эталонного верующего, которой произведение предлагает зрителю если не соответствовать, то почитать таких старцев.

Возле правого края холста картина предлагает изображение в профиль молодой женщина в желтой душегрейке, ведомой двумя монахинями. Через такие знаки как беспокойный взгляд, запрокинутая голова и темное лицо синеватого оттенка оно способствует зрителю формализовать героя как душевнобольную. Под воздействием этого индексного знака произведения, зритель переносит на себя душевную не успокоенность персонажа, задумывается о состоянии собственной души и через это пробуждает ее.

Далее произведение подводит взгляд зрителя к изображению двух женских персонажей, которые предлагаются как один индексный знак в силу своей подобности. Такие атрибуты их изображения, как посохи и котомки за плечами, служат произведению майевтическими ходами, приводящими зрителя к пониманию героев как путников. Одна из героинь представлена слепой, а голова ведущей ее крестьянки опущена так, что она не может видеть цели пути. Посредством данных знаков произведение спрашивает зрителя: «Не выбирают ли свой путь эти персонажи интуитивно, не физическим зрением?» Ответным ходом зрителя становится формулировка, рожденного в диалоге с произведением понятия «интуитивного пути без отсутствия физического зрения». При экстраполяции знака на себя, зритель настраивается на раскрытие внутреннего зрения в себе, интуитивного, чувственного.

В верхнем левом углу картина представляет двускатную бревенчатую крышу в несколько ярусов со ступенчато расставленными куполами,

выходящими за пределы холста. Многоярусное изображение крыши церкви как знак произведения указывает на динамику восходящего и нисходящего направления, движущуюся по ступеням кровли. Следуя указаниям произведения, зритель формализует данный знак как место проявления эмманационно-имманационной энергетики произведения. В субъективно-личностном смысле зритель понимает знак, ориентирующий его умозрительно подняться по ступеням, устремиться к небу и в тоже время – принять спускающуюся с неба по кровли энергию.

Майевтическим действием индексного статуса художественного образа является представление произведением отдельных знаков, каждый из которых обладает двухсторонней структурой – единством означающего и означаемого. Произведение предлагает для рассмотрения зрителю отдельные красочные формы, которые обладают вещественными характеристиками – цвет, форма, расположение в пространстве и т.д. Эти характеристики способствуют порождению представления о предметах не вещественного характера. Зритель, как участник майевтического диалога, ставит своей задачей получение знаний о сути отдельных персонажей, которое он получает через считывание значений предложенных произведением знаков. Во время порождения индексного статуса художественного образа происходит качественное изменение партнеров майевтического диалога. Перерождение произведения связано с разложением его целостного художественного пространства на отдельных персонажей. Дифференциация знаков индексного статуса художественного образа качественно отличается от дифференциации знаков материального статуса, поскольку вычленение персонажей, в отличии от краскоформ, связано с их оживлением. Перерождение зрителя связано с изменением качества наблюдателя на качество собеседника, поскольку предложенные произведением значения персонажей переводятся зрителем на смысловой уровень, экстраполируются на себя.

Следующим этапом продвижения к истине, произведение предлагает зрителю зарождение иконическо-суммативного статуса художественного образа, во время которого оно высвечивает внутренние связи героев между собой. Зритель воспринимает через цвет, расположение, форму или другие знаки, как картина объединяет отдельные элементы и тем самым спрашивает зрителя о суммативном значении знаковых групп. За счет этого, рожденный совместными действиями произведения и зрителя, иконическо-суммативный статус художественного образа, приближает участников диалога к рождению целостной модели происходящего. Произведение преследует цель указать зрителю на связь между героями, а перед зрителем стоит задача - изучение частей целого, формализация их центральной идеи и сведение их в общую систему, которая уже заложена в картине.

**На иконическо-суммативном статусе художественного образа произведение качественно изменяется. Оно перестает быть расчлененным на отдельные индексные знаки, каждый элемент его художественного пространства представляется зависящим от других знаков картины.** Так предлагая изображение Иисуса Христа, произведение выделяет его среди других героев и подводит зрителя к сравнению с остальными персонажами. Благодаря такому ходу, произведение помогает увидеть зрителю разделенность всех героев на две группы относительно Христа. Смещая главного персонажа с центральной оси, картина подводит зрителя к формализации процессуальной ситуации, в которой народ предстает тянущимся к Христу и ориентирующимся на него в пути. **Майевтический диалог с произведением вызывает изменение в зрительской позиции, который на иконическо-суммативном статусе художественного образа осознает себя участником представленной сцены и понимает, что ему уже определено место в числе народа, идущего к Иисусу Христу.**

**Произведение предлагает рассмотреть себя в виде элементов, которые объединяются между собой в одно целое, сумму, порождающую**

**некоторое понятие, снимающее в себе качества составляющих его элементов.** Произведение делает следующий майевтический ход – оно изображает три нимба трех столпообразных фигур святых, расположенных очень тесно друг к другу. Над изображением святых произведение помещает кровлю церкви. Предлагая эту геометрическую конструкцию из святых и кровли церкви, произведение способствует формализации зрителем визуального понятия «божественное устройство», «здание на святом основании». Изображение Иисуса Христа картина помещает между забором и «зданием на святом основании» (кровля церкви и святые). Тем самым произведение помогает зрителю фиксировать случающийся исход Иисуса Христа из божественного мира в земной. В качестве участника представленных событий, зритель осознает случающееся перед ним явление Бога.

Через жест обращенности друг к другу, произведение объединяет изображение Иисуса Христа и коленопреклоненную мужскую фигуру и предлагает зрителю провести аналогию с библейской легендой возвращения блудного сына, когда сын падает на колени перед своим отцом, прося принять его и простить. Следуя указаниям произведения, зритель порождает понятие «возвращение человека к своему прародителю». При экстраполяции знака возвращения на себя, зритель понимает, что произведение предлагает ему вспомнить о своем божественном отце и возродить в себе веру.

Изображение Иисуса Христа и женской фигуры, упавшей на снег объединяются произведением за счет близкого расположения, соприкосновением у ног Христа и линией рук: опущенная правая рука Иисуса Христа задает вектор к поднятой руке женщины на снегу. Руки - майевтический ход, которым картина направляет взгляд зрителя и помогает формализовать понятие соприкосновения человека с Богом. Через экстраполяцию данного суммативного знака на себя, зритель осознает себя причастным тому народу, среди которого есть люди, могущие прикоснуться к Богу.

