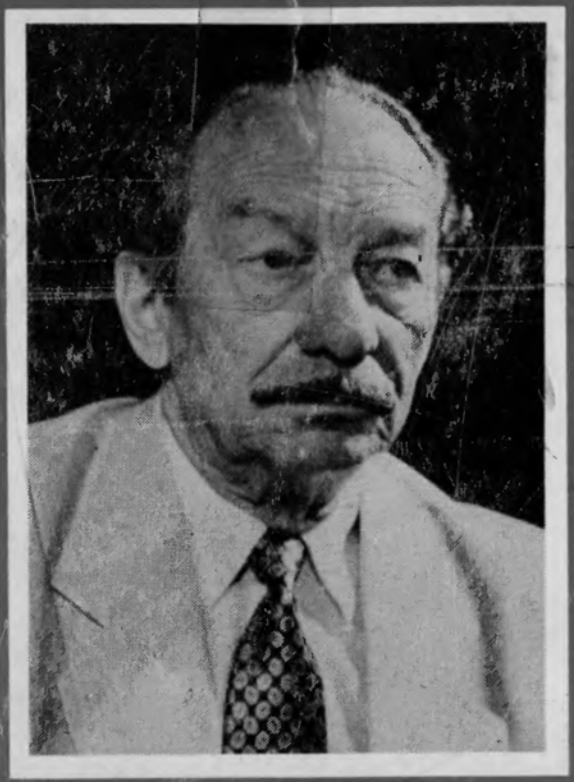
М. С. КАГАН

ЭСТЕТИКА КАК ФИЛОСОФСКАЯ НАУКА

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ КУРС ЛЕКЦИЙ

Санкт-Петербург
1997



Автор этого курса лекций — *Моисей Самойлович КАГАН* (1921 г. рожд.) — профессор Санкт-Петербургского гос. университета, доктор философских наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации, вице-президент Академии гуманитарных наук, зам. главного редактора журнала "Гуманитарий". Член ряда творческих Союзов, российских и международных научных Ассоциаций. Автор книг: "Эстетическое учение Чернышевского" (Л. -М., 1958), "О прикладном искусстве" (Л., 1961), "Начала эстетики" (М., 1964), "Морфология искусства" (Л., 1972), "Человеческая деятельность" (М., 1974), "Мир общения" (М., 1989), "Философия культуры" (СПб., 1996), "Град Петров в истории русской культуры" (СПб., 1996), "Музыка в мире искусства" (СПб., 1996), "Mensch — Kultur — Kunst" (Hamburg, 1994), сборника статей "Системный подход и гуманитарное знание" (Л., 1991), учебника по эстетике, издававшегося в 60—80-е годы в СССР и многих других странах. В 70—90-е годы под его руководством созданы коллективные труды по истории эстетической мысли, истории мировой художественной культуры, истории философии культуры. Одновременно работал в сфере искусствознания и художественной критики.

ББК
87.8
К13

Каган М. С. **Эстетика как философская наука**. — Санкт-Петербург, ТОО ТК "Петрополис", 1997. — С. 544.

Книга "Эстетика как философская наука" является новым, радикально переработанным изданием университетского курса лекций проф. М. С. Кагана, публиковавшегося в 1964—66 гг. и в 1971 г. в Ленинграде и многократно переиздававшегося за рубежом. При сохранении выработанной автором и совершенствовавшейся от издания к изданию концепции, ее изложение в данной книге обогащено рядом новых, развивающих эту концепцию идей; вместе с тем, в курс введены два новых раздела — открывающее его развернутое философско-методологическое введение, которое должно помочь читателю понять логику выведения эстетической концепции из ее теоретического фундамента, и завершающий курс большой очерк истории мировой художественной культуры; в этом очерке, основанном на применении системно-синергетической методологии изучения процессов развития, выявлены закономерности эволюции художественной культуры в целостном социокультурном контексте и в непосредственной связи с развитием эстетического сознания человечества.

К $\frac{0301080000—02}{У34(03)—97}$

ISBN 5-86708-096-х

© Каган М.С., 1997 г.

© ТОО ТК "Петрополис", 1997 г.

КАГАН Моисей Самойлович

ЭСТЕТИКА КАК ФИЛОСОФСКАЯ НАУКА

Компьютерный набор и макетирование
М. Г. Копелевич, В. С. Лезина, Е. Н. Маликова
Корректор Н. Б. Старостина

Лицензия ЛР № 061171 от 12 мая 1992 г. Сдано в набор 12.04.96. Подписано в печать 16.01.97. Формат 60×90 1/16 . Бумага офсетная. Гарнитура "Таймс". Усл. печ. л. 34. Тираж 3 000. Заказ № 32.

ТОО ТК "Петрополис". 190121, Санкт-Петербург,
ул. Союза Печатников, д. 7 "Г", тел./факс 113-71-29.

Отпечатано с оригинал-макета в ГППП3, 191104 С-Пб., Литейный пр., 5?

Моим учителям
и моим ученикам

ОГЛАВЛЕНИЕ

Лекция 1-я, вводная: О принципах построения современной эстетической теории

1. К истории данного курса лекций 11
2. О философских основаниях эстетической науки 17
3. О принципах построения настоящего курса. . . . 21

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ НАУКИ. ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКИ

Лекция 2-я: Эстетическое сознание, эстетическая мысль, эстетическая теория, эстетическая наука

1. О содержании понятия "эстетика" 25
2. Зарождение и становление эстетической мысли 27
3. Эстетика как философская наука. 33
4. О типах и формах эстетической рефлексии 42

Лекция 3-я: Методологическая программа системно-синергетического исследования

1. Общая характеристика системного мышления. . 50
2. Предметная (субстратно-структурная) плоскость системного исследования 54
3. Исследование внешнего и внутреннего функционирования системы 59
4. Историческая (генетически-прогностическая) плоскость системно-синергетического исследования 61

Лекция 4-я: Философско-онтологические основания эстетической теории

1. О бытии и небытии 67
2. Природа и общество в системе бытия 70
3. Человек как системное единство природы и общества 73

4. Культура как способ связи человека с природой и обществом 75

Лекция 5-я: Философско-антропологический контекст эстетической теории

1. Homo agens — человек деятельный 78
2. Практика и духовность в деятельности человека 80
3. Строение человеческой деятельности 83
4. Эстетическое и художественное в системе человеческой деятельности 91

Лекция 6-я: Философско-культурологический контекст эстетической теории

1. Человек как творец культуры 95
2. Процессы опредмечивания и общения 97
3. Предметное бытие культуры 101
4. Процессы распредмечивания и общения 102
5. Человек как творение культуры, превращающееся в ее творца 106
6. Место и функции философии и искусства в культуре 107

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
МИР ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ

Лекция 7-я: Эстетическое отношение

1. О происхождении эстетического чувства 111
2. Эстетическое отношение как вид ценностного сознания 117
3. Содержательная форма как носитель эстетической ценности 124

Лекция 8-я: Эстетическое отношение (продолжение)

1. Эстетическая ситуация 130
2. Эмоционально-оценочная природа эстетического отношения 132
3. Эстетическое как соотношение реальности и идеала 135
4. Эстетосфера культуры как аксиологическая система 139

Лекция 9-я: Анализ основных эстетических ценностей

1. Прекрасное и безобразное 146

2. Возвышенное и низменное 154
3. Поэтическое и прозаическое 161

Лекция 10-я: Анализ основных эстетических ценностей (продолжение)

1. Сущность трагического и его основные формы . 168
2. Комическое и его модификации 175
3. Историческая динамика системы эстетических ценностей 180

Лекция 11-я: Эстетическая культура общества, ее строение и функционирование

1. Общая характеристика эстетической культуры. . 185
2. Эстетический вкус как инструмент культуры. . . 187
3. Роль эстетической установки в человеческой деятельности 190
4. Эстетические ценности предметного бытия культуры 192
5. Формирование эстетического сознания, эстетическое воспитание и самовоспитание 198

Лекция 12-я: Диалектика взаимоотношений эстетического и художественного

1. Краткое историографическое введение 201
2. Взаимосвязь эстетического и художественного в деятельности сознания 203
3. Эстетический потенциал практической деятельности и художественная деятельность 205
4. Взаимосвязь эстетического и художественного в процессе формирования личности 209

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Лекция 13-я: Происхождение художественной деятельности: филогенез и онтогенез

1. Зарождение художественного творчества в филогенезе 216
2. Художественное и религиозное сознание в мифологическом контексте. 222
3. Труд и художественное творчество. 224

4. Роль первобытного искусства в процессе очеловечивания человека 226
5. Зарождение художественной деятельности в онтогенезе 232

Лекция 14-я: Самоопределение искусства в культуре

1. Исторический процесс автономизации художественной деятельности 236
2. Диалектика устойчивого и изменчивого в истории искусства 241
3. Искусство в художественной культуре 247

Лекция 15-я: Структура художественного удвоения бытия

1. Проблема предмета искусства 251
2. Духовное содержание искусства: гносеологический аспект 257
3. Духовное содержание искусства: аксиологический аспект 260

Лекция 16: Структура художественно-образного удвоения бытия (продолжение)

1. Система образов как внутренняя форма произведения искусства 265
2. Материально-конструктивная грань художественной формы 275
3. Знаково-коммуникативная грань художественной формы 279

Лекция 17-я: Художественно-творческий процесс — произведение искусства — художественное восприятие

1. О "биографическом подходе" к произведению искусства 283
2. Структура художественно-творческого процесса 285
3. Художественное произведение как органическая целостность 299
4. Психологическая структура восприятия художественного произведения 301

Лекция 18-я: Искусство как полифункциональная система

1. Функции искусства в его отношении к человеку 306
2. Функции искусства в его отношении к обществу 309
3. Функции искусства в его отношении к природе 311
4. Функции искусства в его отношении к культуре 312

5. Функция искусства в его отношении к собственным потребностям 314
6. Динамика взаимоотношений функций искусства 315

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ
ИСТОРИЧЕСКАЯ МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Лекция 19-я: Исторический процесс образования современной системы искусств

1. Два исторических корня художественного деятельности 319
2. Фольклор на "морфологической карте" художественной культуры 321
3. Выделение и развитие художественного производства 322
4. Процесс дифференциации форм художественного творчества 326
5. Интегративные процессы в истории художественной культуры 331

Лекция 20-я: Система классов, семейств и видов искусства

1. Взаимоотношение искусств на уровне внешней формы 336
2. Взаимоотношение искусств на содержательном уровне 341
3. Взаимоотношение искусства на уровне внутренней формы 347

Лекция 21-я: Вид искусства как система родовых и жанровых модификаций

1. Род искусства как морфологическая категория . 351
2. Искусство слова как система родовых форм . . . 352
3. Родовая дифференциация в других видах искусства 357
4. Основы жанровой дифференциации художественного творчества 367

ЧАСТЬ ПЯТАЯ
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Лекция 22-я: Общие закономерности художественно-исторического процесса

1. Художник как субъект творчества 377

2. Диалектика преходящего и непреходящего в истории искусства 384
3. Диалектика прогресса и регресса в художественном развитии 391

Лекция 23-я: Социокультурные детерминанты художественного развития

1. Материальная обусловленность историко-художественного процесса 397
2. Общественное сознание и художественное творчество 402
3. Социальные координаты художественной культуры — искусство и сословно-классовая структура общества 406
4. Национальная структура общества и искусство . 412

Лекция 24-я: Относительная самостоятельность художественного развития

1. Внутренняя логика развития художественного познания 419
2. Идейная преемственность и влияния в историко-художественном процессе 422
3. Логика развития художественного мастерства . . 423
4. Относительная самостоятельность развития языков искусства 425
5. Художественная культура как саморегулирующаяся система и неравномерность развития видов, родов и жанров искусства 427

Лекция 25-я: Творческий метод, стиль, направление в историко-художественном процессе

1. Творческий метод как категория историко-художественного процесса 433
2. Творческий метод и морфологическая структура искусства 437
3. Творческий метод и художественное направление 439
4. Творческий метод и художественный стиль 442

Лекция 26-я: Зарождение художественной деятельности и эстетического сознания

1. Методологическое введение 447
2. Генезис эстетической и художественной энергий культуры 449

3. Эстетическая и художественная грани первобытной культуры 453

Лекция 27-я: Эволюция эстетического сознания и художественной деятельности в истории традиционной культуры

1. Три пути выхода из первобытного состояния . . 460

2. Эстетический и художественный аспекты культуры феодального общества 467

Лекция 28-я: Пути перехода от традиционной культуры к культуре инновационно-креативной

1. Проблема Возрождения в истории культуры . . . 476

2. От Возрождения к Просвещению и проблема барокко 479

3. Становление критики как механизма самоуправления художественной культуры креативного типа 485

Лекция 29-я: Эстетический и художественный аспекты культуры развитого буржуазного общества

1. Антитеза "Романтизм / Позитивизм" в европейской культуре XIX в. 489

2. Эстетические позиции и художественно-творческие принципы Романтизма 496

3. Эстетичесие установки Позитивизма и его влияние на художественную практику 498

4. Модернизм как крайняя форма инновационно-креативного типа культуры 501

Лекция 30-я: Начало нового переходного этапа в истории культуры и проблема Постмодернизма

1. Дискуссия о Постмодернизме в социологии, культурологии и эстетике 512

2. Становление новой цивилизации и его социокультурные последствия 516

3. Постмодернизм как продолжение и отрицание Модернизма 522

4. Универсальная диалогичность как принцип переходного этапа в истории культуры на рубеже веков 532

Библиографическое приложение 536

Лекция 1-я, вводная:

О принципах построения современной эстетической теории

1. К истории данного курса лекций

Полвека прошло с тех пор, как автор излагаемого курса лекций, будучи еще аспирантом Ленинградского университета, получил задание подготовить и начать читать во втором семестре 1945—46 учебного года на искусствоведческом отделении исторического факультета новый курс — "Основы теории искусства". Через несколько лет, после введения Министерством высшего образования в учебные планы гуманитарных факультетов и художественных вузов курса "Основы марксистско-ленинской эстетики", соответствующие преобразования произошли с преподаванием теории искусства. По заданию Министерства была составлена обязательная для исполнения во всех вузах страны и весьма примитивная, а в каких-то отношениях просто безграмотная и до предела идеологизированная программа (происходило это в годы "наступления Партии на идеологическом фронте", начатом после войны серией постановлений ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства), и, если преподаватель, которому выпала нелегкая задача читать такой курс, не хотел покорно следовать этой программе, он должен был в меру своего разумения и своей научной смелости самостоятельно выстраивать эстетическую концепцию на фундаменте марксистской философии — ведь у основоположников марксизма никакой эстетической теории не было, а были лишь фрагментарные суждения по различным конкретным проблемам эстетики и литературно-художественной критики; хотя они были еще в 30-е годы собраны и изданы в своего рода хрестоматиях, принципы их отбора и систематизации оказывались весьма спорными и не давали оснований для реконструирования целостной системы их эстетических взглядов (показательно, что К. Маркс отклонил предложение издателя американской энциклопедии написать для нее статью

"Эстетика", а В. Ленин предлагал А. Луначарскому самостоятельно решать сложные проблемы современного искусства, ибо не считал себя, как сам он признавался, в этой области специалистом).

Молодой преподаватель эстетики Ленинградского университета, безусловно принимая основные идеи марксизма, обладал той мерой самостоятельности мышления, которая позволяла ему не обращать внимания на министерскую программу, и начал разрабатывать собственную версию марксистской эстетической теории, от года к году ее совершенствуя. В середине 60-х годов стали вырисовываться общие контуры более или менее последовательно разворачивавшейся эстетической концепции и появилась возможность опубликовать ее на правах учебного пособия в университетском издательстве; в 1963—66 гг. и вышли в свет три книжки "Лекций по марксистско-ленинской эстетике". Этот курс лекций был переиздан в 1971 г., в расширенном и существенно доработанном виде; он получил признание и за рубежом — его переводы, для каждого такого издания дорабатывавшиеся автором, публиковались в Болгарии, Германии, Венгрии, Турции, Грузии, на Кубе, в Китае.

В нашей же стране отношение к изложенной в книге версии марксистской эстетики было двойственным: широко вошедшее в вузовскую педагогику, это учебное пособие встретило резко критическое отношение представителей официальной эстетической доктрины, обнаруживших в книге множество явных и скрытых в подтексте отступлений от тех идей, которые блюстители "чистоты" этого учения отстаивали всеми доступными им, дозволенными и недозволенными с нравственной точки зрения средствами[1]. Теоретический смысл развернувшейся дискуссии состоял в принципиально различных и, по сути дела, несовместимых взглядах по основным проблемам эстетической теории. Предваряя последующий детальный анализ, отмечу три наиболее существенных расхождения, дабы сформировать установку читателя на восприятие всего последующего анализа.

Первый и наиболее общий вопрос — трактовка *роли субъективного фактора* в эстетическом отношении человека к дейст-

---

1 Студенту и аспиранту в наши дни может быть и интересно, и поучительно знакомство с подобными формами теоретической "полемики" для лучшего понимания дистанции, отделяющей нас от недавнего прошлого, и потому ему не лишним было бы прочесть, например, стенограмму состоявшегося в 1974 году в Институте теории и истории искусства Академии художеств СССР и прошедшего под бдительным идейным руководством вице-президента Академии В. Кеменова обсуждения моей книги "Морфология искусства", развивавшей идеи "Лекций..." ("Художник", 1974, № 11, 12), и монументальный памфлет М. Лифшица "Бессистемный подход", помещенный в сборнике его статей "В мире эстетики" (М.,1985).

вительности и в ее художественном освоении. При господствовавших в те времена взглядах в эстетику механически переносилось то понимание соотношения объективного и субъективного, которое было свойственно теории познания и изложено в книге В. Ленина "Материализм и эмпириокритицизм": цель познания — получение объективной истины, требующее элиминирования всего субъективного, если не из процесса познания, то из его результата; потому само понятие "субъективное" становилось обозначением чего-то отрицательного, способного лишь исказить объективную истину, и отождествлялось с "субъективистским", а понятие "субъектное" как определение атрибутивных качеств субъекта в процессе деятельности вообще не употреблялось. Даже в считавшейся крамольной и вызывавшей ожесточенную критику концепции "эстетических свойств" действительности, которую так называемые общественники противопоставляли наивным рассуждениям "природников", искавших красоту в объективных материальных свойствах природы, сохранялся тезис об "объективности прекрасного", хотя и не физико-математического или биологического свойства, а социального. Между тем, в "Лекциях..." было показано, что специфика эстетического отношения состоит в *качественно иной роли в нем субъективного фактора*, нежели та, какую он играет в научном познании: сущность эстетического отношения состоит в том, утверждалось в "Лекциях...", что оно является *объективно-субъективным, т. е. ценностным, а не познавательным*. На этом основании их автора объявляли субъективистом, а значит — антимарксистом.

Второе принципиальное его расхождение с официальной эстетической доктриной касалось понимания *сущности искусства* и *природы реализма* как метода художественного творчества: господствовавшая с середины 30-х годов и жестко задогматизированная точка зрения проистекала из того же примитивного "гносеологизма" советской философии, выросшего из сведения всего ее содержания к изложенной в книге В. Ленина "Материализм и эмпириокритицизм" теории познания (не только антропология — философское учение о человеке и аксиология — теория ценности, но даже онтология — учение о бытии — были объявлены идеалистическими и невозможными в пределах марксистского мировоззрения!). Опрокинутая на искусство, теория познания, интерпретированная в духе ее понимания В. Лениным, приводила к выводу, что оно есть "способ познания" действительности, подобный науке и отличающийся от нее всего только образной формой познания; следовательно, адекватным способом художественного познания реальности должен был быть признан реализм; всю мировую историю искусст-

ва, начиная с первобытности, сводили к "борьбе реализма и антиреализма", подобно тому, как в истории философии видели только борьбу материализма и идеализма; потому художественно полноценным признавалось во всей истории искусства только то, что "правдиво отражает действительность", "правдивость" же сводилась в конечном счете к внешнему сходству изображения с изображаемым (в соответствии с заимствованной совсем не у К. Маркса, а у Н. Чернышевского и примитивно интерпретированной формулой: искусство есть "изображение жизни в формах самой жизни"); естественно, что высшей формой реализма был объявлен "социалистический реализм" — создававшиеся его "классиками" идеализированные картины народной жизни и истории страны выдавались за "объективно-правдивое познание действительности"...

Между тем, в "Лекциях..." излагалась совсем иная концепция: художественное творчество рассматривалось здесь *именно как творчество*, которое, имея в разных видах искусства, на разных этапах его истории и у разных художников более или менее развитый познавательный аспект, никак не сводилось к познанию мира даже в тех случаях, когда задача познания реальности была для художников главной (скажем, у великих реалистов XIX в. на Западе и в России — тот же Н. Чернышевский доказывал, что искусство не только воспроизводит жизнь и объясняет ее, но и выносит ей "приговор", т. е. судит ее, оценивает, не говоря уже о его способности вызывать эстетическое наслаждение в процессе восприятия его произведений).

Системный подход к человеческой деятельности, который разрабатывался мною с конца 60-х годов в ряде специальных методологических статей и написанных на этой основе монографиях "Морфология искусства" (1972) и "Человеческая деятельность" (1974) и в переработанном втором издании "Лекций...", позволил установить, что деятельность человека реализуется в четырех основных формах: в *познании* действительности, в ее *ценностном осмыслении*, в ее *преобразовании*, материально-практическом и проектно-идеальном, и в *общении* людей в процессе их совместной жизни и деятельности; что же касается художественного освоения мира, то оно имеет *синкретический* характер, т. е. в нем *сливаются воедино, взаимно отождествляясь, все четыре исходные вида деятельности*; формой этого слияния является *художественный образ*. Поскольку же в его структуре каждая составляющая может иметь больший или меньший удельный вес и соответственно играть бóльшую или меньшую роль, становясь в одних случаях *структурной доминантой* образа, в других — оттесняясь на задний план, а в третьих — лишь просвечивая из подтекста образной ткани произведения, по-

столько ситуация, при которой познавательная интенция художественного творчества является определяющей, порождая тем самым реалистический метод, оказывается *только одной из возможных*, порождаемая определенными социокультурными обстоятельствами; к тому же нет никаких оснований признавать реалистическое искусство превосходящим по своей эстетической ценности плоды других методов художественного творчества — скажем, классицистического, или романтического, или символистского, или сюрреалистического,— ибо реализм столь же односторонен в решении духовной задачи художественного освоения мира, как и каждый другой творческий метод.

Сторонники официальной эстетической доктрины стремились укрепить свои взгляды ссылками на воззрения классиков марксизма, суждения которых — а вовсе не сама реальность! — были в те времена главным критерием истины; для этого еще в 1933 г. уже упоминавшийся М. Лифшиц так скомпоновал изданную им хрестоматию "Маркс и Энгельс об искусстве", чтобы читатель воспринял конкретные суждения основоположников марксизма на различные эстетические темы и выражения их личных вкусов в оценках тех или иных произведений литературы и искусства как некую теоретически выработанную, целостную и последовательную систему взглядов; почему-то оказалось, что система эта поразительно точно соответствовала... теории "большого реализма", проповедовавшейся в это время Г. Лукачем — видным венгерским философом, литературоведом и эстетиком, единомышленником составителя хрестоматии, работавшим в то время в Москве и признанным главным интерпретатором эстетики марксизма.

В 1968 г., в рецензии на очередное издание хрестоматии "Маркс и Энгельс об искусстве", опубликованной в журнале "Иностранная литература", я показал явную тенденциозность подобной "реконструкции" эстетических воззрений основоположников марксизма; отметив, что создатели аналогичного сборника, изданного в ГДР уже после Второй мировой войны решили данную задачу совсем иначе и несравненно более объективно, придав ключевое значение не высказанным в частных письмах К. Маркса и Ф. Энгельса суждениям о реализме, а *фундаментальному Марксову определению искусства как способа "практически-духовного освоения" действительности, осуществляемого силою воображения, творческой фантазии и потому родственного, и историко-генетически, и структурно-логически, мифологии.* Дополнительные аргументы для превращения марксистской эстетики в апологию реалистического метода в искусстве сторонники теории "большого реализма" черпали — на сей раз без особого труда — в серии статей В. Ленина о Л. Толстом и в его уже упо-

минавшемся сочинении по теории познания; но и тут далеким от науки оказывалось само превращение *чисто гносеологических* рассуждений В. Ленина и его *частных литературно-публицистических суждений* в *эстетическую теорию*; но таков уж был обычный в ту пору догматический способ конструирования так называемой "марксистско-ленинской" эстетики...

Третья "ересь", содержавшаяся в "Лекциях..." и логически связанная с описанными выше, состояла в критике "литературоцентризма" официальной эстетической доктрины, основанной на восходившем к Г. Гегелю (а опять-таки отнюдь не к К. Марксу) признанию искусства слова "высшим" видом художественного творчества; так содержание *эстетики* фактически подменялось изложением принципов *поэтики*, теории литературы — так легче всего было доказывать, что искусство является формой познания, родственной науке. Что же касается "Лекций...", то в них *все законы искусства последовательно рассматривались на сопоставлении разных его видов*, что само по себе показывало несостоятельность сведения искусства к форме познания реальности, а в специальных главах рассматривались морфологические закономерности видовой дифференциации искусства, из чего следовало *принципиальное равенство* всех его видов в условиях их *неравномерного развития* в истории мировой художественной культуры.

Критика "Лекций..." и выросшей из них "Морфологии искусства" была не только непристойной по форме, но и несправедливой по существу, ибо изложенная в этих книгах система взглядов в гораздо большей степени соответствовала духу, а иногда и букве, философских взглядов К. Маркса, чем квазимарксистские, вульгаризаторские и начетнические идеи самих критиков. Конечно, и в этих и в других моих книгах и статьях 60-х—80-х годов было немало ошибочных суждений, иллюзорных представлений, искренних заблуждений и вынужденных формул, проистекавших из необходимости подчиняться требованиям и внешней, и внутренней цензуры; поэтому при подготовке настоящего издания книги надо было очистить от них текст, что не составило большого труда, существо же излагавшейся в прошлых изданиях "Лекций..." эстетической концепции радикально изменять нужды не было — *ее исходные философские и методологические позиции сохранялись, лишь уточняясь и совершенствуясь в соответствии с общим развитием научной мысли, культуры, философии и эстетики, произошедшим на протяжении этой четверти века,* особенно в последнее десятилетие, в нашей стране, вступившей на путь радикальных социальных преобразований.

2. О философских основаниях эстетической науки

Трагическая неудача социального эксперимента, поставленного в России в 1917 г., тяжело переживавшаяся теми поколениями советских людей, сознание которых сформировалось в довоенные годы, породила сохраняющийся поныне резкий раскол в нашем обществе — между теми, кто не хочет и не может расстаться со старой идеологией, тем самым перечеркивая всю свою жизнь, и теми, кто с легким сердцем отрекся от своего прошлого — и философского, и политического, и художественного. Автор этих строк принадлежит к числу тех немногих ученых-гуманитариев, которые искали — и продолжают искать — *третий путь*, путь освобождения своего сознания от всех заблуждений и иллюзий былого времени при сохранении верности тем теоретическим, мировоззренческим и нравственным принципам, которые не опровергнуты реальным ходом истории и потому должны быть сохранены, сопрягаемые с тем новым, что она нам принесла в научной методологии, в открытых науками новых законах бытия, в принесенных развитием искусства новых творческих устремлениях.

Исходной позицией автора данной книги, как и других его работ последних лет, явилось убеждение в том, что если политическая концепция основоположников марксизма — идеи пролетарской революции и диктатуры пролетариата — оказалась несостоятельной (хотя и должна быть объяснена отнюдь не кровожадностью авторов "Коммунистического манифеста", а осмыслением всего хода развития Европы и США в XVIII—XIX вв., который убеждал: переходы от одного общественного строя к другому происходят, как правило, *не эволюционным, а революционным путем*, ибо господствующие классы — и феодальная аристократия, и буржуазия — защищают свое господство силою оружия и делают неизбежными гражданские классовые войны), то их философское учение, в частности, разработанная ими философия истории, были *научным открытием непреходящего значения*. Суть этой философской концепции, рассматриваемой в ее собственном и подлинном содержании, а не по ее интерпретации В. Лениным, И. Сталиным и бездумными популяризаторами их взглядов, может быть представлена следующими тезисами:

а). Миропонимание марксизма является *материалистическим*, т. е. признающим первичность материального бытия и вторичность порожденного им сознания — в том смысле, что оно является по своему происхождению и по содержанию *"осознанием бытия"* (в "Немецкой идеологии" эта мысль проиллюстрирована этимологией немецкого термина "сознание" — Bewusstsein,

который является соединением двух слов: bewusstes Sein, т. е. "осознанное бытие").

б). В отличие от всех прежних форм материализма марксизм рассматривает действительность не "созерцательно", как внеположенный человеку "объект", а как "*человеческую чувственную деятельность, практику*", т. е."*субъективно*". Таким образом, "общественная жизнь является по существу практической", и именно развитие материально-практической деятельности общества влечет за собой изменения общественного сознания.

в). Материальная практика людей развивается в силу непрерывного, хотя и неравномерного по темпам, совершенствования производительных сил, которое влечет за собой изменение производственных отношений как "базиса общества", над которым возвышается "политическая и юридическая надстройка" и которому "соответствуют формы общественного сознания". Это означает, что вопреки распространенным представлениям вульгаризаторов, исходной силой развития является, по К. Марксу, *не экономический строй (производственные отношения), а саморазвитие материальной культуры* — во-первых; во-вторых, развитие духовной и художественной культуры, воплощающей содержание общественного сознания, происходит *иначе*, чем изменения "надстройки" — политико-правовой организации общественной жизни.

г). Человек является *универсальным субъектом деятельности*: материально-практической — как элемент производительных сил; экономической — как носитель производственных отношений; социально-организационной (и революционно-дезорганизационной) — как участник политической и юридической деятельности; духовного освоения действительности силами мышления и переживания и ее "практически-духовного" преобразования мощью творческой фантазии — мифологической, художественной, проектирующей будущее. Человек является "общественным животным", и эта его двусторонность органична —"как само общество производит человека как человека, так и он производит общество"; потому сущность человека есть "ансамбль общественных отношений", и связь в нем природного и общественного определяет "ступень общей культуры человека".

д). Человек изменяется вместе с изменениями природных условий его бытия и характера его социальной среды. История человечества поэтому *многомерна*, ибо "человек присваивает себе свою всестороннюю сущность всесторонним образом, следовательно, как целостный человек": развитие человечества является и историей социально-экономических формаций, и историей деятельности человека — культуры, и историей его движения из

"царства необходимости", в котором люди находились под властью отчужденных от них их собственных материальных и духовных сил (экономических, политических, религиозных), в "царство свободы" — коммунистический способ организации общественного бытия, в котором "свобода каждого будет условием свободы всех". В этом будущем типе общественного устройства станет возможным преодоление всех основных противоречий, порожденных классовым расслоением общества, — "противоречий между человеком и природой, человеком и человеком... между существованием и сущностью, между опредмечиванием и самоутверждением, между свободой и необходимостью, между индивидом и родом", противоречий между трудом и игрой, потому что труд превратится в "игру физических и интеллектуальных сил человека", между утилитарной деятельностью и "творчеством по законам красоты"... В этом обществе получит полное развитие человеческое общение, ибо "величайшим богатством" человека является не обладание вещами, а "другой человек". Такое общество не следует понимать как некое идеальное состояние, достигнув которого человечество сможет застыть в блаженном бездействии, подобном жизни в раю — это *вечное движение ко все более совершенным формам совместного бытия свободных людей...*

Осуществима ли вообще такая "модель потребного будущего", говоря точным понятием нашего замечательного ученого Н. Бернштейна, или же это очередная утопия, как заключают сегодня многие скептики, разочарованные провалом коммунистического эксперимента в СССР и странах, пошедших по его пути, покажет будущее; сейчас можно лишь заключить, что "отрицательный результат", как говорят экспериментаторы в точных науках, может иметь не меньшее эвристическое значение, чем положительный; и действительно, неудавшееся создание коммунистического общества доказало правильность марксистского объяснения закономерностей исторического процесса, ибо невозможно было достичь этой цели в странах, в которых не созрели для этого необходимые материальные предпосылки — высокий уровень развития производительных сил, материальной культуры, и "перепрыгнуть" через формацию с помощью политического и духовного насилия. История показала, что подлинным марксистом был не В. Ленин, а Г. Плеханов и резко критиковавшие большевизм западные марксисты из Второго Интернационала — плодом Октябрьской революции, как и революций в Китае, Вьетнаме, на Кубе, мог быть только вариант того общественного строя, который К. Маркс считал "феодальным социализмом" и подвергал саркастической критике. А "нетерпение", как точно определил Ю. Трифонов в названии своей

повести психологический мотив террористических акций наших народовольцев, имея, несомненно, в виду и русских большевиков, не может быть более веским аргументом в истории, чем объективные законы ее самодвижения...

Как бы, однако, ни расценивать представление основоположников марксизма о будущем человечества, не подлежит сомнению дальнейшая эволюция общества: оно ведь не может остановиться на той ступени развития, на которой оно находится в наши дни. Вполне естественно, что в последние десятилетия в западном мире все шире распространяется сознание начавшихся радикальных перемен во всех сферах и на всех уровнях общественной жизни и культуры, сознание, закрепившееся в понятиях "посткапитализм", "постиндустриальное общество", "информационная цивилизация", "технологическая цивилизация", культура "постмодернизма", и — вполне по К. Марксу! — под влиянием научно-технической революции (ибо наука превратилась в мощную производительную силу) начинают складываться новые производственные отношения и соответствующие им политические и правовые формы организующей жизнь общества надстройки — государственные и наднациональные, региональные и объединяющие все человечество. Этот процесс осознается и научно — родившаяся в середине века теория систем и выросшая из нее в конце столетия новая научная дисциплина — синергетика — позволили рассмотреть *не только природу, но и общество и культуру в их строении, функционировании и развитии, подымая на новый уровень методологию марксистского понимания социальной формы движения.* Так, синергетика показывает, что жизнеспособность сложной системы зависит от ее способности диалектически совмещать интересы ее целостного существования и интересы каждой ее подсистемы и каждого элемента в относительной автономности их бытия и функционирования; подавление интересами целого интересов его частей (социальным примером может служить тоталитаризм политических систем XX в. в его советской и фашистской модификациях) ведет к стагнации, к прекращению развития системы и ее неизбежной гибели, а пренебрежение интересами целого каждой его частицей, эгоистически абсолютизирующей свою свободу, превращая ее тем самым в произвол, порождает, по классической формуле Т. Гоббса, "войну всех против всех" и ведет к саморазрушению общества как системно-организованной целостности с другого, так сказать, конца. Следовательно, как бы ни были трудны поиски способов разрешения всех социальных, материальных и духовных противоречий, человечество *обречено на движение по этому пути*, но не средствами насилия, войн, политических революций, диктатуры одной

части общества над другой, а средствами *диалога, консенсуса, компромисса, согласия* частей социального целого во имя его самосохранения и саморазвития.

Отсюда следует, что быть в наши дни сторонником марксистского социально-философского учения не значит догматически, некритично принимать каждое суждение "Учителя", согласно господствовавшему у нас много лет принципу средневековой схоластики "magister dixit!", но применять содержащееся в этом учении выявление логики исторического процесса к объяснению реального хода развития общества, культуры, искусства, при этом осваивая достижения современной научной мысли, ушедшей далеко вперед по сравнению с тем, какой она была полтораста лет тому назад. Нельзя не видеть того, что в нашу эпоху складывается новая "парадигма", по терминологии Т. Куна, научного познания мира, новый "стиль мышления", как называют это наши науковеды; я назвал бы его *системно-синергетическим*; он и положен в основу реконструкции целостной эстетической теории в данном курсе лекций.

3. О принципах построения настоящего курса

Уже во втором его издании системный подход был применен для развития тех идей, которые в первом издании имели чисто эмпирическое и интуитивное происхождение и потому все еще не складывались в последовательно проведенную цельную теорию. Дальнейшие исследования — в книгах "Человеческая деятельность" (1974), "Мир общения" (1989), "Морфология искусства" (1972) и в ее продолжении "Музыка в мире искусств" (1996), в обобщающей монографии "Философия культуры" (1996) и в изданной в Германии на немецком языке книге "Человек—культура—искусство" (1994), в созданных под научным руководством автора и при его участии коллективных исследованиях истории эстетической мысли (1973—1980) и истории мировой художественной культуры (1984—1986), а также в трудах отечественных и зарубежных ученых, разрабатывавших теорию систем и синергетику, — показывали возможность применения данной методологии в изучении социокультурных объектов и процессов и позволили мне значительно усовершенствовать, не меняя по сути, излагаемую здесь эстетическую теорию, в частности, написать новый раздел о закономерностях исторического развития художественной культуры человечества в ее соотнесенности с развитием его эстетического сознания.

Расценивая системно-синергетическую методологию исследования как *современную* в точном смысле этого слова, т. е. отвечающую сложившейся во второй половине XX в. парадигме научного познания действительности, я хорошо знаю, что как в России, так и в ближнем и дальнем зарубежье далеко не все философы и эстетики разделяют эту точку зрения, что некоторые мои коллеги считают как раз несовременным само стремление построить целостную систему взглядов на мир, культуру, искусство, современным же — "постмодернистским" — полагают лишь мышление "по краям", маргинальное и фрагментарное, ограничивающее себя многозначным интерпретированием конкретных культурных текстов...

Мои работы подвергались критике, в частности, за то, что я применял системный подход с имманентным ему структурным анализом в рассмотрении таких тонких "материй", как эстетическая и художественная формы активности человеческого духа, не подлежащих, по убеждению критиков, структурному расчленению и доступных вообще не строгому дискурсивно-теоретическому исследованию, а "деконструктивному", если не лирико-публицистическому, описанию.

Нелепо было бы отрицать право мыслителя выражать свои философские и эстетические воззрения тем или иным вненаучным способом, однако следует признать, что вненаучные формы философско-эстетической рефлексии не могут удовлетворить познавательные потребности культуры, которой *точное, логически развернутое и доказательно фундированное гуманитарное знание* нужно не меньше, чем логически строгое научное естествознание. Поэтому ни в коей мере не претендуя на то, что методологические позиции, положенные в основу настоящего курса, являются единственно верными и плодотворными, его автор убежден лишь в том, что данный путь *необходим и незаменим* в общей картине современной эстетической мысли.

Настоящий курс назван "Эстетика как философская наука" потому, что хотя эстетика основана в середине XVIII в. А. Баумгартеном именно как раздел философии, в дальнейшем (и вплоть до наших дней) предпринимались настойчивые попытки оторвать ее от философии и включить в проблемное и категориальное поле какой-то другой науки: так появились "психологическая эстетика", "социологическая эстетика", "физиологическая эстетика", "практическая эстетика", "искусствоведческая эстетика", "семиотическая эстетика", "кибернетическая эстетика", "информационная эстетика"... Не оспаривая право разных наук обращаться к решению эстетических проблем, я считаю некорректным использование ими понятия "эстетика", ибо оно приобрело в истории культуры определен-

ное значение, связывающее его с философским мышлением и уровнем теоретической рефлексии; поскольку все же такое расширение значения этого понятия произошло, необходимо было подчеркнуть в самом названии данного курса, о какой эстетике пойдет здесь речь. Однако, как мы убедимся в дальнейшем, в нашем курсе будут освещаться и психологические, и социологические, и педагогические, и информационные, и другие проблемы эстетической теории — многогранность рассматриваемых ею явлений и процессов требует их освещения перекрестными лучами разных наук; это не меняет того исходного и основополагающего факта, что сама сущность эстетического отношения человека к миру и художественного освоения действительности может быть выявлена *лишь при их философском осмыслении,* что и делает эстетику — в прямом и точном смысле этого слова — *философской* дисциплиной.

Отсюда следовало, что данный курс нужно было предварить отсутствовавшим в предыдущих изданиях разделом, в котором излагаются реализованная в нем *методологическая программа* и выстроенная с ее же помощью *философско-культурологическая концепция*, послужившая фундаментом и контекстом данной эстетической теории. Введение таких глав представлялось особенно важным потому, что в нашей философской литературе не обобщены еще осуществленные в последние десятилетия у нас и за рубежом исследования принципов изучения наиболее сложных (социокультурных) систем, а те разделы философии, которые имеют для эстетики фундаментальное значение — *культурология, антропология, аксиология*, — не получили у нас, по понятным идеологическим причинам, серьезной теоретической разработки, в философии же "серебряного века" и в ее эмигрантском продолжении, ставших сейчас широко известными благодаря многочисленным переизданиям, эти проблемы решались с позиций религиозно-идеалистических, принципиально отличающихся от тех, что лежат в основе данного курса. Поскольку его автор считает теоретически продуктивным не декларативное изложение своих идей, а их дедуцирование из более общих философско-онтологических, философско-антропологических и философско-культурологических представлений, то, хотя они содержатся в недавно вышедшей его книге "Философия культуры", он не мог полагаться на хорошее знакомство с ней студентов, приступающих к изучению эстетики, и счел необходимым дать им в начале данного курса краткое, но достаточно отчетливое объяснение той теоретической почвы, из которой вырастает эта эстетическая теория.

В соответствии со сказанным определяется структура нашего курса. Мы начнем с выяснения того, что представляет собой эстетика как теоретическая дисциплина, как она исторически

сформировалась, какие этапы прошла на своем многовековом пути. Этот рассказ будет, естественно, кратким и схематичным обзором, предполагающим специальное и углубленное изучение студентами истории эстетической мысли; в данном курсе такое введение нужно лишь для того, чтобы определить саму эстетическую науку не догматически, а исторически, описав ход ее становления, и таким образом подвести начинающего ее изучать к пониманию современного состояния эстетики, его методологического и теоретического новаторства и его преемственной связи со знаниями, идеями и методами, выработанными на протяжении двух с половиной тысяч лет ее предшествующего развития. Затем будут изложены те методологические позиции, которые сложились в научной мысли второй половины XX в. и могут быть обозначены как *"системно-синергетическая реконструкция" целостной эстетической теории.* И лишь затем начнется рассмотрение самой этой эстетической концепции, раскрывающей диалектику связи и сущностных различий эстетического освоения человеком мира и его художественной деятельности; этот подход будет реализован вначале в *теоретическом*, а затем в *историческом* анализе.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ НАУКИ. ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКИ

Лекция 2-я:

Эстетическое сознание, эстетическая мысль, эстетическая теория, эстетическая наука

1. О содержании понятия "эстетика"

Начнем с выяснения того, что представляет собой эстетика как теоретическая дисциплина, каковы ее *предмет*, *метод* и *функции* в современной культуре.

Приходится сразу же отметить, что ответы на эти вопросы оказываются далеко не одинаковыми и в прошлом, и в наше время. Вот несколько примеров, взятых из специальных философских словарей и энциклопедий (поскольку в книгах подобного рода фиксируются если не общепринятые, то наиболее распространенные господствующие, апробированные наукой представления). В 5-м томе "Философской энциклопедии", вышедшем в 1970 г., эстетика определяется как "философская дисциплина, имеющая своим предметом область выразительных форм любой сферы деятельности (в том числе художественной), данных как самостоятельная и чувственно непосредственно воспринимаемая ценность"; однако в выпущенном тем же изда-

тельством в 1984 г. однотомном "Энциклопедическом словаре" сказано, что эстетика — это "философская дисциплина, изучающая сферу эстетического как специфического проявления ценностного отношения между человеком и миром и область художественной деятельности людей", а в специальном словаре "Эстетика" (1989) она определена как "наука о природе и закономерностях эстетического освоения действительности". Нетрудно увидеть, что расхождения между приведенными дефинициями касаются не оттенков формулировки, а понимания сути дела...

Аналогична ситуация в других странах: в немецком "Философском словаре", вышедшем в Лейпциге в 1975 г. 11-м изданием, читаем: эстетика — "собирательное понятие для наук и теорий, осмысляющих эстетическую активность людей", а в "Эстетическом словаре", изданном в Мюнхене в 1992 г., эстетика определяется в соответствии с воззрением ее основателя философа XVIII в. А. Баумгартена как "наука о чувственном познании", но оговаривается множественность конкретных трактовок ее содержания и метода в XIX и XX столетиях. Очевидно, что различие этих толкований объясняется отнюдь не тем, что лейпцигская "Энциклопедия" писалась с марксистских позиций, а мюнхенский "Словарь" совсем с иных — в пределах одних и тех же философских воззрений существуют серьезные расхождения во взглядах на саму суть эстетики. Это отчетливо видно и при сравнении ее определений в двух почти одновременно вышедших во Франции на рубеже 60-х и 70-х гг. нашего века философских словарях: в одном из них она определена как "наука, имеющая предметом своим оценочное суждение, в той мере, в какой оно применяется к различению прекрасного и уродливого", а в другом сказано, что в прошлом эстетика понималась как "нормативная дисциплина, целью которой является выработка норм прекрасного и безобразного", в наше же время она представляет собой "позитивную дисциплину, имеющую своим предметом художественно-прекрасное", или проще "философию искусства". В "Британской энциклопедии" издания 1964 г. сказано, что эстетика — это "теоретическое изучение искусств и родственных типов поведения и опыта. Традиционно рассматривается как ветвь философии, исследующая красоту и ее проявления в искусстве и природе... Однако в XX в. преобладает трактовка эстетики как независимой науки, исследующей феномен искусства и его место в человеческой жизни". В издании 1975 г. в той же энциклопедии читаем: "Эстетика — изучение красоты, в меньшей степени ее противоположности — уродства. Она может охватывать общие или теоретические исследования искусств и родственные формы опыта, такие как философия ис-

кусства, художественная критика, психология и социология искусств". В "Американской энциклопедии", в издании 1943 г., эстетика определена как "наука о красоте и искусстве", а в колумбийском издании 1984 г. — как "ветвь философии, рассматривающая сущность искусства и критерии художественной оценки".

Видимо, достаточно приведенных примеров — а их число можно было бы без особого труда умножить, — чтобы *расплывчатость, неопределенность, противоречивость* современных представлений об эстетике стала очевидной. К тому же следует иметь в виду, что понятие "эстетика" часто употребляют и для обозначения теоретических дисциплин, рассматривающих ту или иную конкретную область искусства, — так, очень часто говорят о "музыкальной эстетике", об "эстетике киноискусства" и т. п. или даже о лежащих далеко за пределами искусства конкретных сферах человеческой деятельности — например, о "технической эстетике", об "эстетике речи", об "эстетике поведения"... Наконец, "эстетикой" нередко называют не только теоретическую форму описания данных сфер деятельности, но и внутренние принципы практического их осуществления!

По-видимому, существуют объективные основания для такой расплывчатости значения термина "эстетика", и мы должны их выявить, дабы уточнить значение, в котором он будет использоваться в данном курсе, ибо нет для науки ничего более опасного, чем неопределенность употребляемых понятий (еще Ф. Бэкон видел в этой ситуации, нормальной — и даже продуктивной в обыденной речи, не говоря уже о речи поэтической, — один из "идолов", препятствующих успешному осуществлению целей научного познания). Обратимся же к истории эстетической мысли для того, чтобы понять, как зародилась и формировалась эстетика в ходе многовекового развития культуры, как протекал процесс ее самоопределения, осознания своеобразия и границ своего предмета, особенностей своего метода и своего места в культуре.

2. Зарождение и становление эстетической мысли

Уже на самой ранней ступени развития общественного сознания, когда оно имело еще не теоретический, а образно-мифологический характер, в кругу осмыслявшихся им проблем мы обнаруживаем поиски ответов на вопросы, которые впоследствии будут названы *эстетическими*: что есть красота и откуда она в мире? как обрел человек способность к различным способам

воспроизведения предметов окружающего его мира и самого себя — к той удивительной деятельности, которая позднее будет названа *художественным творчеством*? чем объяснить очевидную взаимосвязь между этими двумя явлениями — *красотой* и *искусством*? Сходные сюжеты, содержащие постановку подобных вопросов, встречаются в мифах многих народов, живших на разных концах земного шара, — один этот факт говорит о том, сколь существенными были реально, в практической жизни наших самых далеких предков, эти зарождавшиеся формы сознания, деятельности, культуры. Наиболее ярко и развернуто проблема представлена в мифологии древних греков — в ставшем широко известным мифе о боге красоты Аполлоне и предводительствуемых им Музах, каждая из которых олицетворяла одну из форм художественной деятельности (эпическую и лирическую поэзию, танец и разные жанры сценического искусства — оттого всех их греки стали называть "мусическими искусствами", а в лексикон всех европейских народов вошло слово "музыка"); вместе с тем в хороводе Муз находились покровительницы-вдохновительницы астрономии и истории (Урания и Клио), но не было Муз живописи, пластики, зодчества — это значит, что ясное представление о различиях между художественным и научным способами постижения мира еще не было выработано, равно как и понимание сущностного единства всех видов искусства; такое понимание и такое представление сложатся гораздо позже, в Новое время, что и станет одной из причин, породивших эстетику как *способ философско-теоретического рассмотрения всего "мира искусств" и его специфического, отличающегося от научного, отношения к красоте.*

Вполне естественно, что красоту природы и человека, равно как и его способность к художественно-образному "удвоению" мира (греки называли это "*мимесисом*", т. е. "воссозданием", "воспроизведением", "подражанием" реальности), в ту пору можно было объяснить только творческим могуществом богов, создавших мир, как мы говорим сегодня, "по законам красоты" и реализующих через деятельность людей этот свой творческий дар; потому на поэта, сказителя, певца, актера смотрели не как на творца образов, сюжетов, произведений, а как на избранника богов, устами которого глаголет Муза, — вспомним, например, типичное для эстетического сознания того времени начало великой поэмы Гомера:

Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса...

Или у Пиндара:

Пой мне, о богиня, а я возвещу твои пророчества людям.

Описание вдохновения как творческой силы, не зависящей от воли художника, в образе посещающей его Музы сохранилось до наших дней, и, разумеется, не только у нынешних поэтов, но и у А. Пушкина подобные образы ("Являться Муза стала мне" или "Да здравствуют Музы! Да здравствует разум!") — это уже чистые метафоры, греки же и гомеровой эпохи, и эпохи Платона, который видел в акте художественного творчества форму *безумия*, представляли себе связь художника с богами отнюдь не метафорически и тем более высоко ценили эту, как им казалось, мистическую по своей сути деятельность.

И точно так же эмоционально схватывавшиеся, вызывавшие радостное изумление свойства природы — *пропорциональность, симметричность, ритмическая организованность, гармоничность, оборачивание хаоса космосом,* т. е. превращение беспорядочного в упорядоченное (например, способность увидеть в хаотичной россыпи звезд на небе земные прообразы — конфигурации животных, людей, вещей) — могли быть объяснены лишь великим мастерством сотворивших мир богов, на которых народное мифологическое сознание переносило приметы человеческого мастерства, формообразующей энергии художественного творчества. Весьма примечательно, что в мифологии многих народов Бог предстает в образе гончара, формующего из глины человеческое тело, а в Библии сотворение мира описано по той же модели эстетически впечатляющего ремесла:

"Вначале сотворил Бог небо и землю", воскликнул: "Да будет свет!" и "увидел, что он хорош", и увидел, что небо "хорошо", и что суша и море "хороши", и что все растения на земле, им сотворенные, "хороши", и все рыбы, и птицы, и звери, и люди "хороши", и что вообще все, созданное им, "хорошо весьма".