Следующая группа, которую предлагает произведение «Святая Русь» – девочка, старец-монах и Христос. Главный объединяющий их знак, которым пользуется произведение-майевтик, это взгляд. Произведение выделяет девочку и старца из толпы народа тем, что они единственные смотрят на Иисуса Христа, акцентирует внимание на их способности видеть Бога. Зритель соединяет полученные ранее им выводы относительно открытости, ветхости старца и слабости ребенка. Вместе произведение и зритель рожают понятие, которое формализуется зрителем как «данная избранным из слабых способность видеть Бога». При помощи взгляда как знака, произведение объединяет и бесноватую девушку со смотрящим на нее Иисусом Христом. Произведение указывает на существующую связь между этими героями, проявляющуюся в беспокойстве девушки и взгляде Христа. Исходя из этого соотношения, предложенного самой картиной, зритель рождает заключение, что бесноватая чувствует присутствие Христа, хотя не видит его и делает вывод, что так произведение представляет Русь бесноватую, не видящую, но ощущающую близость Бога и являющуюся избранной Им. В субъективно-личностном смысле зритель понимает себя принадлежащим народу, среди которого есть божественные избранники, видящие и чувствующие Бога в силу своей слабости, ветхости и бесноватости.

Изображения молодой женщины в черном, наблюдающего мальчика, старика, погруженного во внутренние переживания, послушника и трех персонажей, смотрящих на зрителя, объединяются произведением по принципу разнонаправленности их взглядов, самопогруженности и недоверчивости. Притом, что эти персонажи изображены стоящими перед Христом, никто из них не обращен к нему взглядом. Отдельные персонажи связываются произведением через атрибуты одежды, помогающие зрителю прийти к формализации группы как русский народ - валенки, тулупы, платки и шапки-ушанки. Предлагая изображение разнонаправленных взглядов, произведение-майевтик подводит зрителя к осознанию себя причастным народу, среди которого существует разлад. Итоговым понятием

майевтического диалога об этой суммативной группе становится формализация зрителем понятия «Русь нестойкая в вере, сомневающаяся, внутренне рассогласованная и в силу разлада не видящая Бога представшего перед ней».

Таким образом, во время рождения иконико-суммативного статуса художественного образа, произведение и зрителя, как два собеседника, имеют предметом своего диалога суммы знаков. Произведение качественно изменяет по сравнению с индексным статусом художественного образа. Оно отрицает самостоятельность своих элементов и указывает на внутренние связи между ними посредством таких майевтических ходов, как близкое расположение героев друг к другу, наложение их изображений. Ярким майевтическим ходом произведения является изображение взгляда, которым картина объединяет героев (Старец, девочка и Христос, Бесноватая и Иисус Христос) или указывает на царящий разлад среди них (зрячие, но не видящие). Направление рук и разворот персонажей друг к другу, как майевтический ход произведения, так же служит указанием картины на внутреннюю связь героев (Иисус Христос и фигура на снегу). Задача зрителя заключается в прочтывании указаний произведения, верном следовании им. Произведение ведет речь не об отдельных людях, а о русском народе. Поэтому зритель экстраполирует значения знаков на государство и осознает себя причастным русскому народу, которому готов явиться Иисус Христос, в котором есть божественные избранники, есть и разлад, царящий в стране. В целом иконико-суммативный статус художественного образа помогает зрителю перейти на следующий уровень знания, от разделенности к глобальной целостности.

Интегрально-иконический статус художественного образа является результатом стремления произведения помочь зрителю породить целостную модель происходящего в пространстве художественной правды,

которая характеризуется новыми качествами и свойствами, не присущими отдельным элементам, но возникающими в результате их взаимодействия в системе связей. Данный статус художественного образа является эмерджентом длительного отношения произведения со зрителем и следствием объединения значений, полученных на предыдущих статусах художественного образа.

Интегрально-иконический статус художественного образа характеризуется преобладанием иконико-символического содержания знаков. Поэтому можно говорить, что **на интегрально-иконическом статусе художественного образа произведение начинает уходить в сторону с тем, чтобы предоставить зрителю возможность непосредственного общения с абсолютным началом. Эта преобразующая стадия общения и является майевтическим итогом встречи зрителя и произведения искусства.**

Как целостное речевое сообщение произведение «Святая Русь» предлагает свое прочтение в виде двух встречных движений – группы народа и группы святых, как представителей божественного и человеческого начал, визуализирующих собой эманацию и имманацию. **Происходит качественное изменение статуса произведения, которое визуализирует теперь общечеловеческие категории. Качества, присущие народу, расширяются до качеств человека вообще, Иисус Христос и русские святые становятся репрезентантами бесконечного начала.**

Чтобы разобраться с представленной произведением ситуацией, зритель обращается поочередно к знакам, фиксирующим эманацию и знакам, указывающим на имманацию.

У левого края произведение предлагает изображение трех героев, обозначенных символом святости (нимбом). Абсолютное начало представлено оплотнившимся не только в образе Христа, но и трех предстоящих святых – Сергей Радонежский, Николай Чудотворец и Георгий Победоносец, а так же в снежном пространстве, «опустившемся» на долину,

в кровле церкви, разлито во всем представленном природном пространстве. За счет этих знаков произведение-майевтик указывает на множественность знаков явленности абсолютного начала. Ответным ходом зрителя является формализация абсолютного начала как желającego явиться в наиболее понятных и доступных формах. Художественное творение «Святая Русь» представляет святых старцев и Христа обращенными к народу и тем самым указывает кто является объектом бесконечного начала. Следуя знакам произведения, зритель открывает для себя, что Абсолют желает встречи с русским народом и, следовательно, с ним как с одним из представителей этого народа.

Представляя святых и Христа изображенными плотной группой на фоне церкви, которая отгорожена забором, произведение спрашивает зрителя: «Не свидетельствует ли этот знак о выходе абсолютного начала из Горнего мира в дольний?» Горний мир, обозначенный «зданием на святом основании», настолько высок, что его кровля с куполами выходит за пределы картины. Заснеженная долина, на которой стоит народ, выступает низшим миром, в который свысока спускается Иисус Христос. В ответ зритель формализует понятие эманационного перехода высших форм бытия в низшие.

Кровля церкви, представленная произведением за святыми, имеет ровные ступенчатые очертания. Нисходящее движение скатов кровли поддерживает фигура Иисуса Христа, образуя своим нимбом и плечом следующие этапы спуска энергии на землю и на народ. За счет ясной геометрии этих знаков произведение изливания божественной энергии и способствует формализации зрителем понятия «геометрическая ясность этапов воплощения божественной энергии».

Произведение обращает обилием бело-голубого цвета особое внимание на зимний пейзаж как природное явление, связанное с нисхождением снега с небес на землю. Посредством этого знака оно провоцирует формализацию зрителем понятия «снизошедшая с небес на землю благодать, на дома и церкви, на все пространство земной жизни человека».

**Синтезируя все вышеизложенное, можно сказать, что произведение в диалоге со зрителем породили вместе основополагающие значения эманационной энергии: «переход высших форм бытия в низшие», «воплощение в доступных, понятных и близких русскому народу форм», «встреча бесконечного с конечным», «геометрическая ясность воплощения», «объединение земли и неба». Можно сказать, что произведение «Святая Русь» помогает зрителю воспринять эманационный ход бесконечного начала, выражающийся в желании Горнего мира выйти за пределы ради единения с русским народом, оплотниться в удобные для него формы. Качественное изменение зрителя связано с его экстраполяцией на себя ситуации божественного избранничества и нисхождения благодати, с осознанием ситуации собственной избранности как русского человека и как человека вообще.**

Поскольку эманация не существует без имманации, то в пространстве снизошедшей с небес благодати в виде снежного покрова произведение предлагает изображение ответного хода со стороны русского народа.

Произведение акцентирует внимание зрителя на наличии у многих персонажей из народа посохов и котомок, выносит на первый план лапти в снегу, изображает многих в момент шага и тем самым подводит зрителя к именованию всего представленного народа одним понятием «путники» в аспекте пути человека к Богу. Расширяя аспект пути до общечеловеческого значения, произведение указывает зрителю на его причастность этим путникам, дает ему понять, что он идет тем же путем, что предназначен для всей Руси. Под воздействием знаков странничества, зритель отмечает свойственную имманации процессуальность, действенность, устремленность конечного начала к бесконечному. Экстраполируя изображение на себя, зритель заражается общей устремленностью персонажей к встрече с Христом и пробуждает в себе душевную тягу к бесконечному началу.

На интегрально-иконическом статусе художественного образа произведение предлагает зрителю экстраполировать понятие «блудного

сына», о котором свидетельствует коленопреклоненная мужская фигура, на весь представленный народ, то есть на всю Русь. Тем самым произведение помогает зрителю формализовать совместно рожденное визуальное понятие «возвращение Руси к Богу» и фиксировать имманационное движение многого, коим выступает народ, к Единому своему первоистоку, обозначенному фигурой Христа.

Произведение изображает возвращение русского народа к своему первоистоку, но через него ведет диалог о таких категориях, как отношение человека с абсолютным началом. Оно спрашивает: «Не является ли тяга конечного начала к бесконечному, которой охвачен русский народ, общечеловеческой чертой? Не визуализирует ли изображенная процессия желание каждого существа на земле войти в бесконечное пространство?» На последних стадиях интегрального статуса художественного образа майевтический диалог переходит к общечеловеческому аспекту сути произведения. В результате зритель рождает понятие «общечеловеческое стремление человека вернуться к божественному первоистоку». Осознание зрителем сущностного качества любого человека – желание соития с бесконечным началом – способствует пробуждению этого качества в нем самом.

Предлагая изображения душевнобольной, беспокойный взгляд которой указывает на предчувствие встречи с Богом; путниц, движущихся в правильном направлении при отсутствии зрения; смотрящих на Христа старика и девочки; фигуры на снегу, преклонившейся к ногам Иисуса Христа, произведение задает направляющий зрителя вопрос: «Не в самых ли слабых проявлена близость к Богу?» Под воздействием указаний произведения зрителем понимается, что произведение наглядно представляет ему имманационное стремления низшего начала к высшему.

**Таким образом, диалог произведения со зрителем имеет своим результатом рождение понятий, определяющих суть имманации: «процессуальность, действенность, устремленность», «движение многого**

к Единому», «возвращение к своему первоистоку», «стремление внешнего к внутреннему», «тенденция низшего к высшему». Можно сказать, что произведение «Святая Русь» предлагает зрителю прочесть имманентную сторону своей сути через указание, что народ является святым в силу того, что преисполнен желанием обрести встречу с бесконечным началом, которое для него сущностно необходимо. В этом пути ближе всех к Богу дано дойти самым слабым, и через них возможным становится возвращение человека к Богу. Экстраполяция зрителем на себя представленной сцены заражает душу желанием следовать имманентности произведения, встроиться в общий поток страждущих обрести встречу с Богом. В результате активизируется ид человека, главным желанием которого является слияние с Ид Абсолюта.

Изображением тонкого деревца между Иисусом Христом и народом, среди которых нет ни одного встречающегося взгляда, произведение подводит зрителя к формализации понятия «разделенность существования Горнего и Дольнего миров». На границе, разделяющей миры, произведение «Святая Русь» предлагает изображение лишь одной фигуры персонажа, упавшего на снег, служащего указанием картины на понятие, которое зритель фиксирует как «встреча человека с Богом через состояния экстаза и наивысшего преклонения».

Рожденный произведением и зрителем в диалоге интегрально-иконический статус художественного образа получает относительно самостоятельное значение от произведения и вступает в отношение со зрителем. Посредством этого общения достигается преобразование зрителя, как результат, к которому произведение направляло зрителя на протяжении их совместного диалога.

Во-первых, происходит осознание себя избранным абсолютным началом, которое желает выйти, оплотниться в удобные для человека формы.

Во-вторых, художественный образ произведения «Святая Русь» пробуждает в зрителе отклик на божественный призыв, тягу воссоединиться с абсолютным началом.

В-третьих, художественный образ приводит душу зрителя в состояние мучительного осознания, что встреча с бесконечным началом возможна, но достичь ее сложно и лишь самозабвенное преклонение позволяет приблизиться к Нему.

*Таким образом, произведение в роли майевтика организует отношение со зрителем в ряд этапов, каждый из которых – ступень приближения к истине. Предлагая себя в виде вещи, произведение являет зрителю алфавит языка, при помощи которого оно ведет майевтический диалог. Задачей зрителя является изучение специфики языка конкретного творения искусства. Затем произведение способствует порождению полноценного художественного образа, через рождение каждого из его статусов. Роль зрителя заключается в правильном прочтении знаков произведения и формализации визуальных понятий, через вслушивание и следование указаниям картины. Последний этап отношения является в преображающем воздействии художественного образа на зрителя. Ситуация божественного избранничества и стремления обрести встречу с Богом экстраполируются зрителем на себя и становятся для него истиной существования. В силу преобладания в произведении «Святая Русь» диктатной направленности, законы мироустройства, явленные в нем, представляются как необходимый принцип существования каждого живого существа.*

## **2.4. Особенности майевтических возможностей произведений русской живописи рубежа XIX-XX веков**

Данный параграф имеет своей задачей выявить специфику майевтических возможностей произведений русской живописи рубежа XIX-XX веков на основе результатов, полученных от исследовательской работы над майевтическими возможностями таких произведений русской живописи как «Голгофа» Н.Н. Ге, «Арлекин и смерть» К.А. Сомова и «Святая Русь» М.В. Нестерова.