Эта настойчиво повторяющаяся оценка "хорошо" имеет не узко утилитарный смысл, но самый широкий, синкретично соединяющий в одну недифференцированную еще положительную оценку переживание *мастерски сделанного, совершенного, прекрасного.* И христианская мифология, как и языческая у греков, фиксирует оппозиционное ценностное представление о *безобразном, отвратительном, низменном, страшном, враждебном человеку* и потому вызывающем противоположную эмоциональную реакцию; конечно, и его источником считали потустороннюю мифическую силу — злых духов, сопротивление дьявола творящему благо и красоту Богу.

Неудивительно, что выраставшее из мифологии философско-теоретическое осмысление мира и места человека в мире и формировавшаяся рядом с философией наука сделали *красоту* одним из первых предметов познания — об этом говорит учение пифагорейцев в Древней Греции, в котором математический

анализ строения бытия и астрономический анализ космоса, философски осмыслявшиеся, имели существеннейший эстетический аспект: числовые отношения и геометрические структуры обнаруживали способность вызывать у людей, созерцающих звездное небо, симметричное строение природных форм, пропорциональное и исчисляемое телосложение самого человека — каким описал его в своем трактате "Канон" и наглядно представил в фигуре Дорифора великий скульптор-пифагореец Поликлет — особое душевное состояние, что и заставляло размышлять об удивительной природе красоты. И хотя ее познание оказывалось нелегким делом ("Трудно дается прекрасное..." — так заключил Платон один из своих диалогов, посвященных этой проблеме), она уже не выпадала из проблемного поля философской рефлексии. А рядом с ней и в переплетении с ней обсуждались вопросы, связанные со строением и функционированием *искусства*, которое играло огромную роль в культуре и повседневной жизни греческих полисов; оттого его сущность, формы его бытия, его воздействие на человеческую душу, перспективы его развития в будущем обсуждались крупнейшими мыслителями — Сократом, Платоном, Аристотелем, Плотином, теоретиками поэтического искусства, ораторского искусства, музыки, архитектуры...

Таковы первые шаги к теоретическому осознанию своеобразия *эстетического отношения человека к миру*. Решение этой задачи еще не привело в античной культуре — ни в греческой, ни в римской — к выделению эстетики как самостоятельной научной дисциплины или хотя бы самостоятельного раздела философии, потому не появился в ту эпоху и термин "эстетика", коим впоследствии она была наречена; в лексиконе греческой философии фигурировало понятие "эстезис", обозначавшее "чувственность", "чувственное восприятие", но сознание роли духовной чувственности как связующей красоту всех форм бытия и всех форм искусства психологической "субстанции" не пришло еще в античную культуру. Это значит, что применительно к данной эпохе мы вправе говорить об уже складывавшейся *эстетической мысли*, о формировавшейся *эстетической теории*, но еще не об *эстетике как таковой*, как самоопределившейся дисциплине, со своими четко вырисовавшимся предметом, методом его изучения и взаимоотношениями с философией, миром наук, искусств, идеологий.

Такое положение дел сохранялось в Средние века. Унаследовав традиции платонизма и аристотелианства, христианская теологическая мысль на протяжении всей своей долгой тысячелетней истории — от Блаженного Августина до Фомы Аквината в сочинениях византийских и российских богословов — обсужда-

ла те же проблемы, но в проекции на связь красоты и искусства с религиозной верой и религиозным культом. Ибо в отличие от языческого сознания христианство и другие мировые монотеистические религии встали перед острой проблемой глубинного противоречия между материальностью реального бытия красоты и духовностью божественной субстанции, между эстетическим наслаждением и религиозным экстазом, между телесно-чувственной природой художественной формы и бесплотностью божественного мира и его недоступностью присущему искусству образному представлению. В разных религиях эти противоречия решались по-разному: иудейство и мусульманство запретило изображение всего живого, ограничив сферу пластических искусств неизобразительными формами архитектуры, прикладных искусств, орнамента; католицизм, как и сохранивший тесные связи с язычеством буддизм, признал правомерным и живописное, и трехмерно-скульптурное, и мистериально-театральное изображение богов, мифологических героев и сюжетов; православие на протяжении нескольких веков дебатировало в Византии и на Руси проблему правомерности или святотатства изображения на иконах и стенных росписях храмов содержания библейско-евангельских мифов (дискуссия между иконоборцами и иконопочитателями). Но любое разрешение этих противоречий требовало теоретического обоснования, равно как и аскетическая мораль с ее открыто и последовательно антиэстетической направленностью. Потому эстетическая проблематика занимала большое место и в сочинениях теологов, и в проповедях священников, и в папских посланиях, и в постановлениях Соборов, вместе с тем не вычленяясь в сколько-нибудь самостоятельную отрасль знания и рассуждения, что подорвало бы ее полную подчиненность содержанию религиозного сознания.

Возрождение, ставшее своего рода "культурной революцией" в истории Европы и всего западного мира, радикально изменило и эстетическое сознание: вместе с философией оно перестало быть "служанкой богословия", и эта его *десакрализация* привела к тому, что его разработка стала преимущественно делом самих художников — Леонардо да Винчи, Альберти, Дюрера, Ломаццо и многих других, а затем и теоретиков искусства — Скалигера, Кастельветро; подчас же делалось это не в теоретической, а в образно-поэтической форме — например, в сонетах Шекспира или Микеланджело... Так эстетика становилась *самосознанием художественного творчества.*

XVII век продолжил развитие эстетической мысли по такому конкретно-искусствоведческому пути. Хотя в эту эпоху расцветает философия, в полной мере обретая самостоятельность по отношению и к религиозному сознанию, и к научному позна-

нию природы, направленность ее интересов определялась потребностями нарождавшегося типа цивилизации, стержнем которого был научно-технический прогресс; потому крупнейшие философы того времени не проявляли сколько-нибудь серьезного интереса к эстетическим проблемам, оставляя их разработку художникам и теоретикам различных видов искусства; наиболее известный из них — автор "Поэтического искусства" Н. Буало.

Такое положение сохранялось в первой половине следующего, XVIII, столетия. Впрочем, в одном отношении наметился существенный сдвиг в эстетической мысли основных европейских стран: ее во все большей степени начинает интересовать *сравнение разных видов искусства, позволяющее выявить и особенности каждого, и роднящие их качества.* От француза Ж.-Б. Дюбо, немца Г.-Э. Лессинга — автора ставшего классическим сочинения "Лаокоон", англичанина Д. Харриса дорога эта привела к трактату Ш. Батте, само название которого говорило о постановке *собственно-эстетической* проблемы: "Виды искусства, сведенные к единому принципу". А в это же время навстречу французскому критику шел немецкий философ А. Баумгартен, извлекший из учения Г. Лейбница и его последователей о трех основных духовных силах человека — *разуме, чувстве и воли* — заключение, что философскому осмыслению нужно подвергнуть не только работу разума и воли, что издавна и происходило в рамках таких философских дисциплин, как *логика* и *этика*, но и деятельность чувства; решению этой задачи философ посвятил трактат, названный им придуманным для этой цели термином "*эстетика*", означавшим "теория чувственности".

Оказалось, однако, что реальным содержанием этой теории стали не общие закономерности чувственного восприятия, но его *идеальная форма*, его *совершенство*, в котором А. Баумгартен усмотрел сущность прекрасного; поскольку же наивысшее воплощение, по убеждению этого типичного для эпохи господства классицизма мыслителя, прекрасное получает в искусстве, постольку эстетика становилась в конечном счете *философией искусства.*

Так эстетическая мысль конституировалась в виде *самостоятельной философской дисциплины — эстетики* в собственном, точном смысле слова. Последующее развитие философии показало, что эстетика заняла в ней прочное место, необходимое для полноты и цельности самой философской концепции, — об этом свидетельствуют учения И. Канта, Ф. Шеллинга, А. Шопенгауэра, Г. Гегеля, В. Соловьева...

Однако в середине XIX в., казалось бы, прочно обретенный эстетикой теоретический статус был поставлен под сомнение.

Все более стремительное и продуктивное развитие естествознания и опиравшихся на него техники и технологии производства повышало авторитет конкретного, "позитивного" научного знания и возбуждало недоверие, если не прямое пренебрежение, к абстрактному, отвлеченному от эмпирической реальности, "спекулятивному" философскому умозрению. В этой интеллектуальной атмосфере эстетика стала искать опору не в философии, а в точных науках, в эмпирических исследованиях; так родилась "психологическая эстетика", называвшая себя "экспериментальной", затем "социологическая эстетика", "искусствоведческая эстетика", замыкавшаяся в границах того или иного конкретного вида искусства, "лингвистическая эстетика", а в XX в., благодаря появлению ряда новых наук, — "семиотическая эстетика", "кибернетическая эстетика", "информационная эстетика"... Одновременно широкое поле для решения различных конкретных эстетических проблем предоставляла художественная критика. И все же философская эстетика не сдавалась; хотя все более широкий круг профессиональных философов в соответствии с общим духом эпохи размышлял над проблемами, непосредственно связанными с научно-технической революцией и с революцией социальной, а духовная оппозиция индустриальной цивилизации и классовой борьбе выражалась в попытках возрождения союза философии с религией или хотя бы в ее растворении в абстрактно-этических, абстрактно-лингвистических, абстрактно-психологических учениях. Выдающиеся мыслители XX столетия оставались верными традициям классической философской эстетики, отчетливо сознавая, что каковы бы ни были достижения всех этих конкретно-научных исследований эстетических проблем, недоступными им остаются те закономерности, которые могут быть открыты только на *философском уровне* исследования. О чем же тут идет речь?

3. Эстетика как философская наука

Мы видели, что история эстетической мысли начинается с осознания *особого ценностного качества* мира, человека и плодов его деятельности, которое фиксировалось в образах мифологического сознания, а затем получило понятийно-словесное обозначение во всех языках мира, соответствующее тому, что в современном русском языке именуется *красотой,* или *прекрасным* (в древнерусском языке это называлось *лепотой* — отсюда современное "великолепный", или "красным" — скажем, "крас-

норечие", "красный угол", "Красная площадь", "На миру и смерть красна"; "прекрасный" и означает "очень красивый").

Уже было отмечено, что изначально все эти понятия не имели чисто эстетического значения, — первобытное сознание (как и в наше время сознание ребенка) еще не различает разные аспекты ценности — "прекрасное" означало и "очень красивое", и "очень хорошее" в том или ином смысле; мы и сегодня говорим "прекрасная погода", "прекрасный поступок", выражаем одобрение словом "прекрасно" в смысле "хорошо" — это значит, что ценностное сознание зарождается у человека как *синкретическое, недифференцированное переживание положительного или отрицательного значения для него тех или иных явлений, предметов, процессов, действий* (вновь сошлюсь на восприятие мира ребенком, точно отраженное В. Маяковским в его известных стихах "Что такое хорошо и что такое плохо", в которых эти оценки имели *целостно-нерасчлененный характер*, включавший и эстетический аспект). Однако в ходе развития культуры — и культуры человечества, и культуры каждого человека — ощущение положительного или отрицательного ценностного значения расслаивалось и осознавались специфические черты *нравственной* ценности, *религиозной* ценности, *политической* ценности, *эстетической* ценности, *художественной* ценности; соответственно начинала осознаваться возможность расхождения разных аспектов значения одного и того же предмета, явления, действия — вещь может быть, как выяснялось, полезной, но некрасивой, также как красивой, но бесполезной; манеры человека — изящными, а его поступки — подлыми; сам он — некрасивым, но благородным или очень красивым, но безнравственным; посланцем дьявола в облике обнаженной красавицы и посвятившим себя служению Богу калекой-уродцем (можно вспомнить, как подобные противоречия запечатлевались в искусстве — в средневековой живописи на мифологические темы, в контрастных образах королей и шутов у Д. Веласкеса, в противопоставлении Квазимодо и Феба в "Соборе Парижской богоматери" или Пьера Безухова и Анатоля Курагина, Наташи и Элен в "Войне и мире").

Вместе с тем процесс осознания отличия красоты от пользы, добра, священности, истинности был связан с пониманием того, что в разных сферах бытия и культуры красота проявляется особенным образом: например, красота архитектурного сооружения имеет совершенно иную структуру, чем красота горного ландшафта, красота звездного неба совсем не похожа на красоту человеческого тела, а красота создаваемой ремеслом вещи — на красоту растения или животного — потому-то природные формы, попадая в искусство, радикально изменялись, как это

можно увидеть в облике капителей древнеегипетских и греческих храмов, в растительных и зооморфных орнаментах у всех народов земного шара, в фольклорных изображениях растений, животных, человека... Но уже пифагорейцы, а вслед за ними Платон стали искать те черты красоты, которые являются *общими, инвариантными* для всех ее конкретных и бесконечно разнообразных проявлений, желая понять, что представляет собой *красота как таковая*. Подобная постановка вопроса и оказалась собственно философской, ибо цель ее не выявление специфических приемов деятельности людей, стремящихся создавать красивые формы в той или иной области деятельности или же способность наслаждаться ими в той или иной области искусства, практической жизни, общения с природой, но постижение *самой сущности красоты*, в каких бы конкретных формах она ни проявлялась.

Дальнейший ход развития культуры привел к тому, что потребность познания сущности красоты заставляла обращаться к помощи разных наук, каждая из которых открывала какую-то сторону ее сложного, многогранного существования, функционирования и развития: так в XIX в. вычленился психологический подход к изучению красоты, социологический, педагогический, а в XX в. — и математический, и кибернетический, и теоретико-информационный, и культурологический... Но хотя все эти подходы выявляют, и часто весьма успешно, разные грани целостного бытия, функционирования и развития эстетических ценностей, они неспособны, по самой их научной природе, осуществить *целостный анализ эстетического как такового*; между тем, потребность в таком анализе сохраняется в культуре, а удовлетворить ее способен только *философский* подход, *философский* уровень обобщения, который и свойствен эстетике в собственном и точном смысле этого понятия. Оттого появление всех перечисленных частнонаучных "эстетик" не привело к ликвидации эстетики философской, а лишь обогатило спектр наук, изучающих эту сферу культуры.

И еще один фактор сыграл тут существенную роль — постепенное расширение *предмета эстетики*: если еще в начале прошлого века ее определяли обычно как философию красоты, то сейчас она рассматривается как *философское исследование эстетической культуры во всем многообразии конкретных проявлений эстетического*, ибо выяснилось, что "эстетосфера" не сводится к одной только красоте, но охватывает широкий спектр ценностных свойств реального мира и его художественного удвоения в творениях искусства — и *возвышенное*, и *трагическое*, и *комическое*, и разнообразные *их модификации, сплетения и взаимопереходы*. Перед современной эстетикой возникла в этой

связи важная и чрезвычайно интересная проблема строения эстетосферы культуры и закономерностей ее исторического развития — проблема, решение которой доступно только философскому на нее взгляду.

Аналогично в методологическом отношении сложился эстетический подход к изучению искусства. Отмечу, прежде всего, что эстетику уже с древнейших времен стали интересовать в культуре те особенности человеческой деятельности, которые обозначаются разными значениями одного и того же слова "искусство": оно обозначает ведь и *высокую степень мастерства во всех сферах деятельности людей* (мы говорим о военном искусстве и дипломатическом искусстве, об искусстве хирурга, виртуозно делающего сложнейшие операции, и о шахматном искусстве), но то же слово обозначает и *специфическую область творческой деятельности, которая создает художественные произведения* — поэтические, музыкальные, сценические, пластические и т. п.; вместе с тем в часто употребляющемся выражении "литература и искусство" последний термин имеет еще более узкий смысл. Хотя эстетическая ценность присуща всему, что мы называем "искусством", поскольку красота есть следствие искусности во всем, что бы человек ни делал, и органически присуща всем формам художественного творчества, к нему эстетика проявляет специальный интерес. Мы увидим в дальнейшем, чем это объясняется и как по-разному складывалось ее понимание взаимоотношения красоты и искусства, эстетического и художественного, а сейчас обратим внимание лишь на то, что предметом исследования эстетики является не тот или иной вид искусства, не та или иная семья искусств, а искусство *как таковое*, как *особый способ освоения действительности*, как специфическая — *художественно-образная* — сфера человеческой деятельности.

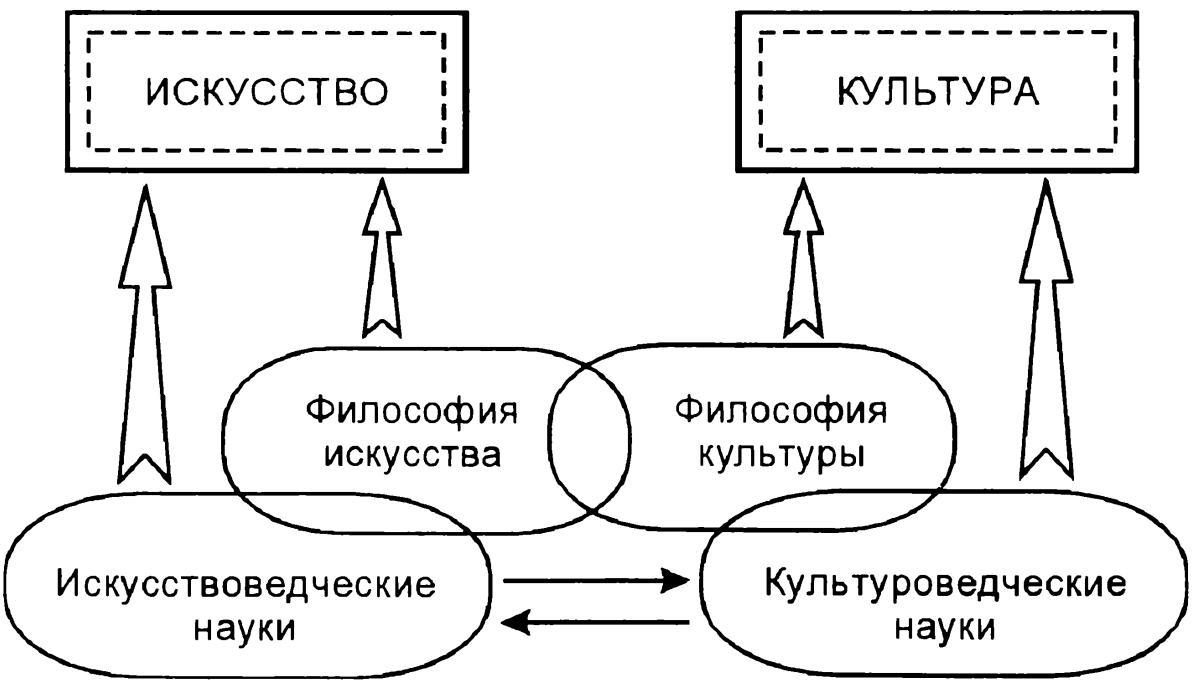
В истории культуры эта его сфера издавна и по сей день привлекает внимание целого спектра научных дисциплин, так и называющихся *искусствоведческими*. Каждая из них изучает определенный вид искусства (литературу, музыку, театр и все другие или целую группу искусств — изобразительные, сценические и т. п.) в двух плоскостях: *исторической* и *теоретической*. Теоретическое изучение каждой конкретной ветви художественно-творческой деятельности непосредственно соприкасается с изучением искусства эстетикой, и нередко, как уже отмечалось, последняя развивалась в недрах теории отдельных искусств. Однако такое теоретическое исследование только тогда приобретает эстетический масштаб, когда его проблематика выходит за пределы особенностей данного вида искусства (или данного семейства искусств), восходя на тот горизонт, на котором находят-

ся *общие законы* художественного освоения человеком мира, а затем и их специфические проявления в данной конкретной области искусства, — так вошли в историю эстетики "Поэтика" Аристотеля, "Трактат о живописи" Леонардо да Винчи, "О музыкально-прекрасном" Э. Ганслика, ибо коренное отличие эстетической теории, которое и придает ей философский характер, состоит в том, что предметом ее рассмотрения является *целостное бытие искусства в культуре*, т. е. сама сущность художественной деятельности и вытекающие из нее дифференцирующие силы, превращающие *искусство в мир искусств* (законы морфологии искусства).

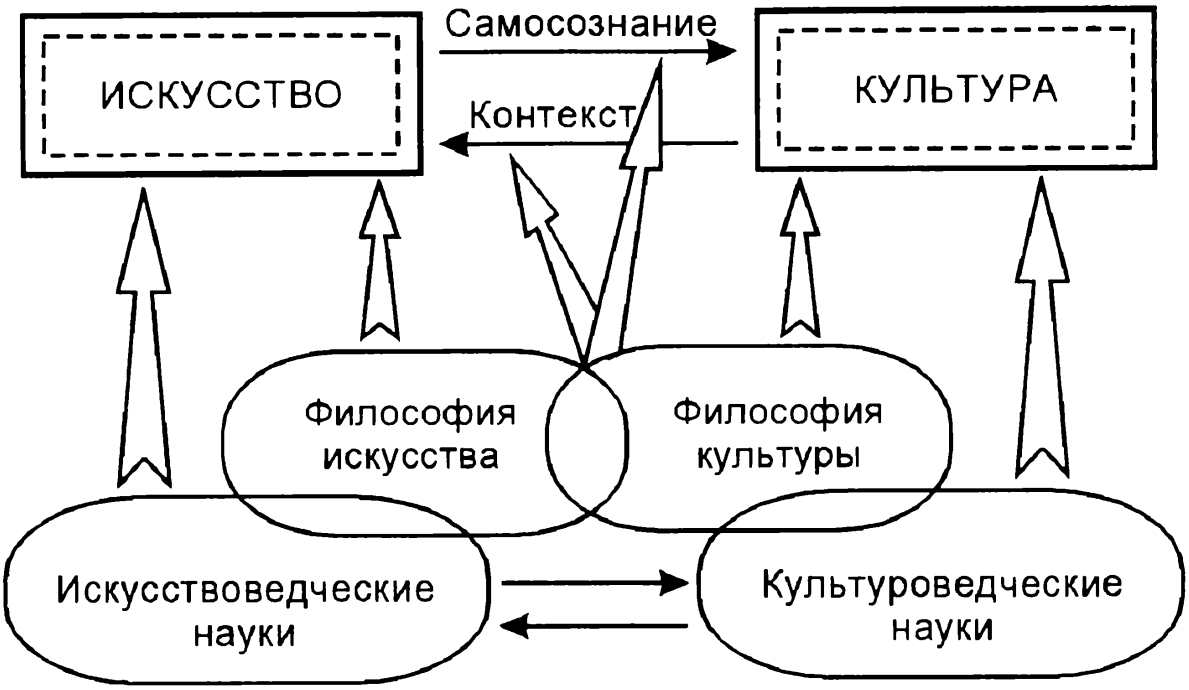
Точно так же, как эстетосфера культуры становилась предметом изучения разных конкретных наук и художественная деятельность входила в поле зрения широкого круга наук, поскольку они находили в искусстве проявление изучающихся ими сил и процессов; при этом оказывался возможным двоякий масштаб исследования — *видовой*, ограничивавший психологию искусства, социологию искусства, семиотику искусства каким-то одним видом художественного творчества, и *общеэстетический*, т. е. предполагающий рассмотрение данных свойств и процессов во всех искусствах. Понятно, что во втором случае эти науки непосредственно соприкасаются с эстетикой, но остаются принципиально от нее отличными формами конкретно-научного знания — именно потому, что каждая рассматривает их общий с эстетикой объект в *какой-то одной плоскости*, тогда как задача эстетики состоит в том, чтобы "видеть" искусство, художественную деятельность, художественную культуру в их *многосторонней целостности*; такое "видение" не может возникнуть из простого суммирования той информации, которую добывают конкретные науки, только философское мышление эстетики способно теоретически смоделировать эту целостность. А это означает, что осмыслению подлежат здесь не произведения искусства сами по себе, и не психология творчества данного художника, или мастеров данного вида искусства, или вообще Художника, и не социальная детерминация его творчества, и не причудливая история восприятия, оценки и переоценки его произведений и т. п., а *закономерности всего процесса порождения художественных ценностей*, их образных содержательно-формальных характеристик, их реактивации в ходе сотворческого восприятия—переживания—осмысления произведений искусства, их роли в формировании сознания личности и в истории культуры.

Особое место и специфические функции искусства в культуре обусловливают взаимоотношения наук, изучающих культуру и искусство.

Как мы уже видели, многообразие видовых форм художественного творчества делает необходимым два подхода к его изучению: *конкретно искусствоведческий*, нацеленный на каждый вид искусства в особенностях его содержания и формы, структуры и функций, морфологии и истории, и *философско-эстетический*, рассматривающий общие законы художественного освоения человеком мира, инвариантные по отношению ко всем его видовым модификациям. Но аналогична ситуация в сфере научного изучения культуры: науковедение, религиоведение, история и методология философии, история техники и технологии, политология, этика и т. п. изучают *конкретные формы* культуры, а *философия культуры* — ее *целостное бытие, функционирование и развитие*. Схематическое изображение делает наглядным складывающуюся здесь симметричную картину.



Поскольку же по отношению к культуре искусство является ее *самосознанием*, а культура по отношению к искусству — *контекстом*, в котором рождаются, живут и "работают" художественные тексты, постольку интересы философии культуры и философии искусства скрещиваются — и та и другая должны исследовать взаимосвязи.



Но есть и еще одно существенное основание связи эстетики и философии культуры. Я имею в виду *необходимость выявления и интерпретации связей между ее двумя проблемными "полями" — изучением сфер эстетических ценностей и художественной деятельности,* поскольку обе они принадлежат культуре и непосредственно в ней соприкасаются, пересекаются, взаимодействуют. Мы уже видели, что вопрос о связи красоты и искусства всегда беспокоил эстетическую мысль. Она давала на него самые различные ответы — от абсолютного подчинения искусства прекрасному (например, в эстетике В. Соловьева) до признания враждебности красоты подлинному искусству (например, в учении Л. Толстого); от утверждения, что подлинная красота возможна только в искусстве и что эстетика должна быть поэтому "философией искусства", до попыток конституировать эстетику как "науку об эстетических ценностях" или "эстетических эмоциях", не касающуюся проблематики художественного творчества, а эту последнюю разрабатывать в пределах другой, самостоятельной науки. В начале XX в. в Германии был основан существующий по сей день "Журнал по эстетике и всеобщему искусствознанию", само название которого, как и одноименного капитального труда основателя журнала М. Дессуара, говорило о том, что "эстетическое" и "художественное" — *самостоятельные, но неразрывно взаимосвязанные* явления. Проблема эта будет специально рассмотрена в дальнейшем, а пока отмечу только, что то или иное ее решение — не только в теории, но прежде всего на практике, в реальном соотнесении художест-

венной деятельности и эстетических установок, — обусловлено характером культуры и закономерно меняется поэтому в ее истории: сопоставим хотя бы принципиальный антиэстетизм ортодоксального религиозного сознания в его наиболее последовательных проявлениях — скажем, в идеале аскетической жизни, подавляющей все формы чувственности во имя "чистоты" духовного общения с божеством, или же войну с красотой, объявленную у нас после революции идеологическими фанатиками, видевшими в ней примету буржуазного сознания и мещанского образа жизни ("Сделайте мне красиво!" — восклицал комедийный персонаж у В. Маяковского, поскольку пролетарский образ жизни мыслился как новый вариант аскетического бытия; официозный философский журнал выступил еще в 1930 г. со статьей "Долой красоту!", а в теоретической дискуссии доказывались невозможность марксистской эстетики и идеологическая "порочность" самого термина "эстетика"!), с завоевывавшим в буржуазной культуре XIX—XX вв. все более широкие позиции культом красоты, доходившим до ее объявления высшей ценностью, оттесняющей или даже исключающей все другие, не только религиозные и политические, но даже нравственные (вспомним хотя бы декларации Т. Готье, Ш. Бодлера, О. Уайльда, модернизм в искусстве начала нашего столетия, рождение и победное шествие абстракционизма, безжалостно вытолкнувшего из искусства все "анэстетическое", вплоть до реальных форм предметного мира, поскольку они отягощены грузом внеэстетических ассоциаций).

Уже тут обнаруживается с предельной отчетливостью различие между двумя позициями эстетики, полемически сталкивавшимися на всем протяжении ее истории — между установками так называемой "нормативной" эстетики и эстетики "дескриптивной": первая видела смысл своего существования в установлении неких абсолютных норм, канонизированных принципов эстетически значимого поведения и подчиняющегося им художественного творчества; вторая, напротив, считала научно недопустимым какое бы то ни было навязывание стихийному потоку жизни и творчества эстетических норм, абсолютизирая саму их историческую изменчивость и, следовательно, релятивность. Эстетическая доктрина, господствовавшая в нашей стране в недалеком прошлом, была типичным образцом нормативной эстетики, именно в таком духе трактуя стилистику "социалистического реализма", как и ритуального поведения людей в жестко регламентированной — в частности, регламентированной эстетически — практике их поведения и в общественно-политической жизни, и в частном быту, и в воспитании детей, начиная с детского сада.

Освобождение нашего бытия от эстетической догматики требует последовательного проведения исторического подхода к анализу процесса развития эстетической культуры человеческого общества и ее взаимоотношений с художественной культурой; но преодоление *нормативности* не должно вести к *абсолютному релятивизму*. Конечно, свобода позволяет не подчиняться навязываемым тебе обществом нормам; потому если тоталитарная система порождает нормативность — и политическую, и религиозную, и этическую, и эстетическую, — то система демократическая освобождает личность от принуждения теми или иными, в том числе и эстетическими, нормами. Однако *свобода* — в эстетической сфере, как и во всех других, — может оборачиваться *произволом* и разрушать тем самым общность социального целого, противопоставляя капризное своеволие индивида интересам других членов общества. Человечество не могло бы вообще существовать, если бы не были выработаны определенные правила поведения людей в их совместной жизни, т. е. некая *система норм* — например, та, что была сформулирована в библейских заповедях. Следует лишь отчетливо понимать, что в разных поведенческих сферах и сферах деятельности соотношение социальных норм и индивидуальной свободы различно, и поэтому нельзя на художественную жизнь переносить механически меру нормативности, которая продуктивна в нравственной регуляции поведения, а ее отождествлять с нормами правовыми или религиозными. Соответственно современная эстетическая теория, не будучи нормативной, не вправе отказаться от признания определенных эстетических принципов, которые позволяют отличать поведение воспитанного человека и хама, грубияна, пошляка, самовлюбленного и эгоцентричного индивидуалиста, отличать подлинное искусство от суррогатов так называемого кича, художественно-продуктивное новаторство от натужного оригинальничанья тех, кто, по прекрасному суждению К. Станиславского, "любит не искусство в себе, а себя в искусстве".

Таким образом, особенность эстетики и ее место в системе наук, изучающих эстетическую и художественную сферы культуры, определяются ее *философской природой*. Потому эстетические концепции, кем бы они ни разрабатывались и сколь бы самостоятельными, самобытными они ни были, представляют собой, так сказать, "прикладную философию" — это и дает основания говорить об эстетике кантианской и шеллингианской, гегельянской и марксистской, позитивистской и экзистенциалистской, а в иных эстетических теориях обнаруживать противоречивое сцепление разных философских позиций и методологических принципов. Дело, конечно, не в классификационных

ярлычках, а в уяснении теоретического происхождения эстетической концепции, ее глубинного мировоззренческого смысла, в частности, и самого *типа эстетической рефлексии.*

4. О типах и формах эстетической рефлексии

Даже первоначальное знакомство с историей мировой эстетической мысли показывает, что и в прошлом, и в наше время представляющие ее учения различаются не только по своему *концепционному содержанию*, но и по *форме теоретизирования*, по способу мышления теоретика. Объясняется это в первую очередь тем, что сама философия в отличие от большинства наук далеко не однородна в множестве своих проявлений, ибо математика, например, или физика, химия, биология, как и археология, политическая экономия, история, имеют каждая исторически выработанную форму рассуждений, способ доказательств, научный язык, на котором говорят все представители этой области знания. Между тем, философские тексты разнохарактерны до такой степени, что нередко у читателей возникает сомнение — относится ли данное сочинение к философии или к какой-то другой сфере культуры: научно-теоретической, публицистической, литературно-художественной? Чем это можно объяснить?

Хорошо известно, что у философии особенный предмет изучения, соответствующее ему специфическое концептуальное содержание и необходимый для выработки этого содержания характер интеллектуального погружения в проблематику данного предмета. В самом деле, если каждая наука вычленяет в действительности какой-то участок, избираемый ею для пристального специального изучения, то философия рождается из потребности познания *мира в целом*. Первоначально это целое определялось понятиями "космос", "дао", "природа", "натура", затем, когда было осознаны отличие от природы социальной реальности и несводимость человека к чисто природному существу, возникли обобщающие понятия "бытие", "действительность", "мироздание", "мир". Но целое только потому и является *целым*, что состоит из неких *частей*, которые обладают определенной самостоятельностью и вместе с тем необходимы друг другу для существования целого; в *действительности*, как во всеохватывающей форме реального бытия, основными частями являются окружающий человека *мир* и *он сам*, стоящий в центре мира, поскольку он этот мир познает, осмысляет, преобразовы-

вает и художественно воссоздает. Так выкристаллизовалась *центральная проблема философского умозрения* — отношение "человек и мир", или, в других формулировках, "материя—дух", "натура—культура", "природа—общество", "Я—не-Я". И любой конкретный сюжет приобретает философский смысл, когда рассматривается в этом контексте освещаемый центральным отношением бытия, одновременно *онтологическим, гносеологическим, аксиологическим, праксиологическим, эстетическим.*

Но при этом выяснялось, что к анализу данного отношения (и в самом общем его виде, и в любом конкретном проявлении) можно подходить *с разных сторон* — со стороны *мира, природы, "не-Я"* или со стороны *"Я", духа, человека*; возможен вместе с тем и третий взгляд теоретика, который наводит фокус своего исследовательского внимания *на само взаимоотношение обеих частей этой бытийной системы.* Так объясняется — и соответствующим образом систематизируется — все разнообразие философских теорий: первый тип наиболее последовательно реализовался в средневековой натурфилософии (показательно само это понятие — "*натур*философия"), в учениях И. Шеллинга и Г. Гегеля, а второй — в эссе С. Киркегора и Ф. Ницше, в экзистенциалистской и антропологической литературе; а стремление преодолеть односторонность как энциклопедического системосозидания, так и психологизации философской рефлексии определило характер учений В. Соловьева и его последователей в русской философии "серебряного века" и эмигрантской фазе ее развития. Если под этим углом зрения рассмотреть отечественную философскую литературу последних десятилетий, то наиболее последовательное воплощение одна позиция получила в трудах профессора Ленинградского университета В. Свидерского, рассматривавшего философию как науку о всеобщих законах движения материи, наиболее решительным сторонником понимания философии как "самопознания философа" был М. Мамардашвили, а третью позицию исповедовал психолог и философ С. Рубинштейн, давший своему последнему и, к великому сожалению, незавершенному труду точное название: "Человек и мир". (Примечательно, что все трое в 60-е—70-е годы осуждались блюстителями "чистоты" марксистского учения; впрочем, они решались критиковать даже философское наследие К. Маркса, содержащееся в рукописях 1844—45 гг., за якобы еще не преодоленные в нем элементы "фейербахианства", ибо смотрели на него через призму примитивной "ленинской теории отражения" и полуграмотного сталинского изло-

жения философии диалектического и исторического материализма.)

Сложившуюся в истории философской мысли ситуацию можно представить схематически таким образом:



Вполне естественно, что эстетическая теория, выросшая в недрах философии и сохранившая с ней сущностную, методологическую связь даже тогда, когда она обрела автономное существование, претендуя на статус самостоятельной научной дисциплины, оказывалась в аналогичной ситуации по отношению к своему предмету: она могла рассматривать эстетосферу со стороны *эстетических свойств природы, космоса, материального мира* (как это делали представители "натуралистической" эстетики от пифагорейцев до создателей "математической эстетики" Дж. Биркгофа, "информационной эстетики" М. Бензе, "космологической эстетики" Ю. Линника и наших доморощенных, примитивных "природников"), или со стороны *эстетически оценивающего мир и испытывающего эстетические эмоции человека* (как это делали И. Кант и неокантианцы, представители "теории вчувствования" и нынешней "экспериментальной эстетики"), или, наконец, с той стороны, с которой раскрывается *диалектическое взаимодействие эстетических ценностей и эстетических оценок*, т. е. объективной и субъективной "составляющих" *целостной эстетической ситуации* (по такому пути шли Г. Гегель, А. Лосев, некоторые представители нашей отечественной эстетики 60-х—70-х годов — Л. Столович, С. Раппопорт, А. Еремеев, автор этого курса лекций в его предыдущих изданиях).

Расхождения в понимании предмета познания порождали и существенные различия теоретического содержания философских и эстетических учений. Поскольку своеобразие философского осмысления связей, соединяющих и разделяющих мир и человека, выражается в их рассмотрении в *системе субъектно-объектных отношений*, постольку конкретная трактовка этих отношений может вылиться в концепцию *объективистского* ха-

рактера, в которой содержание философии сводится к онтологической и(или) гносеологической проблематике, либо в чисто *аксиологическое, духовно-нравственное, антропологическое* учение, исследующее активность *субъекта*, либо в теоретический анализ *целостной в ее разносторонности системы субъектно-объектных и субъектно-субъектных отношений*. Прибегну вновь к схематическому изображению данной ситуации:



Само собою разумеется, что выделенные в этой схеме, как и в предыдущей, три типа философии являются некими идеальными конструктами (подобно "идеальному газу" в химии), реально же мы имеем, как правило, дело с их сочетаниями в тех или иных пропорциях. Это относится и к эстетическим теориям.

Понятно, что в тех философских учениях, которые исходят из безусловного примата объективной реальности, рассматривая ее "в-себе и для-себя бытие", эстетическая концепция либо вообще отсутствует (как в большинстве учений XVII в. и во многих позитивистских и постпозитивистских теориях XX столетия), либо красота признается "объективным свойством материи", а искусство — способом "познавательного отражения" объективной действительности, как это утверждала официозная эстетическая доктрина в СССР в 30-е—70-е годы, вульгаризируя гегелевское понимание искусства и его материалистическую интерпретацию В. Белинским и Н. Чернышевским. Столь же закономерно, что выдвижение философией в центр внимания активно и свободно действующего субъекта порождало потребность исследования эстетических и художественных *проявлений этой активности*, а саму эстетику превращало в *теорию вкуса и творческого самовыражения художника,* — таково большинство учений в европейской эстетике начала XX в. Когда же философия стремилась выстроить диалектическую модель взаимосвязи субъекта и объекта, осознавая при этом своеобразие субъектно-

субъектных отношений, она открывала эстетике возможность преодолеть тенденции *наукообразного объективизма* и *эмотивистского субъективизма*; последовательное развитие такой концепции оказалось возможным лишь в наше время, благодаря разработке теории систем и методологии системных исследований, но осознанное и продуктивное движение к этой цели было свойственно еще представителям упоминавшегося выше направления "эстетика и всеобщее искусствознание", по-своему преломлялось оно у М. Бахтина, В. Днепрова, А. Адамяна, а затем и у неортодоксально мысливших эстетиков России, Грузии, Украины, Эстонии из духовного поколения "шестидесятников".

Если характер теоретического содержания философских и эстетических учений непосредственно зависел от понимания их предмета, то особенности формы философской рефлексии зависели от вырабатывавшегося ею концептуального содержания. Ибо в той мере, в какой философия стремится выявить общие законы объективного бытия, она вступает на дорогу, проложенную научным познанием, часто использует логику, приемы, категориальный язык естествознания и математики, т. е. мыслит себя *особой наукой* — хотя и *особой*, но *наукой*, а подчас и наукой наук. Но в той мере, в какой она сосредоточивается на деятельности субъекта и межсубъектных отношениях, научный способ мышления теряет свою эвристическую силу, и философия должна искать иной, адекватный для решения данной задачи способ постижения и выражения постигнутого. Она и находит его, но уже за пределами абстрактного теоретического дискурса — в *публицистических, полухудожественных и даже чисто художественных формах* самопознания духа и текстового представления самого процесса и результата данной деятельности: философия сбрасывает с себя свои научно-теоретические одежды и предстает в исповедально-эссеистическом повествовании С. Киркегора или В. Розанова, в повестях-притчах Вольтера и стихах Е. Баратынского, в "Фаусте" И.-В. Гёте и "Братьях Карамазовых" Ф. Достоевского, в "Афинской школе" Рафаэля и в "Мыслителе" О. Родена... Ибо познание *субъективности как таковой* и постижение объективного существования лишь постольку, поскольку оно *отражается, переживается, осмысляется субъектом*, недоступны структурам логического мышления и требуют обращения к иным формам логики — той, которую В. Библер именует диалогикой (логикой диалога), и к тем, что искусствоведы называют художественной логикой, логикой метафорического, ассоциативного, эмоционально-оценочного мышления. Когда же философ стремится описать всю систему субъектно-объектно-субъектных отношений в ее полноте и ди-

намике внутренних взаимодействий, он вынужден искать *те или иные способы сочетания научно-теоретической, исповедально-публицистической и художественно-образной форм рефлектирования.* Схематически эта ситуация выглядит таким образом:



В эстетике данная ситуация преломляется в соответствии с особенностями ее предмета: поскольку изучаемая ею сфера реальности включает в себя само художественное мышление, эстетика оказывается связанной и с искусством слова, и с публицистикой как своего рода прикладным искусством несравненно теснее, нежели философия в ее собственном содержании. Непосредственным проводником этой связи является *художественная критика*, которая и становится очень часто существенным руслом эстетической мысли, — так "Салоны" Д. Дидро и "Гамбургская драматургия" Г.-Э. Лессинга, журнальные критические статьи В. Белинского и Н. Добролюбова вошли в историю эстетики в такой же мере, как и в историю критики и журналистики. И сами произведения искусства — не только литературы, но и других его видов — воплощали эстетическую рефлексию гораздо чаще, чем философскую, ибо размышления на эстетические темы являются *самосознанием художественной деятельности*, и неудивительно, что мыслящий художник, особенно в переломные моменты истории художественной культуры, испытывает потребность уяснить самому себе, чем является для него его творческая деятельность и какие ее принципы он считает наиболее продуктивными; так, целые системы эстетических воззрений мы находим в повести Н. Гоголя "Портрет" и в "Портрете Дориана Грея" О. Уайльда, в "Докторе Фаустусе" Т. Манна и в "Игре в бисер" Г. Гессе и даже в изваянной Поликлетом фигуре Дорифора, о которой Плиний сказал, что это уникальный случай, когда скульптор сделал из произведения искусства теоретическую концепцию...

Таким образом, пространство эстетической мысли широко расстилается в культуре, имея на одном своем полюсе строгую научно-философскую теорию типа "Критики способности суждения" И. Канта, на другом — поэтические декларации типа "Анчара" или "Памятника" А. Пушкина, а между этими полюсами — художественно-критическую эссеистику и публицистику в самых разнообразных формах их выражения — журнальных, радиотелевизионных, устно-дискуссионных.

Выбор того или иного типа эстетической рефлексии обусловлен, разумеется, в первую очередь характером дарования мыслителя, особенностями его мышления, однако существует и более глубокая детерминация — *культурно-историческая*: нетрудно увидеть, что в истории эстетической мысли, как и философской, ориентация на строгий логический дискурс, стремление к построению охватывающих всю проблематику данной теории системы порождены *рационализмом*, завоевавшим в XVIII в. господство в общественном сознании и сохранившим высокий авторитет вплоть до начала XX столетия; в истории эстетики это был путь от А. Баумгартена через И. Канта и Г. Гегеля, А. Галича и Н. Чернышевского к основателям движения "Эстетика и всеобщее искусствознание" М. Дессуару, Р. Гаману, И. Фолькельту; очевидна зависимость такого взгляда на эстетику от соответствующего понимания философии, которую и неокантианство, и неогегельянство, и феноменология трактуют, по известному определению Э. Гуссерля, как "строгую науку". Однако романтическое движение в культуре XIX в. и его модернистское продолжение в нашем столетии все дальше уводили эстетику вместе с философией от связей с наукой, с системностью мышления, с самой теоретичностью аналитического дискурса в сторону фрагментарных, эссеистических, художественно-критических "маргиналий" корифеев французского постмодернизма; оно и неудивительно, поскольку модернизм окончательно расшатал все представления об относительной стабильности эстетических ценностей, *полностью стерев границы* между прекрасным и безобразным, между художественным и игровым, между творческой оригинальностью и эпатажем... Понятно, что в ситуации, когда в самой западной культуре засвидетельствована "смерть искусства", когда крупнейший представитель американской эстетики А. Дэнто утверждает, что единственно возможное определение художественного произведения — "предмет, который считают произведением искусства", когда бескрайний индивидуализм и волюнтаризм отвергают критерии подлинного таланта и высокого вкуса, когда, в конце концов, *эстетику* заменяет "*анти*эстетика", построение целостной теоретической системы становится невозможным как в эстетике, так и в этике, в аксиоло-

гии, в философии; и действительно, попытки создания подобных систем не делаются на Западе уже более полувека...

Все же процессы, которые начали пробивать себе дорогу в последние десятилетия, — речь о них пойдет в последней части нашего курса — говорят о том, что *модернистский бескрайний релятивизм и* порожденный им *эстетический нигилизм* отходят в прошлое, и все отчетливее осознается необходимость *диалектически связать относительное и абсолютное, новаторское и традиционное, маргинально-фрагментарное и целостно-системное*, преодолеть индивидуалистический изоляционизм, вернувшись к пониманию "вписанности" *индивидуального в родовое и исторически изменчивого в вечное.* Тем самым складываются предпосылки для возрождения *философско-мировоззренческих систем, а на их основе — и эстетики как целостной системы идей, теоретически осмысляющей данную грань мировоззрения человека, его ценностного сознания, его творческой деятельности.*

Настоящий курс лекций представляет собой одну из модификаций эстетической мысли, которая стремится решать такие научные задачи, которые не способны решить ни эстетическая публицистика, ни философско-эстетическая поэзия, ни драматургия, ни повествовательная литература. Но чтобы успешно справиться с решением этих задач, теоретическая эстетика должна стоять на *методологическом и концептуальном уровне современной науки и философии* — только в этом случае она может рассчитывать на получение новых знаний. Вот почему весь дальнейший собственно эстетический анализ нужно предварить кратким изложением тех методологических принципов исследования и тех исходных философско-культурологических позиций, которые характеризуют современный уровень познавательной деятельности человечества.

Лекция 3-я:

Методологическая программа системно-синергетического исследования[1]

1. Общая характеристика системного мышления

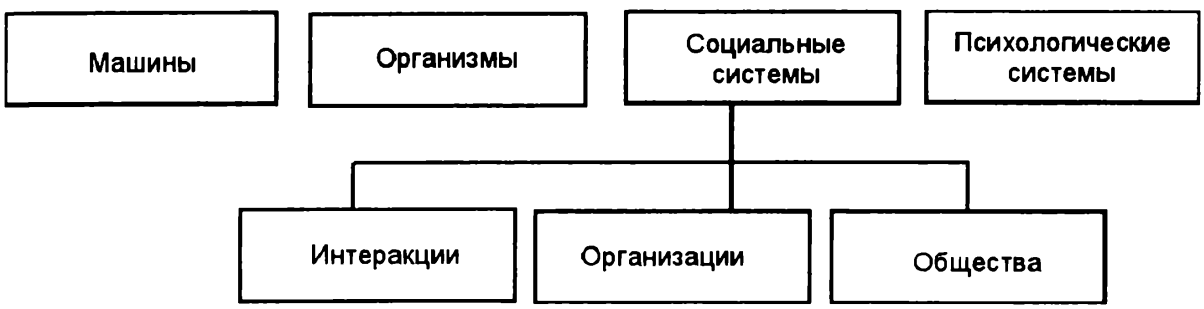
Хотя введенное в середине XX в. понятие "системный подход" употребляется часто и поныне, сейчас уже ясно, что имеется в виду совсем не конкретная методологическая процедура частного значения — "подход" в собственном смысле слова, а нечто гораздо более масштабное — *особый способ мышления*, проявляющийся в наши дни и в научном познании, и в техническом творчестве, и в проектной деятельности, и в медицинской, и в управленческой, все глубже проникающий в общественное сознание; неудивительно, что он захватывает и сферу философского умозрения. Обретение системным мышлением парадигмального, говоря языком Т. Куна, масштаба объясняется тем, что во второй половине XX в. во всех областях культуры приходится иметь дело с *целостными, сложными* и *сверхсложными системами*, которые оказываются доступными познанию, преобразованию, управлению, проектированию *именно в своей целостности* и поэтому не допускают привычного аналитического расчленения и оперирования каждой частью порознь, ибо *система есть нечто большее, чем сумма составляющих ее частей.*

Так выяснилось, что традиционные способы изучения подобных объектов и управления ими неэффективны и что необходима разработка новых методов, отвечающих природе системных объектов, способам их существования, функционирования и развития. Методологическая концепция, решавшая эту задачу, родилась из потребности изучения живых систем в их целостном

---

1 В этой лекции излагается концепция, которую автор разрабатывает на протяжении четверти века, — от статьи "О системном подходе к системному подходу" (1973; переиздана в сб. "Системный подход и гуманитарное знание", 1991) до методологического введения к "Философии культуры" (1996).

бытии (не случайно родоначальниками системного подхода были биологи — в США Л. Берталанфи, в России академик П. Анохин), а затем стало ясно, что эта методологическая программа применима и к системам социальным, к бытию человека, его деятельности, культуре, языку, искусству, т. е. к наиболее сложным системам, изучение которых аналитическим методом не давало — и не могло дать! — адекватного о них представления. Значительный вклад в развитие системного подхода в этом направлении внесли американский социолог Т. Парсонс и немецкий методолог Н. Люман, издавший в 1984 г. "Очерк общей теории социальных систем"; развивая идеи Т. Парсонса, ученый предложил такую классификацию систем:



Корректность такой классификации может быть оспорена, и неясно, в частности, где может находиться в ней художественная деятельность человека, но несомненно, что последняя, как и эстетическая сфера культуры, да и культура в целом, является сложнейшей системой, исторически организовавшейся, точнее, самоорганизовавшейся, и потому требующей от изучающих ее наук системного к ней подхода. Когда же в 70-е годы на методологической почве, вспаханной системным подходом, родилась новая научная дисциплина — *синергетика*, сосредоточенная на изучении процессов организации и реорганизации сложных систем, ее основоположники, работающие в сфере физики и математики, — Г. Хакен, И. Пригожин и И. Стенгерс сразу же обнаружили, что законы самоорганизации развивающихся систем имеют не частный, термодинамический, а общий характер, непосредственно проявляющийся и в развитии социокультурных систем.