Под майевтическими возможностями понимаются возможные действия майевтика и то, каких результатов он может достичь с помощью них. Майевтические возможности произведения искусства заключаются в помощи зрителю приблизиться к истине. Творения искусства способны вызывать пробуждение человеческой души, бездействующей в повседневной жизни человека, замкнутого на своей конечности. Майевтические возможности осуществляются в ряд этапов, каждый из которых – ступень приближения к истине. Предлагая себя в виде вещи, произведение являет зрителю алфавит языка, при помощи которого оно ведет майевтический диалог. Задачей зрителя является изучение специфики языка конкретного творения искусства. Затем произведение способствует порождению полноценного художественного образа, через рождение каждого из его статусов. Роль зрителя заключается в правильном прочтении знаков произведения и формализации визуальных понятий, через вслушивание и следование указаниям картины. Последний этап отношения заключается в воздействии художественного образа на зрителя, посредством которого произведение осуществляет преобразующую возможность своей майевтической сути.

Закономерности майевтических возможностей всех когда-либо существовавших творений искусства зависят от занимаемого ими положения в системе произведений искусства. Система произведений изобразительного искусства разделяет все произведения по преобладающей в них энтузиазной

или диктатной религиозности на ареаклассицистические и ареаромантические. От принадлежности к одному из этих пространств, зависит специфика майевтических возможностей произведения искусства. Определяя принадлежность произведений русской живописи рубежа XIX-XX веков к одному из этих пространств, возможным становится выявление специфики майевтических возможностей этого периода.

К пространству Ареаромантизма относятся произведения искусства, конкретно исторически визуализирующие тенденцию обесконечивания конечного, то есть данные творения искусства осуществляют преобразующие майевтические возможности через возбуждение человеческого стремления к абсолютному началу. Пространство Ареаромантизма репрезентируют такие произведения русской живописи рубежа XIX-XX веков, как «Голгофа» Н.Н. Ге и «Арлекин и смерть» К.А. Сомова. Их возможности раскрываются в пробуждении души зрителя через приведение ее в напряженное, неустойчивое состояние.

Так произведение «Голгофа» уже на первом этапе взаимоотношения со зрителем, когда происходит обнажение материальной структуры, в которой заложены все ступени продвижения к истине, оказывает майевтическое действие в виде затягивания зрителя в художественное пространство, стирания границ, между иллюзорной художественной действительностью и окружающим пространством посредством динамики мазков в сочетании с большими размерами полотна. Материальные знаки как указания произведения, сообщают зрителю сильную динамику внутреннего строения, кипение пространства, задают центростремительные векторы движения взгляда. Во время рождения индексного статуса художественного образа энтузиазная религиозность произведения проявляется в предъявлении зрителю знаков, указывающих на сильнейшие муки героя; на персонажей-проводников, вводящих зрителя в художественное пространство картины; на героев, знаменующих растворение во тьме; на свет как персонаж, который энтузиазно исходит из мира зрителя и устремляется вглубь иллюзорного

пространства. Каждый знак-индекс произведения служит указателем, отсылающим зрителя к тому, кто в данный момент отсутствует. Тем самым, произведение представляет себя в виде отдельных указателей, направляющих и ориентирующих зрителя к порождению отдельных знаний, как отдельных элементов единой истины. Внутренняя нагнетающая динамика конкретизируется в отдельных героях. Суммативно-иконический статус художественного образа характеризуется объединением отдельных персонажей в знаковые группы. Произведение стягивает нескольких героев в единый узел, через разделенность и разнонаправленность частей внутри этого организма, указывает на мятущееся начало внутри человека. Майевтическими ходами данного статуса художественного образа является представление себя в виде знаковых сумм и вопрошание о их значении. Посредством этого метода произведение помогает перейти зрителю на следующий уровень приближения к истине. Майевтические возможности интегрального статуса художественного образа раскрываются в организации последовательного перехода от библейского сюжета, до общечеловеческой ситуации душевного страдания и экстраполяции образа Христа и всей ситуации предельного напряжения на каждого человека, за счет чего зритель переживает катарсис и, как следствие, преображение.

Произведение «Арлекин и смерть» в качестве майевтика, нацеленного на возбуждение в зрителе энтузиазного стремления к абсолютному началу, использует в качестве ступеней продвижения к нему, статусы художественного образа, совместно рожденные со зрителем. Собственно майевтическое воздействие на зрителя оказывает не произведение, а художественный образ на последнем статусе своего рождения, когда для зрителя изображенная модель мироустройства становится истиной его собственной жизни. Произведение «Арлекин и смерть» К.А. Сомова помогает зрителю осознать такую модель мироздания, в которой жизнь человека - это игра в прятки и догонялки со смертью. Преображение зрителя происходит во время перехода знаков на интимно-личностный уровень

значений, когда зритель начинает идентифицировать себя с Арлекином, как человеком, играющим главную роль в своем спектакле жизни, но не могущим противостоять власти королевы Смерти. Спровоцированная произведением рефлексия зрителя над ситуацией безысходности и трагичности жизни человека вообще и собственной жизни зрителя, пробуждает в зрителе стремление вырваться из ситуации конечной ограниченности смертью и встроиться в космическое мироустройство.

**Активная, действующая позиция, сообщаемая этими произведениями душе зрителя и приводящая ее в напряженное состояние и желание вырваться за пределы конечного существования – особенность майевтических возможностей ареаромантических творений русской живописи рубежа XIX-XX веков.**

Наряду с ареаромантическими произведениями искусства в русской живописи рубежа XIX-XX веков существуют произведения, репрезентирующие пространство Ареаклассицизма – это стилевое пространство, содержащее в себе произведения, конкретно-исторически визуализирующие тенденцию оконечивания бесконечного, то есть данные произведения осуществляют майевтические возможности через визуализацию нисхождения бесконечной энергии до конечных форм и приближение ее к человеку.

Диктатная религиозность русской живописи рубежа XIX-XX веков, наиболее ярко проявилась в произведениях художников Абрамцевского кружка – М.В. Нестерова, А. М. и В. М. Васнецовых, М. А. Врубеля, К. А. Коровина, И. И. Левитана и других - майевтические возможности которых заключаются в направлении майевтическими ходами зрителя к осознанию своей русской самобытности и обращению к своим национальным традициям. Так произведение «Святая Русь» М.В. Нестерова, ориентируется, прежде всего, на русского зрителя, помогает ему прийти к пониманию своей богоизбранности. Произведение подводит зрителя к осознанию святости Руси, для которой тяга воссоединиться с абсолютным началом является

естественной необходимостью. Делая акцент на русской самобытности, произведение указывает, что слабые, убогие, бесноватые и больные, которые всегда почитались на русской земле, являются божественными избранниками, в них сконцентрирована святость Руси и через них возможным становится возвращение человека к Богу. Произведения этой группы майевтическими ходами подводят зрителя к экстраполяции ситуации богоизбранности на русского человека и через этот метод оказывают преобразующее воздействие на душу зрителя.