В нашей стране разработку общей теории систем и методологии системных исследований, с опорой на сделанное в этом направлении за рубежом и преодолевая упорное сопротивление догматиков от советского квазимарксизма, начали в 60-е годы И. Блауберг, В. Садовский, Э. Юдин, А. Уемов, В. Сагатовский и другие ученые; в 1969 г. в Москве основан ежегодник "Системные исследования", в 70-е—80-е годы стали выходить одна за

другой книги, посвященные теории и истории этого направления научной мысли; тогда же была оценена по достоинству деятельность замечательного русского ученого, писателя и философа А. Богданова, уже в начале XX в. предвосхитившего своей "всеобщей организационной наукой" последующее развитие мировой научной и философской мысли по тому пути, на котором родились теория систем, кибернетика и синергетика. В 80-е годы принципы синергетики стал разрабатывать у нас математик С. Курдюмов, увидевший, подобно своим зарубежным коллегам, что принципы эти раскрывают *общие закономерности развития* как процесса перехода от одного уровня организации системы к другому, более высокому, и потому они непосредственно применимы к изучению социальных и культурных систем; это привело ученого к содружеству с философом Е. Князевой, послужившему выявлению действительного масштаба синергетических законов; итоги их работы, опубликованные в ряде статей в журнале "Вопросы философии" и в резюмирующей монографии, показали *действительную всеобщность* данных законов и, следовательно, их *философско-онтологический*, а не частнонаучный характер.

Выход системологии и синергетики за рамки естествознания в сферу социально-гуманитарного знания не мог не вернуть философию к обсуждению вопроса, вставшего перед нею еще в прошлом веке в связи с развитием позитивистской методологии познания — так называемого "*редукционизма*", т. е. сведения сущности и закономерностей высших форм движения к низшим: социокультурных к биологическим, психологических к физиологическим, духовных к материальным; такие устремления распространились и на сферу эстетики, приводя к утверждениям, что чувство красоты присуще уже животным и потому сущность его физиологическая, а не духовная (позиция Ч. Дарвина и его последователей, провозгласивших эстетику "физиологической" наукой) и что можно говорить об "искусстве животных" (главу под таким названием выделил, например, болгарский философ-марксист и эстетик Т. Павлов). В наши дни попытки обосновать такой взгляд на происхождение и сущность не только эстетических, но и этических явлений делаются с опорой на открытия этологии и генетики (например, в работах В. Эфроимсона).

Представляется очевидным, что простое перенесение представлений теории систем и синергетики из сферы наук о природе в науки о культуре (в частности, в эстетику) неизбежно обернется позитивистским редукционизмом и приведет к ложным выводам, упрощающим подлинную сложность эстетических, художественных, вообще культурных систем, ибо стирает их *каче-*

ственное отличие от систем физических, химических, биологических. Но столь же ошибочным было бы на этом основании считать системно-синергетические представления неприменимыми к изучению социокультурных объектов, замыкая его в герменевтических процедурах "вживания", "эмпатии", "перенесения", "понимания", "деконструкции"... Все эти процедуры, безусловно продуктивны — более того, необходимы! — когда речь идет об изучении *конкретных культурных "предметов"* или, как сказал бы Ж. Деррида, "текстов" — произведений литературы, искусства, философии, определенных исторических событий, биографий политических деятелей, мыслителей, художников. Однако в тех случаях, когда гуманитарное знание ставит перед собой чисто теоретические задачи — изучения *законов строения, функционирования и развития* социальных, культурных, художественных объектов, — оно должно применять те же методологические процедуры, которые выработаны в ходе изучения природных явлений и процессов, но *развивая и обогащая эту методологию в соответствии с более высоким уровнем сложности социокультурных систем.* Решение этой задачи и предлагается в данном курсе, а обоснование способной ее решить методологической программы — в настоящей лекции.

В последние десятилетия эстетическая мысль, отчасти спонтанно, отчасти осознанно и целенаправленно, стала все чаще рассматривать искусство как сложный системный объект и преодолевать господствовавшее у нас еще в недалеком прошлом примитивное, плоское его понимание как "формы познания" мира, подобной науке, преодолевать и возобладавшее в XX в. на Западе столь же плоское толкование искусства как "формы игры". Вместе с тем эстетика осознала необходимость включения самого искусства в более сложную системную цепь: *художественное творчество—художественное произведение—художественное восприятие* (такова была программа созданной в 1962 г. в Ленинграде Комиссии комплексного изучения художественного творчества во главе с энтузиастом этого движения Б. Мейлахом). Затем данная коммуникативно-семиотическая система стала рассматриваться в еще более широком и более сложном системном контексте, именуемом "художественной культурой". И все же последовательное проведение системного анализа искусства, как и эстетосферы культуры, все еще не осуществлено, особенно после того, как методология системного исследования была развита синергетикой (хотя первая попытка такого рода была сделана в вышедшей в 1993 г. в Москве книге И. Евина "Синергетика искусства").

Поэтому представлялось необходимым охарактеризовать основные позиции системно-синергетической программы иссле-

дования тех наиболее сложных систем, которые изучает эстетическая наука. Программа эта охватывает три направления исследования: *предметный, функциональный* и *исторический.* Начну с характеристики первого, объединяющего изучение *состава* системы и ее *строения.*

2. Предметная (субстратно-структурная) плоскость системного исследования

Привычный эмпирико-индуктивный метод поэлементного исследования, укоренившийся в науке со времен Ф. Бэкона и определявший движение познания формулой: "от частей — к целому", сыграл огромную прогрессивную роль в истории науки, однако оказался неэффективным, когда предметом познания стали сложные и сверхсложные системы, такие, как жизнь, общество, человек, культура, искусство,— потому что какое бы количество элементов, сторон, качеств, функций такой системы мы не изучили с предельной конкретностью, суммирование этих знаний не дает представления о целостном бытии данной системы — о том, *что есть* жизнь, *что есть* общество, *что есть* человек, *что есть* культура, *что есть* искусство. Ибо система — это не сумма составляющих ее элементов, а *способ их соединения, сцепления, связи.* А чтобы эти связи — т. е. структуру системы — выявить, нужно идти *не от частей к целому, а напротив, от целого — к частям,* ведь "тайна" целостности заключена именно в том, как она организована (каждому известно множество примеров того, как одни и те же элементы при изменении их связей образуют качественно различные целостности; простейший пример такого рода — детская игрушка калейдоскоп, при вращении которой меняются узоры, возникающие из разных комбинаций кусочков стекла; другой пример — радикальное изменение облика вашей комнаты при перестановке мебели). Замечательный французский мыслитель Б. Паскаль заметил как-то: "Одни и те же, но по-другому расположенные слова образуют новые мысли". И существенно при этом, что новая мысль порождается именно расположением слов, а не смыслом каждого и не их совокупностью, и значение каждого слова в предложении можно установить, лишь исходя из понимания целостного высказывания: ведь бóльшая часть слов многозначна и только контекст позволяет понять, в каком значении слово здесь употребляется.

Таким образом, чтобы понять, что представляют собой эстетическое отношение человека к действительности и его художе-

ственная деятельность, нужно идти не от рассмотрения их составных частей, а от изучения строения культуры, частями которой (т. е. частными проявлениями) являются эстетическое отношение и художественное творчество, — ведь именно потребностями ее, культуры, целостного существования, функционирования и развития обусловлено наличие этих ее "частей", сохраняющихся на протяжении всей ее истории, следовательно, ей жизненно необходимых! Понять, в чем же состоит эта необходимость, можно только зная, что представляет собой культура *как целостная система*. А для этого нужно сделать еще один шаг в том же направлении, т. е. "выйти на культуру" как на подсистему той более мощной системы, к которой культура принадлежит, будучи особенной формой бытия, сложившейся в определенных условиях для решения определенных задач и именно поэтому состоящей из определенных и определенным образом взаимосвязанных составных частей. Такой анализ является чисто философским, и его необходимость как предпосылки дедуцируемых исходных положений эстетической теории лишний раз подтверждает, что является она по природе своей философской дисциплиной, так сказать, *прикладной философией*. Вот почему следующие лекции и будут посвящены анализу философских оснований всех последующих рассуждений о сущности, функционировании и развитии эстетического и художественного "компонентов" культуры как имманентных ей ее собственных характеристик.

Итак, выявление *структуры системы*, т. е. организующей ее совокупности (точнее, *цело*купности, как сказал бы Г. Гегель) связей составляющих ее частей, есть необходимое условие познания каждой из них; оттого системный подход часто называют *системно-структурным*, а иногда даже попросту отождествляют со структурным анализом; мы убедимся вскоре, сколь неосновательно подобное отождествление, особенно когда речь идет о системах социокультурных, бытие которых есть функционирование и развитие, требующие самоуправления, саморегуляции и "саморефлектирования", по определению Н. Люмана, и обладающих для этого не только "сознанием", но и "самосознанием", по точному суждению известного нашего кибернетика Д. Поспелова.

Но отсюда следует очень важный в методологическом отношении вывод: если ориентироваться в выработке исследовательской программы не на наиболее простые, а напротив, на наиболее сложные типы систем, то придется заключить, что приоритет в выработке такой программы должен принадлежать не естественным наукам и обслуживающему их математическому аппарату, а наукам *общественным* и *гуманитарным*, "наукам о культуре", по терминологии неокантианцев. Тогда и выяснится

неправомерность "структуралистской редукции" системного подхода, выражающейся в его сведении к структурному анализу: он может быть достаточен математику, но никак не культурологу, и неправомерность "функционалистской редукции" системного подхода, возможной в биологии, но чрезвычайно опасной в гуманитарном знании, поскольку бытие человека есть *развитие, а не только функционирование*; изучение систем такого уровня сложности, как человек, культура, искусство, не может быть поэтому уложено в методологические рамки структурализма или теории "функциональной системы" — оно требует адекватного их природе сопряжения *предметного (субстратно-структурного) анализа с анализом функциональным* и *историческим*.

Предметный анализ предполагает решение двоякого рода задач: выяснение того, из каких компонентов разных уровней — подсистем и элементов — состоит изучаемая система, и выявление связей, соединяющих эти ее компоненты; речь идет о *субстратном* анализе и *структурном* (точнее, *архитектоническом*, ибо, как мы увидим, структурному рассмотрению подлежит и функционирование системы, и ее развитие).

Внесистемное, чисто эмпирическое изучение субстрата рассматриваемого объекта не содержит критериев, которые позволили бы установить, выявлен ли состав целого с необходимой полнотой; системный подход позволяет преодолеть эту ограниченность эмпирического анализа благодаря тому, что, двигаясь от рассмотрения целого к выявлению места и функций в нем каждого его компонента, мы получаем возможность определить *необходимость и достаточность всех его "слагаемых" для существования целого*.

Приведу два примера: умозрительный и взятый из практики. Первый пример из области теории музыки: чтобы понять закономерности строения звукоряда в семиступенной европейской музыке, нельзя исходить из чисто эмпирического обнаружения группы составляющих его элементов, скажем, до, фа, си, ре, си-бемоль, фа-диез... Ибо для того, чтобы понять принцип их связи, образующей целостную систему — музыкальную гамму, нужно найти все звуки, *необходимые* для этого и для этого же *достаточные*: до-ре-ми-фа-соль-ля-си, а затем и находящиеся в гамме, но на другом уровне — бемоли и диезы. Другой пример из археологической практики: найдя в ходе раскопок осколки керамических сосудов, исследователь должен установить, какие из них являются частями одного сосуда, а какие принадлежат другим, и найти место каждой части в структуре целого, притом, что некоторые из них могли быть утрачены, но должны быть мысленно восстановлены для определения и *необходимости,* и *достаточности всех частей сосуда как целостной системы*.

Обращаясь в этой связи к проблеме сущности искусства как предмету исследования эстетики, напомню уже отмеченный во вводной лекции существенный недостаток концепции, изложенной в первом издании настоящего курса: господствовавшему в те годы *однолинейному* представлению о сущности искусства как способе познания действительности было противопоставлено *разностороннее* описание художественной деятельности, включавшее характеристику ее познавательной, оценочной, творчески-преобразовательной и коммуникативной граней; но, поскольку в середине 60-х годов автор еще не осознавал первостепенную важность критерия необходимости и достаточности для определения состава изучаемого сложного целого, оставалось неясным, почему художественное освоение мира обладает *именно этими* свойствами и нет ли у него *еще каких-то*, просто не замеченных исследователем. А тем самым неуловимой оказалась и структура художественного произведения, его архитектоника — ведь она является не простым пучком "каких-то" связей между компонентами данной системы, но *системой этих связей*, которая и придает данному объекту устойчивую целостность и качественное своеобразие. Когда же при подготовке второго издания освоение автором основных принципов системного исследования позволило показать *необходимость этих четырех компонентов искусства для его полноценного функционирования и одновременно их достаточность для этого*, тогда-то и стали ясными сущность художественной деятельности, ее место и смысл ее существования в культуре — она предстала уже не как простая сумма эмпирически нащупанных элементов, а как *закономерно организованное системное целое, качественное своеобразие которого и определяется его структурой.*

Но при этом встает чрезвычайно важный вопрос: а применим ли вообще структурный анализ к изучению духовных объектов? Многие теоретики решительно возражают против правомерности такого анализа духовных явлений, исходя из того, что духовная субстанция нерасчленима, что она представляет собой поток эмоционально-интеллектуальной энергии личности (если не эманацию "божественного духа"), лишенный пространственной локализации, атрибутивной для материальных объектов; на этом основании отрицается возможность применения в сфере гуманитарного знания методов точных наук и воздвигается своего рода "железный занавес" между наукой, отождествляемой с базирующимся на математике естествознанием, и сферой "гуманитарности", как говорят представители англо-американской культурологии (противопоставление science / humanities — вспомним хотя бы известную у нас по русскому переводу брошюру Ч. Сноу "Две культуры").

Конечно, применение таких пространственных по их происхождению понятий, как "структура", "строение" и т. п., к явлениям духовным имеет метафорический характер, и между, например, *разумом*, *чувством* и *волей*, традиционно выделяемыми в строении человеческой психики, или *сознанием*, *подсознанием* и *надсознанием* как ее структурными уровнями, обнаруженными психоанализом в XX в., нет таких жестких границ, какие существуют между элементами материальных объектов; но разве это служит препятствием для понимания строения психической деятельности? И разве можно понять реальную жизнь человеческого духа, не применяя в ее познании такие "анатомирующие" ее приемы, расчленяющие живую целостность процедуры? Ибо сколь бы ни была текуча наша духовная жизнь, с ее постоянным превращением одних форм в другие и сопровождением одних процессов другими, это не снимает принципиального различия между, например, религиозным экстазом, математическим анализом, эстетическим наслаждением, философской рефлексией, воспоминанием о прошлом, переживанием настоящего, мечтой о будущем...

Не может вызывать сомнений и то, что психика является не простым набором различных духовных сил, но *самоорганизовавшейся в ходе истории человечества системой этих сил*, призванных эффективно управлять всей практической деятельностью людей и взаимосвязанных на основе своего рода "разделения труда". Относительно же самой правомерности переноса пространственных отношений на внепространственные духовные реалии можно лишь утверждать, что вне такого переноса организация духовной жизни человека оказывается попросту неуловимой для научного познания, как и для обыденного сознания, — ведь говоря, например, о *глубокой* мысли или *возвышенном* состоянии духа, о нравственном *падении* и душевном *движении,* мы пользуемся метафорами, определяющими внепространственные отношения по пространственным, ибо нет другого способа определения *соотношения* разных проявлений духовной жизни.

Принципы изоморфизма и гомоморфизма потому и играют такую большую роль в методологии системных исследований, что они выражают признание *всеобщности законов структурной организации систем* и, следовательно, дают возможность открывать сходство, а подчас и подобие строения разных типов систем, в частности, материальных и духовных, жизненно-реальных и художественно-иллюзорных; поскольку же материальные системы лучше других изучены со структурно-организационной стороны, становится возможным и продуктивным перенос их свойств на системы более сложные (если, разумеется, такой перенос не становится простым уподоблением духовного мате-

риальному, а лишь выявляет *определенную степень их сходства* и тем самым позволяет углублять наше знание жизни и творческой мощи человеческого духа).

Что же касается искусства, то в его изучении издавна стихийно применялся структурный анализ — ведь само различение содержания и формы в художественных произведениях, а затем внутренней формы и внешней, сюжета и фабулы, рисунка и колорита, мелодии и гармонии, физического и словесного действия в творчестве актера, наконец, анализ композиции произведения искусства (которая есть не что иное, как способ его пространственной, временно́й или пространственно-временно́й организации) говорит об интуитивном признании *структурированности художественной ткани* как закономерности объективного характера, при всех исторических изменениях способов организации художественно-образного текста. Структурный аспект системного подхода превращает эту интуицию в методологически отрефлектированный принцип познания искусства, соотнесенный с субстратным анализом и функциональным.

3. Исследование внешнего и внутреннего функционирования системы

Но если структура системы раскрывается лишь при выявлении необходимости и достаточности сопряженных в ней компонентов системы, то как устанавливается, какие именно компоненты системы отвечают этим критериям? По-видимому, лишь благодаря выявлению *тех функций, которыми наделен каждый элемент целого*, поскольку он существует не сам по себе, а выполняет определенные обязанности в "разделении труда" между элементами системы, необходимые для ее эффективного функционирования. Так выясняется, что в целостной программе системного исследования субстратный анализ оказывается диалектически связанным с анализом архитектоническим (структурным), а этот последний — с анализом функциональным, ибо, как установил П. Анохин, "функция определяет структуру".

Вместе с тем в социокультурных системах, как наиболее сложных представительницах класса "функциональных систем", следует различать два уровня функционирования: *внешний*, действенно связывающий систему со средой, и *внутренний*, раскрывающий поведение каждого компонента системы в его взаимодействиях с другими в ее собственном пространстве.

Как правило, у каждого компонента системы есть одна функция, определяющая его роль в системе, его необходимость для

ее целостного существования, поэтому анализ ее внутренней жизни именно как активно-деятельностного процесса, а не статичного состояния становится аспектом системного исследования, без которого недостижимы его собственные полнота и целостность. Что же касается внешнего функционирования системы, то чем выше уровень ее сложности, тем шире спектр направлений ее активности; тем самым сложная и сверхсложная системы становятся *полифункциональными*. К числу таких полифункциональных систем относятся и культура, взятая в целом, и такая ее подсистема, как искусство. А в таком случае возникает необходимость распространения структурного анализа на функционирование рассматриваемой системы — трудно ведь сомневаться в том, что пучок ее функций является не простым конгломератом, а самоорганизовавшимся определенным образом *их ансамблем*. Значит, подлежит выяснению *принцип взаимосвязи* этих функций системы: является он, к примеру, сложносочиненным или сложноподчиненным, говоря терминами лингвистики, т. е. находятся ли эти функции на одном уровне или на разных, равноправны они или же организованы иерархически, стабильна ли в этом случае доминантная функция или она меняется ситуативно и исторически. Непонимание этих различий вело, в частности, к тому, что функциональную характеристику искусства теоретики давали, как правило, по аналогии с наукой, или с языком, или с игрой, т. е. с *монофункциональными* формами человеческой деятельности, полагая, что таковыми должны быть все вообще ее формы. Однако сверхсложные системы тем и отличаются от сложных, что они *полифункциональны*; искусство, разумеется, не единственная система такого рода — аналогична функциональная природа культуры в целом, такова и сущность бытия человека, оттого многочисленные попытки однозначно определить его деятельностную природу как "homo faber" или "homo sapiens", "homo loquens", "homo ludens" и т. п. оказывались и справедливыми, и односторонними (они отвечали критерию *необходимости*, но не отвечали критерию *достаточности*), ибо назначение человека в мире (или, по М. Шелеру, "в космосе") *многозначно, многосторонне при переменной доминанте этого ансамбля функций*. Такова и особенность искусства, которая находит свое объяснение в его способности образно воссоздавать человека как целостное существо, а не реализовывать ту или иную из его сущностных сил, подобно науке, языку, игре и всем другим однонаправленно-специализированным формам человеческой деятельности; значит, только на основе различения *моно*функциональных и *поли*функциональных систем возможно определение истинного места искусства в культуре.

4. Историческая (генетически-прогностическая) плоскость системно-синергетического исследования

Существует, однако, особый тип функциональных систем, в которых действие протекает не по замкнутому циклу, как в системах технических и биологических, но постоянно изменяется, то более, то менее радикально, делая систему *развивающейся.* Такая ее способность объясняется тем, что данный тип системы обладает свободой выбора своих действий, которая определяет меру следования сложившейся прежде программе поведения и меру ее изменения. Характер этих изменений обусловлен, с одной стороны, имманентной системе логикой ее самодвижения, самосовершенствования, саморазвития, а с другой, — необходимостью реагирования на изменения внешней среды, взаимодействие с которой определяет своеобразие *открытой системы.* Для эстетосферы культуры такой средой является и природа, и социальные отношения, и все другие сферы культуры, динамика которых обусловливает изменение ряда существенных параметров эстетического отношения людей к действительности; для художественной деятельности ближайшей средой является вся социокультурная реальность, включая и эстетосферу культуры, а затем и реальность природная в ее соотнесенности с культурой. Что же касается логики саморазвития интересующих нас системных образований, то она преломляет в эстетической и в художественной сферах общие синергетические закономерности данного процесса — движение от изначальной аморфности, эмбриональной синкретичности ко все шире разворачивающемуся расчленению, специализации расчленяющихся элементов и образованию структурных связей между ними, затем постепенное повышение уровня организованности системы, обеспечивающего ее жизнеспособность при всех изменениях среды и эффективность функционирования в ней, альтернативой же является либо окостенение выработанной структуры, застойное существование и медленное умирание системы, либо распад сложившихся связей под влиянием центробежных сил, порождаемых эгоизмом автономизированных частей системы, и формирование из возникшего хаоса новой, качественно отличной от предшествующей и более высокоорганизованной системной целостности.

Мы увидим в дальнейшем, как конкретно это происходит в истории художественной культуры, а пока замечу в общеметодологическом плане, что системное мышление приводит к необходимости расширить традиционное представление о структуре как "инвариантном аспекте системы", т. е. способе ее пространственной организации, характеризующем статическое состояние

системы. Уже было показано, что понятие "структуры" следует относить к взаимосвязи не только предметных компонентов системы, но и ее функций. Сейчас следует пойти дальше, признав *необходимость структурного подхода и к процессу развития системы.* Ибо закономерная смена одних ее состояний другими (например, в цепи рождение—становление—созревание—расцвет—увядание—старение—смерть) является *структурой процесса* (иногда ее называют *эволюционной структурой,* или *хроноструктурой*). Выявление хроноструктуры изучаемого процесса помогает понять его закономерный ход, и неудивительно, что с тех пор, как история культуры стала предметом специального изучения, историки нередко переносили описанную хроноструктуру онтогенеза на развитие исторических типов культуры (например, в "Закате Европы" О. Шпенглера). Вряд ли можно согласиться с такой универсализацией одной разновидности хроноструктуры — хотя бы потому, что завершение истории каждого типа культуры не есть его физическое исчезновение, и культуры античности, средневековья, Возрождения, исчерпав свои возможности, сохранились в памяти человечества, в его культурном фонде, тем или иным образом участвуя в реальной жизни каждого последующего типа культуры; несомненно, во всяком случае, что "развитие" как форма движения, отличающаяся от простого "изменения", — это процесс, *хроноструктурно организованный,* и потому изучение интересующих нас его проявлений в эстетической и художественной сферах культуры предполагает выявление их специфических хроноструктур.

Конкретизация такого подхода становится возможной благодаря открытиям синергетики. Уже было отмечено, что, хотя синергетика родилась и первое время развивалась в недрах естествознания, ее основоположники и на Западе, и в России сразу же отмечали *всеобщий масштаб* тех закономерностей процессов самоорганизации и реорганизации сложных систем, переходов от гармонии к хаосу и от хаоса к новой гармонии, которые были открыты в ходе изучения термодинамических процессов. В 80-е—90-е годы были сделаны первые опыты применения синергетических идей к изучению различных социокультурных процессов; один из них, изложенный в моей книге "Философия культуры", позволил преодолеть две односторонние и противостоящие друг другу концепции историко-культурного процесса: его *однолинейную трактовку как прогрессивного восхождения с одной ступени на другую* (концепции Г. Гегеля, О. Конта, К. Маркса) и возникшую как оппозиция этому взгляду на историю, не подтверждаемому реальными фактами, теорию "локальных цивилизаций" (О. Шпенглер, А. Тойнби, Л. Гумилев), отрицающую не только линейный характер прогресса, но вместе с ним

вообще *единство процесса развития человечества*, его культуры, его эстетического сознания, его искусства. Синергетическая идея *нелинейного развития* позволила сохранить диктуемое фактами представление о единстве и закономерном характере развития человечества при то более, то менее широком спектре различных путей его движения от одного уровня самоорганизации его бытия — т. е. культуры — к другому. Именно потому, что процесс этот не запрограммирован какой-либо высшей силой, но представляет собой непрерывный спонтанный и интуитивный поиск оптимального пути развития на каждой его ступени (а совершаться он может только методом проб и ошибок, как называют это психологи применительно к деятельности индивида), переход от одного устоявшегося типа социальной и культурной, эстетической и художественной упорядоченности (гармонии) может быть только *поливариантным*, и лишь сам ход практической реализации разных проектных "моделей потребного будущего" показывает, какая из них обладает преимуществами перед всеми другими. А ею оказывается такая, которая притягивается этим будущим (идея "аттрактора") в силу ее объективного соответствия потребностям формирования более высокого уровня упорядоченности, организованности, рождающего новый тип гармонии.

Такой подход к изучению закономерностей развития важен не только для достижения более убедительного, чем прежние, понимания истории культуры и искусства, но и для теоретически обоснованной ориентации в современных процессах. Сейчас стало очевидным, что не одна наша страна — все человечество переживает переломный и переходный этап своей истории; отсюда появление таких характерных обозначающих его понятий, как *пост*капитализм, *пост*индустриальное общество, *пост*модернизм в культуре или даже убеждение, что наступил "*конец истории*", "*смерть искусства*", что на смену культуре и ее эстетическому потенциалу приходят *анти*культура и *анти*эстетика. Попытки разобраться в существе этого нового состояния общества и культуры предпринимаются уже несколько десятилетий политиками, экономистами, социологами, культурологами, философами, эстетиками во всех странах западного мира, не говоря уже о россиянах, мучительно размышляющих над противоречиями процесса перестройки всего нашего бытия, ибо всем ясно, *откуда* мы движемся, но никто не может внятно объяснить, *куда направлено* это движение, а значит, какой путь для него *оптимален*. Синергетический подход может помочь найти научно обоснованные ответы на эти вопросы, ибо он открывает новые возможности для дополнения *генетического* вектора исторического исследования вектором *прогностическим*: если первый

охватывает историю изучаемой системы с момента ее зарождения и до состояния, непосредственно наблюдаемого исследователем, то второй позволяет выработать гипотетическое представление о том, куда может и должен привести данную систему процесс ее реорганизации.

Правда, в наше время авторитет футурологии как научной дисциплины подорван провалом предсказаний так называемого "научного коммунизма", и многие философы и публицисты утверждают даже, что будущее вообще, в принципе не подлежит познанию, тем более научному; напомню критику "историцизма" К. Поппера или же заявление Ст. Лема, что "будущее предсказать невозможно", поскольку, если "у Ельцина или у Коля лопнет небольшой сосуд, все перевернется в этом мире"; но можно ли "предсказать, где и у кого лопнет этот самый сосуд"? Поэтому, резюмировал один из самых крупных писателей-фантастов XX в., словно опровергая правомерность столь успешно разрабатывавшегося им самим жанра научно-художественной литературы, "я не знаю, что и как будет". В поэтической форме этот же грустный вывод со свойственной ему экспрессивностью сформулировал А. Галич:

Не бойтесь тюрьмы, не бойтесь сумы,
Не бойтесь мора и глада,
А бойтесь единственно только того,
Кто скажет: "Я знаю, как надо!"

Между тем, системно-синергетические представления опровергают подобный скепсис, ибо в тех случаях, когда некий процесс действительно постигается системно, как *процесс совершенствования самоорганизации системы*, он раскрывает научному познанию *имманентные ему тенденции саморазвития*, действие которых *превратило прошлое в настоящее* и столь же закономерно *превратит настоящее в будущее*.

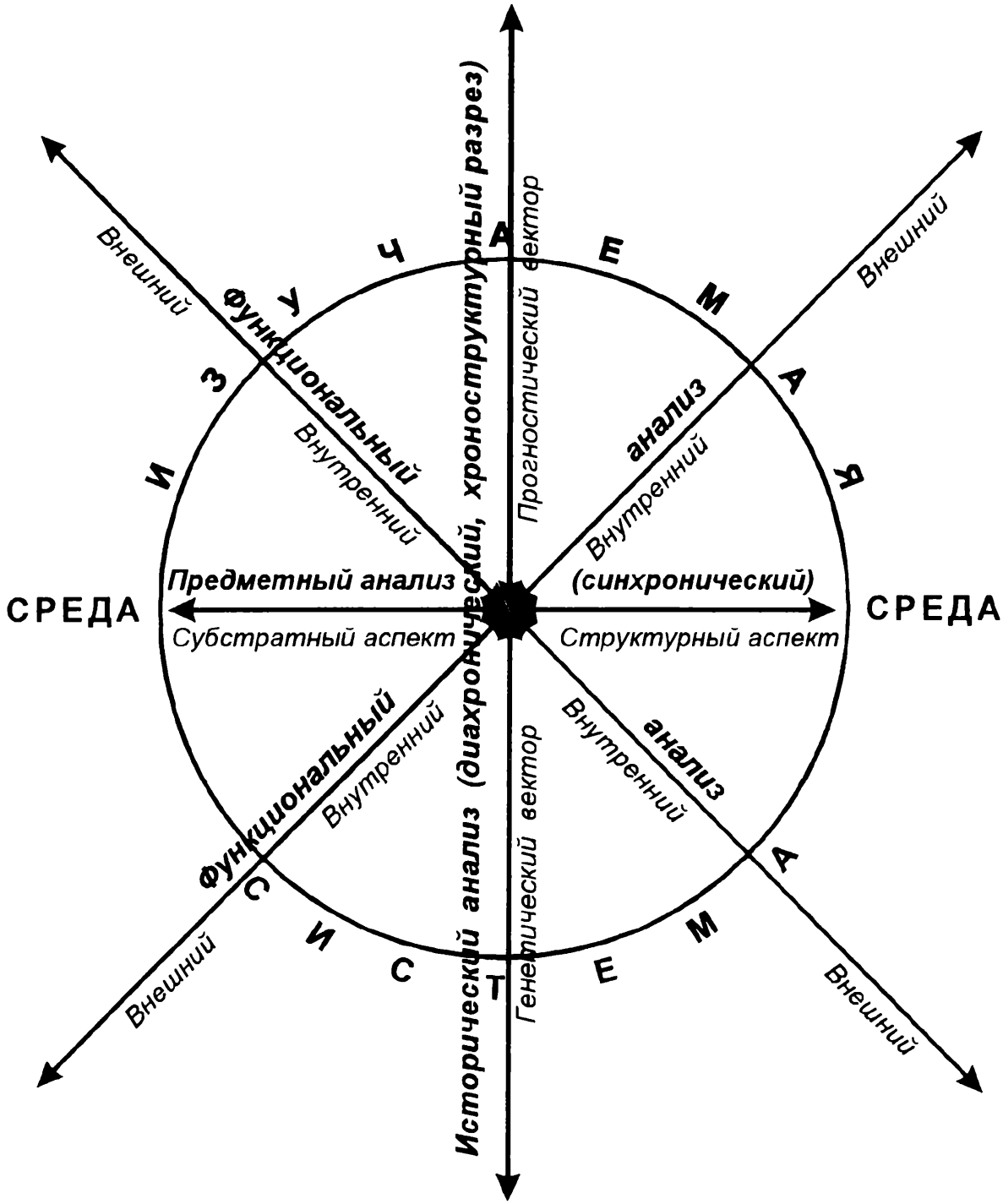
При этом нужно, однако, учитывать два существенных обстоятельства: во-первых, научное предсказание правомерно лишь по отношению к *макро*масштабу исторического процесса, а не к его *микро*масштабу, т. е. к событиям, могущим произойти в долгой перспективе, а не в ближайшее время (типа "лопнувшего сосуда" политического деятеля); во-вторых, прогнозировать можно только *общие тенденции процесса, а не конкретный его ход* — именно потому, что развитие социокультурных систем основано на свободном выборе конкретного деятельностного акта из более или менее широкого спектра возможных действий (притом, что свобода нередко оборачивается тут произволом); оттого каждый конкретный шаг истории непредсказуем и имеет непредсказуемые последствия. Однако в крупном масштабе дви-

жения истории все эти флуктуации, разброс конкретных поступков, деяний, событий нивелируются, и через толщу случайностей, как понимал это уже Г. Гегель, прокладывет себе дорогу историческая необходимость.

Такое понимание эвристических возможностей прогнозирования не проявление фатализма или финализма, но добытое современной наукой знание того, что всякий процесс развития является *развитием* именно в той мере, в какой он *повышает уровень организованности системы*; применительно к нынешней ситуации в жизни человечества это означает, что единственной альтернативой его самоубийству в результате экологического конфликта с природой и политического конфликта наций и классов является переход на иной уровень самоорганизации самого общества и более совершенная, чем прежде, организация метасистемы "*общество—культура—природа*"; только при этом условии сила негэнтропии окажется большей, чем рост энтропии, иначе говоря, гармонизация бытия человечества победит опасно развившиеся в XX в. разрушительные тенденции.

Подобный прогноз, имеющий, разумеется, вероятностный характер, относится и к будущему непосредственно интересующих нас областей культуры — эстетической и художественной. Нам не дано предугадать, какими будут вкусы наших далеких потомков, каким конкретно будет искусство последующих тысячелетий по своим форме, стилю, творческим позициям, но мы имеем достаточно оснований предполагать, что смыслом эстетического сознания и высшей целью художественного творчества станет выработка таких ценностных позиций и таких новых способов формообразования, которые будут *повышать уровень организации совместной жизни людей, одухотворяя ее и эстетически облагораживая*, а не стимулировать рост духовной энтропии и распад социальных связей... А это значит, что наша деятельность сегодня и завтра — если только не угасли в нас чувство гражданской ответственности и потребность выйти за пределы своего сиюминутного существования и реализовать свое посильное участие в исторической эстафете поколений, передавая потомкам тот культурный жезл, который мы держим в своих руках, — должна служить формированию этого нового грядущего типа культуры.

Завершу проведенный *системный анализ системного анализа* схематическим изображением полученной методологической матрицы, делающим наглядным целостность данной исследовательской программы, обусловленной необходимостью и достаточностью охватываемых ею плоскостей анализа системы в ее взаимоотношениях со средой. Понятно, что все последующее исследование должно стать реализацией данной программы.


Внешний
Внешний
Внешний
Внешний
Внутренний
Внутренний
Внутренний
Внутренний
Прогностический вектор
Генетический вектор
Предметный анализ
Субстратный аспект
(синхронический)
Структурный аспект
СРЕДА
СРЕДА
Исторический анализ (диахронический, хроноструктурный разрез)
функциональный анализ
функциональный анализ
ИЗУЧАЕМАЯ СИСТЕМА

Лекция 4-я:

Философско-онтологические основания эстетической теории

1. О бытии и небытии

Поскольку эстетика, как мы могли убедиться, — *философская наука* по своей проблематике, концептуальному содержанию и языку и поскольку она так или иначе, непосредственно или опосредованно опирается на философское осмысление мира и отношения к миру человека, постольку построение целостной эстетической теории требует уяснения ее теоретических оснований, отвечающих современному уровню философской мысли. Соответственно нужно четко сформулировать то решение основных философских проблем, которое автор считает отвечающим характеру духовной культуры человечества на рубеже XX и XXI вв. и которое реализует только что изложенные принципы системного мышления.

Начнем с выяснения самых общих онтологических оснований философской рефлексии, т. е. с понимания того, как "устроено" *бытие*, памятуя, что отношение "бытие / небытие" (или "бытие и ничто") является исходной оппозицией философского мышления с тех пор, как оно зародилось в древних культурах Греции, Индии и Китая (начиная, видимо, с Парменида), и до новейших концептуальных построений Ж.-П. Сартра, М. Хайдеггера и наших отечественных онтологов. По сути дела, все сущее, что вообще доступно познанию, есть совокупность *конкретных форм бытия*, возникающего *из небытия* и раньше или позже обреченного на исчезновение *в небытии*. История Вселенной, изученная науками о природе, убеждает, что бытие является не хаотическим нагромождением случайно образовавшихся предметностей, а выраставшей из первоначального хаоса и *исторически самоорганизовавшейся системой*, восходившей от сравнительно простых структурных образований ко все более сложным и все более упорядоченным в этой сложности формам.

Значение выявления онтологических предпосылок эстетической теории трояко. Оно состоит, во-первых, в том, что предметом эстетического отношения является та или иная *форма наличного бытия*, поскольку она доступна непосредственному чувственному восприятию и переживанию, становясь носительницей определенной эстетической ценности; тем самым мы получаем теоретические основания для различения *носителя эстетической* (как, впрочем, и всякой иной) ценности и *самой этой ценности* как его, этого носителя, *значения для субъекта*. Отсюда следует, что модальность эстетической ценности — красоты, величия, трагизма, поэтичности и т. д. — *не онтологическая, а аксиологическая* и эстетике остается лишь исследовать отличие эстетических ценностей от всех иных. Во-вторых, художественное освоение человеком мира воссоздает *бытие* в иллюзорной форме квазибытия, т. е. *небытия*: не существует и не существовало Ромео и Джульетты, Евгения Онегина и Татьяны Лариной, реальным бытием могут обладать лишь *прообразы* героев произведений искусства — скажем, в историческом романе, или скульптурном портрете, или живописном пейзаже, — но не *сами образы*: хотя мы воспринимаем их и переживаем *как* жизненную реальность ("Над вымыслом слезами обольюсь", — прекрасно сказал об этом А. Пушкин), мы сознаем, что имеем дело всего лишь с *кажимостью бытия*, подлинным же бытием обладает только материальная конструкция — носительница образа, так называемый "артефакт": обтесанная глыба мрамора, холст с нанесенными на него сгустками краски, движущиеся звуковые волны... (Справедливо было однажды замечено, что вымокнуть под дождем может памятник Медный всадник, но не воплощенный в нем образ Петра Великого.) Следовательно, вошедшее в обиход для обозначения созидаемых в искусстве "миров" понятие "художественная реальность" самим эпитетом "художественная" показывает, что *бытие* превратилось здесь *в небытие*, которое обладает, однако, для людей такой же — а подчас даже большей! — ценностью, чем их подлинное бытие (снова напомню пушкинские строки, афористически формулирующие принцип романтического мировоззрения: "Тьмы низких истин мне дороже/ Нас возвышающий обман").

Наконец, в-третьих, онтологический подход, не ограничивающийся рассмотрением одного только бытия, как это свойственно позитивизму, но и не трактующий небытие в религиозно-мистическом духе как некую высшую и первичную реальность, позволяет теоретически осмыслить сущностное различие между *эстетической* и *художественной* формами активности человека, преодолевая распространенное в нашей эстетике признание художественного "высшей формой" эстетического, если не про-

стое их отождествление. Ибо эстетическое отношение обращено к *наличному бытию*, в любой конкретной его форме — природной, человеческой, вещественной, художественной, — тогда как последняя в этом эстетически значимом облике содержит *сотворенное художником небытие* — мнимое бытие, иллюзорное бытие, квазибытие; потому эстетическое и художественное *разномодальны*, у них различные качественные определенности, в силу чего они и не тождественны, и друг от друга неотрывны.

Необходимо иметь в виду, что и небытие имеет разные модальности: *логическая* его модальность обозначается понятием "ничто", *физическая* есть всего лишь превращенная форма другого вида материи или энергии (согласно закону их сохранения), а *биологическое* небытие есть смерть. Вместе с тем различны формы небытия в человеческой жизни: наиболее распространенная и общеизвестная — *сновидение*, иллюзорность содержания которого, т. е. отличие от реального бытия, мы отчетливо ощущаем, иногда с облегчением и радостью, иногда с сожалением, при пробуждении; другая психологическая форма небытия — бред сумасшедшего, который сам он воспринимает как подлинное свое бытие, в действительности же оно является *небытием* (можно вспомнить, как описал эту ситуацию Сервантес в "Дон-Кихоте", вложив в игру бытия и небытия не узко психопатологический, но широкий и глубокий культурный смысл). Собственно культурной формой небытия является *миф*, сходный с бредом в том отношении, что для народа, его создавшего, он является точным, "документальным", "хроникальным" описанием бытия, а не плодом сотворившей небытие фантазии; вера в реальность описанного мифом и делает его основой религиозного сознания и религиозной обрядности, а утрата этой веры превращает миф в произведение народного искусства — в сказку, в басню, в притчу, в метафору, позволяя поместить икону в музей, исполнить мессу в филармоническом концерте, а в храме видеть всего лишь творение искусства архитектуры...

Такое понимание *диалектики бытия* и небытия заставляет согласиться с отмеченным К. Марксом родством мифологии и искусства — а совсем не искусства и науки, как утверждали классики советской эстетики, приписывавшие своему боготворимому учителю чуждые ему взгляды, — и также с мыслью З. Фрейда, увидевшего сходство искусства, сновидения и бреда. Разумеется, при этом нельзя терять из вида и отличие художественной формы небытия от всех других его форм, которое состоит в сознательном и целенаправленном создании этого мнимого, кажущегося, иллюзорного бытия ради того, чтобы дополнить подлинное бытие человека его воображаемым бытием в художественной реальности. А тем самым это его второе, мнимое,

бытие воздействует на его сознание и поведение, изменяя его реальное бытие; так небытие, выросшее из бытия как его "превращенная форма", в свою очередь, превращается в бытие — известно множество примеров того, как реальные люди становились гамлетами и растиньяками, робин гудами и рахметовыми...

Однако для того, чтобы перейти от этих самых, еще общих, рассуждений к конкретному и доказательному анализу возникновения художественного творчества в целостной и разнородной жизни культуры, его функционирования в культуре, его внутреннего строения и взаимосвязи с эстетическим сознанием — короче, взаимоотношений этой формы творимого человеком инобытия с бытием, природным, социальным и человеческим, нужно выяснить, в каких же предметных формах бытие существует, как они взаимосвязаны и каким образом вырастают в пространстве культуры эстетическая ее ипостась и ее художественная субкультура.

2. Природа и общество в системе бытия

Первой — и логически, и исторически — формой бытия является *природа*. Здесь нет необходимости специально рассматривать ее строение, то, что Ф. Энгельс назвал "диалектикой природы", — нам достаточно отметить, во-первых, структурную организованность всех природных явлений, придающую каждому из них качественную определенность и стабильность; во-вторых, процесс постепенного и поступенного усложнения этих структур, неуклонное повышение уровня их организованности — от неорганических к органическим формам, от простейших живых существ к прямым предкам человека, от элементарных способов самосохранения до генетического механизма передачи информации об оптимальных способах поведения индивида для поддержания жизни вида. Эти характеристики природы имеют прямое значение для эстетики, поскольку именно природа и именно в стуктурной упорядоченности формы различных ее явлений всегда рассматривалась как основной *носитель красоты*, а появление чувства красоты ставилось в связь с эмоциональными реакциями человека на зримые и слышимые структурно-упорядоченные формы природных предметов, действий, процессов. Спорным было лишь понимание того, *имманентны ли природе* "эстетические качества", заключающиеся в структурной организованности ее предметных форм, скажем, в симметрии, пропорциях "золотого сечения" и т. п., или же красота есть *ценностное значение* этих качеств формы, т. е. *феномен*

культуры, а природа лишь предоставляет ей необходимые для ценностного различения прекрасного и безобразного *материальные предпосылки*.

Вопрос этот будет обстоятельно рассмотрен в соответствующей лекции, а сейчас подчеркну лишь, что ответ на него непосредственно зависит от того понимания взаимоотношений природы, человека и культуры, которое предоставляет эстетике философия. Если не рассматривать человека как импровизационное творение того или иного божества или же как существо, пересаженное на нашу планету инопланетными экспериментаторами, нужно выявить реальные причины, вырвавшие некое высокоразвитое животное из-под власти генетических сил природы и позволившие ему начать действовать по иным, неизвестным природе, законам. Ибо главная особенность бытия человека состоит в том, что его поведение и деятельность *не запрограммированы генетически*, не транслируются из поколения в поколение стойким наследственным кодом и не передаются поэтому каждому индивиду императивно, от рождения, через ансамбль управляющих его активностью инстинктов, а направляются *прижизненно обретаемыми индивидом потребностями, способностями и умениями, опосредуемыми опытом предшествующих поколений и его собственным*.

Такое радикальное изменение закономерностей процесса формирования индивида, а в результате и всего вида, именуемого homo sapiens, стало возможным потому, что из материала природы стала складываться новая форма бытия, управляемая иными, внеприродными законами, — человеческое *общество*.

Хотя в последние годы на Западе, а затем и в России биологи стали переносить на коллективно-организованную жизнь животных понятие "общество", что привело к появлению названия изучающей ее научной дисциплины — "социобиология", термин этот вводит в заблуждение, ибо стирает принципиальное различие между организацией коллективных форм жизни животных и человека (подобно таким метафорическим понятиям, как "труд животных", "язык животных", "общение животных" и т. п.).

Человеческое общество — это не "совокупность индивидов", как представляет себе обыденное сознание, а, по точному определению К. Маркса, принятому и в немарксистской социологии, "совокупность тех связей и отношений, в которых находятся индивиды". Общество в точном смысле этого научного понятия есть *система отношений, экономических и политико-юридических, которая объединяет людей в их совместной жизнедеятельности внеприродными, т. е. не транслируемыми генетически, связями*. Этим в первую очередь общество и отличается от стада, от стаи, от роя — биологических объединений, сообществ

живых существ, порождаемых биологическими потребностями и стабильных в истории каждого вида животных, ибо образуются они велением врожденных каждой особи инстинктов, тогда как человеческое общество формируется внегенетическими установками людей, потому принципы его организации меняются в ходе развития человечества и существенно разнятся у разных племен, народов, наций в одну и ту же эпоху.

Общество является, следовательно, *системой ненаследуемых отношений*, и, как всякая система, оно не сводится к совокупности составляющих его элементов, ведь элементы эти, конкретные индивиды, приходят и уходят, рождаются и умирают, а общество остается, пребывает, безразличное к тому, какие именно люди в нем живут и действуют. Сказанное относится не только к обществу вообще, к обществу как таковому на всем протяжении его многосоттысячелетней истории, но и к каждому историческому состоянию общества.

Вот почему абсолютно неправомерно господствовавшее в нашей философской и педагогической литературе на протяжении длительного времени, порожденное сталинской деформацией марксизма представление о "тождестве общества и человека": в действительности общество — это самостоятельное образование, которое, конечно же, использует человеческий "материал" для возведения своих "сооружений" — экономических, политических, юридических институций, но которое не является, подобно человеку, живым существом, в силу этого принадлежащим не только обществу, но и природе; общество *внеприродно*, оно живет не по ее законам (стадным, роевым и т. п.), а *по собственным законам*, неизвестным животному миру, нефиксируемым в генах. Это и дает нам основания рассматривать его как *особую форму бытия* и говорить о его роли в процессе антропогенеза: именно формирование общественных отношений привело к рождению уникального животного — *общественного животного* — zoon politikon, по меткому слову Аристотеля.

Как бы медленно, особенно на первых порах, ни протекал процесс превращения природного существа в природно-сверхприродное, деятельностно-самодеятельное, он развивался неудержимо и все более быстро, иначе мы жили бы еще сегодня в пещерах, собирали в лесах коренья и охотились на зверей с дубинами и плохо отесанными камнями... Согласимся с Н. Бердяевым, что *творчество, понимаемое как непрограммируемая, свободная, обновляющая наличное бытие созидательная деятельность, является атрибутивным качеством человека*, обусловленным его выходом за пределы природного существования и жизнеобеспечивающего функционирования.

3. Человек как системное единство природы и общества

Как видим, человеческое общество стало качественно своеобразной подсистемой бытия, "обреченной" на историческое развитие благодаря непрерывно изменявшимся способам практической деятельности людей — способам производства и необходимым им политической и юридической формам организации их совместной жизни. Человек как реальный субъект данного процесса *интегрировал силы природы и общества*, при всей их разнородности и противоречивых требованиях, предъявлявшихся к его поведению. В примитивном мифологическом и сказочном сознании эта его двусторонность представлялась как механическое соединение двух частей тела — в образах сфинкса, кентавра, русалки, ангелов и чертей, в реальности же связь биологического и социального в человеке была, остается по сей день и сохранится до тех пор, пока люди будут вообще существовать в мире, *органической и неразделимой*, какие бы конфликты между ними ни возникали, сколь бы драматичными или даже трагическими по последствиям (например, в трактовке З. Фрейда) ни оказывались в тех или иных случаях их противостояние и противоборство. Человек — *системное образование*, несравненно более сложное по сравнению и с природой, и с обществом именно потому, что он объединяет, сопрягает, синтезирует свойства обеих своих "составляющих", не лишая их, как это свойственно подсистемам всякой сложноорганизованной системы, относительной самостоятельности.

Мы вскоре увидим, что сущность человека включает в себя и третью "составляющую", делая его *биосоциокультурным* существом. Пока же отмечу, что, говоря о человеке, следует строго различать три масштабных смысла этого понятия, ибо каждый из них имеет свои существенные особенности: речь идет о различии между *родовым масштабом* понятия "человек", именуемым homo sapiens, т. е. синонимом *человечества*, человеком как некоей *частью человечества* — мужчиной или женщиной, взрослым или ребенком, королем или крестьянином и т. п., и человеком как *индивидом, конкретной личностью* — "этим", как говорил Г. Гегель. Последний модус бытия человека вбирает в себя два первых, поскольку каждый конкретный человек представляет и множество групп, и в конечном счете весь человеческий род, но индивид обладает и рядом таких свойств, которых нет у "мужчины вообще", у "юноши вообще", у "актера вообще" и нет, тем более, у "человека вообще". В разных сферах жизни и деятельности людей, а потому и в разных науках (например, в политической экономии и в педагогике, в социологии и истории) учет этого обстоятельства играет разную роль, потому в одних случаях применение анкетного опроса оправдано, а подчас и необходимо, а

в других — попросту недопустимо: педагоги, например, говорят о необходимости индивидуального подхода к каждому ученику, а массовое производство одежды, мебели, продуктов питания ориентируется на потребности и вкусы среднестатистического, изученного анкетно-социологическим способом "группового человека"; существуют и такие области практики и обосновывающей ее науки, которые оперируют с общечеловеческими качествами, безотносительно к их конкретным носителям, — скажем, при изучении и применении воздействия на наш организм солнечного тепла, радиации, лекарственных средств или при определении уголовной ответственности за преступления, — тогда как психоанализ осуществляется в контакте врача с данным конкретным и уникальным пациентом.

Эта проблема важна для философского осмысления человека не только сама по себе, как условие адекватного понимания одной из самых существенных особенностей человеческого бытия, но и потому, что философия открывает здесь теоретическую возможность понимания *роли индивидуальности, неповторимости личностных качеств человека* в тех областях жизни и деятельности людей, в которых уникальность каждого представителя рода человеческого особенно значительна, более того, определяюща, для эффективности его деятельности и ценности ее плодов. Это относится непосредственно и в первую очередь к интимной жизни личности, к отношениям любви и дружбы, к общению людей и воспитанию человека человеком, к эстетическому восприятию, к жизни искусства в культуре: ведь если субъект познания является, по точному определению И. Канта, "трансцендентальным субъектом", то эстетическое восприятие и художественное творчество осуществляет *конкретный, индивидуальный и уникальный субъект.*

Тема следующей лекции позволит более обстоятельно осветить данную проблему, а сейчас подведу итог сказанному, представив онтологическую структуру бытия в простой схеме:



Сделав таким образом наглядным слияние в человеке природной и социальной субстанций, нужно сразу же поставить перед собой вопрос: как возможно органичное соединение в человеческой психике и поведении этих разнородных и, казалось бы, несовместимых начал?