Репрезентантом ареаклассицистического художественного пространства является творение русской живописи «Святая Русь» М.В. Нестерова. Майевтический диалог начинается с репрезентации произведением себя перед зрителем в качестве вещи. Первый этап майевтического взаимодействия произведения и зрителя заключается в представлении себя в виде вещи и имеет своим результатом рождение понятий, отражающих диктатную религиозность произведения: «соборность», «динамика горизонтального направления», «заполненность формами красочного пространства», «порядок и правильность устройства краскоформ левой части произведения», «излияние энергии и наполнение ею представленного пространства», «разделенность, четкость и множественность нижней и средней частей картины», «единство и покой верхней части холста». Через предъявление материальных знаков, произведение проявляет майевтические возможности в виде сообщения зрителю устойчивого, геометрически правильного, разделенного, четкого устройства всего художественного пространства. Через последовательное порождение индексного, суммативного и интегрального статусов художественного образа произведение совместно со зрителем рождает полноценный художественный образ, по средством которого осуществляется преобразующее майевтическое действие. Произведение помогает зрителю осознать осознанию ситуации его божественного избранничества, открывает зрителю его внутренне, интуитивное стремление обрести встречу с Богом. В

силу преобладания в произведении «Святая Русь» диктатной направленности, законы мироустройства, явленные в нем, представляются как необходимый принцип существования каждого живого существа.

**Специфика майевтических возможностей ареаклассицистических произведений русской живописи заключается в визуализации нисходящей на человека божественной благодати в виде избранничества и сообщения ему законов существования, через осознание которых происходит преображение души зрителя.**

В процессе порождения каждого статуса художественного образа произведения русской живописи ведут своего зрителя от изображения библейской легенды, театральной сцены, русского народа или другого предмета визуализации к представлению общечеловеческой проблематики. Общечеловеческая составляющая ярко проявлена в произведении русской живописи «Голгофа» Н.Н. Ге. Данное творение живописи имеет в своей основе христианский миф, но при помощи такого майевтического метода, как несоответствие изображения сюжету Евангелия, переводит акцент от мифа к общечеловеческим категориям. Произведение предлагает множество отхождений от Библейского сюжета. Фигура Христа не отмечена терновым венцом, одета в хитон, хотя должна быть обнажена пред распятием. Признаки его божественной сути не представлены – нимб не изображен. Ограниченное количество знаков в изображении Христа, которые бы явно указывали на Него, позволяют произведению задать вопрос: «Не доминирует ли в изображении Христа человеческая составляющая над божественной? Не облегчается ли экстраполяция представленного Иисуса Христа, если он подобен образом человеку вообще?» Майевтические возможности произведения проявляются в помощи зрителю понять близость Христа, как Сына Человеческого, каждому человеку и зрителю в частности. Конкретно-исторический герой начинает ассоциироваться с человеком вообще. При помощи таких знаков, как жест руки, указывающий зрителю кого нужно распять, и креста, основанием уходящего в мир зрителя, произведение

подводит зрителя к осознанию своей причастности в распятии Христа. За счет этого, распинающим оказывается не только народ иудейский, но все человечество. Таким образом, произведение «Голгофа» предполагает пробуждение души в зрителе в связи с экстраполяцией на себя образа человека вообще, переживающего душевные муки. В нем сконцентрирована нагнетающая динамика всего представленного мира и через него становится возможной связь с Богом. Майевтические возможности произведения раскрываются в помощи зрителю понять ситуацию душевного напряжения как способ для каждого человека установить контакт с абсолютным началом.

**Художественные творения русской живописи рубежа XIX-XX веков обладают такими майевтическими возможностями, при помощи которых они способны вызвать в зрителе рефлексию над сутью человека вообще. Через соотнесение себя с ним, зритель рождает в себе человека в аспекте полноценного сосуществования плоти и души.**

*Таким образом, майевтические возможности произведений искусства заключаются в помощи зрителю приблизиться к истине через порождение статусов художественного образа и душевного преображения под воздействием рожденного художественного образа. Специфика майевтических возможностей русской живописи рубежа XIX-XX веков обусловлена способом достижения преображения души зрителя. Активная, действующая позиция, сообщаемая душе зрителя и приводящая ее в напряженное состояние и желание вырваться за пределы конечного существования – особенность майевтических возможностей ареаромантических творений русской живописи рубежа XIX-XX веков. Ареаклассицистические произведения русской живописи имеют особенностью своих майевтических возможностей визуализацию нисходящей на человека божественной благодати в виде избранничества и сообщения ему законов существования, через осознание которых происходит преображение души зрителя.*

*Художественные творения русской живописи рубежа XIX-XX веков обладают такими майевтическими возможностями, при помощи которых они способны вызвать в зрителе рефлексию над сутью человека вообще. Через соотнесение себя с ним, зритель рождает в себе человека, в аспекте полноценного сосуществования плоти и души.*

**В результате проделанного в главе исследования можно сделать следующие выводы. Данная глава дает практическое обоснование заявленных в теоретической части дипломной работы майевтических возможностей произведений искусства. Первая задача, связанная с теоретическим обоснованием теории майевтики, решается в ходе изучения произведения «Голгофа» Н.Н. Ге в роли майевтика. Исследование показало, что ступенями продвижения к истине являются статусы художественного образа, породить которые произведение помогает зрителю. Являясь преимущественно энтузиазным, художественное творение «Голгофа» Н.Н. Ге, нацелено на пробуждение в человеческой душе тяги к Богу посредством сильнейшего переживания, которое случается со зрителем во время отношения с художественным образом.**

**В ходе изучения зрителя как участника майевтического диалога с произведением «Арлекин и смерть» К.А. Сомова, был определен особый способ действия зрителя с произведением искусства – ведение диалога зрителя с умозрителем, который происходит в виртуальном пространстве порождения художественного образа. Произведение выполняет свою майевтическую функцию для каждого зрителя. От зрителя уже зависит насколько внимательно он будет вслушиваться в предложенные произведением майевтические указания и до какой степени приближения к истине он сможет дойти в диалоге с ним.**

**Исследование майевтического итога встречи зрителя и произведения искусства «Святая Русь» М.В. Нестерова позволило выделить этапы**

качественного роста участников майевтического диалога, которые обусловлены рождением каждого статуса художественного образа и преобразованием, случающимся с душой зрителя на последнем этапе рождения интегрального статуса художественного образа.

Заключительная часть дипломной работы посвящена изучению специфики майевтических возможностей произведений русской живописи рубежа XIX-XX веков. Данное исследование позволило выяснить, что активная, действующая позиция, сообщаемая душе зрителя и приводящая ее в напряженное состояние и желание вырваться за пределы конечного существования – специфическая черта майевтических возможностей ареаромантических творений русской живописи рубежа XIX-XX веков. Ареаромантические творения русской живописи данного периода сосуществуют с ареаклассицистическими произведениями, майевтические возможности которых заключаются в визуализации нисходящей на человека божественной благодати в виде избранничества русского человека. Художественные творения русской живописи рубежа XIX-XX веков обладают такими майевтическими возможностями, при помощи которых они способны вызвать в зрителе рефлексию над сутью человека вообще. Через соотнесение себя с ним, зритель рождает в себе человека, в аспекте полноценного сосуществования плоти и души.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование майевтических возможностей произведений русской живописи рубежа XIX - XX веков – цель, для достижения которой в работе решается ряд задач.

Во-первых, изучено историко–философское понимание феномена майевтики. Майевтика в истории философии предстает как специфический метод философствования Сократа. Обращение к словам Сократа, как к первоисточку теории майевтики, позволило вычленить черты, характеризующие действия майевтика, функции и назначение его. Суть метода Сократа заключается в диалектической помощи собеседнику породить мысль, на сколько это возможно приближающуюся к истине посредством воздействия на его душу.

Во-вторых, исследована концепция майевтического действия. Было установлено, что суть майевтики заключается в выполнении посреднической функции между субъектом общения и Истиной в идеальном отношении, результатом которого является феномен перерождения. Исследование позволило открыть родственную связь между майевтикой и функциями произведения искусства. Было выяснено, что произведение в силу присутствия в нем качества бесконечного начала способно организовывать идеальное отношение между зрителем и Абсолютом, вызывая к перерождению человека в духовном качестве.

В-третьих, изучено философско-искусствоведческое понимание майевтических возможностей. Оно позволило открыть преимущество майевтических возможностей произведений искусства перед возможностями философа-майевтика и искусствоведа-майевтика. Произведение является майевтиком в большей степени, чем искусствовед, поскольку схема майевтического воздействия на зрителя – это и есть все произведение в его вещественном виде. Доказательство майевтических возможностей

произведений искусства позволило актуализировать понятие «майевтика» для искусствознания и дополнить теорию искусствоведа-майевтика, разработанную В.И. Жуковским.

Для того чтобы теория стала жизнеспособной, требуется ее практическое обоснование, подразумевающее под собой непосредственный анализ произведений искусства, в частности произведений русской живописи рубежа XIX - XX веков, с целью выявить заложенные в них майевтические ходы. Первая задача, связанная с теоретическим обоснованием теории майевтики, заключается в изучении произведения «Голгофа» Н.Н. Ге в роли майевтика. Данное исследование доказывает, что произведение в роли майевтика предлагает возможный путь человека к Абсолюту. Ступенями этого пути являются статусы художественного образа, породить которые произведение помогает зрителю. Являясь преимущественно энтузиазным, художественное творение «Голгофа» Н.Н. Ге, нацелено на пробуждение в человеческой душе тяги к Богу посредством сильнейшего переживания, которое случается со зрителем во время отношения с художественным образом.

В ходе изучения зрителя как участника майевтического диалога с произведением «Арлекин и смерть» К.А. Сомова, был определен особый способ действия зрителя с произведением искусства – ведение диалога зрителя с умозрителем, который происходит в виртуальном пространстве порождения художественного образа. Функция зрителя – проследовать путь, который предлагает ему произведение. Данный путь заложен в самом произведении искусства в виде идеальной схемы действия с ним и проявляющийся в имманентной энергии. Эксперимент, проводящийся с целью выявить разные модели зрителей, показывает, что в зависимости от возраста и степени подготовленности зрителя во многом зависит прохождение стадий майевтического преобразования. Произведение выполняет свою майевтическую функцию для каждого зрителя. От зрителя уже зависит насколько внимательно он будет вслушиваться в предложенные произведением майевтические

указания и до какой степени приближения к истине он сможет прийти в диалоге с ним.

Следующая задача заключается в изучении майевтического итога встречи зрителя и произведения искусства «Святая Русь» М.В. Нестерова. Было выявлено, что произведение в роли майевтика организует отношение со зрителем в ряд этапов, каждый из которых – ступень приближения к истине. Предлагая себя в виде вещи, произведение являет зрителю алфавит языка, при помощи которого оно ведет майевтический диалог. Задачей зрителя является изучение специфики языка конкретного творения искусства. Затем произведение способствует порождению полноценного художественного образа, через рождение каждого из его статусов. Роль зрителя заключается в правильном прочтении знаков произведения и формализации визуальных понятий, через вслушивание и следование указаниям картины. Последний этап отношения является в преображающем воздействии художественного образа на зрителя. Ситуация божественного избранничества и стремления обрести встречу с Богом экстраполируются зрителем на себя и становятся для него истиной существования.

Заключительная часть дипломной работы посвящена изучению специфики майевтических возможностей произведений русской живописи рубежа XIX-XX веков. Данное исследование позволило выяснить, что активная, действующая позиция, сообщаемая душе зрителя и приводящая ее в напряженное состояние и желание вырваться за пределы конечного существования – специфическая черта майевтических возможностей ареаромантических творений русской живописи рубежа XIX-XX веков. Ареаромантические творения русской живописи данного периода сосуществуют с ареаклассицистическими произведениями, майевтические возможности которых заключаются в визуализации нисходящей на человека божественной благодати в виде избранничества русского человека и сообщения ему законов существования, через осознание которых происходит

преображение души зрителя. С порождением каждого статуса художественного образа произведения ведут своего зрителя от изображения библейской легенды, театральной сцены, русского народа или другого предмета визуализации к представлению общечеловеческой проблематики. Художественные творения русской живописи рубежа XIX-XX веков обладают такими майевтическими возможностями, при помощи которых они способны вызвать в зрителе рефлексию над сутью человека вообще. Через соотнесение себя с ним, зритель рождает в себе человека, в аспекте полноценного сосуществования плоти и души.