Возможным это стало благодаря величайшему "изобретению" человечества — *культуре*.

4. Культура как способ связи человека с природой и обществом

Хотя культура является уже три столетия предметом специального теоретического осмысления, единое понимание того, что она вообще собой представляет, не достигнуто и поныне. В конце прошлого века П. Милюков начинал свое исследование истории русской культуры с замечания, что одни ученые сводят культуру к духовной жизни человечества, противопоставляя ее материальной деятельности (ее стали называть цивилизацией, дабы отличить от духовной по ее сущности культуры), а другие включают в понятие культуры все формы деятельности людей, которые отличают их бытие от биологического существования животных. В середине нашего века американские ученые А. Кребер и К. Клакхон издали хрестоматию, собрав и сгруппировав в ней все определения культуры, предложенные в ходе развития мировой культурологической мысли, и оказалось, что таких дефиниций более 170 (!); с тех пор их число еще увеличилось в связи с формированием новых наук и появлением новых углов зрения на культуру.

Нет единства взглядов на сей предмет и в нашей отечественной философско-культурологической мысли, весьма активно обсуждающей эту проблему в последнюю четверть века. Не касаясь всех причин такого расхождения представлений теоретиков и историков, отмечу едва ли не главную — стремление решить данную задачу, рассматривая культуру, так сказать, *"впритык", "крупным планом", а не как необходимый компонент общей системы бытия, закономерно возникший на определенной ступени развития, в процессе социо- и антропогенеза*. Если же попытаться подойти к пониманию культуры именно с таких системных позиций (что я и сделал в книге "Философия культуры"), можно получить о ней представление, вписывающееся в общую и целостную философско-онтологическую концепцию и способное опосредовать более конкретные, частные ее интерпретации.

Мы видели, что в ходе социо- и антропогенеза сложилась уникальная бытийная ситуация — выход живого существа за

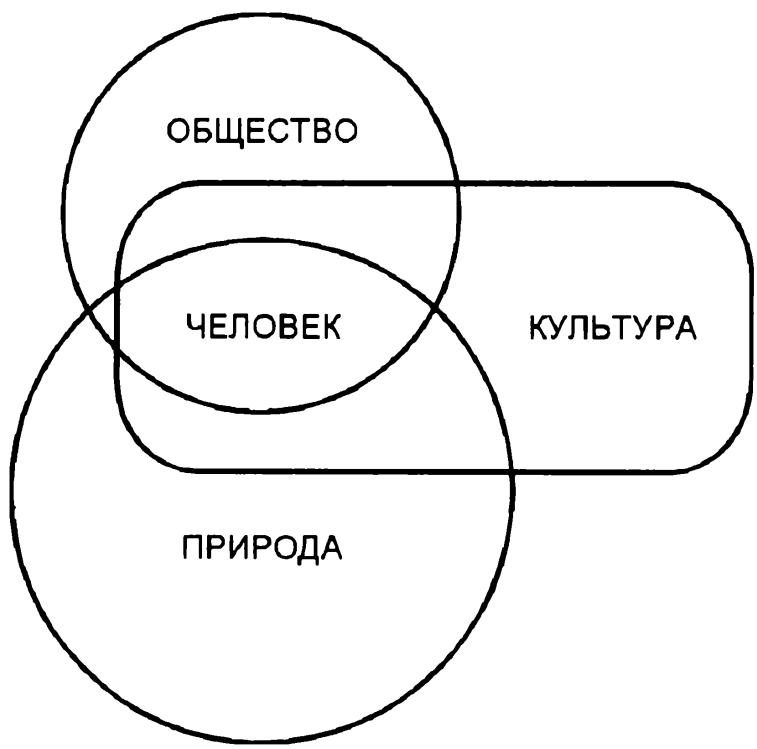
пределы действия законов природы, поскольку его поведение уже не детерминировалось врожденной программой действий. Необходимым оказался поэтому новый, *внеприродный способ сохранения накапливаемого человечеством опыта и его передачи каждому входящему в мир индивиду и каждому поколению людей*; эту задачу и решило "изобретение" культуры, которую сейчас часто называют "внегенетической памятью человечества", или "механизмом социального наследования", или "ненаследственной информацией".

Точнее все же было бы сказать, что назначение культуры *двояко, двумерно*: в одном измерении — в социальном пространстве — культура призвана непосредственно удовлетворять потребности людей, поскольку они выходят за пределы природных по своему происхождению и функциям витальных нужд, свойственных всем животным, тем более что эти потребности она же и формирует; в другом же измерении культура преодолевает власть времени над бытием человека, поскольку ее предметное бытие не исчезает в ходе удовлетворения потребностей каждого поколения, но сохраняется и передает из поколения в поколение опредмеченный в ней разносторонний жизненный опыт человечества. Тем самым культура, сохраняя природные, физико-химические и биологические качества человека, а в известных отношениях их оберегая, выправляя и укрепляя (задача, решаемая медициной), формирует в каждом индивиде, входящем в жизнь лишь как "кандидат в человека", по остроумному определению одного французского психолога, *собственно человеческие качества, приобщает его к роду, очеловечивает его* в буквальном смысле слова, подобно тому, как она это сделала в филогенезе с человеческим родом.

В этом смысле открытый физиологами закон: "Онтогенез повторяет филогенез", — т. е. структура процесса формирования индивида подобна ходу становления вида, к которому принадлежит индивид, — действует и на уровне культуры. Разумеется, его действие имеет здесь свои границы — в становлении человечества процессы *антропогенеза, социогенеза и культурогенеза* были тремя гранями единого исторического движения, которые можно различить лишь в теоретической абстракции, а в развитии ребенка специфична не только биологическая сторона этого процесса, но культурация явно опережает ход социализации и связана непосредственно с физическим развитием ребенка. Приобщение ребенка к культуре начинается с первых дней его жизни, социализация же может быть эффективной лишь с тех пор, как подросток обретает необходимые для осознания своих гражданских функций интеллектуальные способности; культурация охватывает духовный мир входящего в жизнь человека *всесторонне*, включая передачу ребенку разнообразной научной

информации и его обучение различным способам деятельности, тогда как социализация ограничена формированием системы ценностей и перспективных социальных целей, поскольку именно эти аспекты духовной жизни личности непосредственно затрагивают интересы общества, его устройства, его стабильности или его динамики; наконец, — и это особенно важно! — социализация включает молодого человека в систему общественных связей, которая сложилась и господствует в современном ему мире и окружает его, непреодолимо втягивая в свое магнитное поле. тогда как приобщение к культуре охватывает все исторически накопленное ею богатство, — индивид вбирает в себя, разумеется, в большем или меньшем объеме, духовное наследие древности: Библию, Коран и Веды, фольклор, искусство средних веков и Возрождения, философию XVIII и XIX столетий, причем наследие это впитывается им также, а подчас глубже и органичнее, чем произведения его современников...

Так *творимая человеком* культура становится в конечном счете силой, *творящей его самого*; так человек оказывается уже не двуликим биосоциальным Янусом, а *трехмерной — биосоциокультурной — системой.* Зафиксирую этот вывод, обращаясь к только что схематически представленной структуре бытия:



Лекция 5-я:

Философско-антропологический контекст эстетической теории

1. Homo agens — человек деятельный

Как уже отмечено выше, в истории изучения человека философская мысль усматривала его сущность в самых различных сторонах его внутреннего мира и его поведения: в разуме, в труде, в общественной природе, в языке, в религиозной вере, в нравственном сознании, и каждое такое представление оказывалось и безусловно справедливым, и явно односторонним. Целостное восприятие человека, а тем самым и системное, требует преодоления всех однобоких, частичных его характеристик, не находя вместе с тем выхода в простом суммировании этих частей по принципу: человек есть *и* то, *и* это, *и*...

Путь к его системному пониманию — выявление закономерностей процесса превращения жизнедеятельности животного в человеческую деятельность, ибо человек не только zoon politikon, и не только homo sapiens, и не только homo faber, и не только homo loquens, и не только homo oekonomikus, и не только homo aestheticus, — он *объединяет все эти качества, объединяет органично и целостно*, становясь тем самым homo agens — "*человеком деятельным*", как определил я его в свое время в книге "Человеческая деятельность", — ведь именно деятельность обладает в данном ансамбле способностей *системообразующей силой*, скрепляя их воедино и объясняя необходимость каждой в историческом самоопределении человека, в его самоутверждении и саморазвитии.

Нужно, однако, сразу же уточнить, какой смысл вкладывается тут в понятие "деятельность", ибо в обыденном словоупотреблении так обычно называют практически реализующееся поведение, в философской и психологической литературе деятельность нередко сводится к так называемой "предметной деятельности", в силу чего общение людей выводится за пределы деятельности, а в ряде европейских языков *деятельность*

обозначается словом "активность", т. е. отождествляется с внутренне детерминированным движением. Между тем, философский язык должен зафиксировать существенные различия между *активностью* как свойством живой материи, *жизнедеятельностью* как специфическим поведением животного, вынужденного добывать себе средства существования радикально иным способом, чем это делает растение, и *деятельностью человека*, которая отличается от жизнедеятельности животного не только своим сознательным (а не инстинктивным) характером, но и тем, что она выходит далеко за рамки жизнеобеспечения, удовлетворяя многообразные его внебиологические потребности — социальные, культурные, духовные.

Таким образом, деятельность как философско-антропологическая категория обозначает *специфически-человеческий, надбиологический уровень активности*, охватывающий и духовные, и практические, и "практически-духовные" (К. Маркс) ее формы, которые у самого человека отличаются от его физиологически мотивируемых и генетически транслируемых форм поведения (скажем, дыхания, пищеварения и т. п.). Деятельность человека — это *совокупность, точнее, ансамбль, система всех проявлений его сознательно и самосознательно, избирательно и целенаправленно, свободно осуществляющейся активности, являющаяся способом его бытия.* Она может быть поэтому определена на философском языке (а само это понятие и является философской категорией в отличие, скажем, от понятия "поведение", имеющего категориальный статус в других науках — в этологии, этнографии, этике, педагогике) *как активное проявление субъектности человека, направленное на мир объектов и на других субъектов.*

Деятельность и явилась той силой, которая превратила нашего животного предка в человека, — *именно деятельность*, а не труд, как упрощенно трактовал этот процесс Ф. Энгельс, ибо труд является лишь одной из форм деятельности, и как бы ни было велико его значение в ходе антропогенеза (и тем более в онтогенетических его проявлениях), он не исчерпывает тот ансамбль сил, которые именно и только в целостном своем единстве творят из животного человека.

Задача философского анализа — обнаружить все участвующие в этом процессе силы, необходимые и достаточные для его эффективного протекания, постичь их связи и взаимодействия, выявив тем самым строение деятельности, ее архитектонику, исходя из уже известного нам принципа "функция определяет структуру", а затем и из закономерности развития деятельности как в филогенезе, так и в онтогенезе, ибо *единство этих трех аспектов проявления деятельности и есть культура.*

2. Практика и духовность в деятельности человека

Деятельность человека начинается — исторически и логически — как *практика*. Это понятие характеризует, с одной стороны, то, что является общим для поведения человека и животных, то, что им от них унаследовано, а с другой — то, что отличает человеческую деятельность именно как человеческую. Практика сохраняет обусловленный биологической природой человека *материальный субстрат* поведения, выражающийся в тех или иных физических действиях — в процессах труда, социально-организационной (или дезорганизационной, т. е. революционно-разрушительной) деятельности, в воспроизводстве рода и воспитании его пополнения, в играх и войнах; вместе с тем практика отличается *осознанностью* совершаемых действий, их опосредованностью *целеполаганием, проектированием* и *выбором средств*, необходимых для реализации проекта и достижения поставленной цели. Существенная особенность практики состоит также в том, что *предметность* необходимо связана в ней с *общением* участников коллективного действия, ибо все, что человек совершает, осуществляется им не в одиночку, а во взаимодействии, прямом или косвенном, с другими людьми. Деятельности людей, в отличии от поведения животных, связь Я и Другого (Других) *имманентна*, внутренне присуща, является ли Другой непосредственным соучастником моих действий или учителем, предшественником, передавшим мне свой опыт через сохраненные культурой ее предметные формы, или же потомкам, которым я хочу передать свои знания, ценности, умения и устремления. Неудивительно, что в первобытности самым страшным наказанием мог быть остракизм — изгнание совершившего проступок из родоплеменного коллектива, обрекавшее преступника на гибель; понятно и грозное утверждение Екклезиаста: "Не добро быть человеку единым!" По сути дела, один из корней возникновения религии — ее способность объединять популяцию, что и дает основания философам-идеалистам выводить религию из потребности, обозначаемой латинским словом religare — "связывать", "объединять". Между тем, потребность эта рождается в *практике* и имеет первоначально утилитарно-прозаический характер — охота первобытных людей на могучего зверя могла быть успешной лишь в том случае, если их действия были коллективными и организованными, но не велениями инстинкта, как, скажем, в групповой охоте волков, а прижизненно формируемыми программами практического общения в конкретных условиях данного — как и любого другого — действия.

Вместе с тем зародившаяся, укреплявшаяся и развивавшаяся в практике потребность общения постепенно выходила за пределы утилитарной целесообразности, обнаруживая таившуюся в нем способность объединять членов родоплеменного коллектива некими внеситуативными, постоянно действовавшими узами. Узы эти оказывались уже непрактическими, но и не религиозными, а *нравственными*, хотя на ранних ступенях развития культуры они осмыслялись вначале мифологически, а затем мистико-религиозно. Практическое общение перерастало в сверхпрактическое, внеутилитарное, в "общение ради общения", ради утверждения человеческой солидарности, доказывая справедливость однажды афористически высказанной К. Марксом и уже приведенной выше глубокой мысли: "Величайшим богатством человека является другой человек".

Эта вышедшая за пределы утилитарности потребность человека в связи, в единении, в общении с себе подобными и породила специфическое человеческое качество, именуемое *духовностью*. Религиозное сознание пыталось его узурпировать (показательно превращение в русском языке, как и в некоторых других, самих слов "дух", "духовный", "духовенство" в синонимы понятий "божественное", "священное", "религиозное", однако истинный смысл духовного гораздо более широк — его религиозное проявление есть лишь конкретная историческая форма духовной жизни человечества). Духовность может быть и внерелигиозной, светской, она проявляется во всех формах ценностного сознания, поскольку оно является именно *ценностным*, а не рассудочно-утилитарным, приобретая разные формы выражения — и нравственную, и патриотическую, и гражданственно-политическую, и эстетическую, и художественную. Духовность направляет наше поведение и воплощается в плодах нашей деятельности, когда действие *бескорыстно*, а творение выражает идею *человеческой солидарности*, чувство сопричастности индивида к роду, в пределе — его готовность пожертвовать собою, своими эгоистическими интересами и даже самой жизнью ради того, что обладает более высокой ценностью, ради Другого или Других, ради убеждений, веры, принципов, возвышенных идеалов.

Потому-то почвой, на которой вырастает духовность, является *нравственность* — такой способ регуляции человеческих отношений, который преодолевает биологически данный человеку, как всякому живому существу, эгоистический инстинкт самосохранения, потребность удовлетворения собственных витальных нужд; у животных встречаются особи с врожденным альтруистическим поведением; в свое время это убедительно показал П. Кропоткин в замечательном исследовании "Взаимная

помощь как фактор эволюции", и современная этология накопила немало новых наблюдений, подтверждающих этот вывод; однако, вопреки представлениям генетика В. Эфроимсона, такое поведение животного неправомерно считать *нравственным* хотя бы в зачаточной форме, потому что оно детерминировано *инстинктом, а не свободным выбором*, осуществляемым на неизвестном психике животного духовном уровне мотивации поведения, и потому позволяет нередко перебарывать веления инстинкта. Нельзя отождествлять такие психологические качества, несомненно, врожденные и человеку, и животному, как доброта и жестокость, с такими категориями нравственности, как добро и зло, справедливость и несправедливость, благородство и подлость, которые не врождены индивиду, как и основные механизмы нравственного сознания — совесть и чувство долга.

Духовностью порождено и эстетическое отношение к действительности, существенно отличающееся от физиологического удовольствия, получаемого органами чувств и доступного животным в такой же мере, как и людям, тогда как чувство красоты, вопреки представлениям Ч. Дарвина и его позитивистски мысливших последователей, является привилегией человека. Уже Платон понимал в отличие, например, от Ш. Лало невозможность свести прекрасное к "приятному для зрения и слуха", а И. Кант и Н. Чернышевский отмечали такую важнейшую особенность эстетического отношения, как его бескорыстность (или "*незаинтересованность*"), тогда как эмоциональная реакция самки на оперение, движения, пение самца объясняется, по справедливому заключению Ч. Дарвина, утилитарной потребностью "полового привлечения", т. е. вполне "заинтересована", "корыстна". Коренное различие между витальным и духовным уровнями эмоциональной жизни и формирование этических и эстетических ее форм именно на втором подтверждаются и наблюдениями за развитием ребенка: чисто чувственные наслаждения младенец способен получать с первых дней жизни, но перерастание *приятного* в чувство *прекрасного* происходит лишь в процессе формирования его бескорыстно-духовной способности созерцания внешнего мира и лишь на основе тех ощущений — зрительных и слуховых, которые не случайно психология издавна считает *высшими*, поскольку на их физиологической основе могут расцветать духовные переживания.

Как видим, *духовность* неравнозначна *интеллектуальности* и, тем более, *рациональности*, умственности, рассудочности — это *интегративное качество психической активности человека, выражающее полноту и целостность его внутренней жизни, согласие его разума, чувств и воли, сопряженность его мировоззрения и самосознания*. Вот почему возможен "машинный интеллект", возможна передача сложным техническим устройствам способ-

ности человека мыслить, решать математические задачи, играть в шахматы, но невозможна — и никогда не станет возможной, какого бы уровня ни достигло развитие техники, — некая "кибернетическая духовность". Духовность находится в том же ряду специфически-человеческих качеств, что и ценностное сознание, вера, надежда, любовь, свобода, творческой импульс — атрибуты человека *как субъекта*.

Для эстетики это имеет особое значение, так как объясняет место, занимаемое искусством в духовной жизни человека и человечества: в отличие от науки и от идеологии, представляющих рациональную сторону творческой энергии человеческого духа, отчего они и противостоят практике как теория, искусство выражает *всю полноту протекающих в психике процессов*. Художественное воссоздание бытия является единственной формой деятельности человека, с помощью которой он раскрывает самому себе жизнь своего духа такою, какова она в реальности, *в ее специфически-человеческой* и *собственно-человеческой целостности*. Искусство достигает этой цели различными средствами: и изображая выражение целостных душевных состояний во внешнем облике человека, как это делают живопись и скульптура, и выражая "жизнь человеческого духа" (К. Станиславский) в физических и речевых действиях героев спектакля, и описывая "диалектику души" (Н. Чернышевский о Л. Толстом) персонажа в романе, и передавая поток осмысленных чувств лирического героя в симфонии, и собирая в грандиозном художественном ансамбле храма разные искусства для воссоздания жизни духа с недоступной каждому отдельному искусству разносторонностью. Поскольку же художественное творчество достигает этой цели с помощью особого рода практических действий — создания иллюзорного подобия реальности, сотворения образных моделей реальных людей, явлений природы, вещей, событий, — оно становится, по точному определению К. Маркса, формой "практически-духовного освоения действительности", отличающейся тем самым от ее теоретического освоения наукой. Созидая новые "миры", искусство и оказывается "*практикой в духе*", что определяет его уникальную роль в системе видов человеческой деятельности и в творимой ею культуре.

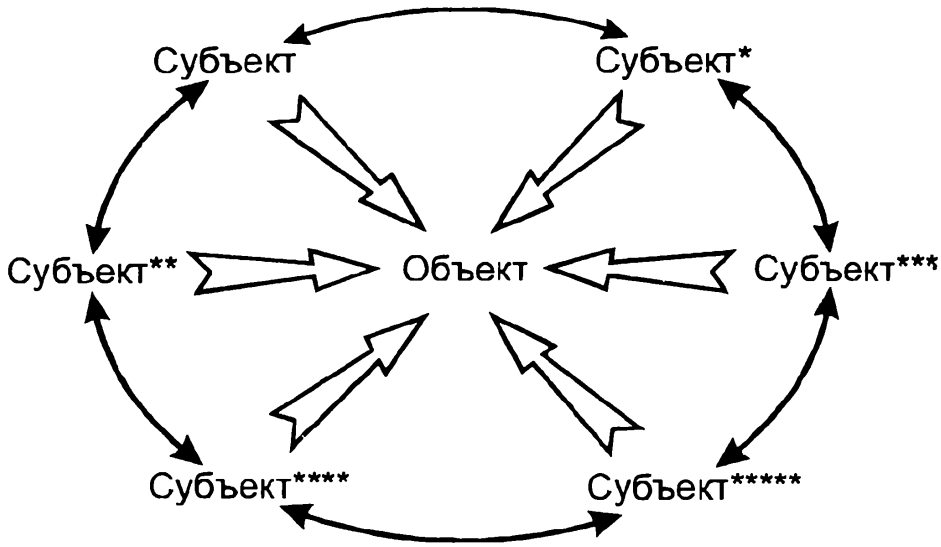
3. Строение человеческой деятельности

Поскольку деятельность человека определяется философией как *активный аспект системы субъектно-объектных отношений*, постольку и ее структуру следует искать в дифференциации этих отношений в соответствии с потребностями формирующегося человечества в таких проявлениях активности, которые необхо-

димы и достаточны для обеспечения его возможности выжить в жестокой борьбе с природой и непрерывно совершенствовать свой образ жизни, полноценно реализуя могущество того механизма, которого нет у животных, — *наследования благоприобретаемых признаков*, сохранения и передачи из поколения в поколение накапливаемого опыта и потому его постоянного расширения, обогащения, изощрения. Конечно, система субъектно-объектных отношений родилась не сразу, по мановению волшебной палочки некоего божественного демиурга, но складывалась на протяжении длительнейшего процесса антропо-социокультурогенеза, как и лежащее в ее основе различение субъекта и объекта. Сознание их различия, по-разному формулируемое (сами эти категории вошли в арсенал философских понятий лишь в Новое время), складывалось по мере практического обнаружения коренного отличия человека от окружающего его мира, начиная с утверждения Протагора, что человек есть "мера всех вещей". Последующее развитие философской мысли накапливало те признаки человека, в которых выражается его *субъектность*, т. е. его уникальность в системе бытия и даже его отличие от самого себя, ибо в определенных ситуациях он может выступать и в роли объекта, может раздваиваться на субъекта и на объект своей собственной деятельности, а подчас и на двух или более разных субъектов. Это значит, что понятия "субъект" и "объект" — не онтологические характеристики кого-либо или чего-либо, но *диспозиционные, ситуативные определения*, такие, которые обозначают позицию кого-либо или чего-либо в *данной деятельностной ситуации*: если я выступаю в роли источника и носителя активности, если я осуществляю свободно избираемые мной действия на основе целеполагания, проектно-идеального опосредования, контроля за своими действиями и корректирования их, я оказываюсь *субъектом данного процесса деятельности*, а то (или тот, или даже я сам), на что моя активность направлена, становится *ее объектом*.

В конечном счете система субъектно-объектных отношений, в которой и конституировалось философско-теоретическое представление о человеческой деятельности, сложилась как двухмерная сеть связей и взаимодействий, одно измерение которой определяется ансамблем *отношений субъекта к объекту*, а другое — *межсубъектными отношениями*. Принципиальное различие этих деятельностных плоскостей состоит в том, что исходная особенность субъекта — его *уникальность*, определяющая качественное, сущностное отличие *каждого субъекта от всех других субъектов*, тогда как позиция объекта или акт объективации *приравнивает данный предмет, явление, человека к другим*.

Таким образом, целостная модель системы субъектно-объектных отношений может быть представлена такой схемой:



Общение есть межсубъектное взаимодействие. Оно отличается по самой своей сути от *коммуникации* как передачи некоей информации субъектом какому-то лицу или механизму, которые должны принять содержание данного послания, возможно более точно извлекая его из текста, в котором оно закодировано. Поэтому коммуникация *асимметрична* — роли отправителя сообщения и его получателя (так называемого реципиента) принципиально различны; на философском языке позиция реципиента и обозначается понятием "объект". Общение же предполагает функциональное равенство участвующих в нем лиц, т. е. оно по своей структуре *симметрично*, будучи формой взаимоотношений одного субъекта с другим субъектом же (или с другими субъектами). На языке языкознания и эстетики различие коммуникации и общения обозначается понятиями "монолог" и "диалог", причем подчеркивается, что диалог есть нечто принципиально иное, чем "*обмен монологами*". Другой аспект различия коммуникации и общения состоит в том, что первая является *чисто информационным* процессом — передачей определенных сведений, знаний, распоряжений, а второе может быть и *духовным взаимодействием* субъектов, и той или иной формой их *практического, материального, физического контакта*, скажем, в процессе совместного труда коллектива работников, совместной операции группы солдат, игры футболистов и т. п. (Нельзя не обратить внимание на то, что в антропологически ориентированной философии XX в. — в учениях М. Бубера, М. Хайдеггера, С. Франка — и в социальной психологии, например, у Б. Поршнева и И. Кона, фиксировалось принципиальное различие отношений "Я—Ты" и "Я—Он" или "Я—Оно", отношений "Мы—Вы" и "Мы—Они" — в такой местоименно-метафорической форме выявлялась оппозиция *субъект-субъектного* и *субъект-объектного* отношений.)

Выявление коренного различия этих двух типов связи человека с человеком (или группы с группой, если речь идет о совокупных субъекте и объекте) особенно важно потому, что оно часто игнорируется в философской и эстетической литературе, что ведет к синонимизации самих понятий "общение" и "коммуникация"; такую ошибку допускал и автор этих лекций в своих работах 70-х годов, в чем позднее ему уже приходилось каяться: так, обозначение *художественного общения* понятием "коммуникативная деятельность", встречающееся в предыдущих изданиях "Лекций...", вступало в противоречие с выявленным в них сущностным различием двух типов отношений: между писателем и читателем, между живописцем, актером, танцором и зрителем, между музыкантом и слушателем, с одной стороны, и между ученым, идеологом, организатором и людьми, к которым они обращают свои послания, — с другой. Уже отсюда видно (и об этом пойдет у нас речь специально), какое большое значение имеет данная проблема для эстетической науки.

Общение выступает в множестве конкретных форм: оно осуществляет на трех уровнях практический, духовный, практически-духовный контакт субъектов; многообразны и сами типы вступающих в него субъектов: это могут быть *индивидуальные* субъекты — личности; *совокупные* субъекты — малые коллективы (семья, бригада, отряд, оркестранты, участники спектакля) и большие социальные группы (племена, сословия, нации), вступающие в процесс общения либо через своих представителей, либо в ходе "диалога культур"; *частичные* субъекты — разные ипостаси одной и той же личности или одной и той же нации, вступающие между собой в диалог в недрах духовного мира данного субъекта — таков феномен "самообщения", по терминологии К. Станиславского, или "внутренний диалог", как называют это психологи, возникающий в результате "раздвоения личности" или даже ее " растроения" и т. д., вплоть до поэтической формулы А. Вознесенского: "Я — семья, во мне как в спектре живут семь Я..." или философской метафоры С. Рубинштейна: личность — "республика субъектов"; наконец, художественные образы как *квазисубъекты*, взаимоотношение которых моделирует реальное общение людей и которые, более того, обладают поразительной способностью вовлекать в общение с собою — *именно в общение, хотя и иллюзорное*, т. е. опять-таки *квазиобщение*, и вполне реальных людей — своих творцов, и своих созерцателей — читателей, слушателей.

Весьма важна для эстетики и способность человека вступать в квазиобщение с явлением природы, с любимым животным, с нагруженной ассоциациями вещью (вспомним разговор В. Маяковского с солнцем, С. Есенина с собакой Джимом, чеховского героя с "многоуважаемым шкафом"; все это не простые плоды художественной фантазии, но образное воссо-

здание психологических ситуаций, известных каждому человеку по его собственному жизненному опыту).

Эстетические проявления философско-антропологической концепции общения будут рассмотрены обстоятельно в дальнейшем, исходя из развернутого сейчас, хотя и в самых общих чертах, представления об общении как одном из двух аспектов человеческой деятельности, необходимых и достаточных для полноты ее осуществления. А сейчас обратимся к другому ее аспекту — к *предметной деятельности.*

Ее суть, напомню, состоит в том, что с помощью тех или иных действий люди совместными усилиями создают предметный мир, заполняющий ту экологическую нишу, которую они отвоевали у природы и постепенно расширяли на протяжении всей своей истории. Важно понимать, что "предметный" не означает "вещественный", материальный — *предметами* в философском смысле являются все плоды человеческой деятельности, которые отделяются от своих создателей, *объективируются*, приобретают самостоятельное бытие и начинают жить в культуре *сами по себе* как научное сочинение, произведение искусства, философский трактат, школьный учебник, университетская лекция, религиозная проповедь и т. д. Во всех подобных культурных предметах *опредмечиваются* определенные духовные силы человека, дабы они сохранялись в череде сменяющих друг друга поколений и усваивались каждым в процессе *распредмечивания* этих предметов. Каким же конкретным потребностям должны отвечать сами способы предметной деятельности?

С одной стороны, потребности *в получении информации* о реальном мире, окружающем человека, и о нем самом как элементе объективной реальности; с другой — потребности *в изменении* реальности, дабы она все более и более полно удовлетворяла непрерывно растущие потребности людей. Первый вид деятельности становится *отражением* действительности, второй — ее *преображением.*

Преобразовательная деятельность *двухфазна*: поскольку она не является инстинктивной, как у животных, она нуждается в опосредовании того, что должно быть создано, *идеальными прообразами* созидаемых предметов, их *проектами*, предваряющими практические действия, которые призваны эти проекты реализовывать. Здесь следует заметить, что если отражательная деятельность в ее познавательной форме изучалась философией с древнейших времен, то *проектирование* как самостоятельный и равноценный познанию вид деятельности не удостоилось должного внимания философской мысли и специального теоретического исследования. Это не было, разумеется, случайным — до тех пор, пока господствовало религиозное сознание, признававшее существующий порядок извечным и нерушимым, поскольку он сотворен Богом, и пока техническое творчество не

раскрыло своих грандиозных преобразующих мир возможностей, пока, следовательно, человек не оценил *своего собственного творческого потенциала*, проектирование не могло быть поставлено в ряд с познанием и ценностным переживанием реальности.

Вполне естественно, что первые шаги в этом направлении были сделаны романтиками, которые увидели величие человека (хотя бы только человека-художника) не в его познавательной способности, реализуемой мышлением, Разумом, а в его *творческой мощи*, обеспечиваемой созидательной энергией воображения, *фантазией*, сближающей человека с божественным демиургом: так Ф. Шлегель ввел в систему философских категорий само понятие "проект", определяя его как "субъективный зародыш становящегося объекта", как "фрагмент из будущего", творимый человеком, "возникающий из глубины нашего внутреннего мира" и подобный творению "божества". С противоположных — материалистических и социально-практических — позиций оценил эту форму духовной деятельности К. Маркс: существенное отличие человека от животного он видел в том, что архитектор, например, в отличие от пчелы прежде, чем построить здание, конструирует его "в своей голове", в силу чего "результат деятельности возникает идеально прежде, чем он будет существовать реально". Отсюда и уверенность К. Маркса, что конечная цель философии — обосновать пути преобразования мира, а не ограничиваться его объяснением (таков заключительный вывод "Тезисов о Фейербахе", осуждаемый сегодня примитивно мыслящими публицистами, которые возлагают ответственность на его автора за тот уродливый способ переделки России, который был избран большевиками, хотя сделано это было не в соответствии, а в полном противоречии с представлениями К. Маркса о закономерности перехода общества к более совершенному общественному устройству).

И в России в XIX в. теоретическое осмысление проективной деятельности зародилось также в романтическом мировоззрении — в учении Н. Федорова; широкую известность получили его утопические идеи преодоления смертности с помощью "воскрешения отцов" и отнюдь не утопические идеи космизма, но еще не оценена должным образом мысль философа, что место человека в природе и космосе обусловлено его способностью *преобразовывать мир в соответствии со своими целями, идеалами, проектами*. Почти теми же словами, какими К. Маркс завершил "Тезисы о Фейербахе" ("Философы до сих пор лишь объясняли мир, задача же состоит в том, чтобы его переделать"), Н. Федоров сформулировал свое понимание философии: "Мир дан не на поглядение, не миросозерцание — цель человека. Человек всегда считал возможным действие на мир, изменение его согласно своим желаниям", поэтому "философия, понимаемая

лишь как мышление, есть произведение еще младенствующего человечества", должна же она превратиться в "проект дела" — "общего дела человечества".

Неудивительно, что советские философы игнорировали романтически-идеалистические представления о проективной деятельности; труднее понять, почему теоретики, мнившие себя правоверными марксистами, не оценили должным образом проективный аспект воззрений К. Маркса, равно как и то, что не обобщенным философски оказалось учение наших выдающихся физиологов Н. Бернштейна и П. Анохина о способности сознания создавать "модели потребного будущего", осуществлять "опережающее отражение" действительности.

Только в последние десятилетия, благодаря трудам Г. Щедровицкого и его последователей, опиравшихся преимущественно на практику дизайна как "художественного проектирования" всей предметной среды, окружающей человека, да и его собственного поведения, само понятие "проектирование" вновь стало обретать философский статус. (Впрочем, когда двадцать лет тому назад в книге "Человеческая деятельность" автор этих строк показал место данного вида деятельности человека в общем ее культурном пространстве, это не нашло ни признания, ни опровержения в нашей официальной философской литературе, продолжавшей сводить активность сознания к познавательному отражению реальности, и даже искусство объявлялось ею "формой познания действительности", а не ее *идеального преобразования.*)

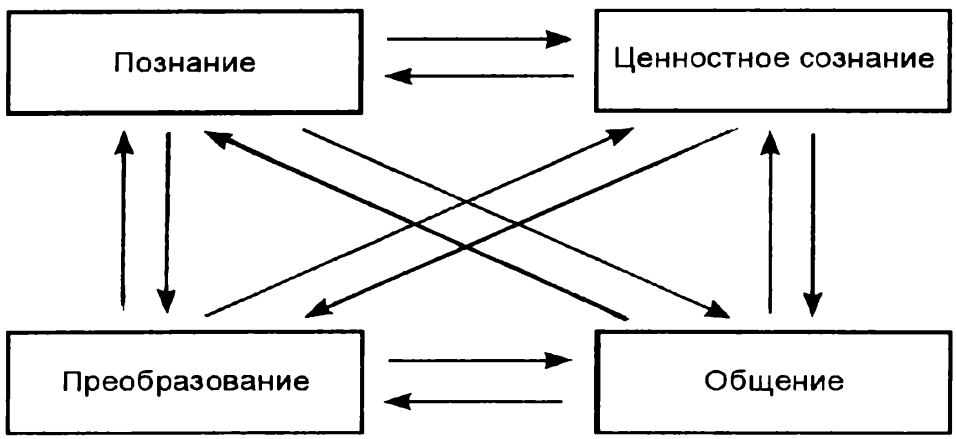
Но что же представляет собой сама *отражательная деятельность*? Она тоже предстает в двух формах, в зависимости от особенностей той информации, которая необходима человеку для практических действий и их проектного опосредования: необходимы для этого, с одной стороны, *знание мира таким, каков он объективно, сам по себе*, в своей независимости от отношения к нему человека, а с другой — *выявление ценности, которую имеют для субъекта деятельности вовлекаемые в ее сферу объекты*; так дифференцируются два существенно различных вида отражения реальности человеческим сознанием — *познавательная* деятельность и деятельность *ценностно-осмысляющая, ценностно-ориентационная.*

Если в нашей философской литературе познавательная деятельность изучена очень хорошо, глубоко и обстоятельно, то деятельность ценностно-ориентационная до сих пор не стала предметом специального и серьезного теоретического исследования, оттого сама сущность ценности и ценностного отношения трактуется весьма и весьма различно. Здесь нет места для изложения точки зрения автора на сей предмет, и остается, отсылая заинтересованного читателя к работам, в которых это было мною сделано, кратко сформулировать суть дела: особенность ценности как таковой и всех ее разновидностей — нравст-

венной, эстетической, религиозной, политической, художественной — состоит в том, что она есть *значение объекта для субъекта*. Поэтому неправомерно распространенное не только среди бухгалтеров, но и среди не слишком строго рассуждающих философов понятие "материальные ценности" — материальным может быть *носитель* ценности, но не *она сама*, ибо она есть *значение* данного предмета для субъекта; неправомерно и столь же распространенное отнесение к классу ценностей *истины*, согласно бытующей с XVIII в. триаде "истина, добро и красота": ибо если добро и красота по своей природе суть *ценности*, то истина есть *адекватное отражение* объективной реальности нашим сознанием (разумеется, более или менее адекватное, более или менее относительное), она есть *знание, а не ценность*, т. е. природа ее *гносеологическая*, а не *аксиологическая*; она может быть *носительницей* ценности, но может и не быть таковой — в ситуации, например, "лжи во спасение", когда в отношениях врача и пациента, или дезинформатора в условиях войны, или в карточной игре ценностью оказывается *сокрытие истины*, искажение истины, обман. Всякий миф складывается и живет в общественном сознании, поскольку он обладает для данного общества ценностью, но он потому и является мифом, что несет в себе *не истину, а заблуждение, иллюзию, предрассудок, суеверие*. Разумеется, между истиной и ценностью существуют сложные и разнопланные взаимодействия, но их принципиальное различие, различие их модальности, состоит в том, что одна есть отражение *межобъектных* отношений, а другая — *отношений объекта и субъекта*; потому истина остается истиной для разных субъектов, тогда как ценности релятивны, обусловленные специфическим для каждого субъекта кругом его интересов, воззрений и устремлений (субъектом может здесь быть и конкретный индивид, и та или иная социальная группа, и совокупный субъект самого крупного масштаба — человечество).

Общими для знаний и ценностных позиций является вместе с тем их происхождение и формы функционирования в культуре: и те и другие зарождаются в обыденном сознании людей и направляют оттуда повседневное поведение человека; в ходе исторического развития культуры и те и другие поднимаются на уровень специализированной и профессионализированной деятельности в одном случае — *в науке*, в другом — *в идеологии*. Понятно, что в реальном бытии культуры мы встречаемся не только с чистыми формами науки и идеологии, скажем, в математике и религии, но и со смешанными формами, как в большей части общественных наук, в философии, в эстетике. Вместе с тем в пределах одной и той же дисциплины соотношение ее познавательного и ценностного (гносеологического и аксиологического) потенциалов колеблется в весьма широких пределах (это было показано выше на

примере философской и эстетической мысли). Однако за всем этим многообразием конкретных деятельностных ситуаций стоит некий структурный костяк, *скелет деятельности как таковой*, который образуется обнаруженными в ходе ее системного анализа компонентами, *необходимыми* для осуществления не инстинктивной, а сознательной и свободной активности человека и одновременно *достаточными* для того, чтобы обеспечить полноту деятельности как способа человеческого бытия. В этом и состоит эвристическое значение произведенного ее структурного анализа, результаты которого можно зафиксировать в такой схеме:



Для эстетики значение выявления структуры человеческой деятельности состоит в том, что только на этой и именно на этой основе можно найти убедительные ответы на три ее, эстетики, главных вопроса: *какова природа эстетического отношения человека к миру? какова сущность художественной деятельности человека? каково взаимоотношение эстетического и художественного?*

4. Эстетическое и художественное в системе человеческой деятельности

Если двадцать лет тому назад, в условиях тотальной и вульгарной гносеологизации нашей философии и эстетики, доходившей до отвержения теории ценности, которая будто бы идеалистична по своей природе и потому враждебна марксизму, нужно было сражаться за само право рассматривать эстетическое отношение человека к действительности *как ценностное отношение*, то в наши дни это следует признать очевидным и в особых теоретических доказательствах не нуждающимся фактом.

Действительно, со времен Ш. Батте, Д. Юма и И. Канта эстетика видит в суждении вкуса форму *непосредственного переживания* человеком того, что доступно его высшим органам чувств — зрению и слуху, "духовным чувствам" или "чувствам-теоретикам", как определял их К. Маркс, а переживание является *психологическим механизмом ценностного сознания.* Не буду сейчас касаться вопроса об отличии эстетической оценки от других форм ценностного суждения — нравственного, религиозного, политического, об этом речь впереди; сейчас нужно лишь определить ее природу, сущность, модальность — *аксиологическую, а не гносеологическую.* Конечно, эстетическое чувство может стать предметом познания — и тогда, когда мы задумываемся над тем, почему мне или моему другу нечто нравится либо не нравится, и на научно-теоретическом уровне, когда эстетик исследует сущность и своеобразие вкуса, однако это не меняет того, что в своем реальном, непосредственном существовании вкус является *не познанием неких объективных свойств предмета, а опознанием его, этого предмета, значения для меня как оценивающего его субъекта, т. е. определением особого рода его ценности.* Точно так же участие эстетического отношения в качестве важного *мотиватора* в нашей практически-преобразовательной деятельности и в общении человека с другими людьми, с природой, вещами и произведениями искусства лишь подтверждает тот факт, что по природе своей оно является *формой ценностного сознания, ценностной ориентации человека в мире.*

Гораздо сложнее определить место художественного способа освоения человеком мира в архитектонике деятельности — вся история мировой эстетической мысли, со времен Платона и Аристотеля и по сей день, является непрекращающимся спором о том, чем же является по своей сути искусство — способом *познания*, аналогичным науке и отличающимся от нее лишь по форме? самовыражением *ценностного сознания*, родственным морали или религии? проявлением *созидательной энергии* человеческого духа, творящего новые миры, хотя и иллюзорные, но более совершенные, нежели мир реальный, т. е. своего рода мифотворчеством? средством *общения* людей, подобным языку или игре? Несмотря на то что за каждым из таких представлений стоял высокий авторитет гениального художника, или проникновенного критика, или великого философа, или классика эстетической мысли, ни одна из приведенных точек зрения не завоевала всеобщего признания. Ощущение их односторонности заставляло иных теоретиков — от Аристотеля до Т. Манро — искать сущность искусства в соединении двух или нескольких качеств, способностей, функций, но при этом оставалось неясным, *почему же оно полифункционально* в отличие от

монофункциональных науки, нравственности, политики, техники, игры, языка? и почему оно сочетает именно эти, выявленные и описанные теоретиком и *только эти* функции?

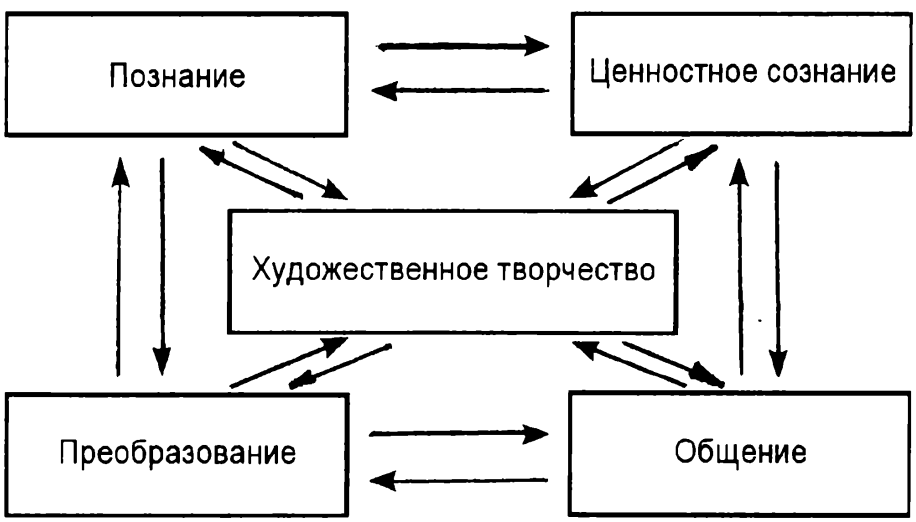
Выходом из положения казалось объявление искусства *эстетической деятельностью*, т. е. способом создания красоты в различных ее проявлениях; хотя эта концепция и во времена господства классицизма, и в XIX в., породившем стремление к так называемому "чистому искусству" или "искусству для искусства", получала весомые как будто художественно-практические подтверждения, в начале нашего столетия она была убедительно оспорена представителями течения "эстетика и всеобщее искусствознание", показавшими в анализе множества фактов мировой истории искусства, что, с одной стороны, сфера прекрасного гораздо шире, чем сфера художественного творчества, а с другой — эта последняя шире первой, поскольку включает в себя и иные формы ценностного сознания, и утилитарность архитектуры, прикладных искусств, рекламы, и разного рода знания, и элементы игры...

Дело, однако, не только — и даже не столько — в этих различиях содержательной емкости эстетосферы и художественного освоения мира, сколько прежде всего в *различной их модальности*, ибо если, как мы видели, *эстетическое* есть вид ценности и оценки всего сущего, включая самого человека, в котором, по известному выражению чеховского героя, "все должно быть прекрасно", то понятие "художественное" обозначает *особую область предметного творчества*, которая отличается от других его областей специфическими содержательными и формальными качествами и порождает соответствующие качества сознания творцов этой предметности — художников, т. е. людей, обладающих художественным дарованием, талантом или гением, и сознания тех людей, к восприятию которыми предметность эта обращена и которые обладают способностью художественного переживания ("Над вымыслом слезами обольюсь", — напомню еще раз слова А. Пушкина), художественной оценки, художественного вкуса, сотворческого завершения произведения силой художественного воображения.

Соответственно ответ на вопрос о месте художества в системе человеческой деятельности *не может не отличаться принципиально* от определения места в ней эстетического. Художественный способ освоения мира вырастает на почве *еще не расчленившегося, недифференцированного, синкретического сознания*, которое именно в таком качестве изначально в процессе становления духовной жизни человеческого индивида и человечества как вида. Художественное сознание содержит в нерассогласованной целостности потребность и способность познания мира, его ценностного осмысления, его преображения ничем еще не

ограниченной силой фантазии и диалогическую установку на связь со всем, что ребенку интересно, нужно, дорого и что он поэтому *субъективирует*, перенося собственные свои человеческие качества на весь мир. Если же, взрослея, и человечество, и каждый духовно развитый человек сохраняют в культуре эту синкретично-целостную художественную деятельность рядом со специализированными и отчленившимися друг от друга научной, идеологической, проективной, игровой формами деятельности, то объяснить это можно лишь необходимостью сохранения человеческой духовной целостности. Авторитет искусства в культуре, признание его ценности тем выше, чем больше нужна данному типу культуры эта целостность, чем меньше сводится человек к роли орудия производства, или к счетно-решающему устройству, или к детали государственного механизма, или к исполнителю Божьей воли, или к роли игрока, охотящегося за острыми ощущениями, или, тем более, просто животного, жаждущего удовлетворения своих физиологических потребностей.

Таким образом, схематическое изображение структуры человеческой деятельности можно дополнить обозначением места, занимаемого в ней художественным творчеством:



Центральное место художественного способа освоения мира в этой схеме не следует, разумеется, интерпретировать как признание его превосходства над всеми "угловыми" — речь идет лишь о графическом обозначении его *синкретической природы, т. е. взаимного отождествления в "теле" искусства (в "художественном тексте", в "субстрате художественности") всех четырех потенциалов деятельности.* Вместе с тем схема эта позволяет понять сущностное, модальное различие *художественного* и *эстетического* — последнее пронизывает всю культуру, характеризуя современные формы всех пяти видов деятельности, а не только художественного творчества (а оно не сводится к созданию эстетической ценности, его назначение — быть самосознанием культуры).

Лекция 6-я:

Философско-культурологический контекст эстетической теории

Выше было показано, что культура рождается в историческом процессе превращения биологической формы жизни в биосоциальную для сохранения, передачи из поколения в поколение и постоянного расширения, обогащения, совершенствования вырабатываемой человечеством информации. Каким же конкретно образом это происходит?

1. Человек как творец культуры

Как мы видели, исходный пункт порождения, функционирования и развития культуры — *деятельность человека*, созидающего "вторую природу" из материала "первой", первозданной. Очевидно, что для этого недостаточно тех сил и качеств, которыми он наделен от природы, но необходимы и иные, вырабатываемые в ходе самой его предметной деятельности и общения; системное осмысление этих сил и качеств приводит к выводу, что они являются, с одной стороны, совокупностью знаний, ценностных представлений, идеалов и т. д., т. е. освоенной человеком информацией, составляющей содержание его тезауруса (структура этой информации была выявлена выше, при анализе деятельности как способа бытия человека), а с другой — его готовностью к собственным действиям, умножающим эту информацию в общем информационном фонде человечества.

Необходимость этих качеств человека для рождения культуры объясняется *сознательно-целенаправленным, а не инстинктивным* характером его деятельности. Потому уровень культуры личности обычно и измеряется емкостью ее тезауруса — тем объемом духовных ценностей, который он "интериоризировал", как говорят психологи, т. е. сделал своим внутренним достоянием.

А для этого, как и для собственной продуктивной деятельности, нужны соответствующие *потребности, способности* и *умения.*

Роль потребностей состоит в том, что всякая деятельность, совершаемая не по принуждению, имеет своим порождающим источником нужду — либо в плодах этой деятельности, либо в самом ее процессе, либо в том и в другом одновременно; в первом случае мы имеем дело с созданием *полезных вещей* (полезных и в материальном, и в духовном отношениях); во втором — с *игрой* как деятельностью, цель которой находится в ней самой (в этом смысле И. Кант придал понятию "игра" широкий философский смысл, определяя с его помощью взаимоотношение чувства и рассудка в эстетическом восприятии, его ученик Ф. Шиллер заключил, что "человек прекрасен, когда он играет", К. Маркс предрекал превращение труда в рационально организованном обществе в "игру физических и интеллектуальных сил человека", а Й. Хейзинга увидел в игре сущность культуры и назвал человека homo ludens — "человеком играющим"); в третьем — с *художественным творчеством,* процесс которого представляет собой своего рода игру, доставляющую радость художнику собственным своим течением, а результаты — сами произведения искусства — становятся полезными в духовном смысле, ибо их воздействие должно облагораживать человека, возвышать его, "очищать", как говорил Аристотель.

Однако потребности еще не могут сами по себе породить реальную деятельность в какой бы то ни было сфере; для того, чтобы потребность реализовалась, она должна быть "укреплена" *способностью к данной форме деятельности.* Способности, опирающиеся, несомненно, на врожденные задатки, являются продуктом культуры, продуцируемым ею для того, чтобы обеспечить высокую степень эффективности данного вида деятельности. Поэтому качество действий человека зависит и от того, есть ли у него определенные природные задатки к этому виду деятельности и какова их сила: максимальную мы называем *гениальностью,* среднюю — *талантом,* и в какой мере задатки эти развиты в процессе его практической деятельности.

Но и способности еще не гарантируют полноценности деятельности — они становятся продуктивной силой лишь тогда, когда оснащаются *умением.* Высшая степень умения — *мастерство.* Оно не имеет уже никаких природных, врожденных индивиду — как и всему виду, т. е. человечеству, — основ, чем существенно отличается и от потребностей, и от способностей. Умение, мастерство — чисто культурный феномен, оно целиком благоприобретаемо, оно добывается в процессе обучения, в тренировке, в самостоятельной практической деятельности. Соотношение потенциалов мастерства и способностей, способностей

и потребностей различно у разных людей, оно меняется в ходе творческого развития личности, но в той или иной конкретной соотнесенности эти три стимулятора деятельности необходимо свойственны каждому человеку, ибо без них невозможно его деятельное существование.

Таким образом, *культура "начинается" в человеке как культурогенном субъекте*; она охватывает в нем все, что не является для него врожденным, дарованным природой, — ни человеку как индивиду, ни человеку как виду, как человечеству. Культурное же его содержание образуется скрещением уже известных нам пяти видов его деятельности и обеспечивающими каждый из них специфическими потребностями, способностями и умениями. Применение этих выводов в нашей науке позволяет выявить сходство и различия структур эстетической и художественной сфер деятельности человека на всех трех уровнях и тем самым глубже, чем это было возможно до сих пор, ибо *системно*, понять своеобразие обеих сфер.

2. Процессы опредмечивания и общения

"Начинаясь" в человеке и реализуясь в его деятельности, культура вбирает в себя соответственно способы этой деятельности, которые реализуются в процессах опредмечивания человеческих сущностных сил и связанных с ними формах общения. При этом сразу же обнаруживается *гетерогенность культуры* — различие между ее *материальными, духовными* и *художественными* проявлениями.

Поскольку многие философы отрицают правомерность самого понятия "материальная культура", считая культурой только духовную сферу человеческой жизни, а другие отрицают правомерность различения материальной культуры и духовной в силу неразрывности духовного и материального начал в человеческой деятельности, поскольку, наконец, художественную культуру обычно рассматривают как часть духовной культуры, к тому же отождествляя ее с культурой эстетической, постольку на этом круге вопросов нужно остановиться специально.

Материальная культура не равнозначна *материальному производству*, т. е. *техносфере цивилизации*. Системный взгляд на культуру приводит к заключению, что, поскольку она связана с тремя другими подсистемами бытия — *природой, обществом и человеком*, их практическое преобразование рождает *три сферы материальной культуры*. Из природной материи она создает технические предметы — *вещи*; из природной анатомической дан-

ности человека она формирует его *тело*, которое становится культурным предметом, сотворенным в его реальной форме трудом, гимнастикой, медициной (не случайно вошло в обиход понятие "физкультура" — обработка тела человека действительно является областью культуры, культуры физической, т. е. материальной); наконец, культивирование стихии социальных отношений ("социальной материи" — по выражению Ф. Энгельса) выражается в создании воплощающих эти отношения организационных форм — разнообразных *общественных институтов*, которые материальны постольку, поскольку обретают самостоятельное существование, независимое от конкретных индивидов, их создавших и в них функционирующих; они конструируются политическими деятелями, как вещи конструируются инженерами; подобно вещам, они сохраняются на протяжении веков и тысячелетий: так сохраняются государство, суд, парламент, университет, церковь и т. д., а в ходе революций они и разрушаются, как вещи, иногда вместе со зданиями, в которых располагались. Практика, о которой шла уже речь, и является во всех своих формах *материально-преобразовательным* способом деятельности, порождающим материальную предметность культуры; процесс этот управляется интеллектом, проектируется сознанием, регулируется ценностями, но выражается при этом в материальных действиях, направленных на создание реально функционирующих объектов.

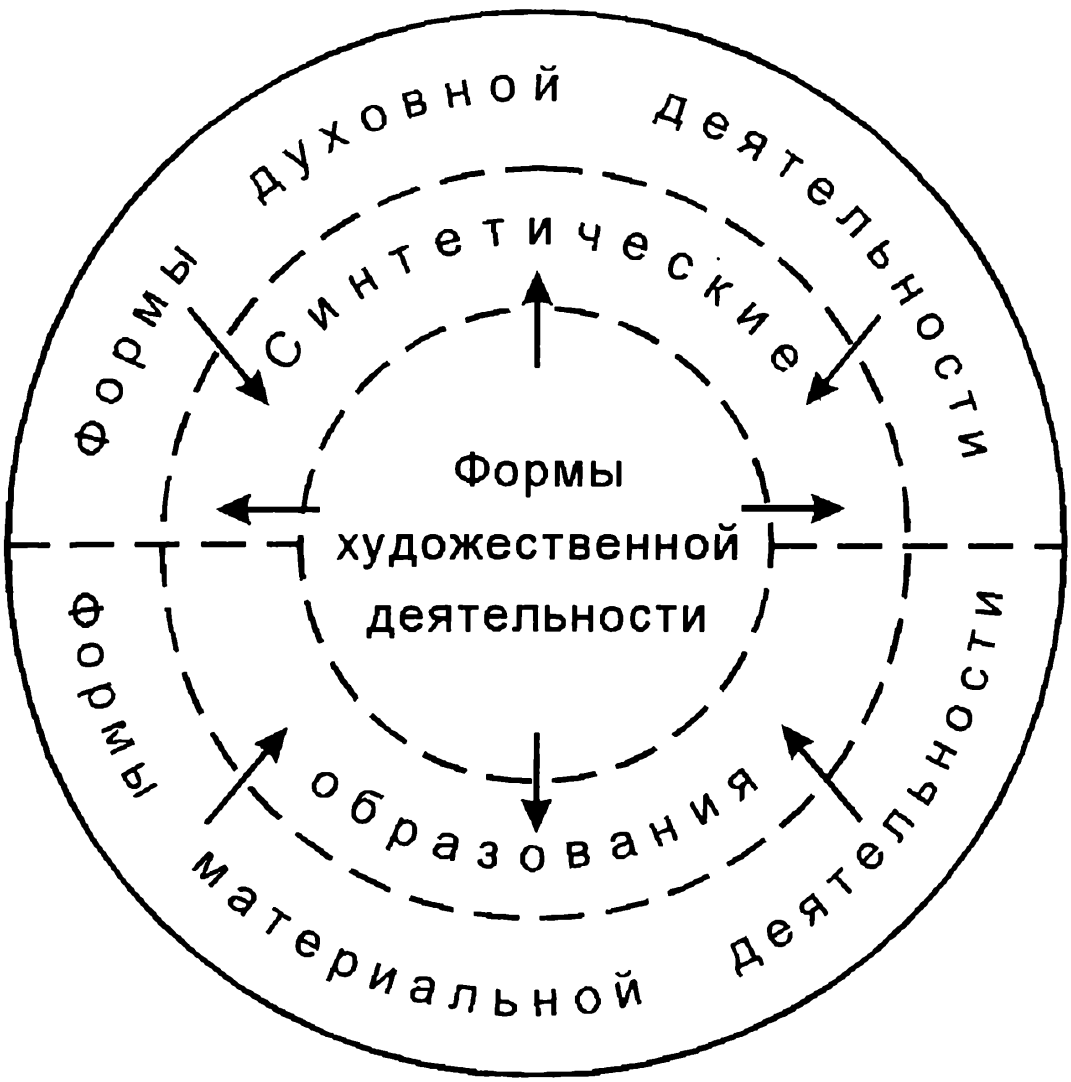
Принципиально иными являются способы деятельности в сфере *духовной культуры*. Процессы опредмечивания не могут и здесь не принимать материальный характер, ибо для того, чтобы идея, мысль, переживание, любое духовное содержание было выражено и могло быть передано другим людям, оно должно получить *материальную форму, его объективирующую*, — предметно-пространственную, жестомимическую, звукоречевую. Дело, однако, в том, что функции материальности состоят здесь только в этом — она является *лишь знаковым закреплением определенного значения*, никакой самостоятельной роли не играющим, потому легко, безболезненно заменяемым другими материальными знаками, если это по той или иной причине выгодно, удобно, более эффективно, например, звуковых — графическими, вербальных — языком математических символов или диаграмм, графиков, таблиц, пластических моделей; разнообразная информация перекодируется также с одного национального языка на множество других без сколько-нибудь серьезных содержательных потерь. Функционировать же плоды духовной деятельности должны именно как духовные предметы, т. е. предназначенные для воздействия на духовный мир челове-

ка, поэтому их материальность есть *лишь необходимое средство*, оцениваемое именно и только с этой служебной точки зрения.

Художественное творчество является *третьим, специфическим способом опредмечивания человеческого содержания*, потому что соотношение духовного и материального здесь принципиально иное, чем в обоих рассмотренных выше случаях. Вопреки распространенным в семиотике и даже в эстетике представлениям о тождественности процессов выражения духовного содержания в материальной форме в науке и в искусстве, процессы эти кардинально отличаются один от другого: в художественной деятельности материальная форма — *не безразличная к духовному содержанию совокупность знаков, но тождественное своему содержанию его воплощение, способ его реального, объективированного существования*; эту форму нельзя заменить какой-либо иной, ибо художественный текст не поддается перекодированию, — в нем содержателен, информативен, выразителен каждый элемент, начиная с материала, из коего выстроена форма произведения, выбранного художником из широкого спектра возможных благодаря уникальным его ассоциативно-выразительным качествам — цвету, тону, фактуре, весу, тембру, размеру и т. д. Нередкие случаи "перевода" произведения из одного вида искусства в другой оказываются поэтому не *переводом* в точном смысле этого слова, а созданием *самостоятельных художественных творений*, в которых так или иначе интерпретированы, а не буквально воссозданы сюжетные или образные мотивы исходного произведения; даже в пределах одного искусства слова перевод с одного национального языка на другой *не является адекватным* — оттого переводчика художественных текстов справедливо считают *художником*, наделенным особого рода талантом, в отличие от переводчика научных, политических, технических сочинений.

Сущностные различия между тремя способами опредмечивания, исторически выработанных культурой и сохраняющихся на протяжении всей ее истории, ибо они отвечают фундаментальным потребностям выживания и развития человечества, не являются, конечно, замкнутыми и жестко отгороженными друг от друга способами деятельности. Культура, нуждающаяся в информационной избыточности культурного пространства, не только дифференцирует каждую из этих трех основных сфер на различные и все умножающиеся в ходе истории разновидности — конкретные формы материальной практики, духовной деятельности, художественного творчества, но и стимулирует различные способы *скрещения* материального производства и художественного (скажем, в архитектуре, прикладных искусствах, дизайне); физической культуры и художественной (напри-

мер, в художественной гимнастике, балете на льду, спортивно-художественных праздниках); духовной и художественной форм освоения мира (от ораторского искусства до сложных "гибридных" структур религиозно-художественного, научно-художественного, художественно-публицистического, художественно-педагогического рода); я не говорю уже о все более широком переплетении и взаимном проникновении материальной и духовной деятельностей — и в современной экспериментальной науке, и в медицине, и в политической жизни общества. Однако все эти проявления континуально-спектрального характера реальной жизни культуры не должны мешать нам видеть структурный "костяк", организующий, скрепляющий и поддерживающий кажущуюся хаотичной, спонтанной, никак не упорядоченной стихии человеческой деятельности.



Поскольку же все формы предметной деятельности людей коллективны, а способы их взаимодействия генетически не транслируются, общение становится таким же *культурным* феноменом, как и предметная деятельность.

3. Предметное бытие культуры

Как видим, *опредмечивание*, превращающее в культурные реалии некую техническую или социальную данность, а затем и трансформирующее одни культурные предметы в другие, развертывает перед человечеством разнородную искусственную реальность, которая становится для него ближайшей и непосредственной средой обитания, "ноосферой", как называли ее П. Тейяр де Шарден и В. Вернадский. Конечной целью опредмечивания и становится создание такого предметного "*инобытия человека*", которое преодолело бы трагическую мимолетность его реального существования — его смертность, благодаря своей способности отделиться от него, зажить самостоятельной от своих создателей жизнью, сохраняя для всего рода "сущностные силы" (К. Маркс) человека и тем самым заменяя неспособный обеспечивать жизнь homo sapiens биологический механизм наследования новым способом хранения и передачи накапливаемого историей человечества опыта. Ибо если ДНК не может вбирать, кодировать и транслировать благоприобретаемые животными качества, отчего каждый вид животных стойко сохраняет формы своего поведения на протяжении тысяч и миллионов лет, то предметность культуры закрепляет и передает из поколения в поколение каждому индивиду знания, ценности и идеалы, непрерывно расширяющиеся и возвышающие потребности людей, их способности и их умения.

Предметное бытие культуры становится, таким образом, *третьей формой ее реального существования*. Оно предстает в разных типах предметности, в зависимости от назначения создаваемых творений и описанных выше способов их создания: так различается конкретное предметное наполнение материальной культуры, духовной культуры и художественной культуры: как мы видели, первая охватывает *технические вещи, общественные организации и человеческие тела* (в соответствии с тремя формами материального бытия, из переработки которых и рождается культура), а вторая — *знания, ценности и проекты* (в соответствии с тремя формами духовной деятельности, отвечающими фундаментальным потребностям человеческой практики); что касается третьей — культуры художественной, — то она объемлет *все многообразие художественных образов, воплощенных в материалах и техниках разных видов искусства*. Специальные лекции будут посвящены анализу морфологического строения этой сферы культуры, которая так же, как ее материальная и духовная сферы, является не хаотическим нагромождением каких-то конкретных плодов человеческой деятельности, но их истори-

чески самоорганизовавшейся системой, строение которой обусловлено, с одной стороны, многообразием форм духовной жизни человека, подлежащих образному воплощению, а с другой — различием форм материального бытия природы — пространственных, временны́х и целостных пространственно-временны́х, в которых это воплощение (буквально: "*воплощение*", т. е. придание некоему духовному содержанию — состоянию или процессу — материальной "*плоти*") происходит. Так становится возможным постижение закономерностей структурного упорядочения множества способов художественно-образного освоения человеком мира, подтверждающее правильность рассмотрения художественной культуры как *самостоятельного "слоя" культуры, разделяющего и одновременно связывающего два других ее слоя — материальный и духовный.*

Становясь потенциальным достоянием каждого нового поколения, а в нем — каждого индивида (в реальной истории человечества, понятно, далеко не каждого; каждого — лишь в идеале, в далекой перспективе), предметное бытие культуры "призывает" *распредмечивать объективированный в ней опыт*, делать его достоянием овладевающих им людей и тем самым "очеловечивать человека" — и в филогенетическом макромасштабе его исторического существования, и в онтогенетическом микромасштабе индивидуального жизненного пути каждого из нас.

Сознает это тот или иной человек или не сознает, но его творческая деятельность объективно *интенциональна*, как говорят феноменологи, т. е. рассчитана на определенное обращение людей с ее плодами — не простым их практическим использованием (скажем, поеданием испеченного хлеба или управлением автомобилем), но *извлечением из этих предметов в процессе пользования ими закодированного в них человеческого содержания*; это происходит не только в специально посвященных достижению данной цели процессах обучения вступающих в жизнь людей (в семье и в различных учебных заведениях, в ходе их самообучения, в процессах восприятия произведений искусства), но и в повседневной житейской практике — в оперировании ложкой и вилкой, иглой и молотком, автомобилем и компьютером; потому даже поедание хлеба происходит у людей не так, как у животных, — в *культурной форме*, которую ребенок осваивает в самом процессе его кормления.

4. Процессы распредмечивания и общения

Так реальное функционирование культуры *возвращает ее из предметного состояния в процессуальное*, которое вновь выступа-

ст как совокупность различных способов деятельности — генетически нетранслируемых приемов, методов, "технологий" освоения, усвоения, присвоения каждым новым поколением людей вырабатываемых в ходе развития человечества человеческих качеств. Поскольку же тут не действует императивная, независящая от воли и желания личности сила генетического кода и поскольку объем культурной предметности во много раз превосходит возможности его распредмечивания каждым конкретным человеком, постольку перед ним — а прежде перед его родителями, его учителями, всей социальной средой, в которой растет и формируется личность, — встает *необходимость выбора.* Нам приходится выбирать определенные фрагменты наследия, которые нам представляются ценными, из необозримого и все возрастающего в ходе развития культуры богатства наследуемых каждым поколением предметно воплощенных ценностей — вещей, книг, произведений искусства, обычаев, обрядов, форм поведения, социальных концепций, даже религиозных воззрений, при одновременном игнорировании, забвении, а подчас и физическом уничтожении того в предметном наследии культуры, что кажется лишенным подлинной ценности или обладающим "антиценностью" — еретическим, пошлым, безнравственным, реакционным, уродливым, безобразным, антихудожественным... А это означает, что распредмечивание, как и опредмечивание, имеет своим условием *свободу* — не ту рационалистически трактуемую "свободу", которую определяют как "познанную необходимость", а ту действительную свободу действий человека, которую он обретает в обстоятельствах постоянного самочувствия *"на развилке" разных дорог* — подобно сказочному витязю, поставленному народной фантазией на распутье и вынужденному решать, какую же из этих трех дорог он должен избрать, дабы достичь желанной цели. Свобода человека оказывается *возможностью и необходимостью постоянного выбора* — в каждое мгновение его жизни, выбора в мелком и в крупном, выбора целей и средств, выбора действий и партнеров, выбора в более или менее широком спектре расстилающихся перед ним вариантов.

Не абсолютизируя вместе с романтиками и модернистами свободу в ее эстетических проявлениях, вместе с анархистами — ее политическое выражение, а вместе с экзистенциалистами — ее нравственно-философский смысл (Н. Бердяев счел даже возможным "в основу философии положить не бытие, а свободу"), мы должны определить ее реальную роль в человеческой жизни, поскольку она управляет не только процессами *творческого опредмечивания,* но и *распредмечиванием* того, что заключено в предметном бытии культуры. Если в так называемой традиционной культуре, на первых этапах жизни человечества возможнос-

ти осуществления этой свободы были минимальны (судьба Михайлы Ломоносова или Федота Шубина показывает все же, что они имелись и тогда), то развитие буржуазного общества, начиная с эпохи Возрождения на Западе, делало их все более и более широкими, обеспечивая тем самым формирование *человеческой личности*, т. е. такого качества каждого индивида, которое делает его уникальным, неповторимым, единственным в своем социальном роде существом; соответственно общество начинает ценить индивида не по его принадлежности к той или иной социальной, этнической, половозрастной, конфессиональной и профессиональной группе, а по *обретенным им собственным качествам* ("феноменом Наполеона" я назвал бы эту новую историко-культурную ситуацию, потрясшую воображение европейцев в начале прошлого века). Но и в наше время широта "спектра степеней свободы" распредмечивания памятников культуры, как и предметного творчества, существенно различна в разных условиях — в тоталитарных социальных системах: фашистской, сталинистской, маоистской, пол-потовской, исламо-фундаменталистской она сведена к минимуму, а в демократически организованных обществах спектр этот раздвинут до возможных в совместной жизни людей границ. В России, наконец-то вырвавшейся к свободе после многовекового господства разных форм тоталитаризма, проблема свободы становится особенно острой не только в политической теории и в праве, но и в эстетике, поскольку художественное творчество оказалось перед альтернативой: сохранить осуществленную модернизмом в первой половине нашего века абсолютизацию принципа "свободы творчества" художника и "свободы сотворчества" зрителя, читателя, слушателя, приведшую к вырождению свободы в *произвол*, или сохранить тоталитаристское подчинение процессов опредмечивания и распредмечивания в искусстве жестким канонам, *абсолютизирующим* традиционные стилевые структуры классики, или же прокладывать третий путь, на котором можно было бы найти *способы уравновешивания* традиции и новаторства, свободы художественного творчества и рецептивного сотворчества с "художественной необходимостью"...

Решая эту непростую задачу, необходимо учитывать, что широта спектра степеней свободы различна в разных сферах культуры: в научной и технической деятельности возможности свободного выбора позиции, оценки существующих теорий и практик, постановки задачи и способов ее решения предельно ограничены, в религиозной и политической деятельности они гораздо более широки, а в эстетически-художественной сфере кажутся в наше время вообще беспредельными, подчиняющимися лишь суждениям индивидуального вкуса личности. Все же

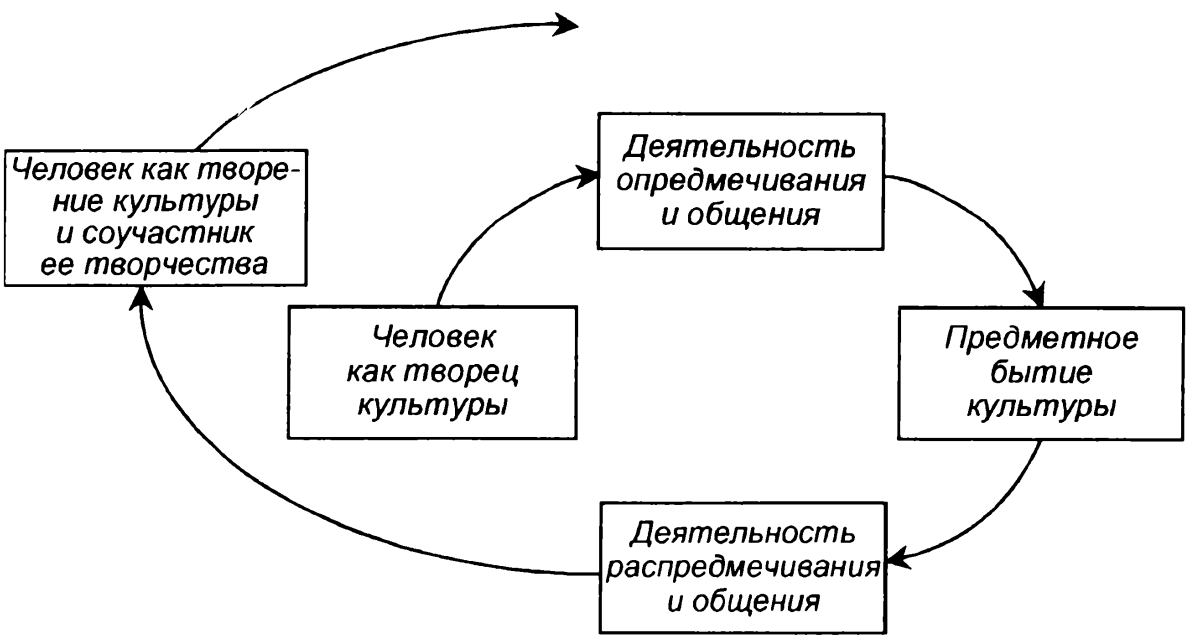
и здесь свобода *неабсолютна*: за видимым "броуновым движением" вкуса стоят невидимые, глубинные социально-психологические детерминанты, которые могут не осознаваться самими зрителями, читателями, слушателями (как и художниками), но которые обусловливают развитие этого "эстетического беспредела" в данных историко-культурных условиях. Объясняется же различие степени свободы личности в ходе распредмечивания разного рода культурных предметов тем, что в одних случаях передача определенной информации — научной, религиозной, управленческой — предполагает *ее адекватное восприятие получателем* (в той мере, разумеется, в какой это вообще возможно), а в других — в частности, в распредмечивании художественных текстов — более или менее активное и целеустремленное, но объективно необходимое, хотя чаще всего неосознаваемое, *соучастие в выработке информации, которая оказывается результатом совместного действия художника и зрителя, читателя, слушателя*, ибо его восприятие включает в себя момент *со-творчества*; иначе говоря, информация, содержащаяся в произведении искусства, переходит из потенциального состояния в актуальное *в процессе диалога* создателя художественного произведения и каждого из тех, для кого он создан, тогда как передача научного, технического, делового сообщения является *монологической*. Диалог — это не "обмен монологами", как нередко его определяют, а *сопряжение интенциональных информационных потоков (т.е. ориентированных друг на друга) во имя получения новой информации, объединяющей ее создателей, не стирая при этом индивидуальности того и другого*. Это значит, что монологический способ связи людей, оптимальный в определенных областях культуры, является *коммуникацией*, а диалогический их контакт — *общением*, т. е. межсубъектным взаимодействием.

В дальнейшем будет осуществлен под этим углом зрения обстоятельный анализ особенностей художественного способа распредмечивания, и, в частности, его отличия от эстетического восприятия, которое не является по природе своей диалогическим, хотя и предоставляет индивиду максимум свободы в вынесении оценки ("У каждого свой вкус", "О вкусах не спорят" — гласят идущие из древности поговорки), а сейчас хотелось лишь показать, что выявление сущности и специфики каждого способа духовной связи людей возможно только при его рассмотрении *в культурологическом контексте*, ибо изучение этого контекста раскрывает различия коммуникации и общения как двух необходимых культуре, но оптимальных в разных ее сферах способах распредмечивания опредмеченных в плодах созидательно-творческой деятельности людей их "сущностных сил".

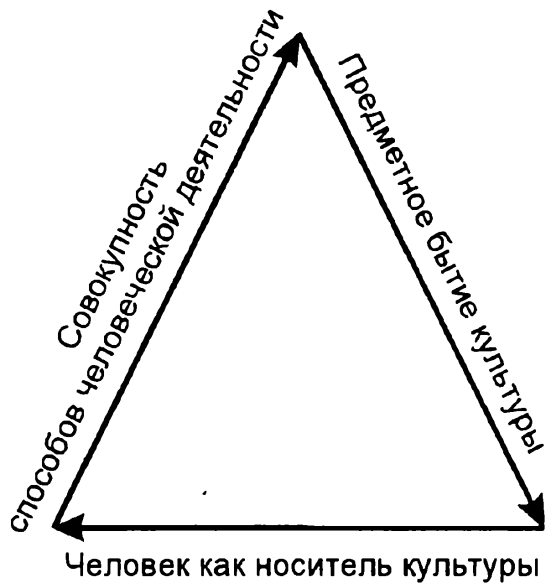
5. Человек как творение культуры, превращающееся в ее творца

Функционирование культуры как механизм внегенетического наследования отличается от наследования биогенетического тем, что информация, получаемая каждым индивидом, нетождественна той, которой располагали его предки, поэтому поведение и деятельность каждого нового поколения не повторяет буквально поведение и деятельность предшествующих поколений, как это происходит у животных, а оказываются в большей или меньшей степени отличными от культурно-унаследованных, и соответственно история культуры является именно *историей, самодвижением, развитием,* а не "возвращением на круги своя", как сказано в Библии. Сама это формула могла родиться только потому, что на ранних фазах истории человечества инновационные тенденции были гораздо более слабыми, чем консервативные, — отчего эти типы культуры и называют *традиционными*, однако если бы изменения вообще не происходили, человечество и поныне оставалось бы в первобытном состоянии. Историческую жизнь человеческого рода представляют обычно в образе спирали, а не замкнутого круга, и каждый ее следующий виток оказывается более широким, чем предыдущий, — количество накапливаемой информации непрерывно возрастает, все меньший ее объем становится возможным освоить каждому вступающему в жизнь индивиду, и потому все более широк разброс индивидуальных структур духовного мира и практической деятельности людей.

Процесс этот может быть представлен схемой:



Если же захотеть представить данный процесс в еще большем обобщении, он будет выглядеть как спираль с треугольным сечением, поскольку культура выявила *три модуса своего существования*, перетекающие один в другой, но сохраняющие при этом свои особенности и известную автономность их реальной жизни: это *человеческая модальность*, позволяющая рассматривать человека как носителя культуры; *процессуально-деятельностная модальность*, охватывающая способы опредмечивания, распредмечивания и общения; *предметная модальность*, обнимающая всю сотворенную человеком "вторую природу":



Это значит, что неправомерны односторонние трактовки культуры, которые сводят ее либо ко "второй природе", т. е. совокупности творений человека, либо к его "духовным качествам", ибо понять каждую из этих форм существования культуры можно только в ее связи с двумя другими, в их взаимных опосредованиях и превращениях.

6. Место и функции философии и искусства в культуре

Культура, рассматриваемая как открытая, функциональная, исторически развивающаяся и самоуправляемая система, должна иметь, как показывает теория систем, в своем составе два "механизма", необходимые для обеспечения ее эффективного функционирования и успешного развития: кибернетика использует для обозначения данных "механизмов" понятия "*сознание*" и "*самосознание*". Это объясняется тем, что жизнеспособность такого класса систем обеспечивается получением двоякого рода

информации: о том, что происходит *вовне*, в среде, в которой функционирует и развивается данная система, и о *ее собственных* состояниях. В культуре эти потребности удовлетворяют *философия* и *искусство*.

Основной массив знаний о ее среде, природной и социальной, приносят, конечно, науки, однако эта информация, при всей ее ценности, обладает существенной ограниченностью — содержащиеся в ней знания *фрагментарны* и *разрозненны* и они не складываются в целостную, системную картину мира. Способностью выстроить такую картину обладает лишь *философия*, тем самым выполняя в культуре роль ее *сознания*; такое определение философии верно и потому, что "сознание" не сводится к "познанию" — прерогативе научной деятельности, но соединяет познание мира с его ценностным осмыслением и идеальным проектированием, и именно философия это соединение осуществляет (в тех случаях, отнюдь не обязательных для нее, когда философия включает в поле своего внимания и теоретического осмысления саму культуру, она смотрит на нее так же, как на природу и на общество, т. е. *со стороны*, с позиции, говоря метким словом М. Бахтина, "вненаходимости").

Что же касается искусства, то оно и родственно философии в этом отношении, и диаметрально ей противоположно. Родственно — потому что не членит бытие на фрагменты, избирая тот или иной из них своим предметом, но вырабатывает и эксплицирует *целостное миропонимание*, и гораздо более органично, чем философия, потому что делает это в образной форме, в которой все три аспекта духовной деятельности человека не просто соединяются, но *взаимно отождествляются* (оттого-то искусство, как уже отмечалось в одной из первых лекций, нередко вызывает у философии своего рода зависть и желание использовать его образные средства вместо ее собственного аналитико-теоретического языка или хотя бы в дополнение к нему); что же касается противоположности искусства и философии, то она проистекает от того, что его непосредственным предметом является не природная и социальная реальность сама по себе, а *ее претворение в культуре*. Искусство устремляет свой взор *именно на культуру*, образно осмысляя и представляя то, как она преломляет объективную реальность; тем самым оно становится "автопортретом культуры" — того ее исторического и социального типа, к которому принадлежат данные художественно-творческие акции. Вот почему каждый великий художник становится символом представляемой им культуры — как Гомер, как Ш.Руставели, как Леонардо да Винчи, как В. Шекспир, как И. Гете, как Дж. Байрон, как А. Пушкин, П. Чайковский, Ф. Достоевский... Можно было бы сказать и так: если филосо-

фия смотрит *на культуру как на природу*, то искусство смотрит *на природу как на феномен культуры*. Оно служит культуре "волшебным зеркалом", в которое она может всматриваться, чтобы познавать, осмыслять, оценивать себя, а значит, и свое отношение к природе, а не природу в ее "в-себе-и-для-себя-бытии".

Пожалуй, яснее всего это можно увидеть на сопоставлении философской онтологии — скажем, "диалектики природы" в известном сочинении Ф. Энгельса — и художественного изображения природы — в живописи, поэзии, прозаической литературе, кинофильмах: если философия обобщает те знания законов природы, которые добывают науки или же в учениях религиозно-идеалистического характера интерпретирует те представления о природе, которые содержатся в Библии или других священных текстах, то образы природы в художественных произведениях пейзажного жанра воплощают характерное для данного типа культуры и индивидуально интерпретированное художником восприятие природы, ее переживание, понимание, ценностное осмысление. Оттого столь явственно различаются образы природы в картинах, представляющих разные исторические типы культуры, — скажем, в храмовых росписях средневековых иконописцев, в полотнах ренессансных мастеров, пейзажистов ХУП и ХУШ вв., импрессионистов, постимпрессионистов, кубистов, сюрреалистов, нынешних фотореалистов...; и не менее ярко различаются в этом отношении национальные школы живописи одной и той же эпохи — например, пейзажи Н. Пуссена, П.-П. Рубенса, малых голландцев или К. Моне, Дж. Уистлера и И. Левитана — и разные социальные модификации одной национальной культуры — скажем, в России передвижников и салонных живописцев.

Но отсюда становится понятной способность искусства особым образом служить культуре: точно и сильно выражая духовные особенности каждой конкретной ее исторической, национальной, социальной модификации, оно позволяет каждой "раскрывать свою душу" всем другим, современным ей и грядущим, становясь тем самым *основным, наиболее действенным средством диалога культур*: так через искусство Древней Греции, средневековой Руси, итальянского Возрождения, французского XVII века, английского XVIII-го, равно как современное испанское, индийское, бразильское, американское, а в этом последнем — и через ковбойский фольклор, и через голливудский мещанский фильм, и через молодежную рок-музыку мы "входим" в самое сердце культуры, представляемой данным художественным явлением, и не просто ее "познаем", как это делает ученый-культуролог, а *эмоционально, личностно постигаем* существо этого уникального типа культуры, тем самым вступаем с ней в

отношение *диалога*. И в этом диалоге, как и во всяком ином, общность его участников достигается не за счет стирания индивидуальности каждого, а при ее сохранении и в известном смысле даже укреплении от сопоставления с другой. Диалектика функционирования искусства в культуре состоит именно в том, что благодаря ему каждый тип культуры не ограничивается самосозерцанием, самопознанием, самооценкой, но сближается с другими культурами и *в процессе общения с ними глубже, тоньше, точнее осознает самое себя, свою неповторимость, индивидуальность, уникальность.*

Остается заключить, что выход в эстетическую проблематику *имманентен* онтологическому уровню философской рефлексии, если только системно рассматривать происхождение, функционирование и развитие культуры в общем контексте бытия и ее взаимоотношения с другими его формами, прежде всего с жизнью и деятельностью человека, поскольку он является творцом культуры и одновременно ее творением. Это обязывает к более внимательному рассмотрению и антропологических, и культурологических проблем философии, для обнаружения всех *корней эстетического сознания и художественной деятельности* человека как реального носителя культуры.

Можно заключить, что искусство и философия в равной мере необходимы культуре и потому сохраняются в ней на протяжении всей ее истории, с тех пор, как она обрела способность вначале образно, а затем и теоретически осознавать свое отношение к окружающему миру и к самой себе, и по сей день. Вместе с тем история культуры доказала несводимость одного ее "органа" к другому — даже вполне успешные случаи художественно-образного воплощения философских идей не могли стереть качественного своеобразия искусства и философии, необходимых целостной жизни и развитию культуры не как дублирующие друг друга и не как конкурирующие, а как *друг друга дополняющие ее подсистемы.*

Таков в общем контуре тот философский фундамент, на котором строится эстетическая теория. К анализу ее основных проблем мы и можем сейчас перейти, начиная с рассмотрения *эстетосферы культуры — мира эстетических ценностей.*

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

МИР ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ

Лекция 7-я:

Эстетическое отношение

1. О происхождении эстетического чувства

В истории эстетической мысли предлагались разные объяснения происхождения способности человека эстетически воспринимать, переживать и оценивать окружающий его мир и себя в этом мире. Крайние позиции представлены самым древним, восходящим к мифологическому сознанию убеждением, что таков дар Божий (дальнейших комментариев тут уже не требовалось), и родившимся в прошлом веке под влиянием трудов Ч. Дарвина взглядом, согласно которому "чувство красоты", как говорил этот великий ученый, унаследовано человеком от животных. В своем классическом сочинении "Происхождение человека и половой подбор" Дарвин, опираясь на свои многочисленные и разнообразные наблюдения, заключил, что это чувство вообще нет оснований считать исключительной особенностью человека, "поскольку одни и те же цвета и звуки нравятся нам и низшим животным"; более того, "у дикарей эстетические понятия развиты менее, чем у иных низших животных, например, у птиц". Суждения эти подкреплялись многочисленными примерами: самцы птиц "намеренно распускают свои перья и щеголяют яркими красками перед самками", а самки любуются "красотой самцов", плащеносцы "с большим вкусом убирают игральные беседки, а колибри — свои гнезда". То же можно сказать, продолжал Дарвин, и относительно пения птиц: "Нежные песни самцов в пору любви несомненно нравятся самкам".

Правда, во втором издании своего труда Дарвин, как отметил еще Г. Плеханов, счел необходимым сделать уточняющую оговорку: у цивилизованного человека эстетические ощущения

"тесно ассоциируются" с его понятиями и идеями; однако это замечание не изменило существа провозглашенного им б*иологического происхождения эстетического чувства.*

Последователи Ч. Дарвина, применяя его методологию, модифицировали его выводы, утверждая, например, что корни эстетического чувства лежат в игровой деятельности животных или в других психолого-физиологических механизмах их приспособления к условиям внешней среды. Но как бы ни отличались друг от друга все варианты теории биологического происхождения эстетического чувства и, как бы ни казались они последовательно материалистическими, на самом деле их природа чисто *позитивистская*: все они осуществляют столь характерную для позитивизма "редукцию", *сводя социальное к биологическому, духовное — к физиологическому.*

Несомненно, что у многих видов животных — насекомых, пресмыкающихся, птиц, а иногда и у млекопитающих — существуют определенные и весьма стойкие реакции на некоторые цветовые, звуковые и иные раздражители, что у них есть избирательное отношение к различным окраскам предметов и их звучаниям, что известные цветовые и звуковые сигналы вызывают у них чувство удовлетворения, удовольствия, подобное как будто эстетическому удовольствию, испытываемому в аналогичных ситуациях людьми. Не следует ли из всего этого, что данные реакции животных являются если и не развитым чувством красоты, то хотя бы эмбрионом, зародышем *такого* чувства?

Решительно отвечу на этот вопрос: нет, не следует, и вот по какой причине. Дело в том, что в чувственно-эмоциональном опыте человека отчетливо различаются *два типа реакций*: одни действительно крайне близки к реакциям животного, другие — весьма и весьма далеки от последних. Поэтому не всякое восприятие цветовых и звуковых сигналов можно считать *эстетическим* восприятием, рождающим *эстетическое* чувство и резюмирующимся в *эстетической* оценке; далеко не всякие наслаждение, радость, удовольствие могут быть квалифицированы как *эстетическое* наслаждение, *эстетическое* удовольствие, *эстетическая* радость.

Существует, например, *эротическое* удовольствие, природа которого чисто физиологическая и которое качественно отличается от удовольствия *эстетического*; точно так же наслаждения, которые мы получаем от вкусной пищи, свежего воздуха, тепла, движения и отдыха, приятных запахов, общения с детьми, интеллектуальной беседы, научных изысканий и т. д., не являются *эстетическими* наслаждениями. Одна из распространенных и весьма опасных в теоретическом отношении ошибок заключается как раз в том, что эстетическое удовольствие отождествляется

вообще с удовольствием (например, в концепции Ш. Лало), а отсюда уже один шаг до приравнивания этих состояний у человека и у животного. Если же исходить из того, что испытываемые людьми радости и наслаждения многообразны по характеру, структуре и психологическому механизму, что эстетическое восприятие есть поэтому *специфический и один из самых сложных типов чувственно-духовного удовлетворения*, тогда мы получаем возможность более точного сопоставления удовольствий, получаемых человеком, и тех, которые доступны животным.

Не ставя перед собой задачи классифицировать все человеческие удовольствия (эта проблема находится за пределами сферы компетенции эстетики), мы вправе, однако, установить, что избирательное отношение и положительная реакция животного на известные зрительные, слуховые и иные раздражители действительно имеют прямые аналоги в сфере человеческих удовольствий, но не в тех, которые мы называем *эстетическими*, а в удовольствиях *чисто физиологического* рода. Правда, и эти последние — например, удовольствие эротическое, гастрономическое, обонятельное, двигательно-моторное и пр. — в известной мере преобразовались в историческом процессе развития человека и потому не абсолютно тождественны аналогичным удовольствиям животного; все же в основе своей они сохраняют биофизиологическую природу и восходят генетически к соответствующим реакциям животных, выработанным в ходе приспособления живых организмов к сложным условиям существования и представляющим собой особые *ориентировочные рефлексы, облегчающие жизнедеятельность организма.*

Эксперименты показали, что не только животные, но и растения реагируют определенным образом на звуковые раздражения — в результате стало возможным стимулирование роста злаков воздействием музыки. Нелепо было бы, однако, на этом основании заключать, что у гороха или фасоли есть зачаточное эстетическое чувство. Точно так же "танец" змеи, завораживаемой игрой факира на флейте, не означает, что она воспринимает музыку эстетически; не являются порождением чувства красоты птичьи пляски или реакция самок на пение и красочную игру оперения самцов.

Показательно, что даже человеку эстетическое восприятие цвета и звука отнюдь не дается от рождения: если младенец засыпает под звуки колыбельной песни, то это свидетельствует как раз о том, что звуковые сигналы он воспринимает еще далеко не эстетически; точно так же наивно было бы видеть эстетический импульс в тяге младенца к ярко окрашенным и блестящим погремушкам — тут действует простой биофизиологический рефлекс; равным образом слезы и смех ребенка не свидетельствуют о

наличии у него врожденного чувства трагического или природного чувства юмора. Анализ развития ребенка — а тут онтогенез, несомненно, повторяет филогенез — показывает: эстетическое отношение к окружающему миру, способность распознавать и оценивать красоту, изящество, грациозность, величавость, трагизм и комизм воспринимаемых предметов, действий и ситуаций, зарождаются у ребенка сравнительно поздно. Ибо эстетическим отношением — и это давно уже и прочно установлено наукой — является такое, в котором человек *свободен от грубой практической потребности.*

Чувства животного, а изначально и переживания ребенка, полностью определены разнообразными *жизненно-практическими нуждами*, процессом удовлетворения (или неудовлетворения) пищевого, полового и прочих инстинктов. Уже отсюда следует, что у нас нет научного права не только называть реакции животного на звуковые и цветовые раздражения *эстетическим* чувством, но и усматривать прямую генетическую связь эстетического отношения человека к миру с этими реакциями. И онтогенез, и филогенез доказывают с полнейшей убедительностью, что изначально ни индивидуум, ни человечество не обладает эстетической восприимчивостью. Эстетическое сознание формируется на сравнительно высокой ступени родового и индивидуального развития человека, формируется *в контексте культуры* и знаменует качественный скачок от уровня биофизиологических, чисто животных удовольствий к уровню *специфически человеческих духовных радостей*, от уровня инстинктивных ориентаций организма в природной среде к уровню *социокультурных ценностных ориентаций.* Нам и надлежит выяснить, какие причины обусловили этот скачок и как он конкретно осуществился.

Вопреки распространенным представлениям эстетическое отношение человека к миру не было с самого начала самостоятельной формой духовной деятельности. Оно складывалось в длительном процессе развития и совершенствования общественной практики и общественного сознания, будучи первоначально *всего лишь гранью* самого древнего, не расчлененного еще типа сознания, который можно определить как *синкретическую форму ценностной ориентации.*

Судя по самым разнообразным данным — археологическим, этнографическим, искусствоведческим, историко-лингвистическим, — эта архаическая форма общественного сознания включала в себя в диффузном виде элементы нравственного, религиозного, эстетического характера, которые значительно позднее обособятся друг от друга и получат сравнительно автономное существование. Изначально же синкретическая форма ценностной ориентации улавливала в самом общем виде *поло-*

жительное и отрицательное значение для первобытного коллектива тех предметов и явлений действительности и тех собственных действий человека, которые играли наиболее существенную роль в его практической жизнедеятельности — в трудовом процессе и в процессе социальной консолидации. Первоначальные оценки имели поэтому *расплывчато-обобщенный* характер, обозначая лишь в целом то, что "хорошо", и то, что "плохо". Вспомним, что Библия, описывая процесс сотворения Богом природы, после каждого акта фиксирует оценку Творцом своего творения: "И сказал Бог, что это хорошо". Такая оценка выражает удовлетворение от сделанного, включающее и зарождавшееся эстетическое чувство, но имевшее гораздо более широкий и разносторонний смысл. Понятия, которые приобретут позднее специфический смысл — утилитарный, этический, религиозный (например, "полезное" и "вредное", "доброе" и "злое", "священное" и "дьявольское"), употреблялись первоначально как синонимы "хорошего" и "плохого", применяясь самым странным для современного сознания способом: в мифах древних народов солнце, свет именуются "добрыми", а ночь, мрак — "злыми", т. е. получают *нравственную* характеристику, а разного рода фантастические духи оцениваются *утилитарно*, как "полезные" и вредные". Вместе с тем эти общие диффузные оценки заключали в себе, по-видимому, и эстетический оттенок: "полезное", "доброе", "священное" означало одновременно и "красивое", а "вредное", "злое", "враждебное" человеку казалось "уродливым". Например, в мифе американских индейцев о Белом и Темном, изложенном в классическом исследовании Э. Тэйлора о первобытной культуре, солнечный бог Иускега выступает и как носитель всего полезного для человека: он научил людей добывать огонь, охотиться, выращивать хлеб, и как носитель добра, и как вызывающее восхищение воплощение прекрасного, а лунное божество Аатаентсик олицетворяет все вредоносное для людей, смертельное, злое и уродливое. Аналогично аксиологическое содержание мифов других народов, населяющих самые разные районы земного шара: индусов, бушменов, эскимосов... Вспомним также, что в мифологии древних греков Аполлон совмещал множество различных функций, в их числе и функцию эстетическую.

Так и в онтогенезе: в своей известной книжке "Что такое хорошо и что такое плохо" В. Маяковский точно ориентировался на характер детского сознания, для которого оценки "хорошо" и "плохо" имеют общий, недифференцированный характер, содержащий и начинающий формироваться эстетический аспект, но ребенок, подобно библейскому герою, еще не различает то, что "хорошо", и то, что "красиво".

Но и более того: в детстве каждого из нас, как и в детстве всего человечества, *ценностное осмысление* окружающего мира еще не отслоилось от его *познания* и от *проектирования* силою воображения мира несуществующего — оттого-то детское сознание в обеих масштабных ситуациях оперирует не абстрактно-логическими конструкциями, а *художественными образами* (в детстве человечества — мифологическими, в детстве отдельного человека — сказочными). Это значит, что мы имеем тут дело, так сказать, с "двойным синкретизмом" — и общепсихологическим, и внутриаксиологическим. Оно и неудивительно — ведь исходным состоянием человеческого сознания, как убедительно показали социально-психологические исследования и изучение детской психологии (например, в трудах Б. Поршнева и И. Кона), является, не "я-сознание" (т. е. осознание своего индивидуально-неповторимого "я"), а "мы-сознание", и соответственно не противостояние "я—ты", а оппозиция "мы—они". Потому на этой ступени развития еще нет условий для вычленения тех форм ценностного отношения человека к миру — эстетической, нравственной, художественной, которые порождаются *самосознанием индивида как свободного субъекта деятельности*, восприятие которым мира, его переживания и духовные позиции складываются в пространстве его индивидуально-своеобразного жизненного опыта и индивидуально-своеобразного отбора освоенных им фрагментов безграничного наследия культуры. Невыделенность индивида из рода, растворенность индивидуального субъекта в групповом, поглощение "я" племенным, клановым, семейным, дружеским "мы" сковывает возможности свободного, самобытного, из духовных глубин индивидуальности вырастающего переживания индивидом всего того, что входит в его опыт и должно оцениваться чувством в соответствии с этим опытом, а не с имперсональной доктриной, содержащейся в "мы-сознании". Субъект познавательной деятельности не может еще поэтому стать "трансцендентальным субъектом" (И. Кант), над-групповым, общечеловеческим, а субъект ценностного отношения — индивидуальным, личностным, свободным в своих переживаниях и оценках.

Развитие общественной практики человечества, становящейся все более сложной и дифференцированной, и процесс индивидуализации ребенка, подростка, юноши в ходе освоения более широких и индивидуально своеобразно отбираемых "памятников" культуры ведут к самоопределению ценностного сознания как такового и к дифференциации различных его форм, опирающихся на "я-сознание". Действительно, как показывают история культуры (мы вернемся к ее анализу в последней части на-

шего курса) и биография личности, здесь следует выделить *три уровня протекания данного процесса.*

Во-первых, разрабатывались и совершенствовались познавательные механизмы человеческой психики, приобретая все бóльшую независимость от ценностного сознания, что привело, в конце концов, к рождению и самостоятельному существованию научного познания; во-вторых, исходная диффузность ценностных ориентаций преодолевалась в ходе постепенного самоопределения, нравственного, религиозного, политического, юридического, наконец, эстетического, сознания; в-третьих, внутренняя дифференциация затронула и это последнее: оно становилось все более богатым и расчлененным, научаясь различать такие специфические эстетические ценности, как красота, изящество, грациозность, великолепие, величие и множество иных; так рождалась и исторически эволюционировала *система эстетических ценностей.*

Рассмотрим все эти уровни процесса распада синкретизма древнейшей формы ценностного сознания более внимательно.

2. Эстетическое отношение как вид ценностного сознания

В ходе распада исходного единства *познавательной* и *оценивающей* направленностей человеческого сознания последняя развивалась гораздо более активно, широко и мощно, чем познавательная деятельность. Это объясняется тем, что познание требует *разрыва реально образующихся связей между объектом и субъектом, требует того самоабстрагирования субъекта,* того умения *отвлечь объективное от всего субъективного,* которое недоступно детству человека и детству человечества. По определению Н. Винера, точное научное знание возможно лишь тогда, когда "явление достаточно резко отделено от наблюдателя"; между тем, для исходной фазы духовного развития глубоко характерно *невыделение человеком себя из природы,* наивное и непосредственное ощущение им своего единства с миром — с животными, растениями, природными стихиями. Мы увидим в дальнейшем, что именно на этой почве могла и должна была вырасти мифология, наука же формировалась позднее, преодолевая наивно-фантастический мифологизм "детского" мышления. Первобытный человек, как и ребенок, стоит на полдороге между животным и цивилизованным человеком, он уже вырвался за пределы чисто инстинктивно-биологического приспособления к среде и поднялся на уровень социокультурной ценност-

но-духовной ориентации в мире, однако способность познания объективных законов бытия у него еще только зарождалась.

Эстетическое отношение человека к действительности складывалось в недрах ценностного сознания. Его статус *не гносеологический, а аксиологический,* что означает прекрасное, возвышенное и т. п. — не *знания,* а *ценности,* и их восприятие — проявление *ценностно-осмысляющей мир* деятельности человеческого сознания, а не его *познавательной* активности.

Ценность и *ценностная оценка* (иногда говорят — "отнесение к ценности", ибо "оценка" может иметь и иной, чисто познавательный, характер, например, оценка правильности решения математической задачи или экзаменационная оценка знаний студента) являются двумя полюсами единого субъектно-объектного отношения: на одном полюсе находится *объект в его отношении к субъекту* (отношении *значения*), а на другом — *отношение субъекта к данному объекту (*отношение *осмысления).* Иначе говоря, ценностью, в частности эстетической, является не объект в его "в-себе и для-себя-бытии", а "субъективированный объект", и потому отнесение к ценности, или ценностная оценка, есть акт выявления этой субъективации. Поскольку субъектная позиция, как мы помним, представляет каждого субъекта в его особенностях, отличающих его не только от объектов его деятельности, но и от всех других субъектов, т. е. раскрывающая его *уникальность* — идет ли речь об индивидуальном субъекте или совокупном (нации, сословии, классе, политической партии или профессиональном коллективе и т. п.), постольку ценностное сознание каждого субъекта, в частности, эстетическое, не может не отличаться от систем ценностей других субъектов. По этой причине история ценностного сознания человечества существенно отличается от истории его познавательной деятельности: ее развитие *кумулятивно* (накопительно), а развитие эстетического сознания и всех форм идеологии протекает *в противоборстве ценностных позиций* разных субъектов, и современных друг другу, и друг друга сменяющих, что приводит к постоянной переоценке ценностей. Потому и проблема объективности имеет разный смысл в гносеологии и в аксиологии: объективность *истины* определяется мерой соответствия знания объекту, а объективность *ценности* — мерой соответствия ценностных суждений индивида ценностным позициям совокупного социокультурного субъекта: так, теорема Пифагора истинна для всего человечества, а оценка красоты человека, утверждавшаяся пифагорейцами, была истинной для греков классической эпохи, переставала быть таковой в эпоху эллинизма и объявлялась ложной в Средние века.