Таким образом, проведенное в дипломной работе исследование доказало присущие произведениям русской живописи рубежа XIX-XX веков майевтические возможности и актуализировало феномен майевтики для искусствознания в целом.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алпатов, М. Всеобщая история искусств/ М. Алпатов.// Т. 2, -М.,1949.– 365с.
2. Асафьев, Б.В. Русская живопись. Мысли и думы/ Б.В. Асафьев. – Л.: «Искусство», 1966.-243 с.
3. Асмус, В.Ф. Сократ. История Античной диалектики / В.Ф. Асмус. – М, 1965. – 236 с.
4. Бенуа, А. История русской живописи в XIX веке/ А. Бенуа //Смена - №9. – М., 1994.- 448 с.
5. Бердяев, Н.А.Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. Судьба России / Н.А. Бердяев. – Майевтика: Сварогик, 1990. – 541 с.
6. Бердяев, Н.А. Судьба России/ Н.А. Бердяев. М., 1990.- 346 с.
7. Бодлер, Ш. Об искусстве/ Ш. Бодлер. - М., 1986.- 421 с.
8. Булгаков, В.Ф. Встречи с художниками/ В.Ф. Булгаков. - Л.: «Художник РСФСР», 1962.- 299 с.
9. Вагнер, Г.К. В поисках истины: Религиозно – философские искания русских художников середины XIX – начала XX века/ Г.К. Вагнер, – М.: Искусство: Рос. фонд культуры, 1993.-175 с.
10. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств/Г. Вёльфлин. - СПб., 1994.-427 с.
11. Виндельбанд, В. Сократ/ В. Виндельбанд. – СПб., 1903.-236 с.
12. Виппер, Б. Статьи об искусстве/Б. Виппер. - М., 1970.-591 с.
13. Всемирная история/ Под ред. Г. Б. Поляка, А. Н. Марковой. – М.: Юнити, 2000.-496 с.
14. Всеобщая история искусств: в 6 т. // Т. 5. - М., 1964.-429 с.
15. Гегель, Г.В.Ф. Лекции по истории философии/ Г.В.Ф. Гегель. // Т.9, кн. 1 - СПб., 1999. -139 с.

16. Гегель, Г.В.Ф. Наука логики: в 3 т./ Г.В.Ф. Гегель. // Т.1-2. – М.: Мысль, 1999.-1068 с.
17. Гнедич, П.П. История искусства: 3 т./ П.П. Гнедич.// Т.3. – СПб.: изд. А.Ф. Маркса, 1997.-724 с.
18. Гомперц, Т. Греческие мыслители/ Т. Гомперц// Т.2. – СПб., 1913. -752 с.
19. Давыдова, М.Д. Очерки истории русской живописи XVIII-XX вв./ М.Д. Давыдова, - М.: Искусство, 1974.-435 с.
20. Даниэль, С. Русская живопись между востоком и западом/ С. Даниэль. – СПб: «Аврора», 1999.-340 с.
21. Дурылин, С.Н. Нестеров в жизни и творчестве/ Дурылин, С.Н.// Серия «Жизнь замечательных людей». - М.: Молод. гвардия, 1965.-463 с.
22. Жебелев, С.А. Сократ/ С.А. Жебелев. – Берлин, 1923.- 192 с.
23. Жуковский, В.И. Визуальная сущность религии: Монография/ В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, Д.В. Пивоваров. – Красноярск: КГУ, 2006.-460 с.
24. Жуковский, В.И. Процесс игрового диалога зрителя с произведением живописи/ В.И. Жуковский// Ученые записки факультета искусствоведения и культурологи: сборник научных трудов, выпуск 1. - Красноярск: КГУ, 2000.-110 с.
25. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства: лекции, часть 1/ В.И. Жуковский. – Красноярск: КГУ, 2004.- 170 с.
26. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства: лекции, часть 2/ В.И. Жуковский. – Красноярск: КГУ, 2004.-198 с.
27. Жуковский, В.И. Формула гармонии/ В.И. Жуковский. - Красноярск: Бонус, 2001.-204 с.
28. Жуковский, В.И. Чувственное влияние сущности: Визуальное мышление и логические основания языка изобразительного искусства. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктор философских наук/ В.И. Жуковский. – Свердловск, 1990. -43с.
29. Жуковский, В.И. Пропозиции теории изобразительного искусства: Учебное пособие/ В.И. Жуковский, Н.П. Копцева – Красноярск: КГУ, 2004.-265 с.

30. Жуковский, В.И. Зримая сущность: визуальное мышление в изобразительном искусстве/ В.И. Жуковский, Д.В. Пивоваров. – Свердловск: Уральск. ун-т, 1991.-284 с.
31. Жуковский, В.И. Интеллектуальная визуализация сущности/ В.И. Жуковский, Д.В. Пивоваров. – Красноярск: КГУ, 1998.-223 с.
32. Жуковский, В.И. Операционное содержание художественного образа. Региональный аспект художественной культуры: методология, методика, художественная практика/ В.И. Жуковский, Д.В. Пивоваров, Н.Ю. Дмитриева. - Красноярск, 2001. -223 с.
33. Жуковский, В.И. Визуальное мышление в структуре научного познания/ В.И. Жуковский, Д.В. Пивоваров, Р.Ю. Рахматуллин. - Красноярск: КГУ, 1988.-178 с.
34. История России. Вторая половина 19 – 20 вв.: Курс лекций / Под ред. Б.В. Леванова// ч.1. – Брянск: «Грани», 1992.-124 с.
35. История России. Вторая половина XIX–XX вв.: Курс лекций. / Под ред. Б.В. Леванова// ч.2. – Брянск: «Грани», 1992.104 с.
36. История 19 века. Эпоха революции и национальных войн// Т.5.. – М., 1937.— 103 с.
37. История философии в 4-х томах/ Под ред. М.А. Дынника и др.// Т.1. – М.: Академия наук СССР, 1957.-718 с.
38. Кессиди, Ф.Х. Сократ. – Ростов н/д: Феникс, 1999. -319 с.
39. Кессиди, Ф.Х. Философия, диалог и диалектика в древней Греции классического периода. – Проблема античной культуры. – М., 1986.- 245 с.
40. Кириченко, Е.И. Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века/ Е.И. Кириченко. – М.: Галарт; АСТ – ЛТД, 197.-432 с.
41. Коваленская, Т.М. Русский реализм и проблема идеала./ Т.М. Коваленская. – М.: Изобразительное искусство, 1983.-303 с.

42. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ, Платон. - М., 1969.-715 с.
43. Лотман, Ю. Об искусстве/ Ю. Лотман. - СПб., 1998. – 702 с.
44. Манин, В. С. Шедевры русской живописи/ В. С. Манин. М.: Белый город, 2000.-399 с.
45. Мир на рубеже XIX – XX веков: тенденции развития, противоречия, революции/ Под ред. В. С. Порохни, В. П. Боечина, В. П. Комарова. – М.: Изд-во МАИ, 1991.- 80 с.
46. Михаил Нестеров/ Авт. текста А. Гусарова. – М.: «Белый город», 2001.-64 с.
47. Михайлов, А.И. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество/ А.И. Михайлов. - М.: Сов. худ., 1958.-409 с.
48. Неклюдова, М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX - начала XX века/ М.Г. Неклюдова. - М.: Искусство, 1991.-396 с.
49. М.В. Нестеров. Альбом репродукций/ Предисл. И. Никоновой. – М.: «Изоб. Ис-во», 1971.-32 с.
50. М.В. Нестеров. Альбом репродукций/ Предисл. С. Дружинина. – М.: «Изобразительное искусство», 1975.-19 с.
51. Нестеров, М.В. Воспоминания/ М.В. Нестеров. - М.: Сов. худ., 1989.-412 с.
52. Нестеров, М.В. Давние дни/ М.В. Нестеров. - М.: Искусство, 1959.-319 с.
53. Нестеров, М.В. Из писем/ М.В. Нестеров. - Л.: Искусство, 1968.-246 с.
54. Нестеров, М.В. Люди творческого труда. Альбом репродукций. – М.: «Сов. Художник», 1975.-30 с.
55. Нестеров, М.В. О художественной школе/ М.В. Нестеров. - М.: Сов. искусство, 1936.-54 с.
56. Нестеров, М.В. Письма/ М.В. Нестеров. - Л.: Искусство, 1988.- 534 с.
57. Нестеров, М.В. Серия «Мастера живописи». -М.: Белый город, 2000.-43 с.
58. Никонова, И. И. Михаил Васильевич Нестеров/ И.И. Никонова. – М.: Искусство, 1984.-222 с.