Неудивительно, что существенно различны и психологические механизмы познания и ценностного осмысления реальности: уже в обыденном (практическом) сознании людей первое осуществляется силами *абстрактного мышления и интеллектуальной интуиции,* а второе — силою *переживания,* мышление же может лишь рефлектировать по поводу той информации, которую ему дают духовные чувства, теоретически ее "перекодируя" (рационализируя), логически обосновывая и системно реконструируя. В эстетосфере культуры эту задачу выполняет *эстетическая теория,* непосредственное же эстетическое восприятие есть род *переживания,* вырастающего на базе чувственного созерцания, зрительного или(и) слухового, выражающегося в оценке воспринимаемого объекта таким специфическим инструментом психики, как *эстетический вкус,* и способного стать специфической *установкой поведения* человека в его практической деятельности. Так объясняются нередкие, на первый взгляд парадоксальные, жизненные ситуации, когда человек, обладающий утонченной эстетической восприимчивостью, неспособен ни объяснить, ни обосновать суждения своего вкуса, а человек, лишенный живого эстетического чувства, не только рассуждает о красоте, но и пишет трактаты по эстетике.

Таким образом, в ходе дифференциации аксиологических и гносеологических функций сознания эстетическое отношение человека к миру развивалось и укреплялось как *одно из направлений его ценностной ориентации.* Сделав этот вывод, можно перейти к анализу второго исторического процесса — процесса разложения изначальной синкретичности самого ценностного сознания, в ходе которого эстетическая ориентация стала приобретать самостоятельный характер, отчленяясь от этической, религиозной, политической и т. п.

Процесс, о котором идет речь, был связан прежде всего с тем, что дифференциация разных направлений практической деятельности общества выявляла особый характер ценности тех предметов, явлений и действий, с которыми был связан каждый род деятельности. Так, в практике межчеловеческих связей значение поступков осмыслялось как добро, благородство, справедливость, рождая *нравственные* ценности; вовлеченность известных человеческих действий и вещей в практику культа придавала им *религиозную* ценность, а причастность определенных явлений к складывающимся взаимоотношениям социальных групп — сословий, классов, партий, а затем и государств — позволяла устанавливать *политическую* ценность таких явлений.

Подходя под этим углом зрения к ценностям *эстетическим,* мы обнаружим, что подобной локализации они не получали. С тех пор, как эстетическое сознание приобрело самостоятельный характер, и по сию пору люди находят красоту и другие

ценности этого рода и в природе, и в человеке, и в плодах его деятельности технических, научных, художественных. Сфера красоты оказывалась, таким образом, *всеохватывающей:* любой объект, оцениваемый этически, религиозно, политически и т. д., мог получить *одновременно и эстетическую оценку,* но мог ее и не получать.

Объективная основа эстетического отношения должна, конечно, существовать, но искать ее надо в таких свойствах предметно-реального мира, которые являются, таким образом, *всеобщими* и которые доступны *непосредственному чувственному восприятию и переживанию* как необходимому психологическому фундаменту эстетической оценки. Анализ показывает, что такие свойства действительно существуют, и человеческое сознание интуитивно нащупало их в ходе развития и совершенствования практической деятельности общества.

В этом процессе нашим далеким предкам постепенно открывалось специфическое значение той стороны их собственных действий, созидаемых ими вещей, воспринимаемых ими явлений, которую философия называет *формой.* Это было вначале еще неосмысленное, смутное ощущение, и лишь со временем оно доходило до сознания, пока не получило теоретического, хотя и мистифицированного, осмысления в первых же философско-эстетических концепциях, в частности, у пифагорейцев — в их учении о *соразмерности, пропорциональности, гармоничности (т. е. высокой организованности форм* предметного бытия) как сущности красоты.

Но для того чтобы такая теория возникла, должны были пройти тысячелетия практического обнаружения этой закономерности в общественно-трудовой деятельности людей. *Именно в практике* человек начинал эмоционально реагировать на ритм, пропорциональность, соразмерность, симметричность, структурную организованность созидаемых им предметов. Эстетическое ощущение формы вырастало из того радостного самочувствия, которое возбуждала организованность трудового процесса, облегчавшая труд и повышавшая его производительность; такие же переживания вызывала организованность облика созидаемого предмета, так как с орудием правильной формы с хорошо обработанной поверхностью, симметричным и т. п. было удобнее, легче, эффективнее, а значит, и приятнее работать. И уже на этой основе, экстраполируя на природу то ощущение *ценности формы,* которое первобытный человек получал в процессе труда, он стал и к ее явлениям подходить с теми же мерками.

Типичные для мифологии всех народов представления о божествах, "сконструировавших" мир — землю, животных, растения, людей, достаточно убедительно говорят о том, что люди приписывали высшему существу собственные производственные способности — сноровку и умение гончара, кузнеца,

скульптора. Древние люди думали, что именно от этого божественного творца они получили в дар умение работать, созидать, творить, тогда как на самом деле они лепили мифологические образы богов-художников, *отчуждая от себя собственные творческие силы.* Эстетическое восприятие природы и оказывалось представлением о ней как о некой *совершенной конструкции, созданной божественным мастером.*

Таким образом, эстетическое сознание формировалось и вычленялось по мере того, как в практической деятельности первобытного человека и в системе его ценностных ориентаций возникала, так сказать, "установка на форму", иначе говоря, когда он более или менее целенаправленно устремлял свое внимание на значение организованности, упорядоченности формы предметов, с коими ему приходилось иметь дело. Эстетическое отношение оказывалось *эмоциональной оценкой того, как организовано, построено, выражено, воплощено формой данное содержание,* а не самого этого содержания.

Содержание, сущность явлений обладает другими свойствами — утилитарными, этическими и т. п., но отнюдь не эстетическими. Скажем, полезность лимона относится к химико-фармацевтическим свойствам его содержания, причем эти свойства совершенно безразличны и к форме данного плода, и вообще к способу существования лимонной субстанции — в виде плода, или экстракта, или порошка; точно так же производственно-техническая полезность машины устанавливается при испытании ее практического действия и безразлична к ее внешнему облику: проблема формы возникает в данном случае только тогда, когда машина становится объектом так называемой *технической эстетики,* т. е. начинает рассматриваться как носитель *двоякого рода значения — утилитарного и эстетического.*

То же самое следует сказать и о других классах ценностей. Суждения о нравственных качествах человека и его поступков (о благородстве, добре, справедливости) или о политическом значении его действий и выступлений — их социальной полезности, общественном благе — вычленяют и характеризуют именно *смысл, содержание, сущность* оцениваемого, полностью отвлекаясь от того, в какой форме, каким образом реализуется и выявляется данное действие или данный поступок. Вот почему нравственная и политическая оценки могут даваться заглазно, заочно, без непосредственного созерцания оцениваемого предмета, явления, действия — оценивается тут *не явление, а сущность, не форма, а содержание, не внешний облик, а внутреннее его наполнение, не как, а что, т. е. в конечном счете не индивидуально-неповторимая конкретность данного объекта, а общее для него и других однородных объектов.* Нравственной ценностью обладает не особенное благородство данной личности, а благородство *вообще,* благородство как таковое, как черта характера, общая для

многих людей. Хотя мы судим о моральных качествах человека по его поступкам, действиям, поведению, нравственно ценным является не сам поступок, не само действие, не их конкретное материальное бытие. Убийство как акт физического уничтожения человека или животного само по себе этически нейтрально. Чтобы установить его этическую ценность, нужно знать, кто, кого, почему убил, но для этого совсем не нужно видеть, как было совершено убийство. Потому-то моральные суждения и выступают в виде *всеобщих формул* — заповедей, максим, сентенций, правил поведения, норм и запретов; это возможно именно постольку, поскольку носителем этической ценности оказывается *общее, а не индивидуальное,* сущность, а не явление, внутренний смысл, а не способ существования, содержание, а не форма. Носителем же эстетической ценности выступает *именно формальная сторона* объекта, которая не улавливается другими оценками.

Теория информации рассматривает человеческую деятельность как процеесс постоянного получения информации из внешнего мира и самоуправления на основе этой информации. Эффективность деятельности зависит, следовательно, от того, в какой мере той или иной системе удается преодолевать тенденцию к энтропии, т. е. к неупорядоченности, хаотичности, дезорганизованности, добиваясь (бессознательно или сознательно) все более высокой степени организованности и упорядоченности данной системы. По сути дела, всякое познание, т. е. открытие закона, управляющего явлением, есть не что иное, как обнаружение скрытого порядка в том, что прежде казалось беспорядочным, подчиненным произволу случая, анархическим. Точно так же всякая практическая деятельность заключает в себе и реализует некую внутреннюю организованность: мы поражаемся этому удивительному свойству деятельности пчел, муравьев и других животных; тем более сложной и эффективной является организованность коллективного труда людей и всех их общественных действий — производственных, политических, военных, спортивных и т. п.

Это-то значение *организованности и упорядоченности как антиэнтропийных,* если так можно выразиться, "антихаотических" качеств формы человек и открыл интуитивно-эстетически за много веков до того, как сумел осмыслить данное открытие теоретически. Он научился ценить *организованность как таковую,* восхищаться и любоваться ею. Организованность любой воспринимаемой системы становилась *знаком, символом ее освоенности человеком*, ее понятности, доступности, соразмерности его собственным способностям и умениям.

Вот почему изначально *эстетическое* чувство оказывалось теснейшим образом связанным с *математическим* познанием

(это и нашло свое отражение в эстетике пифагорейцев), и даже в наше время математические решения дают широчайшую возможность их эстетического восприятия и оценки. Однако историческое развитие эстетического сознания показало, что существуют объективные границы этой близости математики и эстетики: когда порядок, правильность, закономерность приобретали *абсолютный* характер, полностью подчиняя себе форму, они утрачивали свой эстетический потенциал! Как показали исследования историков архитектуры (в частности, Г. Борисовского), эстетическая ценность всегда связана здесь *с противоречивым единством порядка и беспорядка, закономерности и случайности, симметрии и асимметрии.* И в самом деле, абсолютный порядок является ведь чем-то механическим, он порождается не человеком и не природой, а машиной. Во всяком человеческом творчестве, как и вообще в движении и деятельности живого, степень упорядоченности *относительна* и организованность включает в себя элемент энтропии. Так, лицо человека красиво, когда оно симметрично, но живое лицо непременно обладает легкой, еле заметной асимметричностью. Однако стоит ему, этому элементу асимметричности, разрастись, и лицо становится кривым, болезненно уродливым. Эстетическую ценность можно было бы определить, таким образом, как *отношение между информацией и энтропией*, свойственное данной системе независимо от того, каково содержательное значение данной информации.

Но и восприятие самого хаоса, противоположное эмоциональному ощущению гармонии, остается *эстетическим* переживанием, только негативным по ценностному отношению, — так же, как "безобразное" является эстетической категорией, противоположной "прекрасному" и с ним соотносимой: потому в истории культуры эстетическая оценка хаоса и гармонии менялась — если античность и классицизм, Ренессанс и Просвещение абсолютизировали ценность гармонии и негативно оценивали хаос, то барокко, романтизм, модернизм сознательно и принципиально разрушали гармоничные модели бытия и провозглашали красоту и мрачное величие хаоса... Показательно, как регулярной планировке города, подобной парижской, петербургской или вашингтонской, XX век противопоставил хаотическое нагромождение небоскребов в Нью-Йорке или Сан-Франциско, и возникающий тут архитектурный пейзаж, подобный естественному горному ландшафту, производит оглушительное эстетическое впечатление, безусловно, позитивное, но иное, чем геометрически строгие сочленения зданий на улицах и площадях в городах классически гармонической традиции. Оказывается, что современный вкус оказался способным преодолеть обе крайности — абсолютизацию эстетической ценности гармонии и изгнание гармонии хаосом из эстетосферы модернистской культуры, обнаружив *относительность той и другой.* Примечательно, что

именно в наше время в синергетической теории И. Пригожина хаос был "реабилитирован" наукой, увидевшей в нем не чисто отрицательную величину неотвратимо идущего к саморазрушению энтропийного процесса развития, а закономерный момент эволюции сложных систем, в котором только и может осуществиться переход от одного уровня организации системы ("гармонии") к другому.

Резюмируя общую характеристику эстетического отношения, следует признать, что при всей его значимости для духовной жизни человека и полноценного функционирования культуры оно является столь же односторонним в оценке людьми мира и самих себя, как все другие формы ценностного сознания; в конце концов, оно потому и существует в разных формах, что каждая выполняет свою роль, не заменимая другими и неспособная их заменить. Уже отсюда можно сделать вывод: однобоки и потому ложны надежды наших предков на то, что "красота спасет мир", или что его спасет нравственное воспитание человечества, или религия, или политика, — каждая форма ценностного сознания способна выполнить лишь *свои специфические задачи* и формировать ту или иную сторону целостного сознания человека; она так же *одномерна*, как научная деятельность и техническая, и спортивная, и игровая. Красота *сама по себе* не "спасет мир" — но и без нее мир не спасется! — потому что форма, как бы ни была существенна ее роль, не равнозначна *целостному бытию* предмета, но столь же односторонне характеризует его. Потому в давнем споре "эстетизма" со всеми проявлениями "утилитаризма" — экономического, политического, технологического, потребительского, — или с нравоучительным "дидактизмом", или с религиозным "ритуализмом" обе стороны обладают лишь частичной правотой; целостная же характеристика предмета требует совмещения их оценок — так, как квантовая механика совмещает, по сформулированному Н. Бором принципу дополнительности, определение волновых и корпускулярных свойств электрона или фотона. Ибо ценностная "установка на форму" действительно альтернативно-дополнительна "установке на содержание".

Но тут возникает и существенное отличие аксиологической дополнительности от квантово-механической.

3. Содержательная форма как носитель эстетической ценности

Зададимся вопросом: а можно ли оценить упорядоченность структуры какого-нибудь предмета, отвлекаясь от того, какое содержание ее обусловливает? Ведь, например, тело животного организовано не так, как тело растения, математическая формула — не так, как философское рассуждение, спортивный празд-

ник — не так, как военная операция. Форма, взятая сама по себе, или какой-то принцип ее организованности, рассматриваемый отвлеченно от содержания, — скажем, "симметричность" может быть *изучена, измерена, но не оценена,* ибо в одном случае красива симметричная форма, а в другом асимметричная. Г. Вельфлин показал, что в разных художественных стилях — классицизме и барокко — эстетической ценностью обладают *противоположные принципы формообразования:* симметрия и асимметрия, плоскость и глубинность, закрытая и открытая формы и т. д. Выходит, что эстетическая ценность формы определяется не какими-либо ее собственными структурными свойствами, которые описывает и изучает математика, а *отношением формы к воплощаемому ею, выражаемому ею содержанию.*

Опыт подтверждает, что нельзя эстетически оценить форму, не соотнося ее интуитивно с ее содержанием: мы назовем параболическую кривую красивой, если рассматриваем ее как геометрическую фигуру, т. е. как выражение некоего геометрического содержания; но стоит нам воспринять ее как очертание спины человека, и эта форма покажется уродливой. У ели красива ее симметричная структура, а ива прекрасна именно своей асимметричностью. Показательно, как меняются представления о пропорциях прекрасно сложенного человеческого тела в зависимости от того, с каким биологическим содержанием они связаны: у мужчины и у женщины, у ребенка и у взрослого телесная красота выступает всякий раз в иных пропорциональных отношениях, структурах, формах; тем более различными оказываются эти формы и пропорции в фигуре человека и фигуре животного.

То же самое можно увидеть, анализируя эстетические качества цвета. Красив ли красный цвет? Известный немецкий психолог Г. Фехнер иронизировал по этому поводу: разумеется, красный цвет красив на щеках девушки, но каков он у нее на носу? Этот остроумный ответ точно показывает, что и здесь эстетическое качество формы зависит от того, какое содержание она выражает. Вне конкретного предметного содержания цвет и отношение цветов могут быть лишь физиологически *приятными или неприятными, а прекрасными или же безобразными* они становятся только тогда, когда мы ощущаем их содержательное значение. Поэтому "багровый закат" переживается нами эстетически не так, как "багровое лицо", и игра прожилок в мраморе — не так, как склеротическая игра сосудов на щеках старца. Оперенье павлина красиво, но какую эстетическую оценку даем мы человеку, говоря, что он вырядился, как павлин?

Следует подчеркнуть, что в эстетическом восприятии действительности и искусства соотнесение формы с содержанием не является логической операцией, рассуждением, анализирующим действие мысли. Соотнесение это производится человеком *интуитивно,* в то самое мгновение, когда он сталкивается с пред-

метом и созерцает его. В эстетическом восприятии мы бессознательно ощущаем содержательность формы, а не выявляем ее умственно. Потому-то И. Канту и могло казаться, что эстетическое суждение не заключает в себе никакого познавательного содержания, ибо оно не основывается на понятии. В действительности же эстетическая оценка немыслима без своеобразного познания предмета, однако *не понятийного, а интуитивного* характера, так как соотнесение его формы с его содержанием есть акт познания, в какой бы форме это познание ни осуществлялось.

Весьма показательна с этой точки зрения деятельность эстетического сознания в области науки. В наше время общепризнанно значение эстетического критерия в оценке истинности физических и математических представлений, химических формул, биологических структур. Об этом говорили сами ученые — от математика А. Пуанкаре до исследователей структуры ДНК Дж. Уотсона и Ф. Крика. Эстетически оценивается здесь, конечно, не содержание открытого ученым закона, не смысл выведенной им формулы, не сущность его умозаключений, а моменты *архитектонические, композиционные, форма движения научной мысли, структура доказательств, облик модели.* Понятно, что способность эстетически оценить форму непосредственно обусловлена пониманием организуемого и выражаемого ею содержания, смысла, значения; потому-то профан не улавливает эстетической ценности научной конструкции.

То же самое следует сказать и об эстетической оценке человека. Понятно, что имеется в виду, когда говорят о его физической красоте — пропорциональности, конфигурации, пластичности и тектоничности его тела. Но каков смысл понятия "духовная красота", если внутреннее психическое содержание подлежит *не эстетической,* а *этической* оценке? Такое определение приобретает эстетический смысл тогда, когда оно характеризует *структуру душевных сил человека* — их гармоничность, соразмерность, духовную "пропорциональность", т. е. не само содержание, *а переход содержания в форму, или иначе, меру оформленности, организованности содержания.*

Вот почему в истории эстетической мысли красота так часто связывалась с понятиями "мера" и "соразмерность" — ведь эти понятия и выражают связь формы с содержанием. К. Маркс называл "формообразованием по законам красоты" умение человека творить "по мере любого вида", прилагая к каждому предмету "соответствующую меру"[1]. Каждый хорошо знает по

---

1 В русском переводе собрания его сочинений читаем: "творчество по законам красоты" — очевидно, из характерного для того времени опасения представить К. Маркса формалистом. Вместе с тем, вместо философского термина "мера" в переводе безграмотно использовано бытовое словечко "мерка".

своему личному опыту, что *чувство меры* является залогом эстетически ценного поведения, а утрата этого чувства сразу же делает уродливым и комичным то, как человек одевается, танцует, ведет себя в обществе и т. д. Это значит, что эстетически развитый человек способен улавливать в предмете *соответствующую ему меру — и в процессе созидания красоты, и в ходе ее восприятия.*

Теперь становится понятным, почему носителем эстетической ценности может быть только единичный, индивидуально-неповторимый предмет, — ведь содержательная форма во всей ее конкретности и есть *форма бытия единичного.* Общими являются *закономерности* строения формы (скажем, симметрия или асимметрия и т. п.), а не она сама, во всей ее реальной конкретности; научное познание отвлекает общее от единичного, конструирует некий абстрактный — например, математический — объект, эстетическое же сознание имеет дело с объектами реальными, чувственно воспринимаемыми, т. е. не с симметрией как абстрактным законом строения растений и животных, а с симметричным обликом данного растения и животного.

Сравнивая, например, две сосны разной конфигурации, мы придем к выводу, что родовая и видовая их сущность проявляется в форме одного дерева более точно, полно и ярко, чем в форме других: в одном случае мы видим высокий и стройный, взлетающий в небо ствол, увенчанный пышной шапкой хвои, а в другом — ствол низкий и искривленный, ветви чахлые и редкие. Но потому ли мы признали красивым первое дерево, что прямизна, стройность и пышность имеют *сами по себе* определенное эстетическое достоинство, а кривизна и низкорослость такими достоинствами вообще не обладают? Видимо, нет, ибо в другой породе дерева и даже в иной разновидности этого же вида — например, в карликовой японской сосне — красивыми окажутся и низкорослость, и кривизна ствола, а в липе, оставшейся поздней осенью без лиственного убора, красивым оказывается рисунок редких, голых и черных сучьев. Следовательно, признавая красивой эту сосну, а не другую, мы исходим не из абстрактных формальных критериев, а из того, что обнаруживаем в данном дереве *предельное соответствие формы содержанию,* в другой сосне ее форма не только не раскрывает содержания с такой полнотой и отчетливостью, но находится в резком противоречии с содержанием.

Достаточно самого незначительного изменения облика предмета, изменения почти неуловимого, не поддающегося даже словесному определению, и он теряет свою красоту. Не случайно в истории эстетики далекое от строгой научной терминологии бытовое словечко "чуть-чуть" так часто использовалось для описания данного удивительного феномена — *эстетического*

значения индивидуальной неповторимости формальной структуры конкретного предмета.

В свете сказанного выше мы можем объяснить это "чуть-чуть" как конкретное соотношение в данном объекте *информации* и *энтропии*, т. е. его организованности, упорядоченности, законосообразности и случайности, неправильности, своевольности, которые обладают индивидуализирующей силой. В том, что абсолютно правильно, не может быть "чуть-чуть": "чуть-чуть" есть *отклонение* от железного порядка, неповторимая примета *живого*, прорывающего узкие для него законы. При этом "чуть-чуть" обладает эстетической действенностью и в пространстве, и во времени: красота или уродство зависит и от неповторимого пластического и цветового облика, и от неповторимого состояния процесса движения — в этом смысл гётевского афоризма: "Остановись, мгновенье, ты прекрасно!".

И действительно, кому не приходилось замечать, как в движущихся, меняющихся на наших глазах явлениях — в освещении ландшафта, в поступи животного, в выражении человеческого лица, в звучании речи — красота внезапно возникает и столь же внезапно исчезает? Искусство фотохудожника состоит в большой степени в способности подстеречь, схватить это "счастливое мгновение" в безостановочном, эстетически переменчивом потоке жизни. Но и в других видах искусства эта *мимолетность эстетической ценности* имеет огромное значение. Художнику, который стремится передать красоту или уродство, величественность или пошлость, трагизм или комизм изображаемого явления, далеко не безразлично, какой именно эпизод, какую конкретную ситуацию, какой индивидуально-своеобразный предмет он выберет из бесчисленного многообразия однородных объектов, мотивов, сюжетов. Поэтому творческий процесс в искусстве — это напряженный поиск магического эстетического "чуть-чуть" в выборе слова, в движении линии, в цветовых отношениях, в высоте тона, в мимике, жесте, интонации. Два актера ведут себя на сцене одинаково, исполняя одну и ту же роль по программе, указанной режиссером, два музыканта воспроизводят одну и ту же нотную запись, кордебалет исполняет один и тот же рисунок танца, но то словесно невыразимое "чуть-чуть", которым отличается один танец, одно музыкальное исполнение, одно актерское поведение от другого, и определяет *меру эстетической ценности* каждого.

Неудивительно, что эстетическое отношение человека к миру сформировалось и самоопределилось — как в филогенезе, так и в онтогенезе — позже, чем другие направления ценностной ориентации. Лежащая в основе эстетической оценки способность выделить данный предмет из ряда однородных, а данное состоя-

ние — из всего процесса, способность сосредоточить внимание именно на специфичности данного предмета и данного состояния, способность осознать значение уникального и преходящего — все это требовало от человечества и каждый раз вновь требует от развивающейся личности гораздо более высокого уровня развития, чем это нужно для понимания полезности, пригодности и даже нравственной ценности определенных типов поступков.

Подчеркну, что содержательная форма конкретного предмета является *носителем* эстетической ценности, но не самой этой ценностью, ибо форма предмета имеет *онтологический* статус, она существует объективно, вне и независимо от субъекта, его потребностей, интересов, сознания, тогда как ценность есть категория *аксиологическая,* характеризующая значение объекта в жизнедеятельности субъекта. Именно по этой причине мы считаем понятие "носитель эстетической ценности" более удачным, более точным, чем ставшие широко употребительными в нашей литературе понятия "эстетическое свойство", "эстетическое качество" или, тем более, "эстетический объект". Те свойства предметной формы, которые мы эстетически воспринимаем и оцениваем (ритм, цветовые и звуковые отношения и т. д.), взятые сами по себе, не являются эстетическими. Они существуют независимо от того, расцениваются они нами или не расцениваются как эстетические, и даже их восприятие и переживание далеко не всегда раскрывают их эстетические "потенции". Эстетическое значение присуще данным объективным свойствам предметного мира именно и только в *возможности*, а превратится ли эта возможность в действительность — зависит не от них самих, а от той системы объектно-субъектных отношений, в которую втягивается наделенный ими конкретный предмет. Иначе говоря, для того, чтобы содержательная форма получала эстетическое значение, должна возникнуть *эстетическая ситуация*, подобно тому, как стать знаком какой-либо предмет может лишь при условии существования, как говорит семиотика, "знаковой ситуации".

Поэтому прежде чем рассмотреть третий уровень развития эстетического сознания — его внутреннюю дифференциацию, нужно выяснить, что представляет собой эстетическая ситуация, т. е. в каких условиях реализуется способность формы предмета стать носителем эстетической ценности.

Лекция 8-я:

Эстетическое отношение (продолжение)

1. Эстетическая ситуация

Первое условие возникновения эстетической ситуации — это *прямой чувственный контакт человека с предметом.* Логическое познание не нуждается в подобной непосредственной связи субъекта и объекта. Хотя живое созерцание есть первая ступень процесса познания, познавательный акт уводит нас в конечном счете крайне далеко от созерцания — в сферу сущностей и закономерностей, которая в принципе недоступна созерцанию. Более того, наукам часто приходится иметь дело с объектами, находящимися вообще вне пределов созерцания или даже представления, — с так называемыми мнимыми объектами, абстрактными (например, математическими, физическими или экономическими) типа "квадратный корень", "квант" или "прибавочная стоимость". Но и в тех случаях, когда научное познание оперирует конкретными объектами, оно далеко не всегда способно базироваться на их созерцании. Так, историку приходится изучать явления, которые нельзя ни увидеть, ни услышать, ни представить себе; астроном исследует свой предмет, опираясь на косвенные данные и показания приборов; об эстетических качествах облика неандертальца или Чингисхана мы ничего не могли сказать, пока антрополог и скульптор М. Герасимов не сделал их лица доступными нашему чувственному созерцанию, и никакие хитроумные приборы не позволят нам установить, красив или некрасив марсианский ландшафт, пока мы воочию (или хотя бы "глазами" фотоаппарата, киноаппарата или телевизионной камеры) его не увидим или хотя бы не представим себе силою воображения.

Такое же отличие можно обнаружить, сопоставляя эстетическое отношение с другими формами ценностной ориентации. Чтобы судить о благотворности, справедливости, прогрессивности какого-либо явления, совсем не обязательно его видеть

или слышать, все подобные оценки могут даваться умозрительно, на основе анализа и теоретического рассуждения. Нет, однако, таких интеллектуальных операций, которые были бы способны заменить человеку живое созерцание как базу эстетического восприятия, ибо вне этой базы нет для нас ни красоты, ни величия, ни трагизма, ни комизма. Вместе с тем чувственное восприятие *само по себе,* и даже тогда, когда оно вызывает определенные эмоции, выражающиеся в оценках "приятное" или "отвратительное", "ужасное" или "смешное", не становится *эстетическим.* Уже Платон понимал различие между *прекрасным* и *приятным,* даже если имеется в виду приятное для зрения и слуха; и действительно, последнее не содержит ни грана духовности, будучи простой психофизиологической реакцией нервной системы на такие оттенки цвета и цветовые отношения, на такие звуковые тембры и звукосочетания, которые "ласкают" глаз, "ласкают" ухо, как говорят обычно в быту, или раздражают их. Такая же дистанция отделяет *комическое* от *смешного* и *трагическое* от *ужасного;* и неудивительно, что способность ужасаться и смеяться свойственна не только взрослому, но и младенцу, а иногда и высшим животным, тогда как способность трагического сопереживания и чувство юмора являются достоянием развитого человеческого сознания, ибо являются формами *духовных переживаний.*

Второй существенный признак эстетической ситуации — *соответствующая позиция* (или *установка) участвующего в ней субъекта:* она состоит в том, что процесс восприятия объекта освобождается от всех внешних целей, поскольку наслаждение красотой предмета не вызывается желанием обладать им, присвоить его или как-то практически использовать; если же это чувство рождается в процессе практического оперирования машиной, или научного изучения цветка, или эротического общения людей, эстетическая эмоция может вспыхнуть лишь благодаря переключению внимания с *результата действия* на *саму чувственно-духовную связь* субъекта с объектом.

Таким образом, эстетическая ситуация оказывается поистине парадоксальной. Это увидел и осмыслил И. Кант, а его ученик Ф. Шиллер положил в основу теории эстетического воспитания. В самом деле, ведь, с одной стороны, эстетическая ситуация есть форма непосредственной связи человека с миром, со всей конкретностью его эмпирического существования: личность сталкивается здесь лицом к лицу с реальными вещами, предметами, явлениями, процессами, и они имеют для нее смысл сами по себе, а не как знаки чего-то иного — общих законов бытия, интересующих нас в ходе познания действительности, или каких-либо общих ценностных значений нравственного, рели-

гиозного, политического порядка; с другой же стороны, в живом чувственном соприкосновении с внешним миром человек не подчинен ему, не чувствует своей от него зависимости, а *свободен* — это и давало Ф. Шиллеру право называть красоту "образом свободы".

Важно, однако, понимать, что свобода эта не абсолютна, иначе она вырождается в *произвол.* Если мы различаем *хороший* вкус и *плохой, развитый* и *неразвитый, грубый* и *утонченный,* если мы признаем необходимость *воспитания вкуса,* значит, за разбросом индивидуальных вкусов стоят некие общие для каждой эпохи и для каждого социального слоя людей принципы эстетического сознания.

Оно и понятно, ведь личность — это не абстрактная противоположность общества, а индивидуально-своеобразная носительница социального и культурного содержания. Разными путями проникает культура в сознание индивида и с разной степенью очевидности влияет на характер его деятельности, но нет у личности способа выскользнуть из этого "поля притяжения", в котором она вырастает, духовно формируется и практически действует и которое определяет содержание не только сознательного, но и подсознательного слоя человеческой психики.

Диалектика относительного и абсолютного выступает здесь как *диалектика индивидуального и социального, врожденного и культурного.* Эстетическая форма ценностного сознания становится способом самой тонкой социальной "настройки" человеческой психики, пускающим в ход все механизмы индивидуального сознания и заставляющим личность воспринимать свои эстетические оценки не как навязанные ей извне, а как *свободно ею выработанные* и потому неотделимые от нее, от ее индивидуального существования.

2. Эмоционально-оценочная природа эстетического отношения

Специфическая система связи объекта и субъекта, которая складывается в эстетической ситуации, требует, чтобы духовная деятельность субъекта соответствовала характеру объекта — носителя эстетической ценности. Отвечая этому требованию, эстетическое восприятие становится особого рода *переживанием.*

Всякая эстетическая оценка есть более или менее четко осознаваемое и более или менее точно формулируемое выражение чувства испытанного человеком при восприятии некоего предмета — радости, восхищения, преклонения, сочувствия и т. п. В других сферах ценностной ориентации — не говоря уже о на-

учном познании! — эмоциональная основа суждения либо необязательна, либо просто невозможна. В эстетическом же отношении человека к миру именно и только *непосредственное переживание,* характер и сила испытанного *чувства* становятся единственным необходимым и достаточным основанием оценочного суждения. Не рассудок, не логический анализ, не обращение к авторитетам, а голос собственного чувства диктует мне оценку "красиво" или "уродливо", "трагично" или "комично". И кто бы ни стал это суждение оспаривать, я останусь при своем мнении, потому что оно выражает *мое собственное переживание.* Поэтому нельзя логически доказать несостоятельность моего непосредственного эмоционального восприятия — его можно *отвергнуть,* но нельзя *опровергнуть.* Споры о красоте и остаются безрезультатными до тех пор, пока одному из спорящих не удастся перевести другого на свои позиции восприятия и переживания оцениваемого предмета, пока ему не удастся помочь оппоненту почувствовать предмет так, как чувствует его он сам. Такова, в частности, первейшая задача художественной критики, требующая от критика особого таланта, не нужного ученому-искусствоведу. Эмоциональность эстетического отношения к действительности вбирает в себя, втягивает индивидуума значительно более глубоко и полно, чем его познавательное отношение к миру и даже другие направления ценностной ориентации, — ведь эстетическое чувство есть *наиболее сокровенная, интимная и неотрывная от индивидуальности форма субъективного.* Конечно, и познание осуществляется субъектом, и нравственное, политическое и т. п. отношения суть отношения субъекта. Дело, однако, в том, что субъективное начало не только играет в разных сферах духовной деятельности различную роль, но и участвует в них на разных своих уровнях.

Хотя добываемая познанием истина формулируется сознанием субъекта, ее содержание *безлично* и потому *безэмоционально* — субъектом познания является "трансцендентальный субъект", как называл его И. Кант, т. е. человек как *представитель рода,* а не личность во всей ее конкретности и неповторимости. В политической, юридической, религиозной и даже нравственной сферах ценностной ориентации субъективное также выступает на уровнях *надиндивидуальных*: субъектом является здесь не личность, а та или иная социальная группа, класс, нация и т. д., а в известных ситуациях все человечество. Потому-то в этих областях аксиосферы культуры вырабатываются и формулируются определенные *ценностные нормы,* обязательные для всех членов данного социального коллектива, — скажем, религиозная догматика и формы обрядности, правовые установления, программы политической партии, нравственный кодекс. Понятно, что

религиозная, политическая, правовая, этическая оценки не требуют непременного включения оцениваемого явления в жизненный опыт оценивающей личности. В эстетическом же отношении такое включение *абсолютно необходимо*, ибо то, что не воспринято и не оценено мною *лично,* не имеет для меня никакой эстетической ценности. Предпринимавшиеся не раз в истории культуры попытки установить эстетические каноны, нормативы, догмы оказывались безрезультатными, ибо для их утверждения даже у тоталитарных социальных систем нет необходимых средств принуждения, подобных тем, какими они располагают для утверждения надындивидуального, сверхличностного характера всех иных ценностей. Эстетическое *воспитание* тем и отличается от *принуждения*, что должно сделать социально-идеологические ценностные установки *внутренней психологической позицией личности*, включающей направленность ее эмоциональных реакций.

Но эмоции эмоциям рознь. Переживания, возникающие в эстетической ситуации, отличаются от всех других тем, что их возбуждает *бескорыстный интерес* субъекта к объекту. Корыстные интересы возбуждают такие эмоции, которые сигнализируют о наличии некоей биологической или социальной потребности — голода, полового желания, жажды накопления, власти и т. п. — и о степени ее удовлетворения, эстетические же чувства имеют иное происхождение: они выражают *духовную потребность (и меру ее удовлетворения) в созерцании и переживании предмета*, ценность которого не в приносимой им пользе или выгоде, а *в самом факте его существования, и именно в той форме, в какой мы его ощущаем*, — так любуемся мы красотой звездного неба, изяществом движений газели, величием морской стихии.

Зрение и слух потому и стали привилегированными для эстетического восприятия чувствами, что они связаны с духовной сферой несравнимо более тесно, чем обоняние и осязание. В высшей степени показательно, что в русском языке, да и во многих других, слова, обозначающие деятельность сознания, взяты из терминологии зрительного восприятия, например: мировоззрение, миросозерцание, политические и философские *взгляды*, научная точка *зрения*; очень часто мы говорим *видеть* в смысле *понимать* (например: "Я вижу, что это сложная проблема"), а человека невежественного в народе называют "темным", т. е. "слепым", "незрячим".

Объясняется это тем, что для практической жизнедеятельности людей, для их коллективного труда и взаимного общения зрение имеет *первостепенное значение*, неизмеримо большее, чем какой-либо другой способ чувственного восприятия. Что же касается слуха, то его связь с сознанием обусловлена его главной

функцией *орудия восприятия речи* — основного средства обмена мыслями в человеческом обществе. Именно звуковой язык развил ухо человека так, что оно стало улавливать тончайшие оттенки тембра, ритма, интонаций, давая возможность сознанию сопрягать звук с определенным духовным содержанием, с мыслью, чувством, т. е. воспринимать его *осмысленно*. Потому-то все искусства обращены только к зрительному и слуховому восприятию или к вырастающему на их почве воображению (литература) — духовный смысл, идейно-эмоциональная содержательность искусства не могут быть восприняты носом, языком или рукой; лишь глаз и ухо оказываются способными улавливать и передавать сознанию заключенную в художественных творениях *духовную информацию*.

Духовно-бескорыстный характер эстетического переживания объясняется двумя причинами. Первая из них — особенности *объекта восприятия и оценки*: поскольку форма предмета не вызывает никакого утилитарного, нравственного, религиозного, политического, правового интереса, поскольку ею нельзя обладать, поскольку она не приносит никакой выгоды, постольку возбуждаемые ее созерцанием эмоции и оказываются *альтруистическими,* а не *эгоистическими;* они сигнализируют о ценности предмета, т. е. о его соответствии интересам нашего духа, а не тела и не кармана.

Вторая причина, определяющая своеобразие эстетических эмоций, состоит в том, что бескорыстно-духовное переживание возбуждается не созерцанием объекта как такового, а *его соотнесением с идеалом*. В отношениях между реальным и идеальным и скрывается последний ключ к тайне эстетического — не случайно именно вокруг этого отношения билась мысль крупнейших представителей эстетической науки прошлых времен, начиная от Платона и Плотина и кончая Н. Чернышевским и В. Соловьевым.

3. Эстетическое как соотношение реальности и идеала

"Когда природа лишила человека его способности ходить на четвереньках, она дала ему, в виде посоха, — идеал!" — сказал однажды М. Горький. И в самом деле, у животных нет и не может быть никаких идеальных целей. Инстинкт, сформированный биологической потребностью, является совершенно достаточным стимулом для всей их жизнедеятельности. У человека же, как было показано выше, бытие которого имеет общественный характер и вся деятельность которого сознательна и целенаправленна, возникает необходимость в новом, духовном, побудителе и регуляторе его действий. Так исторически сформировалась

способность людей создавать *проекты*, которые оказываются продуктом духовно-преобразовательной деятельности человеческого сознания. Если технические проекты опосредуют материальную практику в сфере производства, то идеалы выполняют ту же роль в социальной, педагогической, художественной деятельности.

Идеал — одна из форм существования *идеального* как всеобщей формы духовной деятельности людей. Он возникает благодаря активности продуктивного воображения и представляет собой, таким образом, нечто *воображаемое,* т. е. подобное реальному и вместе с тем отличное от него. Идеал рождается в результате духовной переработки существующего во имя создания чего-то *не существующего, но желанного или должного* — иногда возможного, иногда невозможного, фантастического, сказочного, утопического. Идеал обладает, следовательно, той же степенью конкретности, какая свойственна другим плодам творческой деятельности воображения и которая характеризует вообще всякое представление, отличие же его от всех иных представлений, от всех иных форм воображаемого состоит именно в том, что идеал не есть просто ирреальный, чисто духовный объект, подобный, например, научно-теоретической модели или художественному образу, но заключает в себе момент *целеполагания, программирования,* устремленности к тому, чего нет, но что *может быть*, или же чего нет и чего вообще быть не может, но что *должно было бы быть* при более совершенном устройстве мира. Идеалы рождаются из глубоко характерной для человека неудовлетворенности тем, что он имеет и может, из стремления к лучшему и из способности представить себе это лучшее, желаемое в воображении. С онтологической точки зрения — вспомним рассуждение на соответствующей лекции — идеал есть *форма небытия, создаваемая для того, чтобы превратиться в бытие*, и именно в такое бытие, которое *отвечает развивающимся интересам человека.*

Понятно, что вечная и неуемная неудовлетворенность достигнутым, мечта о совершенстве и стремление к превосходящему то, чем мы располагаем, неутолимы и бесконечны. Человек не родится с представлениями о том, какой должна быть жизнь, эти представления вырабатываются в его сознании и меняются в зависимости от того, какова его реальная жизнь и какие ценности культуры он вобрал в себя, осваивая наследие предков. Поэтому у разных народов, сословий, классов складываются разные идеалы, а в пределах каждого из них идеал отдельной личности чем-то отличается от идеалов других людей.

Так раскрывается перед нами *диалектически противоречивая структура идеала:* в нем сливаются воедино единичное и общее,

действительное и вымышленное, сущее и возможное, знание реального и выход за пределы реальности. Идеал связывает человека с действительностью и одновременно разрывает эту связь зовом к переделке существующего или к бегству от эмпирической данности. Поэтому он мобилизует энергию человеческих чувств и воли, указывая направление деятельности и предлагая ценностно-ориентационную основу этой деятельности. Идеал становится главным посредником между человеческими (социальными, а не биологическими!) потребностями и конкретными способами их удовлетворения, он выступает как своеобразный "пусковой механизм" целенаправленных действий общественного человека. Вместе с тем идеал служит *критерием оценки* всего, что окружает человека в мире и попадает в орбиту его практических социальных интересов. Несуществующее, но желаемое оказывается критерием оценки существующего. *Реальное* соотносится с *идеальным* и измеряется *мерой идеального:* соответствует оно идеалу или не соответствует? способствует или мешает его претворению в жизнь? враждебно оно ему или благоприятно?

Это *соотнесение реальности с идеалом,* осуществляемое людьми в ходе их повседневного общения с окружающим предметным миром, и лежит в основе *эстетического переживания действительности.* Оно тогда и возникает, когда в непосредственном чувственном восприятии человеком реального предмета этот предмет *ставится в определенную связь с идеалом.* От того, какова именно эта связь, зависит конкретная эстетическая оценка предмета — признание его *красивым или безобразным, возвышенным или низменным, поэтическим или прозаическим, трагическим или комическим.* Вне соотнесения с идеалом реальный мир никакой эстетической ценности не имеет; он остается, разумеется, реальным, материальным миром, в нем действуют физические, химические и биологические законы, он чувственно воспринимается животным и человеком, он потребляется ими и практически преобразовывается, но в *собственном его бытии* нет ни грана эстетического. Эстетическим светом природа загорается лишь тогда, когда духовное ее восприятие человеком образует "электрическую цепь", соединяя природу с общественными идеалами людей. Разорвите эту цепь — и природа эстетически гаснет, сохраняя всю свою материальную реальность, но лишаясь эстетической значимости. Она остается *объективно существующей,* она может быть для человека *полезной* и *приятной,* но не становится ни *прекрасной,* ни *безобразной,* ни *возвышенной.* Носители эстетических ценностей продолжают существовать, но не обретают какого-либо эстетического значения.

В конце концов, высокая степень организованности и упорядоченности формы, взятая сама по себе, ничего эстетического

не содержит; она является просто одной из объективных закономерностей материального бытия, подлежащей, как и все прочие законы природы, научному познанию — философскому, кибернетическому, математическому и т. п. Эстетическую же ценность эти свойства формы приобретают именно и только потому, что они соотносятся с идеальными представлениями людей, воспринимаясь как некая высшая цель, к которой человек всегда и во всем должен стремиться. Ученые, рассуждая о гармонии, видят в ней некий математический, физический, синергетический *закон строения природных объектов*, материальной реальности, а для эстетического сознания гармония есть *мера близости реальности к идеалу,* есть *ценность,* а не *закономерность.* Потому ее понимание исторически постоянно менялось: мастера готического искусства осмысляли принципы формальной организации архитектурной формы храма совсем не так, как античные зодчие; демократическое сознание видит высшую упорядоченность социальной структуры совсем не в том, в чем видели ее монархисты; в музыке сериалистов и в живописи ташистов одни люди находят скрытую гармонию, а другие — только хаотическое чередование разрозненных звучаний; однако во всех случаях эстетически ценится то, в чем человек ощущает отсвет общечеловеческого идеала гармоничности, системной завершенности, идеала космоса, изгоняющего хаос, идеала негэнтропии, преодолевающей энтропию, или же, напротив, идеализирует хаос, разрушение, анархию... То, что оценивалось как гармония представителями одного стиля и вкуса, казалось дисгармонией носителям иного сознания — потому барокко отвергло структуру стиля классицистического искусства, потому Вольтер мог называть Шекспира "пьяным дикарем", потому академисты не признавали эстетической ценности живописных гармоний В. ван Гога и П. Гогена, А. Модильяни и А. Матисса, М. Врубеля и К. Петрова-Водкина...

Идеалы людей складываются, живут, функционируют в сфере обыденного сознания и представляют собой не столько идеологическое, сколько *социально-психологическое* явление. Идеал есть *картина* желаемого, *модель* должного, *живой образ* мечтаемого, есть *небытие в форме бытия*; именно поэтому он является всеобщим достоянием человечества, живет в сознании каждого человека, идеологи же способны только "перевести" его на обобщенный теоретический или публицистический язык.

Нам остается рассмотреть третий процесс, характеризующий историю становления и развития эстетосферы культуры, — ее *внутреннюю дифференциацию,* приведшую к выделению и относительно самостоятельному существованию многих и весьма разнообразных форм эстетических ценностей и эстетических оценок.

4. Эстетосфера культуры как аксиологическая система

Многочисленные данные свидетельствуют о том, что эволюция эстетического сознания человечества характеризуется постепенным обогащением и усложнением форм эстетической ориентации человека в мире. Первоначально эстетическое мировосприятие имело, по-видимому, сравнительно простую морфологическую структуру. Подобно всем другим направлениям ценностной ориентации, эстетическое освоение действительности строилось на противопоставлении представлений о *ценности* и, если так можно выразиться, *антиценности: хорошее* противопоставлялось *плохому*, *добро — злу* и т. д., *прекрасное* имело своей ценностной антитезой *безобразное*. Подобная парность соотносительных и полярных категорий вполне естественна — ведь всякая ценность, выражая *положительное* значение объекта для субъекта, тем самым предполагает существование своей противоположности, т. е. каких-то явлений, имеющих в данном отношении *отрицательное* значение, — подобно тому, как *польза* противопоставляется *вреду*, *истина — заблуждению* и т. д.

Вместе с тем в истории культуры стало намечаться размежевание *двух типов* эстетической ценности, один из которых можно назвать "предметными ценностями", т. е. такими, которые свойственны тем или иным явлениям природы, облику человека, созданным им вещам, произведениям искусства, а другой — "конфликтными ценностями", поскольку рождаются они в процессах противоборства данных реальных предметов с противостоящими им идеальными силами; круг "предметных" эстетических ценностей охватывает *прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное* и т. п., а ценностями "конфликтного" типа стали *трагическое и комическое*.

Автономизация всех этих конкретных форм эстетического отношения произошла не сразу — система эстетических ценностей исторически развивалась, последовательно разукрупняясь, дробясь, обогащаясь новыми модификациями исходных ценностей, — культура искала и продолжает это делать по сей день способы точного эмоционального улавливания, художественного воплощения и терминологического обозначения умножавшегося разнообразия конкретных форм эстетического осмысления реальности. Анализ древних мифов, эпических поэм, сказок и легенд, а также лексического состава древних языков показывает, что не было в них сколько-нибудь четкого различения *трагедийных* и *комедийных* ситуаций, как не было и различения таких качеств героев, как *красота* и *величие*, — об особенностях трагедии заговорил впервые Аристотель, а первый теоретический

анализ категории "возвышенное" в отличие от понятия "прекрасное" появился лишь в начале первого тысячелетия в Риме в трактате "О возвышенном", автора которого именуют псевдо-Лонгин.

Еще у пифагорейцев, выдвинувших в центр внимания категорию красоты, она исследовалась в грандиозных масштабах Вселенной — ее первое обозначение "космос"; и даже после того, как "мерой всех вещей", согласно классической формуле Протагора, был признан человек, его эстетическая ценность определялась тем понятием "калокагатии", смысл которого заключался именно в *слиянии физической красоты и душевного величия* как меры оценки человеческих достоинств. О том же говорило и античное понятие "герой", в котором видели сына Бога и человека, т. е. некое *соединение прекрасного и возвышенного* — именно это единство и определяло самую суть *героического* как основного содержания греческой трагедии. Такой же синтетический смысл имеет и выразительное слово "великолепие".

Дальнейшая дифференциация эстетического сознания привела к тому, что на современном уровне культуры палитра эстетических оценок стала необыкновенно богатой, позволяя нам улавливать в реальном мире многообразнейшие оттенки эстетических ценностных качеств. Невыполнимой задачей было бы попытаться хотя бы просто перечислить все термины, которыми человечество научилось обозначать эти оттенки. В самом деле, желая, например, точно выразить ощущение от понравившегося нам растения, животного или человека, мы можем оперировать обширнейшим набором эстетических понятий: *красивое, изящное, прелестное, очаровательное, грациозное, миловидное* и т. д. и т. п., причем понятия эти отнюдь не синонимичны — каждое из них имеет специфический эстетический смысл. Если же мы выйдем за пределы бытовых суждений и обратимся к искусству слова, то увидим, что доступными ему образными средствами оно стремится передавать необозримое богатство открывающихся нашему эстетическому чувству конкретных модификаций прекрасного и других эстетических ценностей и "антиценностей". И в филогенетическом, и в онтогенетическом масштабах такой уровень эстетической восприимчивости есть результат ее длительного развития, ее целенаправленного воспитания и самовоспитания.

Вместе с тем есть все основания предполагать, что за разветвленной сетью эстетических ценностей скрывается их глубинная *системная взаимосвязь,* порожденная потребностью культуры в *полном охвате* эстетическим сознанием человека всех ценностных проявлений окружающего его мира и его самого в этом мире. Правда, история эстетики и, в частности, развитие отечественной эстетической мысли в последние десятилетия показывают,

что, если аксиосфера культуры не сводилась к одной только красоте или к категориальной паре "прекрасное / возвышенное", она представлялась простым набором тех или иных ценностей, выделяемых теоретиком без всякого обоснования принципов этого отбора, согласно его, так сказать, "теоретическому вкусу"; неудивительно, что набор этот оказывался различным у разных теоретиков. Не описывая все эти наборы, представленные в нашей эстетике (в книгах Ю. Борева, А. Гулыги, Л. Зеленова, А. Зися, Н. Крюковского, Т. Савиловой, П. Соболева, Е. Яковлева), ограничусь изложением того, каковы они в новейших сочинениях 80-х годов: Е. Яковлев различает в аксиосфере такие ценности, как *прекрасное*, *возвышенное*, *трагическое* и *комическое*, А. Гулыга кроме этих четырех счел возможным ввести в набор эстетических категорий *типическое*, *фантастическое* и *эстетический идеал,* а П. Соболев выделял *красоту*, *прекрасное*, *трагическое*, *катарсис*, *возвышенное*, *комическое*. Что касается современной зарубежной эстетики, то она давно уже отказалась от попыток целостного осмысления всей эстетосферы культуры — так же, как западная философия не рассматривает целостно-системно более широкое культурное поле ценностного отношения человека и мира, сводя его к нескольким произвольно избираемым формам.