59. Новая и новейшая история (1870 - 1986): учеб. для сред. спец. учеб. заведений/ Под ред. Е. И. Поповой, К.Н. Татариновой// 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 1988.-105 с.
60. Новгородцев, П.И. Сократ и Платон / П.И. Новгородцев. – М, 1901.-204 с.
61. Новый Завет. – М.: Московская Патриархия, 1988.-348 с.
62. Новый энциклопедический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия, Рипол Классик, 2006.-1455 с.
63. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка/ С.И. Ожегов и Н.Ю. Шведова/ Русская академия наук. Институт русского языка им. В. Виноградова.- М.: Азбуковник, 1998.-944с.
64. Орлов, Е.Н. Сократ. Его жизнь и деятельность. Биографический очерк/ Е.Н. Орлов. - СПб, 1897. -308 с.
65. Памятники мирового искусства. Русское искусство XIX– начала XX века. – М.: «Искусство»,1972.- 405 с.
66. Пивоваров Д. В. Проблема носителя идеального образа: Операционный аспект. Свердловск, 1986.- 146 с.
67. Платон, Апология Сократа, пер. М.С.Соловьева. — Платон. Собр. соч. в 4-х тт. Т. 4.- М.: Мысль, 1989.-831 с.
68. Пospelов, Г.Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России. – М.: Наука, 1999.-127 с.
69. Рожанский, И.Д. Загадка Сократа/ И.Д. Рожанский // Т. 9,– Прометей, 1972.- 309 с.
70. Русская философия второй половины XIX века: Хрестоматия. В 3 ч./ Сост. Б.В. Емельянов.// Ч.1. – Свердловск: Изд. Уральского ун-та, 1991.-253 с.
71. Русская философия второй половины XIX века: Хрестоматия. В 3 ч./ Сост. Б.В. Емельянов// Ч.2. – Свердловск: Изд. Уральского ун-та, 1991.-205 с.
72. Русская философия второй половины XIX века: Хрестоматия. В 3 ч./ Сост. Б.В. Емельянов// Ч.3. – Свердловск: Изд. Уральского ун-та, 1991.-234 с.
73. Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира. – М.: Наука, 1991.-39 с.

74. Сарабьянов, Д.В. История русского искусства второй половины XIX века/ Д.В. Сарабьянов. – М.: Издательство МГУ, 1989.-381 с.
75. Сарабьянов, Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века/ Д.В. Сарабьянов. – М.: Издательство МГУ, 1993.-318 с.
76. Сарабьянов, Д.В. Образы века/ Д.В. Сарабьянов// Кн.1. – М.: «Молодая гвардия», 1967.-178 с.
77. Сергеев, В.С. История Древней Греции/ В.С. Сергеев. – М.: Изд. Восточной литературы, 1963.-524 с.
78. Сиповский, В.Д. Сократ и его время. Исторический очерк.- СПб, 1914.-305 с.
79. Современный философский словарь. – Лондон – М., 1998.-1064 с.
80. Сократ, Платон, Аристотель, Сенека, Бруно. – СПб: ЛИО Редактор, 1994.-399 с.
81. Федотов, Г.П. Лицо России/ Г.П. Федотов// Школа духовности- №2. – М.,1999.-54 с.
82. Философия русского религиозного искусства XVII–XX вв.: Антология/ Сост. Н.К. Гаврюшина. – М.: «Прогресс», «Культура», 1993.-399 с.
83. Философы России XIX–XX столетий: Биографии, идеи, труды. – М.: Книга и бизнес, - М., 1995.-750 с.
- 84.Хасан, Б.И. Психология конфликта и переговоры: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлениям и специальностям психологии/ Б.И. Хасан, П.А. Сергомонов. – М.: Academia, 2004.-190 с.
85. Хасанова, Э.В. Итоги и проблемы изучения творчества М. В. Нестерова/ Э.В. Хасанова// Искусство Евразии: на перекрестке культур: Материалы науч. конф. -Уфа, 1998.-208 с.
86. Шарандак, Н.П. Михаил Васильевич Нестеров/ Н.П. Шарандак. – Л.: «Худ. РСФСР», 1975.-40 с.
87. Шумова, М.Н. Русская живопись середины XIX века/ М.Н. Шумова. – М.: «Искусство», 1984.-239 с.
88. Энциклопедия искусства XX в. - М.: Олма-Пресс, 2003.-350 с.

89. Нерсесянц, В.С. Сократ/ В.С. Нерсесянц// <http://www.countries.ru/library> - М.: Издательская группа ИНФРА-М—НОРМА, 1996.
90. Петрова, М.В. М.В. Нестеров: «Сергиев цикл». (Новые аспекты религиозной живописи М.В. Нестерова)/ М.В. Петрова// <http://zvon.yaroslavl.ru>. – М., 2000.
91. Поппер, К.Р. Что такое диалектика?/ К.Р. Поппер// Вопросы философии.- №1.-С. 118—138./ <http://www.philosophy.ru/library/vopros/50.html>.-М., 1995.
92. Психологический словарь/ <http://azps.ru/handbook>.
93. Русакова, А.А. Михаил Нестеров/ А.А. Русакова// <http://www.hrono.ru>. - Л, 1990.
- 94.Скворцов, Н.Е. Платон о знании в борьбе с сенсуализмом и рассудочным эмпиризмом// <http://www.centant.pu.ru>
95. Философия Сократа// <http://istina.rin.ru/philosofy>
96. Хасанова, Э.В. Неизвестный Нестеров/ Э.В. Хасанова // Бельские просторы// <http://www.hrono.ru>, 2004.
97. Хасанова, Э.В. Религиозная проблематика в живописи М.В. Нестерова советского периода/ Э.В. Хасанова// Известия Уральского государственного университета – № 35/ <http://www.eunnet.net>. – 2005.
98. Энциклопедия «История философии»/ Майборода // <http://slovari.yandex.ru>
99. Энциклопедия «Кругосвет»/ Мария Солопова // <http://slovari.yandex.ru>

## ПРИЛОЖЕНИЯ