Системно-синергетическое рассмотрение всего мира ценностей, соединяющее структурно-функциональный и исторический подходы, является предметом исследования в специальном курсе лекций, читаемом мною в Петербургском университете (он будет опубликован в ближайшее время); задачей данного курса является анализ с этих же методологических позиций *системы эстетических ценностей*. За годы, прошедшие после опубликования предыдущего издания этого курса, я убедился в том, что системообразующие силы, организовавшие целостное и структурно-расчлененное пространство эстетосферы, были выявлены правильно и потому ее морфологическая модель пересмотру не подлежит; вместе с тем модель эта оказалась недостаточно полной, ибо к трем парам выделенных в ней модификаций эстетической ценности нужно добавить еще одну — категориальную пару *поэтическое / прозаическое*.

Выполненное под моим руководством в 1994—1996 гг. диссертационное исследование А. Ачкасова показало, что с начала XIX в. понятия *"поэтическое"* и *"прозаическое"* стали широко использоваться за пределами их исходного значения как категорий теории литературы (значения эти — *стихи* и *ритмически неорганизованный текст*), для обозначения эстетических качеств *общехудожественного масштаба*, а затем и определенных ценностных свойств *самой действительности* — природных явлений

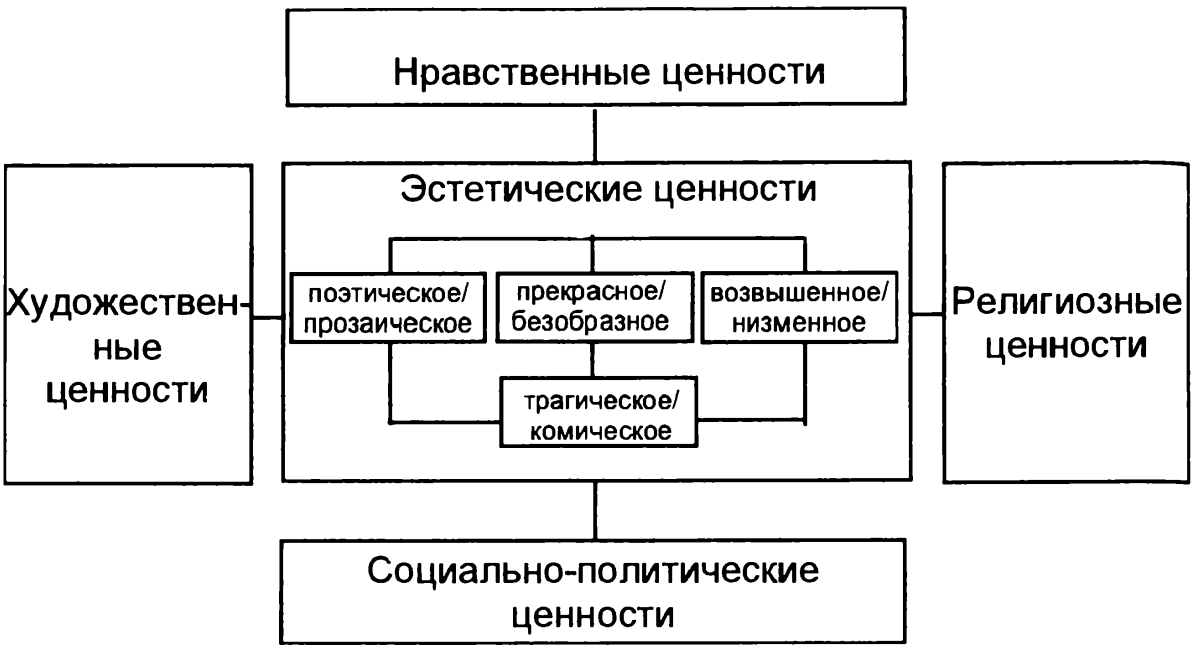
и человеческой жизни. Г. Гегель придал этим понятиям самое широкое значение, обозначив с их помощью два исторических "состояния мира" — *античное* и *современное*, *буржуазное*, объясняя таким образом коренное изменение положения искусства в эти эпохи, а затем В. Белинский различал в самом искусстве его *"поэтические"* и *"художественные"* качества. В середине нашего века французские эстетики Г. Башляр и М. Дюфрен делали "поэтическое" предметом специального исследования, первый в книгах "Поэтика пространства" и "Поэтика мечтательности", а второй в обобщающем труде с лаконичным названием "Поэтическое". В конечном счете, антитеза "поэтическое — прозаическое" в таком ее уже не только теоретико-литературном, но и *общеэстетическом* значении получила признание в словарных экспликациях данных понятий: толковый словарь В. Даля определил *поэзию* и как "изящество в письменности", и как "все художественное, духовно и нравственно прекрасное", выражаемое "мерною речью", и как "изящество, красоту", выражаемую не "на словах", а другими способами, и как способность человека "отрешаться от насущного, возноситься мечтою, воображением в высшие пределы, создавая первообразы красоты"; соответственно целый пучок значений получило и прилагательное "*поэтичный*". В XX в. словари и энциклопедии на всех европейских языках не только фиксируют этот спектр значений "поэтического", но и его оппозиционно-соотносительное ценностное понятие "прозаическое". Представляется поэтому необходимым теоретически узаконить это расширение категориального состава эстетической аксиологии, выявив его причины и определив место, занимаемое данной парой категорий в общей их системе.

В многообразии эстетических ценностей следует различить прежде всего три их группы: *основные* ценности, *дополнительные* и *синтетические*. *Красота, изящество и грациозность* составляют один "пучок" родственных ценностей, различающихся лишь оттенками общего для них качества, и все они могут рассматриваться как вариации категории "прекрасное". На другом уровне различаются *красота* и *величие*, или *прекрасное* и *трагическое*, или *возвышенное* и *комическое*: каждая из этих ценностей тоже имеет свои "изотопы", но друг от друга они отличаются уже не оттенками смысла, а гораздо более существенно, что и позволяет видеть в них *основные* эстетические ценности. Что же касается третьей группы, то она охватывает такие, например, категории, как *великолепное*, *героическое*, *трагикомическое*, в которых как бы скрещиваются, объединяются *возвышенное с прекрасным* или *трагическое с комическим*.

Какие же эстетические ценности можно считать *основными,* и почему именно они приобрели такое значение в культуре?

Первую плоскость их дифференциации мы уже установили — это разделение всех эстетических ценностей на *позитивные* и *негативные,* т. е. присущие объектам, *утверждающим идеальное* и *отрицающим его*; таковы оппозиционно-соотносительные аксиологические пары "прекрасное — безобразное", "возвышенное — низменное", "поэтическое — прозаическое". Что же касается различия позитивных ценностей "предметного" типа — *прекрасного, возвышенного, поэтического*, то оно объясняется тем, что проявление идеального в реальном имеет разные формы и степени, поскольку само *идеальное* может выступать, с одной стороны, как "совершенное", а с другой — как "одухотворенное", что и определяет различие *прекрасного* и *поэтического.* В античности сложился, был воспринят Возрождением и канонизирован классицизмом способ формообразования, который возводил образ к совершенному праобразу-*идеалу* (по теории Платона), тем самым подчиненяя искусство *прекрасному*, — показателен сам термин "изящные искусства", введенный эстетикой классицизма (замечу, что в русском переводе термин "изящное" передавал смысл французского beaux arts в духе галантного XVIII в., тогда как точным был бы перевод "прекрасные искусства"). Романтики противопоставили этому представление о главной задаче художника — добиваться не *красоты,* а *"выразительности"*, т. е. *"духовной экспрессии"* или *"поэтичности"*. Что же касается отличия *возвышенного* от *прекрасного,* то, как показали все его исследователи, от псевдо-Лонгина до Н. Чернышевского, оно определяется особой ролью в возвышенном *количественной* стороны в соотношении реального и идеального: если в *прекрасном* количественная характеристика уравновешена с качественной, образуя "меру данного вида", то *возвышенное* порождается "безмерностью" проявления идеального в реальном, чрезмерной *силой, мощью* идеального начала — начиная с мифологических образов титанов, гигантов, великанов или египетских пирамид и готических соборов. Соответственно этот же "размерно-силовой фактор" определяет отличие *низменного* от *безобразного.* Поскольку же эти исходные ценностные свойства, позитивные и негативные, существуют не только сами по себе, но и вступают в противоборство, за которым вырисовывается антагонизм реального и идеального, и в этих конфликтах может побеждать и реальность, и идеал, постольку *трагическое* отличается от *прекрасного, возвышенного, поэтического, а комическое — от безобразного, низменного, прозаического.*

Резюмируя сказанное, можно представить строение аксиологического аспекта эстетосферы в виде двухмерного спектра в общей "топографии" мира ценностей:



Такое место эстетических ценностей в мире ценностей объясняется тем, что "поэтическое / прозаическое", как свидетельствует их происхождение, выросли из художественного освоения реальности и сохраняют с ним прямую связь в культуре Нового времени (мы убедимся в этом, когда будем рассматривать проблему своеобразия содержания искусства), а "возвышенное / низменное" столь же тесно связаны с религиозным сознанием — ведь божество является образом "абсолютного величия", как и его антипод — злой дух, дьявол — образом "абсолютной низменности". Что же касается "трагического/комического", то эта пара эстетичесикх категорий производна от трех других, образованная противостоянием и противоборством прекрасного и безобразного, поэтического и прозаического, возвышенного и низменного. В другом измерении предметные эстетические ценности соприкасаются с ценностями нравственными, "трагически/комическое" — с ценностями социально-политическими, поскольку общественные отношения являются основной сферой проявления противоречий реальности и идеалов.

Что же касается внутреннего строения спектра эстетических ценностей, то следует добавить, что его составляющие не противостоят друг другу как замкнутые и "чистые" формы, но соприкасаются и пересекаются, подобно полосам всякого спектра; выше уже отмечалось наличие амбивалентных эстетических ценностей — скажем, *велико-лепного* или *траги-комического;* сейчас отмечу чрезвычайно интересные с аксиологической точки зрения возможности превращения одной ценности в другую, и не только одноуровневых, но и разноуровневых: так, *воз-*

вышенное становится основой *трагического* и в жизни, и в искусстве — вспомним судьбу декабристов или "Ромео и Джульетту"; *трагически* может обернуться и *поэтическое* — в "Лебедином озере", а в реальной жизни в гибели природы в результате затопления российских лугов и лесов; *пошлое и вульгарное* может вызывать и *комический*, и *трагический* эффект — каждый найдет множество тому примеров и в собственном жизненном опыте, и в произведениях искусства; особого внимания заслуживают, однако, такие ситуации, когда, скажем, некрасивое лицо на наших глазах становится красивым, если его одухотворяет живое чувство, сила любви, энергия мысли (в романах Л. Толстого читатель найдет немало примеров такого рода, а великих портретистов — например, Д. Веласкеса или Ф. Гойю — часто привлекала задача выявления душевной красоты, скрытой за внешним безобразием модели; гений Ф. Достоевского сумел проникнуть в такие глубины человеческой психики, в которых скрываются источники взаимного превращения *низменного* и *возвышенного* — вспомним множество примеров подобного "оборачивания" в "Преступлении и наказании", "Братьях Карамазовых", "Идиоте"...) Вообще говоря, одно из существенных отличий реализма от классицизма и романтизма состоит именно в том, что эти последние, при всех их различиях, в равной мере "работали" на чистых образных антитезах положительного и отрицательного — типа "Христос — Иуда", "Каин — Авель", "ангел — демон", тогда как реализм искал, по выражению К. Станиславского, "в плохом хорошее и в хорошем плохое", убежденный в бесконечной сложности человека ("широк человек", по формуле Ф. Достоевского), способного вмещать взаимоисключающие, казалось бы, качества, их взаимные переходы и превращения одного в другое.

Надо также иметь в виду, что в духовной жизни человека существует множество таких состояний, которые вообще не вербализуются, которым язык не способен найти точные, однозначные определения, и только искусство — в поэзии, музыке, живописи, актерском творчестве, танце — может это сделать. Поэтому восемь понятий, заполнивших полосы нашего эстетического спектра, и даже те дополнительные, которые можно найти для обозначения переходных зон, — только малая часть *реального богатейшего наполнения* сферы эстетических чувствований и "схватываемых" ими ценностных связей объективного мира с человеческими идеалами, только опорные пункты, позволяющие выявить принципы строения этой сферы, которая представляет собой своего рода "поле" волновых колебаний, говоря физическим языком, а не механическое соседство пространственно-локализованных предметов.

Теперь можно перейти от общего взгляда на этот эстетический спектр к детальному рассмотрению каждой его полосы.

Лекция 9-я:

Анализ основных эстетических ценностей

1. Прекрасное и безобразное

В исторически сложившейся системе эстетических ценностей *прекрасное* и его антипод *безобразное* занимают особое место. Место это столь значительно, что нередко *эстетическое* попросту отождествляют с *прекрасным* и соответственно трактуют эстетическую науку как "философию прекрасного". В этих случаях все другие эстетические ценности либо вообще не становились предметом специального исследования, либо рассматривались как "моменты" прекрасного, как частные его формы, а искусство определялось как "создание красоты". И даже тогда, когда эстетика признавала самостоятельное значение возвышенного, трагического, комического, когда сущность искусства она усматривала не в "творчестве по законам красоты", а в чем-то ином, проблема прекрасного все равно оставалась *центральной* в эстетической теории.

Объясняется это прежде всего тем, что и в действительности, и в искусстве сфера проявления красоты *значительно более широка, чем сфера действия других форм эстетического:* далеко не во всех областях природы и человеческой жизни, далеко не во всех видах и жанрах искусства мы встречаемся с возвышенным и низменным, с поэтическим и прозаическим, с трагическим и комическим, прекрасное же (и соответственно безобразное) обнаруживается *повсеместно* — вспомним еще раз фразу чеховского героя: "В человеке все должно быть прекрасно...", — при том, что красота свойственна и природе, и всем сферам человеческой деятельности. По-видимому, то конкретное соотношение реальности и идеала, которое рождает красоту, должно иметь наиболее общий характер, чтобы оно могло действительно проявляться универсально.

Таким наиболее общим типом соотношения реального и идеального является их *взаимосоответствие* или, напротив, *несоответствие, противоположность.*

Анализируя наше собственное эстетическое отношение к действительности, равно как и все мировое художественное наследие, в котором запечатлены эстетические представления наших предков, мы можем убедиться в том, что стоит человеку ощутить соответствие облика, строения, формы воспринимаемого им предмета своему идеалу, предмет этот становится для него *прекрасным* и, напротив, стоит человеку увидеть в предмете нечто, противоречащее его идеалу, враждебное идеалу, и предмет кажется *уродливым, безобразным.*

Вот почему единой и постоянной эстетической нормы в истории человечества нет — черты, которые являются неотъемлемыми признаками красоты у одной расы, становятся примерами безобразия у другой, например, цвет кожи: в христианской мифологии ангелы были бледнолицыми, а черти — черными, когда же в Африке изображали чертей, они оказывались... белыми. Точно так же у индейцев понятие "бледнолицый" было равнозначно понятию "уродливый", европейцам же желтый цвет кожи кажется некрасивым — он ассоциируется с болезненностью. Соответственно и все особенности пластической структуры лица — ширину скул, разрез глаз, толщину губ, форму носа — люди каждой расы эстетически расценивают по-своему, и нет единого эталона человеческой красоты. Только расисты абсолютизируют признаки красоты людей своей расы, объявляя "объективно уродливыми" формы лица и тела и его окраску у представителей других рас, но очевидно, как далека от подлинной научной объективности такая позиция. По этой же причине красота человека оказывается и *национально-вариативной*: "Каждый народ, —справедливо отмечал Д. Ушинский, — имеет свой идеал человека". Соответствие этому идеалу и определяет особенности красоты грузинки и эстонки, испанца и шведа. Поскольку же различаются идеалы разных классов одной и той же нации, красота человека имеет и классово дифференцирующие черты, это убедительно показал Н. Чернышевский: в крестьянской среде, в среде великосветской и купеческой складываются разные "представления о хорошей жизни," (т. е. *идеалы*) и в каждом из них красивым в женщине считается то, что соответствует этому идеалу, а уродливым — то, что ему противоречит. К такому же выводу пришел несколько позже французский эстетик Ж.-М. Гюйо.

Особенно отчетливо зависимость красоты человека от общественных идеалов обнаруживается при анализе ее исторической изменчивости. Искусство, создававшее в каждую эпоху художе-

ственные модели человеческой красоты, дает богатейший материал для понимания этой закономерности. Вспомним самые ранние пластические образы женщины, так называемые палеолитические Венеры. Реальные пропорции женского тела были здесь резко деформированы, но не потому, что первобытный скульптор не умел изображать его "правильно", а потому, что, он хотел подчеркнуть значение признаков пола: изображая огромный живот, широкие бедра и набухшую грудь, он выявлял ту жизненную функцию женщины, которая в эпоху матриархата представлялась основным, *идеальным ее призванием,* — функцию деторождения, продолжения рода, функцию жизнетворчества. Не случайно в мифологии большинства народов мира первое божество — женщина, Праматерь человечества, у славян она и называлась Рожаницей. Так биологическая закономерность приобрела эстетический смысл постольку, поскольку женщина расценивалась как *носительница общественного идеала.* А в изображении мужчин первобытный художник подчеркивал другое — длинные ноги и ситуацию бега, ибо таковы черты *идеального* охотника. В его обиход входили и украшения из костей и зубов животных, из перьев птиц, потому что они демонстрировали — это отмечал Г. Плеханов — качества умелого, удачливого, т. е. *идеального,* охотника.

Искусство рабовладельческого общества предоставляет яркий и обильный материал для изучения последующей истории красоты человека. Как разительно отличаются герои древневосточной скульптуры от героев скульптуры древнегреческой! В одном случае нормой красоты была наджизненная отвлеченность, застылость недвижимой формы, строгая симметричность фронтальной композиции, в другом — живая динамика движения, свободно и непринужденно развертывающаяся в трехмерном пространстве. В одном случае живое становилось окаменевшим и вырывалось из тока времени, в другом камень оживал и как будто начинал двигаться и дышать.

В чем причины этих различий? В том, что рабовладельческая деспотия Древнего Востока и рабовладельческая демократия эллинов порождали *разные идеалы.* Тот идеологический сплав культа фараонов и заупокойного культа, который определял социально-религиозный идеал Древнего Египта, заставлял считать человека прекрасным, поскольку все живое, индивидуальное, преходящее могло раствориться в вечном, неизменном, нетленном. В греческом же полисе характер социальных отношений делал общественный идеал демократическим и пропитывал гуманизмом саму мифологию, и красота открывалась грекам в гармоническом равновесии божественного и живого, всеобщего и индивидуального, физического и духовного.

Стоило древнему миру пасть под натиском феодализма, и красота человека была снова радикальным образом переосмыслена под влиянием мистического идеала христианства. Древние греки восхищались телесной красотой человека и тем, как безмятежное величие его души выражается в гармоничном и успокоенном физическом облике, а христианский аскетизм заставил признать все телесное греховным, низменным; в результате красота человека стала определяться способностью его духа освободиться от бренной телесной оболочки и устремиться в потустороннее. Теперь языческие представления о человеческой красоте объявлены ложными, и их отрицание доходило до прямого разрушения памятников античного искусства. Прошло, однако, несколько столетий, и новые эстетические взгляды, сформировавшиеся в эпоху Возрождения, были противопоставлены средневековым, признанным теперь варварскими и дикими (отсюда, кстати, и название стиля средневекового искусства — "готика", т. е. искусство готов, варваров, дикарей), потому что люди эпохи Возрождения рассуждали в принципе так же, как и их предки в средние века: *свои* вкусы, *свои* эстетические представления они наивно почитали *единственно истинными*, а иные взгляды и вкусы — *ложными*.

Уровень нашего мышления и наша философская методология позволяют объяснить исторические изменения в эстетических воззрениях людей. Мы можем понять, что ни одна эпоха не владела абсолютной эстетической истиной, потому что абсолютной красоты, существующей независимо от общественного идеала, *нет и быть не может*. Соотнося реальный мир со своими идеалами, каждая эпоха находила красоту в том, что соответствовала этим идеалам и на такой основе производила эстетическую переоценку всех ценностей. Поэтому прекрасное всегда *исторически относительно*, *исторически изменчиво*, и неудивительно, что тщетными были попытки великого скульптора Поликлета, воспитанного на пифагорейской эстетике, или замечательного немецкого художника А. Дюрера, воплощавшего эстетические представления эпохи Возрождения, или крупнейшего архитектора XX в. французского зодчего ле Корбюзье, или ученого и писателя-фантаста И. Ефремова найти такие пропорции, структуры, формы человеческого тела, которые были бы *абсолютным законом* красоты.

Человека потому всегда считали главным носителем красоты, что в нем идеалы людей проявлялись *непосредственно*, будучи представлением о совершенстве их *собственного* бытия. В природе и в вещах, сотворенных для себя человеком, и в произведениях искусства, воспроизводящих человека и "мир человека", идеалы проявляются косвенно, в той мере, в какой определен-

ные формы природных явлений, вещей, художественных образов оказываются связанными со стремлением человека к идеалу. Поэтому мы возвели льва в ранг царя зверей и о человеке обычно говорим: ринулся, как лев, львиная голова, — тюленем же называем человека, когда хотим сказать, что он увалень, неуклюжий, бесформенный, т. е. некрасивый. Но вот эскимосы, живущие охотой на тюленя, эстетически оценивают его совсем иначе — ведь без тюленя немыслима для них хорошая жизнь, от тюленя зависит благоденствие племени. И когда миссионеры пытались обратить эскимосов в христианскую веру и красочно рассказывали им о рае, они услышали вопрос: "А тюлени? Вы ничего не говорите о тюленях!" Не получив на этот вопрос удовлетворительного ответа, эскимосы решительно заявили: "Хватит! В вашем небе нет тюленей, а небо без тюленей нам не подходит!"

Соотнесенность реального и идеального в красоте природы не менее убедительно иллюстрируется историей искусства. Хорошо известно, например, что первобытное творчество не знало изображения ландшафта. Его главные и, за редким исключением, единственные герои — *животное* и *женщина*. Первобытный художник с поразительной настойчивостью изображает на скалах оленей и бизонов, но звери живут у него в беспредметном пространстве, в пустоте. Нет в изображениях даже намека на землю, небо и воду, на траву и деревья. Все эти предметы были для него вполне реальными, но не были *прекрасными*, потому что в жизни первобытного охотника они не играли сколько-нибудь существенной роли и потому не включались в тот идеал бытия, который слагался в общественном сознании. В ту пору хорошая жизнь племени зависела от того, удастся ли охотникам найти, настичь, убить зверя и запастись пищей на будущее, шкурками для одежды, костями и жилами для орудий и оружия. Неудивительно, что эстетическое выделение животного определялось его причастностью к этому идеалу "хорошей жизни".

Когда позднее переход от охотничьего хозяйства к земледельческому поставил людей в зависимость от природных сил, люди "открыли" красоту земли и неба, солнца и дождя. Язычество не только не мешало, а пожалуй, даже благоприятствовало развитию эстетического отношения людей к природе, и искусство тех эпох все более решительно и широко обращалось к изображению предметов и явлений окружающего мира. Даже архитектурные формы и орнаментика вбирали в себя изобразительные, растительные и животные, мотивы: колонны в древних египетских храмах трактовались как связки стеблей папируса, а в орнаментальные узорах на тканях, вазах, стенах зданий использовались формы цветка лотоса и других растений.

Но вот на смену языческим культам приходят мировые религии — и резко меняется эстетическое отношение к природе. В живописи средневековья мы найдем лишь условно-схематичные изображения деревьев, рек и гор, как бы вынужденные необходимостью обозначить место действия, а иудаизм и мусульманство вообще запретили изображение всего живого. Объясняется это именно тем, что религиозные представления об идеальном, потустороннем, мире вызывали презрительное отношение к миру земному и к связанной с ним человеческой чувственности. Способность человека наслаждаться земной красотой была заклеймена Блаженным Августином как "соблазн похоти". И хотя отцам церкви было довольно трудно согласовать такое отношение к природе с другим кардинальным тезисом богословия — с утверждением, что природа сотворена Богом и потому не может быть безобразной, все же христианство воспитывало в людях отвращение ко всему земному, а следовательно, парализовало возможность видеть в природе красоту, наслаждаться ею и воспевать ее в искусстве. По-видимому, реакцией на эту религиозную "дискриминацию" природы, своеобразной "отдушиной" для эстетического к ней отношения народных масс, вырастившего из их практической жизни, и была гиперболизация материального, телесного, чувственного, которая лежала в основе "смеховой культуры" средневековья, карнавальных действ, гротеска — явлений, так глубоко исследованных М. Бахтиным в его замечательной книге о творчестве Ф. Рабле.

Новое эстетическое отношение к природе, сложившееся в эпоху Возрождения, было выражением нового общественного идеала. Мистическая вера в загробное блаженство сменилась убеждением, что счастье человек должен искать на земле, а не на небе. Существеннейшей стороной идеала стало поэтому стремление *к единению человека с природой*, стремление к познанию природы и наслаждение ею, ибо она *прекрасна*, как прекрасно совершеннейшее дитя природы — человек. Естественно, что живописцы Возрождения не только начинают изображать природу с невиданной до того реалистической внимательностью и любовной проникновенностью, но вводят образ природы едва ли не в каждое произведение, даже тогда, когда в этом не было никакой сюжетной необходимости: изображение природы включалось и в портрет, и в сюжетную сцену, где действие происходит в интерьере, а природа все-таки вторгается в картину через окна, раскрытые словно специально для этой цели.

Общий закон прекрасного — *соответствие реального идеальному* — действует и в мире вещей, хотя здесь он проявляется своеобразно, ибо вещи являются результатом сознательной и целенаправленной деятельности, *воплощающей идеальную цель,*

поставленную их создателями. Вот почему *красота* вещей тесно связана с их *целесообразностью*. Чтобы эстетически оценить вещь, нужно знать эту цель, дабы можно было соотнести с ней оцениваемый предмет. Например, в древнем мире был широко распространен тип сосуда яйцевидной формы, который, сужаясь книзу, завершался заострением. Человеку, впервые видящему такую амфору, она кажется странной, нелепой, но никак не красивой. Стоит, однако, понять глубочайшую целесообразность ее формы (сосуды эти втыкались в песок и именно потому имели вместо устойчивого основания заостренное), и мы сразу получаем возможность оценить данный предмет эстетически.

И так во всех случаях. Представьте себе, скажем, шарообразную книгу или футбольный мяч в форме параллелепипеда — это произведет нелепое, комическое впечатление, но не потому, конечно, что шар или параллелепипед сам по себе некрасив, а потому, что *в данных случаях* такая форма бессмысленна, нецелесообразна.

Вот почему *мастерство человека,* в чем бы оно ни проявлялось, всегда вызывает эстетическое восхищение. Мы восторгаемся и самыми элементарными, и самыми сложными формами мастерства: мы любуемся и тем, как ловко и свободно, словно играючи, сосед колет дрова во дворе, и тем, с какой удивительной свободой и ловкостью управляет оператор сложнейшим механизмом экскаватора, и тем, как виртуозно владеет своим телом балерина, и тем, как виртуозно работает с горящими факелами жонглер. *Высокое мастерство рождает красоту* — и красоту движения самого человека, и красоту вещи, которую он создает, будь то простая гладко обструганная доска, космическая ракета или художественное произведение. Мастерство прекрасно, потому что оно рождает высочайшую *меру упорядоченности формы* в созидаемых предметах, превращает бесформенное в оформленное, аморфное в структурное, неорганизованное в организованное. Подчеркну, что критерием мастерства является для нас всегда не только успешное практическое функционирование изготовленной вещи, но и — непременно! — ее облик, вид, форма. Как бы ни был удобен в употреблении глиняный кувшин, дверной замок или самодельный автомобиль, мы назовем сделавшего его человека *мастером* только тогда, когда помимо утилитарных качеств данный предмет обретает внешние приметы совершенства — зримую согласованность частей, пропорциональность, формальную организованность. Если же мы созерцаем сам процесс деятельности, то критерий мастерства включает в себя *ее собственную организованность* — ритмичность, точность, легкость и т. д. В обоих случаях — и в упорядоченности продукта труда, и в упорядоченности созидательного

процесса — высокий уровень этого порядка радует эстетически и самого мастера, и созерцающего его труд, потому что способность созидать упорядоченное, организованное, структурно целостное воплощает один из важнейших наших общественных идеалов — *идеал продуктивной человеческой деятельности.*

В искусстве прекрасное проявляется двояким образом: с одной стороны, как и во всех предметах, создаваемых человеком, красота выступает как *качество высокоорганизованной системы,* говорящее о мастерстве творца данной художественной "конструкции"; с другой стороны, искусство *воспроизводит красоту, присущую явлениям жизни*, — красоту природы, человека, вещи. Оно, конечно же, не ограничивается изображением одних только прекрасных предметов и явлений реального мира, а воспроизводит и уродливое, низменное, пошлое, но при этом должно *прекрасно воссоздавать* подобные явления, дабы ценой красоты изображения искупить, если можно так выразиться, безобразие изображаемого. Ибо если воспроизведение прекрасного является обогащением красоты реального мира и соответственно преумножением радости, доставляемой людям созерцанием красоты, то воспроизведение безобразных, уродливых сторон жизни не может быть желанным само по себе; значит, *уродливое как объект художественного изображения неравноценно прекрасному.* Если все же искусство нередко обращалось в прошлом и так часто в наше время обращается к изображению безобразного, то для этого оно должно иметь особые основания.

Понять их в полном объеме эстетической мысли удалось не сразу. Аристотель, впервые размышлявший на эту тему, полагал, что все дело тут в способности искусства "снять" чувство отвращения, вызываемое безобразием изображаемого, переплавляя его в чувство эстетического удовольствия, возбуждаемое красотой самого изображения. Не довольствуясь этим объяснением, которое оставалось общепринятым вплоть до XVIII в., Г. Э. Лессинг отметил в "Лаокооне", что изображение безобразного нужно искусству лишь постольку, поскольку оно помогает силой контрастного противопоставления подчеркнуть всю красоту прекрасного. В. Белинский, защищая право Н. Гоголя и его последователей, представителей так называемой "натуральной школы" в русской литературе, изображать темные и уродливые стороны жизни, обосновывал это тем, что истинно художественное воспроизведение безобразного оказывается *его разоблачением и осуждением с позиций прекрасного.* Такое изображение безобразного дает почувствовать читателям, какой могла бы и должна была бы быть жизнь, если бы ее очистили от всех уродств крепостнического и самодержавно-бюрократического строя.

Так изображение безобразного оказывается *косвенным утверждением прекрасного*. Критический реализм был вынужден поставить уродство в центр своего художественного внимания только и именно потому, что оно господствовало в жизни несправедливо устроенного общества и должно быть разоблачено искусством как нечто противоречащее идеалу возможной прекрасной жизни человека на земле.

2. Возвышенное и низменное

При сопоставлении *возвышенного* и *низменного* с *прекрасным* и *безобразным* бросается в глаза, что эти две пары эстетических категорий близки по своему смыслу. И действительно, мы видели, что они произросли из общего корня. Даже после того, как они приобрели самостоятельность, во многих случаях одно и то же явление могло быть оценено и как прекрасное, и как возвышенное или, напротив, и как уродливое, и как низменное. Например, в знаменитом гоголевском описании Днепр одновременно и "чуден", и "величав"; с тем же правом мы могли бы сказать о Тарасе Бульбе, что он и прекрасен, и возвышен, а об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче — что они и уродливы, и низменны.

Уже было отмечено, что прекрасное и безобразное выражают соотнесение реального и идеального в *качественном* отношении, а возвышенное и низменное — в отношении *количественном*. Разумеется, в любом предмете его качественная и количественная определенности неразрывно взаимосвязаны — реально нет качества вне количества и количества вне качества, и в эстетических свойствах предмета оба эти момента находятся в нераздельном единстве. Однако взаимоотношение между ними подвижно, и потому эстетическое значение количественного фактора не является постоянным.

Уже отмечалось, что в прекрасном отношение качества и количества имеет вид такого взаимосоответствия, которое философия называет *мерой*, в возвышенном же количественная сторона выступает на первый план и развивается столь активно, что разрывает меру, порождая *безмерное* и *чрезмерное*. Н. Гоголь писал о Днепре: "...без меры в ширину, без конца в длину".

Важно иметь в виду, что количество приобретает эстетическую значимость не само по себе, не в абстрактном математическом отвлечении от качества — именно поэтому ни математика, ни астрономия, ни статистика не знают категории "возвышен-

ное", с какими бы огромными по значению числами они не имели дело. Будучи неотрывной от качественной определенности реального и конкретного предмета, количественная его характеристика может иметь эстетическое значение *лишь в зависимости от этого его качества.* Иными словами, гигантская лягушка не становится эстетически равнозначной льву и безмерная скупость не может иметь того эстетического значения, что безмерная самоотверженность. Возвышенным оказывается такой предмет, такое явление, такой поступок, в которых с *исключительной силой, с необыкновенным могуществом, с всепоглощающей энергией проявляется человеческий идеал.* Низменным же становится такой характер, такое действо, в котором *столь же безмерно и всемогуще воплощаются враждебные идеалу качества.* Возвышенное вызывает у нас изумленное восхищение, а подчас и робость; в отличие от чувства прекрасного, которое приводит человека в состояние полной душевной удовлетворенности, гармонического равновесия и блаженства, чувство возвышенного заключает в себе нечто беспокойное, будоражащее, динамичное, зовущее к самоотречению, самопожертвованию, подвигу, — эта особенность психологии восприятия возвышенного и позволила человеку осознать, в конце концов, отличие возвышенного от прекрасного. Горный хребет, бескрайнее море, безграничная степь, раскинувшийся над землей небесный свод, всесокрушающий поток гигантского водопада оказываются величественными в отличие от небольшого холма, маленького озера, лесной лужайки, цветка...

Вот два хорошо известных пушкинских пейзажа, дающих предельно отчетливое представление о существенном различии этих типов эстетического восприятия природы:

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины;
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.
Отселе я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье.

Здесь тучи смиренно идут подо мной;
Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады;
Под ними утесов нагие громады...

Каким ярким контрастом к этому величественному образу — по логике, ритму, интонации, психологическому строю, эстети-

ческому переживанию — является образ природы в знакомой каждому с детства "Деревне":

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, труда и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.
Я твой— люблю сей темный сад
С его прохладой и цветами,
Сей луг, уставленный душистыми скирдами,
Где светлые ручьи в кустарниках шумят;
Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбаря белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали рассыпанные хаты,
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы крылаты...

Столь же остро ощущается различие двух эстетических ценностей на картинах И. Левитана "Март" и "Над вечным покоем": на первой художник, со свойственной ему тонкостью ощущения и понимания отечественной природы, с проникновенностью и живописным блеском передал ощущение приближающейся весны, ласкового солнца, заливающего снег голубыми полосами теней, а край дома и лошаденка внесли в картину ноту интимности, уюта, обыденности обжитого людьми уголка природы. И вот "Над вечным покоем": бескрайние просторы, огромное и холодное небо, затерянный в мире крохотный островок с церквушкой... Тут уже не скажешь: "Красиво!" — только понятие "возвышенно" способно передать эстетический смысл этого образа природы, в котором человеческому масштабу противопоставлен величавый, *сверхчеловеческий масштаб мироздания*. И потому нет здесь ни следа обжитости, обыденности, интимности, напротив, картина поистине *возвышает* человека над повседневностью.

Исторический процесс борьбы человека с природой с самого начала заставил людей высочайшим образом ценить силу, могущество и в себе, и в природе. По сути дела, языческое поклонение природным стихиям и было следствием осознания человеком их безграничной мощи по сравнению с его собственными ничтожными возможностями. Естественно, что он мечтал видеть себя столь же и даже еще более могущественным — ведь только при этом условии он мог совладать с природой, подчинить ее себе, стать из раба господином. Добиться этой цели человек мог первоначально лишь в области фантазии. Беспомощ-

ный в реальном поединке с природой, он действовал с ней на равных в мифе, легенде, сказке, эпосе, где наделял себя сверхчеловеческой волшебной силой, магический же обряд, заклинания, молитвы должны были обеспечить ему эту силу. Результат был, разумеется, иллюзорным, но восхищение могуществом, преклонение перед великой силой стихий, разрушающей и созидающей, их обожествление приводили к тому, что сами эти качества становились *неотъемлемой чертой общечеловеческого идеала.* И даже после того, как человечество преодолело религиозно-мифологическое осмысление мира и вступило на путь трезвого, научного его познания, в общественном идеале сохранилась мечта о таком могуществе человека, которое позволяло бы ему преобразовывать нашу планету, изменять климат, наконец, покорять пространства космоса.

До тех пор пока идеализация творческой мощи природы имела религиозно-мистический характер, людям казалось, что в энергии природных стихий раскрывается всемогущество Бога. Религиозное искусство с огромной художественной убедительностью использовало такое понимание возвышенного — не случайно и в Древней Индии, и в Древнем Египте, и в средневековой Европе архитектура, словно соревнуясь с природой, создавала колоссальные, поражавшие своими размерами храмы, пирамиды, усыпальницы, соборы, а скульптура и живопись в изображениях божества стремились к тому же эффекту громадности, колоссальности, к *сверхчеловеческому масштабу.* Для искусства этих эпох глубоко характерен своеобразный "культ размера", "пафос количества", "эстетизация величины", сознательная игра на контрасте между маленьким и слабым человеком и грандиозными и всемогущими образами Бога и дома Божьего. Когда же человечество перестало мистифицированно воспринимать природу, оно увидело возвышенное в ней самой, в ее стихийной мощи, и оценило ее эстетически именно постольку, поскольку важной стороной идеала была мечта человека о его собственном могуществе.

Такое метафорическое восприятие природы приводило к тому, что *низменным* оказывалось в ней все, что с предельной силой выражает качества *антиидеальные,* враждебные человеческим мечтам и устремлениям. В горьковской "Песне о Соколе", например, Сокол и Уж потому и могли стать символами *возвышенного* и *низменного,* что способность птицы к полету, к свободному парению в вышине и прикованность пресмыкающегося к земле воспринимаются не как простое биологическое различие, но как *воплощение желанного и ненавистного нам образов жизни.* Так и болото мы оцениваем как нечто *низменное* лишь потому, что оно срослось в нашем представлении с целым пучком ассо-

циаций, относящихся к презираемому нами способу существования.

Сама этимология понятий "возвышенное" и "низменное" говорит об идущем из глубокой древности, но сохраняющем свой смысл и в наше время связывании *физического верха* с тем, к чему стремятся люди в своей жизни, о чем они мечтают, а *физического низа* — с тем, что они хотят преодолеть, от чего хотят освободиться; это естественно, ведь движение вверх — это преодоление силы земного притяжения, это устремление к свету и солнцу, это свобода от власти земли, от рабской пригвожденности к "низу". Живое растет и тянется вверх, мертвое падает и погружается в землю. Неудивительно, что религиозно-мифологическое сознание поселяло богов "наверху"— на Олимпе или в небесной выси, а нечистую силу отправляло в подземное царство Аида, в преисподнюю.

Так объясняется *эстетизация количества* в природе. Что же касается возвышенного в человеке, то здесь еще более очевидно, что физическое могущество приобретает эстетическую ценность, ибо оно выражает *общественные идеалы* людей. На первых порах, пока основной смысл человеческого существования определялся примитивной физической борьбой с природой, возвышенный характер придавала героям народного эпоса и сказки *богатырская сила*, независимо даже от того, какого начала она была носительницей — доброго или злого. Однако по мере того, как прогресс умерял значение грубой физической силы, выдвигая на первый план ценности духовного, нравственного, а затем и политического порядка, возвышенное все теснее связывалось с этими последними. Теперь уже в эстетическом сознании человечества возвышенное представляется не как атрибут огромного роста или необычайной мускульной силы, а как качество *силы характера, могущества духа, нравственного роста.*

В этой связи нельзя не вспомнить известный афоризм И. Канта: "Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением... это *звездное небо надо мной и моральный закон во мне".* "Моральный закон", ставший принципом человеческого, поведения — *могущественная сила,* которая возвышает личность над обыкновенными людьми, неспособными подчинять этой внутренней, духовной силе все свое поведение. Потому в возвышенном *эстетическая* ценность как бы сливается с ценностью *нравственной*, и наиболее ярким проявлением возвышенного характера становится *героическое*, какими бы идеальными побуждениями ни вдохновлялся идущий на подвиг человек — патриотическими, гражданственными, религиозными, нравственными: героическими личностями были Суворов и Пестель, героический характер имеют и созданные

народной фантазией мифические Прометей и Христос, героическим было поведение не только Тараса Бульбы и Тиля Уленшпигеля, но и шекспировских Ромео и Джульетты...

Но вот другой ряд героев искусства: Яго и Франц Моор, Плюшкин и Кабаниха, Смердяков и Шариков. И они обуреваемы сильными страстями, но безмерная, всепоглощающая сила трусости и коварства, зависти и стяжательства делает эти образы *низменными*, ибо сила характера устремлена у них к эгоистической, своекорыстной, а не общественно значимой идеальной цели.

Хотя нам чужды сегодня те феодальные идеалы, которые определяли величие корнелевского Сида или же образа Екатерины II на портрете Д. Левицкого, или же созданного А. Захаровым здания Адмиралтейства, однако мы продолжаем ощущать грандиозность этих образов — ведь и в нашем идеале присутствует представление об общественном долге, о подчинении личных интересов общественным, о могуществе государства. Утрата этих идеалов в эпоху капитализма, сделавшего состояние мира *прозаическим*, имела своим эстетическим следствием *кризис возвышенного*, ибо, по меткому замечанию Д. Рескина, "можно петь об утраченной любви, но нельзя петь об утраченных деньгах". Поэтому на смену "рыцарям без страха и упрека" буржуазное общество привело в искусство "рыцарей наживы", на смену Неистовому Роланду и Сиду — Растиньяка и Чичикова, Аполлона оно превращало в Жоржа Дюруа или Дориана Грея, Венеру — в Нана или Олимпию.

Первое время искусство пыталось спастись романтическим бегством от новых "героев" буржуазного мира; затем оно научилось изображать их, но, чтобы не утратить при этом поэтическое начало, искусству приходилось *разоблачать* буржуазную действительность, а не *воспевать* ее.

Уже много веков люди искали ответ на вопрос: откуда зло в человеке? Религиозное сознание отвечало просто: от дьявола, так же как добро — от Бога, и все казалось предельно ясным, кроме, пожалуй, того, почему Бог допустил существование зла. Но как только развитие буржуазных отношений разрушило религиозные иллюзии, проблему происхождения зла нужно было решать заново. Т. Гоббс пришел к выводу, что человек зол от природы; Ж.-Ж. Руссо возразил: от природы человек добр, портит же его общество.

Эта концепция оставалась недоказанной до тех пор, пока в европейском искусстве не сформировался реалистический метод художественного познания жизни, сделавший основным предметом познания взаимоотношения между личностью и современным, т. е. буржуазным, обществом. Оказалось, что *именно*

оно является источником всего гнусного и низменного в человеке. Так, в творчестве О. Бальзака и Стендаля руссоистская концепция жизни преломилась темой "утраченных иллюзий": человек, первоначально, "от природы", добрый и благородный, прекраснодушный и великодушный, попадая в реторту буржуазной жизни (как правило, речь шла о провинциале, приезжавшем в столицу), теряет все свои иллюзии и сам становится подлецом и негодяем, ибо только низменными средствами могли обеспечить себе место в жизни Жюльен Сорель, Растиньяк, Люсьен де Рюбампре...

В XX в. многие общественные деятели буржуазных стран с тревогой и болью признаются в том, что капитализм не может дать людям никаких идеалов. Показательны сами названия таких произведений: "Все люди враги" Р. Олдингтона, "Клубок змей" Ф. Мориака, "Волк среди волков" Г. Фаллады, "Дневник вора" Ж. Жене. В тех же случаях, когда буржуазный художник стремится найти в своих героях какие-то духовные ценности, он вынужден погружаться в предельно узкий мир интимных переживаний личности, ибо только в этой сфере у человека, лишенного больших гражданских идеалов, могут еще сохраняться известные духовные помыслы и устремления.

Все это особенно важно понимать сегодня, когда в нашем обществе столь активно развиваются элементы капитализма и новым "героем" жизни становится спекулянт, нувориш и *ценность денег* начинает вытеснять *духовные ценности*. Не подлежит сомнению: нашему обществу нужно пройти через такую экономическую организацию практической жизни, которую принес истории человечества капитализм: опыт показал, что нельзя "перепрыгнуть" через эту фазу истории; однако нельзя и полагать, что на ней кончается развитие человечества и что неизбежное, но отвратительное автоматически становится прекрасным или величественным (как это представляется Э. Лимонову и его соратникам по "чернушному" перу). Поэтому решение экономических проблем не должно заслонить устремление общества к возвышенному идеалу такого человеческого общежития, в котором ценность человека, его действий и творений будет определяться *эстетическими,* а не *финансовыми критериями.*

Так самый строй буржуазного общества дегероизирует искусство, вытравливает из него возвышенное содержание. Видный современный французский критик заметил с глубокой горечью, что "изображать в качестве литературных героев людей, которые признают нравственные ценности, стало ныне чуть ли не актом мужества для писателей". Эту же мысль высказал однажды Э. Хемингуэй: "Писатели в последнее время забыли, что хорошие люди еще существуют".

В этом отношении крайне показательна драматическая история поисков "хороших людей" самим Хемингуэем. Истинного героя этот писатель мог найти только среди борцов за свободу испанского народа ("Пятая колонна", "По ком звонит колокол") или же среди людей труда, борющихся с природой ("Старик и море"); когда же в романах "Прощай, оружие!" или "За рекой, в тени деревьев" художник обращался к "хорошим людям", лишенным широких общественных идеалов, его герои оказывались вынужденными не утверждать, а, скорее, спасать свое нравственное благородство и душевную чистоту от безмерной пошлости и бессмысленности окружающей их жизни; единственной сферой, где возможно было такое спасение, становилась любовь, изымающая все хорошее, что есть в человеке, из растленного мира социальных отношений. Впрочем, законы этого мира столь жестоки, что и любовь не может дать "хорошим людям" счастья, потому-то герои Хемингуэя терпят крах именно тогда, когда они, казалось бы, обретают друг друга.

3. Поэтическое и прозаическое

Поскольку речь в обыденной жизни, в деловой сфере, в научной деятельности имеет *прозаическую* форму, а художественное слово было изначально *поэтическим* — и по своему эмоциональному содержанию, и по необходимой для его адекватного выражения метроритмической форме, порожденной его генетической связью с музыкой, постольку понятийная антитеза "поэзия / проза" и производные от нее качественные определения "поэтическое / прозаическое" приобрели, как уже было отмечено, в эстетическом сознании европейского общества Нового времени расширительное значение — они стали метафорически обозначать противоположность *жизненной реальности* и *идеального "мира", созидаемого художественной фантазией*, а затем и разные "состояния", говоря термином Г. Гегеля, самой реальности. Понятие "прозаическое" оказалось по понятным причинам связанным с достоверным изображением *повседневной жизни в ее собственной форме*, и такое ее изображение было признано эстетически полноценным: сначала такое признание было ограничено пределами *комического* представления жизни в широком диапазоне его различных форм — от горького юмора до гневной сатиры, от бурлеска до гротеска, от иронии до сарказма, от шаржа до карикатуры, и даже Сервантес не мог не погрузить трагическое содержание своего великого романа в стихию комизма, не говоря уже о непосредственно связанном со "смехо-

вой культурой" средневековья романе Ф. Рабле или же о произведениях, демонстративно названных их авторами "Комическим романом" (П. Скаррон) или "Буржуазным романом" (А. Фюретьер). Только в XIX в. равноценным комедиографическому стало трагедийное или трагико-комическое осмысление буржуазной действительности и прозаическая литературная форма романа и повести оказалась единственно адекватной в эстетическом отношении прозаическому же характеру изображаемой реальности.

Так в понятии "прозаическое" закрепилась его исторически сложившаяся художественная связь *с низменным, уродливым, пошлым, вульгарным, бездуховным, эгоистическим,* а тем самым и с *комическим,* антитеза же "прозаического" — "поэтическое" — сохраняла свою семантическую сцепленность с ценностной триадой "*прекрасное—возвышенное—трагическое*". В классицистической эстетике эти связи были предельно жесткими, и только раскованность гения В. Шекспира позволяла ему соединять в одной драме поэтическую и прозаическую структуры диалогов.

Романтизм отверг классицистическое противопоставление прозаической реальности и поэтического мифа, но и не принял реалистической ориентации искусства XVI—XVIII вв. на воссоздание жизни в ее подлинных формах и ограничился тем, что вынес смысл антитезы "поэтическое / прозаическое" за пределы литературно-художественного творчества *в эстетическое осмысление реальной жизни*: здесь все проявления утилитарного, рассудочного, корыстного, делового получили обобщающее определение — "прозаические", а бескорыстное, душевное, сердечное в самом бытии человека стало именоваться "поэтическим" (логика такого переосмысления понятий состояла в том, что если реализм измерял содержание искусства мерами реальной жизни, то романтизм, напротив, жизнь мерил мерами художественного творчества). Так, если не высшим, то самым чистым проявлением "поэтического" в жизни оказывались сновидения; в "Евгении Онегине" прочно зафиксирована ассоциативная связь "*поэзия—искусство—сновидение*": таков сон Татьяны, образно представивший романтический склад ее души в ту пору. Но и от своего имени А. Пушкин с легкой иронией, хотя и не без ностальгического оттенка, связывал эти два явления:

Быть может, в мысли нам приходит
Средь поэтического сна
Иная, старая весна...

Вы, сны поэзии святой!

Антитеза "поэтическое / прозаическое" сохраняла новообретенный ею широкий эстетический смысл потому, что обладала содержанием, не схватывавшимся традиционными категориями эстетики. В самом деле, мог ли Г. Гегель обозначить этими категориями те качества "состояний мира", которые он назвал "поэтическими" применительно к античности и "прозаическими" по отношению к современному буржуазному обществу? Точно так же А. Пушкину и В. Белинскому данные понятия стали необходимы тогда, когда надо было теоретически точно описать начавшийся в русской литературе радикальный перелом — *становление реализма, вытесняющего романтический способ художественного творчества.* Вот как говорилось об этом в пушкинском романе:

В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал.
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.

Эта "вода", нарушившая чистоту "поэтического" наполнения бокала, — *жизненная проза*, по ироническим словам самого Пушкина:

Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор.

В российском "материале" это выглядело так:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи...

Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака...

В. Белинский нашел объяснение подобного превращения обыденной, грубой и пошлой реальности в произведение высо-

кого искусства именно в том, что художник-реалист способен "поэтизировать самые прозаические вещи", ссылаясь вслед за самим поэтом на художественный опыт фламандских живописцев, изображавших "прозу действительности под поэтическим углом зрения". Еще один шаг на пути перехода искусства от поэтических снов, фантазий, лирико-романтических переживаний к "суровой прозе", по пушкинскому же слову, реального социального бытия — "Ревизор" и "Мертвые души" Н. Гоголя: здесь поэтический анализ прозы жизни приводил к парадоксальному для традиционной эстетики результату — *комическое* оборачивалось *трагическим*, порождая психологический эффект "*смеха сквозь слезы*"... Размышляя над причинами столь радикального изменения отношения искусства к действительности, наш замечательный критик вместе с Г. Гегелем противопоставил современную "прозаическую эпоху" древности, когда "поэзия и проза жизни" были нераздельны и в этой нераздельности запечатлены в эпосе; поскольку же в дальнейшем "жизнь распалась на две противоположные стороны", обе должны быть воспроизведены искусством, без утраты его поэтического потенциала; для этого нужно, чтобы художник обладал "поэтическим взглядом" на жизнь, благодаря чему содержащаяся в его творениях истина становится "поэтической истиной". Но в таком случае необходимо было соотнести это особенное качество содержания произведений искусства с их "художественностью"; В. Белинский решал эту задачу, исходя из формулировавшегося им общего определения "поэтического": "Все, что вышло из души, из чувства, словом, из полноты жизни и выражено с жаром, увлечением", — следовательно, то, что характеризует *духовное содержание искусства*, тогда как "художественность" есть качество его формы. Следовательно, "поэтичность" связывает искусство с жизнью, а "художественность" различает их, позволяя образно воссоздавать противоречивое единство поэтических и прозаических проявлений реального бытия человека; самый яркий пример — роман в стихах Пушкина, эта "поэма современной действительной жизни не только со всею ее поэзиею, но и со всею ее прозою".

При всех оттенках разного толкования эстетического значения понятийной оппозиции "поэтическое / прозаическое" она закрепилась в европейском эстетическом сознании в XIX—XX вв. В этом именно смысле она стала общеупотребительной — в художественной критике, в теоретических рассуждениях об искусстве, в публицистике. Приведу несколько достаточно характерных примеров: К. Леонтьев писал в одной из своих полемических статей, словно конкретизируя идеи Г. Гегеля: "Падение Рима, при всех ужасах Колизея, цареубийств,

самоубийств и при утонченно-сатанинском половом разврате, имело в себе, однако, так много неотразимой поэзии, а современное демократическое разложение Европы так некрасиво, сухо, прозаично"; А. Бенуа говорил о "поэзии Петергофа" и "поэзии зачарованного мира" Павловского парка, ностальгически контрастирующих с прозаизмом современного быта; М. Добужинский противопоставлял "поэзию петербургской старины" "прозе жизни" современных "будней", отличительной чертой которых является "пошлость"; Д. Лихачев назвал свою книгу, посвященную садово-парковому искусству, "Поэзия садов".

Не умножая подобных примеров и лишь повторяя, что этот новый, расширительный, эстетический смысл понятий "поэзия / проза" стал фиксироваться в толковых словарях всех европейских стран, что служит лучшим свидетельством прочности этого смысла, остановлюсь на том, что представляет для нас особый интерес, — на опытах *теоретического обоснования* превращения этих терминов теории словесности в общеэстетические категории.

Я уже упоминал о посвященных этому трактатах французских эстетиков, один из которых (Г. Башляр) увидел в "поэтическом" способность человеческой души наделять ценностными смыслами само пространство природы, что порождает "топофилию" — "любовь к пространству". М. Дюфрен, обобщая категориальный анализ "поэтического" как эстетического свойства, перенес центр тяжести с его психологического обоснования на онтологическое: при переживании, ценностном осмыслении и творческом преображении природы художником "инициатива", утверждал он, принадлежит ей самой — "именно природа изначально и фундаментально поэтична: это поэзия, которая является источником всякой поэзии"; "природа всюду поэтична, потому что она творит самое себя" и потому является "основанием всех выразительных форм", творимых людьми.

Как бы ни расценивать конкретные истолкования эстетического смысла понятий "поэтическое" и "прозаическое", сама история их превращения из категорий теории литературы в категории эстетики достаточно убедительно говорит о *закономерности* и *необходимости* этой трансформации, ибо та новая социокультурная ситуация, которая сложилась в Европе в XIX—XX столетиях, не могла быть адекватно теоретически осмыслена эстетикой в старых ее категориях. Ибо уже романтики начали осознавать *назревавший конфликт буржуазных отношений с духовными ценностями*, выработанными всей историей человечества. Конфликт этот был порожден тем, что стихия товарно-денежных отношений, неудержимо разливавшаяся в буржуазной Европе, по яркому, образному выражению авторов "Коммунис-

тического манифеста", "потопила в ледяной воде эгоистического расчета" не только материальное производство и потребление вещей, но и все области духовной жизни — "священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности... Буржуазия лишила священного ореола все роды деятельности, которые до тех пор считались почетными и на которые смотрели с благоговейным трепетом. Врача, юриста, священника, поэта, человека науки она превратила в своих платных наемных работников..."

Это царство купли и продажи, в котором все качества человека и все плоды его деятельности оценивались не по их духовной, нравственной, эстетической ценности, а по их рыночной стоимости и приносимой ими прибыли, оказалось поэтому несравненно более пошлым, вульгарно-эгоистичным, бездуховным, чем побежденное им общество феодальное; искусство встало перед альтернативой: искать поэтическое вдохновение за пределами этой антипоэтической — т. е. прозаической — реальности или научиться ее изображать в уродливо-низменно-комичной подлинности, не теряя при этом своей духовно-поэтической полноценности. Эта парадоксальная ситуация и привела в эстетику новые категории, оказавшиеся способными ее обозначить, описать, теоретически осмыслить.

Ибо в отличие от трех пар традиционных категорий эстетики понятия "поэтическое / прозаическое" указывали на *субъективно-человеческий, а не на объективно-природный источник данных ценностных характеристик бытия*, даже если речь шла о явлениях природы, ведь понятия эти уподобляют реальность художественным структурам, которые наделены их творцами определенными ценностными смыслами. Иными словами, "поэтическое" и "прозаическое" обозначают *отношение характеризуемого ими явления к жизни человеческого духа*, т. е. *одухотворенность* данного явления или его *бездушность*. Вместе с тем эти понятия помогли описать возможность превращения одного явления в другое — *превращения прозы жизни в поэзию искусства*. А в XX в., в условиях столь характерного для эпохи осознания единства всего мира искусств, категориальная дихотомия "поэзия (поэтическое) / проза (прозаическое)" могла быть распространена на изобразительные, сценические, экранные искусства и использоваться строго терминологически для обозначения *двух художественных структур* — поэзии и прозы в живописи, фиксирующих отличие построения картин М. Шагала от полотен В. Сурикова или поэтического фильма А. Довженко, Н. Параджанова, Т. Абуладзе от прозаического фильма Г. Козинцева, И. Хейфица, М. Ромма.

Разумеется, данные различия не являются жесткими, альтернативными ("или проза, или поэзия") — существует целый спектр переходных и синтетических форм, от пушкинского "романа в стихах" до гоголевской "поэмы в прозе", от "белого стиха" до "стихотворений в прозе"; точно так же в фильмах Ч. Чаплина, М. Карне или А. Тарковского прозаическое и поэтическое начала *скрещиваются, сплетаются, проникают друг в друга и оборачиваются одно другим*; но эта способность сцепления и взаимопроникновения не означает отсутствия между ними принципиальных различий — и содержательных, и формальных. Тем более очевидно, что художественные проявления поэтического и прозаического отличаются от их проявлений в природе, в сознании и поведении человека, в отношениях между людьми.

Лекция 10-я:

Анализ основных эстетических ценностей (продолжение)

Как уже было отмечено, *трагическое* и *комическое* — ценностные свойства конфликтных ситуаций, а не тех или иных объектов (растения, животного, человека, вещи). Трагическим и комическим смыслом обладает *действие* — и жизненно-реальное, и изображенное в искусстве, в специально посвященных этому жанрах трагедии и комедии, или же вплетенное в сюжетную канву произведений иных жанров. И суть этого действия — *то или иное разрешение конфликта между человеческими идеалами и жизненной реальностью.*

1. Сущность трагического и его основные формы

Обращаясь непосредственно к анализу трагического, хочу сразу опровергнуть распространенное бытовое представление, в свое время теоретически сформулированное Н. Чернышевским, будто трагическими являются *страдания и смерть человека.*

Между тем, как свидетельствует история общественного сознания, история искусства, да и жизненный опыт каждого из нас, далеко не всякая смерть и не всякие страдания воспринимаются как трагические. В конечном счете страдание как таковое — явление *психофизиологическое, а не эстетическое* и смерть — закономерность *биологическая, а не эстетический феномен.* Чтобы эти анэстетические явления превратились в ценностно-эстетические, нужны определенные условия — такой социокультурный контекст, в котором страдание и смерть некоего существа *соотносятся с судьбою идеала и именно потому ценностно осмысляются, вызывая чувства сострадания, скорби, душевной боли.* Так в евангельском описании великой трагедией является распятие Христа, а не казненных рядом с ним разбойников, так

в средневековой и ренессансной живописи трагически трактовались мучения святых, а не грешников в аду, так в дальнейшем, в художественном осмыслении реальных исторических событий трагическими героями оказывались потерпевшие поражение борцы за свободу, за научную истину, за право мыслить, творить, любить — Спартак и Жанна д'Арк, Джордано Бруно и Галилей, герои Отечественной войны и декабристы...

Поскольку история человечества с самого ее начала проходила не только в междоусобной борьбе — в войнах, революциях, религиозных и иных идеологических конфликтах, — но и в жестокой борьбе с природой, которая нередко заканчивалась поражением людей, постольку и этот род драматического противоборства порождал трагические коллизии — начиная с мифа о Прометее, который похитил у богов огонь для людей и был жестоко за это наказан, через изображение реальных катаклизмов типа "Пира во время чумы" А. Пушкина и "Последнего дня Помпеи" К. Брюллова к современным трагическим образам в фильмах А. Тарковского "Солярис" и "Сталкер". Видимо, чем острее будут в следующем веке развиваться драматические отношения человечества и природы, породившие уже в наше время грозный экологический кризис, разрешение которого потребует новых жертв — и от ученых, и от исследователей космоса, и от обыкновенных жителей планеты, перемалываемых жерновами конфликта культуры и натуры во многих его проявлениях, — осмысление и этих жертв будет расцениваться не только нравственно и религиозно, но и эстетически, в реальном бытии людей и в его художественном "зеркале".

Непосредственная зависимость трагического от человеческих идеалов обнаруживается при историческом его рассмотрении, ибо *с изменением идеалов менялись трагические коллизии и трагические герои*; искусство, выполняя свою миссию самосознания культуры, фиксировало эти изменения: трагическое содержание ренессансного искусства существенно отличалось от трагедий в искусстве средневековом, и не только в воссоздании В.Шекспиром реальных исторических, а не мифологических трагедий, но и в новой, гуманистической, а не мистической трактовке библейских сюжетов в "Сикстинской мадонне" Рафаэля или "Пьете" Микеланджело, а после крушения ренессансного идеала гармонии человека и мира великие художники XVII столетия Рубенс, Рембрандт, Веласкес по-новому осмысляли традиционные трагические сюжеты античной и христианской мифологии, одновременно интерпретируя в этом ключе реальную жизнь своих современников; если же мы захотим понять, чем объяснялись существенные различия в трактовке трагических коллизий в творчестве каждого из них, мы должны будем обратиться к

изучению своеобразия социального развития разных европейских стран, порождавшего разные идеалы в культуре Фландрии, Голландии, Испании.

Действие этой закономерности можно увидеть и в дальнейшем: носителями трагического в поэмах романтиков были фантастические существа, подобные Демонам М. Лермонтова и М. Врубеля, мифологическим персонажам опер Р. Вагнера, героям сказочных повестей Э. Гофмана и балетов П. Чайковского, а реалистическое осмысление действительности привело в "царство трагического" вместо них Жюльена Сореля и отца Горио, вместо Демона и Мцыри Печорина, вместо пушкинских "кавказского пленника" и экзотических цыган семейство Карамазовых...

Для понимания эстетической сути трагического чрезвычайно важно учитывать, что трагическим героем и в жизни, и в искусстве может быть не только человек, но и животное — Белый Клык в рассказе Д. Лондона или "белый Бим с черным ухом" в повести Г. Троепольского; растение — во многих поэтических произведениях, песнях, романсах, в которых гибель дерева или цветка метафорически связывается с судьбою человека; даже вещь — например, в натюрморте В. ван Гога "Сапоги", в фотодокументах, фильмах, телевизионных репортажах, показывающих разрушенные войнами, землетрясениями, чернобыльской катастрофой дома, обстановку человеческого жилья, детские игрушки; но нет ничего трагического в экспериментах ученых с животными и растениями, осуществляемыми во благо человека, как и в уничтожении вышедших из строя бытовой утвари, машин, зданий.

Отсюда становится понятным, почему трагическими могут быть такие жизненные ситуации, в которых нет ни смертей, ни страданий, ни воинских или революционных схваток, ни столкновения людей с природными стихиями, *а идеал терпит поражение от подавляющей его пошлости обыденного существования*, которое губит человеческое в человеке, парализует саму его возможность быть подлинным Человеком; такова трагедия превращения Ромео и Джульетты в героев гоголевских "Старосветских помещиков".

Примечательна одна из самых драматических картин в истории русской живописи — маленькое полотно П. Федотова "Анкор, еще анкор!". Казалось бы, что может быть трагического в том, что офицер играет со своей собакой? Но, вглядываясь и вживаясь в картину, мы вдруг ощущаем, что нас захватывает ее глубоко трагический подтекст — в этой тупой, бессмысленной и кажущейся нескончаемой забаве наше чувство постигает нелепую, пустую, бесконечно тоскливую жизнь провинциального

российского офицерства... Идеальное представление о человеческой жизни, сталкиваясь с пошлой, низменной, уродливой реальностью, терпит поражение, и *это поражение идеала становится трагедией.*

В последние годы распространилось представление, что *трагическое* есть синоним *пессимистического*, что название пьесы В. Вишневского "Оптимистическая трагедия" абсурдно и является данью установкам "социалистического реализма". Однако представление это неосновательно — трагедия может быть, действительно, и пессимистической, и оптимистической, ибо оптимизм и пессимизм — категории *мировоззренческие*, осмысляющие отношение человека к перспективам развития общества, народа, культуры, к собственному будущему, а трагедия, как мы видели, есть разрешение конфликта между реальностью и идеалом, результирующее значение которого можно трактовать поразному (показателен своего рода психологический тест на различение оптимистического и пессимистического мироощущения людей, расценивающих одно и то же явление, но воспринимающих его диаметрально противоположно: один критик говорит, что на премьере спектакля "театр был наполовину полон", а другой — что он был "наполовину пуст". Приведу несколько примеров художественного воплощения обоих типов трагедии — *пессимистической* и *оптимистической*, показывающих не только наличие этих ее модификаций, но и их социально-психологическую природу.

Одно из самых сильных художественных выражений пессимистического мироощущения в эпоху кризиса ренессансной культуры — картина П. Брейгеля "Слепые": цепочка слепцов, бредущих к обрыву, — обобщенный символический образ исторического пути человечества. "В мире нет ничего, достойного наших желаний, стремлений и борьбы", — эти слова А. Шопенгауэра являются ключом к пониманию романтического пессимизма. В России крушение надежд, возлагавшихся ее передовыми умами на дворянскую революцию, привело и русский романтизм к своеобразной "философии отчаяния". Теоретически она была ярче всего выражена П. Чаадаевым, поэтически — М. Лермонтовым:

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно...
. . . . . .
. . . . . .
Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
Ни гением начатого труда.

И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

Дальнейшее углубление и обострение социальных противоречий укрепляло в сознании многих представителей русской интеллигенции романтико-пессимистическое отношение к жизни. Идейно-эстетическая концепция лермонтовского "Демона" оказалась созвучной умонастроению М. Врубеля, и это вызвало к жизни и иллюстрации художника к поэме, и монументальную живописную трилогию, в которой не только "Поверженный", но даже "Сидящий демон" при всей своей титанической силе обречен на поражение. У П. Чайковского, у А. Чехова то и дело прорывались пессимистические ноты, порождаемые все тем же неверием в возможность торжества Свободы и Счастья на земле.

После Первой мировой войны в европейской литературе вновь всплыла тема "потерянного поколения" и укоренилась с небывалой ранее прочностью в сознании интеллигенции. В творчестве Э. М. Ремарка (начиная с первого его романа "На Западном фронте без перемен" и кончая "Триумфальной аркой" и "Жизнью взаймы") ярко проявилось ощущение безысходности и беспросветности жизни, ощущение неодолимости, всевластности зла и нежизнеспособности доброго, светлого, благородного. Можно сказать, что в непримиримом конфликте реальной общественной жизни и гуманистического идеала поражение терпят не только конкретные герои Ремарка, носители идеальных качеств, но и *сам идеал*! Причем поражение это не случайное, не временное, а *глубоко закономерное, неизбежное и окончательное.*

После Второй мировой войны, и особенно с тех пор, как появилась угроза Третьей, еще более страшной, волна пессимистического осмысления судеб новых поколений обрушилась на мировую культуру с такой мощью, какой не знала еще история цивилизации. Полвека тому назад немецкий искусствовед Г. Бар писал, объясняя некоторые важные эстетические особенности экспрессионизма: "Никогда еще не было времени, потрясенного таким ужасом, таким смертельным страхом..." А позднее известный французский писатель и критик А. Моруа назвал "оргией отчаяния" идейный пафос литературы, рисующей "зловещую картину мира" и пытающейся доказать, что "жизнь абсурдна" и что человек "не понимает, зачем он брошен в этот мир".

Этот идеологический и социально-психологический климат объясняет такое крупное явление в культуре XX в., как творчество Ф. Кафки. Дело ведь не просто в том, что индивидуальные

психологические особенности этого человека или несчастные условия его личной жизни породили его пессимистическое мировосприятие: люди подобного склада характера и сходной судьбы встречаются во все времена, и среди них можно найти немало писателей и художников. Существо проблемы заключается в том, что впервые безграничность, бездонность, беспросветность пессимистического восприятия жизни стали *фактом культуры*, что впервые подобное мироощущение получило столь ошеломляющее художественное воплощение, что впервые оно вызвало такой широкий и длительный общественный резонанс.

Впрочем, оказалось, что Ф. Кафка сказал далеко не последнее слово на этом апокалипсическом пути буржуазного искусства XX в. Открытые им принципы художественного осмысления жизни были развиты с необыкновенной, бесстрашной и устрашающей последовательностью, вызвав к жизни одно из самых характерных для современного декадентства художественных движений — так называемый абсурдизм. Здесь исчезли даже те элементы реальной жизненной логики, которые сохранились в напоминающих страшные сны фантасмагориях Ф. Кафки. В произведениях "классика" театра абсурда С. Беккета, например "В ожидании Годо", абсурдность оказывается уже не итоговым смыслом изображения жизни, а исходной посылкой этого изображения. Абсурдны здесь не только социальные отношения, как это было свойственно философии Ф. Кафки, но даже материальные условия человеческого бытия, его пространственные и временные координаты. Происходящее на сцене не назовешь даже, по К. Ясперсу, движением из одного мрака в другой, скорее это неподвижное топтание во мраке, лишенное какого-либо действенного начала.

Наряду с пессимистической трагедией в истории мировой культуры существовал и иной тип трагедии. По сути дела, первой исторической формой "оптимистической трагедии" было мифологическое представление о смерти человека как переходе к вечной счастливой жизни в загробном мире. Вера в возрождение героя после его смерти, кто бы ни был этим героем — Осирис, Дионис, Христос, — и является по сути своей *оптимистической интерпретацией трагизма человеческого бытия*. Когда же общественное сознание и искусство высвободились из плена мифологических фантазий и вышли на путь трезвого осмысления реальной истории, стало возможным реалистическое осмысление оптимистического разрешения возникающих в жизни общества трагических конфликтов. Творчество В. Шекспира дает этому классические примеры. Эстетический смысл "Ромео и Джульетты", "Гамлета", "Отелло" состоит в том, что гибель прекрасного человека, воплощающего идеал или борю-

щегося за него, не является гибелью *самого идеала*. Напротив, трагедии Шекспира дышат неистовой верой в неизбежность грядущего торжества разума, справедливости, красоты свободного чувства, человеческого доверия:

Над смертью властвуй в жизни быстротечной,
И смерть умрет, а ты пребудешь вечно.

Эти замечательные слова, завершающие один из сонетов Шекспира, могут быть поставлены эпиграфом ко всем его трагедиям.

Но так мыслит в эпоху Возрождения не один Шекспир. Бессмертие "Сикстинской мадонны" Рафаэля состоит именно в том, что традиционная тема "Мадонны с младенцем" была освобождена великим живописцем и от столь характерного для средневековья религиозного мистицизма, и от не менее характерного для ренессансного искусства идиллического воспевания материнского счастья. Рафаэль претворяет эту тему в *высокую оптимистическую трагедию*: мать несет своего сына человечеству, предчувствуя вместе с ним трагическую его судьбу и одновременно осознавая необходимость и оправданность этой жертвы.

М. Горький метко и остро говорил о "плесени и ржавчине" пессимизма, разъедающих души людей и ведущих их к примирению со злом и несправедливостью. Пессимистическая трагедия расслабляет человека, воспитывает в нем покорность и пассивность, оптимистическая же трагедия, как утверждал еще Аристотель, "очищает", пробуждает волю к жизни, готовность к действию, к бесстрашной борьбе со всем, что мешает утверждению идеала, ибо вдохновляется верой в то, что добро сильнее зла и что частные поражения, даже собственная смерть, не должны воспрепятствовать твоей деятельности во имя лучшего будущего.

Весьма выразительна в этом отношении полемика Ф. Достоевского с К. Леонтьевым: на исполненное мрачной безнадежности апокалипсическое восклицание последнего: тщетны надежды на торжество правды и справедливости в этом мире и потому "все здешнее должно погибнуть"!, наш великий писатель, столь далекий от идеализации человека и социальных условий его бытия, все же решительно возражал: "В этой идее есть нечто безрассудочное и нечестивое", ибо "уж коль все обречены, так чего же стараться, чего любить, добро делать? Живи в пузо".

Разумеется, принятие каждым человеком и каждым художником и мыслителем той или иной позиции зависит не только и не столько от индивидуального склада его психики, сколько от жизненных обстоятельств, общественно-исторических условий его бытия. Достаточно убедительный пример — два стихотворе-

ния А. Ахматовой, одно из которых написано сразу после Октябрьской революции, а другое — двадцать лет спустя. Вот первое:

Мне голос был. Он звал утешно.
Он говорил: "Иди сюда,
Оставь сей край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид".

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Как видим, острейшее переживание трагизма кровавой революции и чисто интеллигентское ощущение личной ответственности за происходящее не могли сломить мужества поэтессы, нравственного чувства невозможности осквернить "скорбный дух" разрывом с родным краем. Но вот проходят два десятилетия мучительного бытия в этом краю — мучительного не только из-за неприятия сложившегося общественного строя, но из-за расстрела мужа, ареста сына, невозможности свободного творчества — и А. Ахматова встречает очередной Новый год поэтическим тостом, потрясающим по выраженному в нем пессимистическому ощущению безысходности существования, утрате былой силы духа, веры в будущее и во всемогущество самого Бога:

Я пью за разоренный дом,
За злую жизнь мою,
За одиночество вдвоем
И за тебя я пью.
За ложь меня предавших губ,
За мертвый холод глаз,
За то, что мир жесток и груб,
За то, что Бог не спас.

2. Комическое и его модификации

Столкновение идеального с реальным может привести, однако, не только к трагическому исходу. Если *трагическим* конфликт становится тогда, когда идеальное терпит поражение в

столкновении с реальностью, то его разрешение воспринимается как *комическое*, когда поражение терпит реальность: это происходит потому, что, созерцая некое реальное явление в человеческой жизни или в художественном ее воспроизведении, мы способны не только ощутить его безобразие, низменность, ничтожность, пошлость, короче, его *антиидеальность*, но и "уничтожить" его своей насмешкой, иронией, сарказмом, оценивающей его ничтожество улыбкой и тем самым духовно его победить "от имени" идеала.

Такое понимание сущности комического показывает, сколь ошибочно распространено представление, будто *комическое* есть *смешное*; между тем, комическое и смешное — явления разного порядка, *разной природы*: смешное — явление *психофизиологическое*, а комическое — явление *эстетическое*. Улыбка и смех становятся "спутниками" комического лишь постольку, поскольку они могут выразить чувство удовлетворения человека от его духовной победы над тем, что противоречит идеалу, что с ним несовместимо, что ему враждебно. Ибо эмоционально разоблачить противоречащее идеалу значит преодолеть дурное, освободиться от него.

Хотя М. Бахтин называл обобщающим понятием "смеховая культура" совокупность средневековых карнавалов, различных комедийных обрядов, игр скоморохов, шутов, пародийную литературу и т. п., он показал, что дело заключалось тут не в смехе как таковом, а в *особой идейно-психологической нагруженности и осмысленности смеха*. Эстетическое значение "смеховой культуры" определялось тем, что карнавал, например, представлял собой род действа, которое стояло на грани игры и реальной жизни, так что "сама жизнь как будто разыгрывала в нем лучшую, возрожденную им обновленную форму своего существования". Карнавал позволял, как говорил М. Бахтин, "взглянуть на мир по-новому, почувствовать относительность всего существующего и возможность совершенно иного миропорядка", и именно отсюда рождались радостное возбуждение, смех, специфически карнавальное мироощущение.

Карнавал не угрожал основам религиозного сознания, и потому карнавальное мироощущение было веселым, разрешающимся в смехе, — еще Аристотель отмечал, что смех вызывается такой "ошибкой и безобразием", которые не угрожают жизни и не вызывают страданий. Действительно, мы смеемся над глупостью, рассеянностью, неловкостью человека и всяческими другими его недостатками и слабостями, если они не представляют серьезной угрозы для него и для других людей. Если же мы ощущаем в отрицаемом явлении нечто страшное, мерзкое, гнусное, тогда саркастическое к нему отношение или саркастическое его воспроизведение в искусстве парализует веселую реакцию

смеха, а в гротескных офортах Ф. Гойи сатира вызывает не улыбку и не смех, а чувство отвращения, возмущения, презрения, негодования. Отсюда — *разные формы комического.*

Остроумие — это исходное проявление восприятия человеком мира под комическим углом зрения, с которым мы встречаемся повсеместно: в повседневном общении людей, в пословицах, поговорках, анекдотах, в публицистике, научной полемике и т. д. В искусстве остроумие переплавляется, рождая такие художественные формы комического, как *гротеск, фарс, юмор, сатира* и т. п.

На более глубоком уровне мы обнаруживаем различие таких форм остроумия, как *шутка* и *сарказм*: объектом шутки являются известные слабости и мелкие недостатки хорошего в основе своей человека, т. е. такие качества, которые не соответствуют, но и не угрожают идеалу, а саркастически мы оцениваем низменные, пошлые, порочные черты человека, которые вступают в борьбу с идеалом и опасны для него. Отсюда вытекает и различие психологических "механизмов" шутки и сарказма: первая дружелюбна, добродушна, она может быть веселой, может быть грустной, но всегда незлобива и необидна в отличие от язвительного и презрительного, уничтожающего объект сарказма.

Это различие приобретает в искусстве формы *юмора* и *сатиры.* Так, образы Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны окрашены грустным гоголевским юмором, а герои "Ревизора" изображены сатирически: в первом случае писатель говорил о хороших людях, которые стали жертвами тупого и пошлого образа помещичьей жизни, а во втором — о низменных и уродливых столпах бюрократического строя. В юморе "Старосветских помещиков" звучат ноты сочувствия, симпатии, горечи, сатира же "Ревизора", как и "Мертвых душ", исполнена презрения. (Следует заметить, что в истории культуры смысл терминов "юмор" и "сатира" менялся. Еще в прошлом веке они употреблялись не в том значении, в каком употребляются сегодня. Это надо иметь в виду, чтобы правильно понять мысли, которые высказывались о юморе и сатире, например, В. Белинским.)

В изобразительном искусстве, в частности в графике, юмористическое изображение человека называется *дружеским шаржем,* а сатирическое — *карикатурой.* Шарж не зря именуют "дружеским", ведь он осмеивает малозначительные недостатки хорошего, а подчас даже выдающегося человека, в нем поэтому всегда есть теплота, подлинное дружелюбие, карикатура же разоблачает реакционные явления жизни, чаще всего политические. Как и сатира в целом, карикатура призвана, говоря словами М. Салтыкова-Щедрина, "провожать в царство теней все отживающее и отмирающее", она возбуждает ненависть к носи-

телям общественного зла, к врагам нашего идеала. Юмор же — это эстетическое осмеяние не врага, а друга, и потому мировая история искусства подарила нам столько великолепных светлых образов, сотканных из нитей юмора, — от Иванушки-дурочка и Ходжи Насреддина, Санчо Пансы и шутов Шекспира до Кола Брюньона и чаплинского Чарли, бравого солдата Швейка и другого бравого солдата — Василия Теркина. Неудивительно, что, даже создавая возвышенные и героические образы, художники нередко используют юмористические краски, когда хотят сделать такой образ более живым и полнокровным, лишить его абсолютной, "иконной", идеальности.

Юмор и сатира, как шутка и сарказм, — крайние полюсы широкого спектра различных форм комического, между которыми располагается целый ряд промежуточных, переходных или смешанных форм. Шутка может быть более или менее добродушной, а сарказм — более или менее едким, юмор — более или менее веселым, сатира — более или менее гневной; столь же подвижны границы между шаржем и карикатурой, поэтому далеко не всегда можно точно определить, юмористический или сатирический характер имеет то или иное произведение. О том, как действуют в соотношении полюсов "комического спектра" силы взаимного отталкивания и силы взаимного притяжения, убедительно говорят ставшие классическими романы И. Ильфа и Е. Петрова "Двенадцать стульев" и "Золотой теленок". Образы Остапа Бендера и Кисы Воробьянинова, Паниковского и Балаганова, Людоедки Эллочки и Васисуалия Лоханкина рисуются динамическими переходами от юмора к сатире и от сатиры к юмору, и каждый из них вызывает то веселую улыбку, то презрительную насмешку, то брезгливое отвращение. Богатейшими переливами юмора и сатиры искрится образная ткань "Мастера и Маргариты" М. Булгакова; фейерверк комических средств становится особенно ярким от того, что он воспринимается на фоне второго слоя сложной художественной ткани этого уникального романа — на трагедийном фоне философско-эпического сказания о Христе и Пилате.

Другая плоскость морфологического анализа сферы комического позволяет определить различия способов достижения комического эффекта — *открытого* и *ироничного*: первый прямо и откровенно утверждает, что нелепое нелепо и гнусное гнусно, а второй скрывает отрицание, насмешку, разоблачение за видимость спокойного описания или даже восхваления. Например, в фельетоне Л. Лиходеева "Винтики-шпунтики" автор, намекая на одну из речей И. Сталина, писал: «В свое время в быт было выпущено нежное, патриархальное слово "винтик". Помните?

Советский, мол, человек — это винтик в сложнейшем механизме. Конечно, счастью не было конца. Механизм себе крутится, куда ему надо, а наше дело — сидеть в своих гнездах. Лучшего места не найти. Головки металлические, с прорезью под отвертку, думать нечего, если надо — вывинтим тебя или перевинтим в другое место». Блестящие примеры иронического текста можно найти в фельетонах М. Жванецкого.

Так "работает" ирония. Она ставит под сомнение кажущуюся идеальность реального, т. е. срывает со лжи покров истины, с глупости — покров ума, с ничтожности —покров значительности, и именно таким образом *празднует духовную победу идеального над несоответствующей ему жизненной реальностью*. Понятно, что как открытая, так и ироническая комическая критика могут проявляться с равным успехом в формах шутки и сарказма, юмора и сатиры. У А. Франса, например, ирония остра, язвительна, но не гневна; у А. Герцена же, по меткому замечанию В. Белинского, ирония часто "возвышалась до сарказма".

Если мы сравним под этим углом зрения фарс и иронию, то окажется, что и они как самостоятельные формы комического принадлежат к разным ступенькам исторического развития эстетического сознания общества (как, впрочем, и индивидуума — тут снова онтогенез повторяет филогенез). Фарс — это форма, в которой комический эффект достигается несуразицей чисто внешнего, физического действия, обладающего минимальной духовной содержательностью. Оттого он характерен для детства человека и человечества, в пору же духовной зрелости культуры он отмирает — последние остатки фарсового комизма встречаются сегодня, пожалуй, только в цирковой клоунаде. Ирония же — одна из основных категорий эстетической теории романтиков. Оно и понятно — ведь ирония основана на действии наиболее сложных интеллектуальных механизмов, способных сопрягать противоположные по смыслу текст и подтекст и играть на совмещении внутреннего и внешнего, видимого и скрытого. Вот почему лишь на высокой ступени развития цивилизации ирония могла выделиться, самоопределиться и завоевать такое широкое место, какое она занимает в культуре в XIX—XX вв.

Своеобразной формой иронии является *пародия* — особый жанр искусства, в котором за видимым подражанием стилю некоего поэта, драматурга, режиссера скрывается его высмеивание с помощью гиперболизации характерных для этого стиля приемов формообразования. Пародия бывает и добродушной, юмористической, и злой, саркастической, она предоставляет широкие возможности эстетическому отрицанию того, что противоречит идеальным представлениям о содержании и форме искусства.

3. Историческая динамика системы эстетических ценностей

Как видим, основные формы эстетического оценивания реальности в ее отношении к идеальному образуют определенную *систему*, что выражает потребность культуры эстетически осмыслить мир с возможными полнотой и всесторонностью. Вместе с тем история культуры показывает, что система эта *подвижна*, что она постоянно изменялась и реорганизовывалась, поскольку в разных типах эстетической культуры одна из "позиций" приобретает главенствующее значение, делая другие второстепенными, подчиненными.

Укажу прежде всего на различие типов эстетического сознания, одни из которых характеризуются *резким противопоставлением эстетических ценностей и "антиценностей", другие — их скрещением, связями и переходами.* Так, религиозная эстетика средневековья категорически требовала изображения божественных героев "абсолютно" прекрасными и возвышенными, а жителей преисподней — "абсолютно" уродливыми и низменными. В "Житиях" святых, как и в самом евангельском мифе, жизнеописание героя представало как *трагедия, комическому* же места в искусстве не оставалось, ибо шутки и смех, как утверждал Иоанн Златоуст, идут не от Бога, а от черта. Хотя уничтожить "смеховую" культуру церковь была не в силах, в народном эстетическом сознании она оставалась неискоренимой его стороной, и не только в мире светских празднеств, строго отгороженном от высокой мистической литургии, но и в "смеховой", карнавальной культуре.

В XVII в. эстетика классицизма легализовала комическое, но лишь на правах "низшего жанра", категорически отрицая возможность смешения "высокого" и низкого": в трагедии не должно было быть элементов комического, а в комедии — возвышенного, в поэзии столь же жестко разграничивались "героическая поэма" и "комическая поэма", в музыке — героическая опера и комическая опера, в живописи — исторический жанр и бытовой жанр. В каждом виде искусства классицизм устанавливал, таким образом, четкую *иерархию жанров:* одни жанры объявлялись "высокими", другие — "низкими", и каждому соответствовал свой художественный язык, свой, как говорили в России в XVIII в., "штиль".

Такая структура эстетического сознания была связана с характерным для идеологии феодального общества представлением о врожденном и абсолютном благородстве "высшего сословия" и столь же абсолютной вульгарности и подлости "низшего", худородного, сословия. Поэтому искусство, модели-

ровавшее социальную систему ценностной эстетической ориентации, должно было в одних жанрах воспевать и прославлять царей, вельмож, полководцев, исторических и мифологических героев, а в других — осмеивать тех, кто находился на низших ступенях социальной лестницы. "Несчастные короли и смешные горожане — вот весь возможный у нас театр", — заметил как-то П. Бомарше; аналогичной была эстетическая ситуация во всех других видах искусства. Даже пейзаж в живописи подымался на уровень "высокого жанра" лишь тогда, когда художник изображал не какой-либо конкретный ландшафт, как это делали "малые голландцы", а вымышленный образ природы, с руинами античных храмов, мифологическими персонажами, так, как это делали Н. Пуссен и К. Лоррен. Соответственно этим эстетическим представлениям создание произведения садово-паркового искусства требовало радикального преобразования естественных природных форм: так возник знаменитый версальский парк Ленотра с его геометрической планировкой и искусственными водоемами, так строился и петергофский парк под Петербургом.

Реализм и романтизм — главные противники классицистического искусства — в равной мере отвергали его эстетическую догматику, воспринимая жизнь как *сложную взаимосвязь и переплетение различных эстетических качеств*. Это было закономерным следствием развития буржуазных отношений, сокрушавших сословно-иерархическую структуру феодального общества и порожденные ею формы сознания — и религиозные, и светские. Непроходимые юридически узаконенные и освященные "божественной волей" грани между общественным "верхом" и "низом" ломались, и вместе с ними ломались казавшиеся ранее абсолютными границы между прекрасным и безобразным, возвышенным и низменным, поэтическим и прозаическим, трагическим и комическим.

Искусство не могло не отразить эту историческую катастрофу общественного бытия и эстетического сознания. Романтизм, словно загипнотизированный открывшимся ему на рубеже XVIII и XIX столетий динамизмом социального мира, стал упоенно и азартно искать повсюду *острые, контрастные эстетические противоречия*. За внешней красотой человека романтики обнаруживали нравственную низость, а за уродливой внешностью — благородство духа (вспомним, например, героев "Собора Парижской Богоматери" В. Гюго). Мифологические образы традиционно раскрывали в поэзии Дж. Байрона и М. Лермонтова противоречивый сплав отрицательных и положительных эстетических качеств. Могущественным средством выявления эстетической динамики жизни становится у немецких романтиков *ирония*, которая заставляет возвышенное оборачиваться низ-

менным, а уродливое — прекрасным, которая постоянно "играет" на эстетических контрастах. Общий смысл этой игры, этого иронического "снижения" возвышенного состоял в том, что красота и величие признавались только в мире мечты, в поэтических вымыслах искусства, действительность же, по убеждению романтиков, губит, глушит, опошляет и прозаизирует все возвышенное и поэтическое. Вот почему классицистическая концепция взаимоотношения эстетических ценностей и принципы ее художественного отражения отвергались романтическим искусством.

Но их не принимало и реалистическое движение. Уже в эпоху Возрождения реализм стал вырабатывать свое решение проблемы, полемизируя с художественной методологией средневекового искусства. Разделению абсолютной красоты и абсолютного уродства (Христос — Иуда, рыцарь без страха и упрека — злой и коварный иноверец) крупнейшие реалисты Возрождения противопоставили идею *сложности и противоречивости эстетических качеств человека*. Этим отличается Дон Кихот от Неистового Роланда: высокое сплелось в нем со смешным и породило *трагикомический* характер, неведомый всей предшествующей истории искусства. Другим же удивительным открытием Возрождения был Гамлет, над разгадкой противоречивого характера которого человечество будет биться вплоть до наших дней.

Следует подчеркнуть, что причудливая смесь эстетических качеств в трагедиях В. Шекспира существенно отличалась от той игры с ними, которую будет осуществлять романтическое искусство. Для Шекспира (как и для всего последующего реалистического движения) соотношение эстетических свойств в художественном образе должно было верно, глубоко и тонко раскрывать *объективное их соотношение в реальной жизни*. В отличие от романтиков реалисты не выносят положительные эстетические свойства за пределы действительности, а *саму ее истолковывают как борьбу прекрасного с безобразным, возвышенного с низменным, героического с эгоистическим, поэтического с пошлым и вульгарным*. Реализм Возрождения сделал на данном пути лишь первые шаги — эстетическая однолинейность характера и ситуации в искусстве этой эпохи встречается еще довольно часто (и у Леонардо, и у Петрарки, и у Шекспира). В XVII столетии реалистическая живопись в творчестве Рембрандта и Д. Веласкеса стала осваивать эстетическую диалектику жизни столь же глубоко, как это делали Д. Сервантес и В. Шекспир, а Л. Ленен и авторы французских "комических романов" этой эпохи (Ж. Сорель, П. Скаррон, А. Фюретьер) вступали в прямой конфликт с эстетикой классицизма и часто в еще наивной и художественно незрелой форме начинали нащупывать те принципы познания эс-

тетической структуры общественной жизни, которые два столетия спустя дадут поразительные по художественной силе плоды в искусстве критического реализма.

В XVIII в. Д. Дидро и Г. Э. Лессинг повели открытое наступление на позиции классицизма, ополчившись прежде всего против иерархической теории жанров, и обосновали право искусства находить прекрасное, возвышенное и трагическое в *будничной, частной жизни простых людей*. Так родилась "мещанская драма", которая должна была преодолеть эстетическую односторонность трагедии и комедии и которую Д. Дидро называл то "высокой комедией", то "бытовой трагедией", то "серьезным жанром".

В XIX в. реалистическому искусству пришлось уже оспаривать не только классицистическую, но и романтическую концепцию взаимоотношений эстетических красок бытия. Несомненно, критический реализм освоил и вобрал в себя то, что было в этом направлении сделано романтизмом, однако он выработал свое собственное решение проблемы, опиравшееся прежде всего на опыт реалистического искусства XVI—XVIII столетий. Крупнейший теоретик критического реализма В. Белинский вел борьбу на два фронта — против классицистической и против романтической эстетики одновременно. Если же мы сравним произведения одного и того же художника, созданные им в романтический период творчества и после его перехода на реалистические позиции, — а такой путь прошли и А. Пушкин, и Н. Гоголь, и О. де Бальзак, — то особенности реалистического понимания эстетического колорита изображавшейся ими жизни станут предельно отчетливыми. "Евгений Онегин" тем и отличается от "Бахчисарайского фонтана", а "Отец Горио" от "Истории тринадцати", что в реалистических творениях А. Пушкина и О. де Бальзака воссоздана *реальная жизненная диалектика* высокого и низкого, трагического и комического, поэтического и прозаического. Необыкновенно точно сформулировал этот принцип Н. Гоголь, говоря о своем стремлении раскрывать "видимый миру смех и невидимые миру слезы". Таким образом, эстетические качества выступают здесь не только в своей *противоположности*, но и в *целостном взаимопроникающем единстве*. В романтических же произведениях А. Пушкина, Н. Гоголя и О. де Бальзака соотношение возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного выступает как ряд искусственно сконструированных антиномий, не знающих синтеза, не сливающих противоположности в сложное жизнеподобное целое.

То же можно увидеть в истории живописи. В самой глубокой своей картине — "Крестный ход в Курской губернии" — И. Репин связал в единый нерасторжимый узел величественное

и смешное, прекрасное и уродливое, горестное и пошлое. В этом живописном повествовании, которое по праву можно назвать так, как назвал В. Белинский роман в стихах А. Пушкина, — "энциклопедией русской жизни", взаимодействие всех эстетических начал образует подлинно *симфоническое звучание*, вызывающее в памяти музыкальную драматургию великих реалистических опер М. Мусоргского. Как резко отличается эта концепция от той, которая породила эстетическую монотонность брюлловской "Помпеи", построенной на типичном для классицизма чистом трехзвучии "прекрасное — возвышенное — трагическое"! Как резко отличается, с другой стороны, внутренне противоречивый в своей эстетической многоплановости образ М. Мусоргского в портрете И. Репина от эстетически однолинейного образа А. Пушкина в романтическом портрете О. Кипренского! Даже освященные тысячелетней традицией образы переосмысляются реалистическим искусством: в картине Н. Ге "Что есть истина?" Христос неожиданно предстает перед нами некрасивым, жалким и затравленным, а образ Иуды в "Тайной вечере" Н. Ге приобретает чуть ли не возвышенный характер.

Так постигало реалистическое искусство XIX в. *эстетическую диалектику реальной жизни*; реализм XX в. унаследовал и развил именно такое понимание эстетической структуры человеческого бытия — об этом говорят романы М. Горького и М. Булгакова, драматургия Б. Брехта и Ж. Ануйля, поэзия А. Блока и симфонии Д. Шостаковича. Когда же в нашей стране стала складываться эстетика "социалистического реализма", ориентировавшая искусство не на правдивое воспроизведение жизни, а на ее идеализированное, приукрашенное представление, тогда изображение уродливого и низменного в жизни, а тем самым и комическое, были оттеснены на периферию художественной культуры, центральное же место заняло "воспевание социалистической действительности", т. е. *преображение реальности для придания ей прекрасного и возвышенного облика*. Теоретики доходили до абсурдных тезисов типа: "Прекрасное — это наша жизнь" или: драма — это изображение "борьбы отличного с хорошим, а не с плохим", ибо плохое — уродливое, низменное — "нетипично" для прекрасной социалистической действительности.

Так история искусства рассказывает нам об исторической динамике системы ценностей в эстетическом сознании общества и его художественной культуре.

Лекция 11:

Эстетическая культура общества, ее строение и функционирование

1. Общая характеристика эстетической культуры

Понятие "эстетическая культура" впервые было употреблено известным немецким ученым начала XX в. Э. Мейманом, но долгое время не приживалось в эстетике в качестве категории, имеющей строго определенное значение и теоретически фиксированное место в системе ее категорий. Это объясняется тем, что сама культура в ее целостно-системном существовании, строении, функционировании и развитии не получала теоретического осмысления, отчего нельзя было с необходимой науке степенью конкретности определить место в ней различных ее подсистем, в том числе и эстетической, — того проявления культуры, который имеется в виду, когда по аналогии с понятием "ноосфера" в нашем курсе можно было ввести термин "эстетосфера". Современный уровень культурологического знания, кратко изложенный в философском введении, позволяет — более того, требует — рассмотрения *всего комплекса форм эстетической активности человека как, говоря на языке семиотики, своего рода текстов в целостном контексте культуры, в котором они реально существуют, в который они вплетены и от которого они неотрывны.*

Начну анализ с того, на что уже обращалось внимание в одной из вводных лекций, — на нетождественность, вопреки распространенному представлению, *эстетической* культуры и *художественной* культуры: понятия эти имеют не только *разный объем*, как обычно полагают (первое несравненно шире второго, поскольку включает не только ценности искусства, но и эстетические проявления реальной жизни людей во всех нехудожественных сферах их деятельности), но и *разные модальности*, а значит, и принципиально *различный статус* в общем строении культуры. В отличие от художественной культуры эстетическая культура не имеет своего собственного предметного состава, по-

сколько эстетическая "энергия" человеческой деятельности *всепроникающа и при этом вторична*, т. е. организует способы действий людей и форму созидаемых ими предметов во всех сферах жизни, поведения и деятельности — и материальной, и духовной, и художественной: красота, изящество, величие, драматизм, комизм и т. д. свойственны и повседневным проявлениям быта, и труду, и общению людей, и их внешности, и их переживаниям, и многообразным плодам их творчества.

Конечно, роль, удельный вес, мощность эстетической энергии в разных разделах культуры различны — в сферах материальной и духовной ее формообразующее действие *не необходимо*, не обязательно, хотя в принципе желательно (но в разные эпохи в разной мере), когда же оно имеет место, то чаще всего проявляется *спонтанно, непреднамеренно и неосознанно*, как стихийное следствие высокой степени мастерства рабочего, конструктора, ученого, педагога, хирурга, оратора, спортсмена, полководца, в художественном же творчестве эстетические принципы формообразования *необходимы* и потому чаще всего *сознательно направляют действия художника* (разумеется, в том их исторически и индивидуально конкретном виде, какой они имеют на данном этапе истории искусства и у данного мастера). Действие эстетической энергии человеческого сознания выплескивается даже за пределы самой культуры как "второй природы" и впитывается в "первую" природу, первозданную — ведь эстетически осмысляются человеком и усыпанный звездами небосвод, и море, и лес, и камень, и цветок, и животное, становясь "носителями" эстетических ценностей, и они "несут" их столь естественно, органично, что нам начинает казаться, будто красота, величие, поэзия, трагизм природных явлений — свойства, присущие им имманентно, самим по себе, что это их природные, а не приписываемые им культурой свойства!

Таким образом, эстетическая культура — не автономный раздел культуры, но ее *общий потенциал*, ее *внешняя и внутренняя формы*. Эстетическая культура охватывает способы организации и выражения нравственной, религиозной, политической культуры, технической, физической культуры, культуры быта, общения, речи, и, подобно культуре в целом, она *разномасштабна* по своим проявлениям: она предстает перед нами и как эстетическая культура *общества*, и как эстетическая культура *каждой его части* — нации, сословия, класса, профессиональной группы, возрастной, образовательной, и проявляется, наконец, как эстетическая культура *личности*. На всех этих уровнях она имеет определенное строение: а) в *сознании* людей; б) в многообразных формах их *практической деятельности*, *творчества*, *поведения*;

в) в эстетическом *воспитании* как целенаправленном приобщении индивида к ценностям социума.

2. Эстетический вкус как инструмент культуры

"Отправной пункт" эстетической культуры — тот специфический духовный "механизм", который соответствующим образом направляет человеческую активность и называется *вкусом*. Что же он собой представляет?

Современная психологическая наука обращена преимущественно к исследованию рационально-познавательных операций человеческой психики, а весь мир эмоций оказался, по остроумному определению ученого, "Золушкой психологии"; эта наука пренебрегает, в частности, изучением эстетических эмоций, передоверяя его так называемой "психологической эстетике"; потому ни в одном учебнике по общей психологии среди выделяемых и характеризуемых элементов психики нет *эстетического вкуса*, как будто он не является таким же всеобщим инструментом психической деятельности, как ощущения, восприятия, мышление и т. п. Что же касается "психологической эстетики" (или "экспериментальной", как ее чаще называют в наше время), то она, выявляя и внимательно исследуя особенности эстетического восприятия, оказывается ограниченной в двух отношениях: во-первых, в том, что, сосредоточенная на рассмотрении своего предмета, не видит его *места и функций в целостной жизни психики*, поскольку последняя является предметом другой дисциплины — общей психологии, а во-вторых, изучая эстетическое восприятие как форму психической активности, экспериментальная эстетика абстрагируется от того *культурного контекста, в котором восприятие это реально осуществляется*, который его детерминирует и вне которого вкус не может быть понят именно как *эстетический* вкус, т. е. как *духовное чувство* (что и отличает *эстетический вкус* от давшего ему свое имя *пищевого, гастрономического вкуса*).

По своей психологической структуре эстетический вкус представляется достаточно сложным — *трехслойным* — образованием. Нижний его слой образует определенная *духовная потребность* — потребность в систематическом и интенсивном общении с красотой и другими эстетическими ценностями, неутолимая жажда эстетических впечатлений, ощущений, переживаний; второй его слой — *способность отличать подлинные ценности от мнимых*, от того, что претендует на ценностное значение, но им не обладает; наконец, верхний слой — обретаемое и развивающееся в эмоциональном опыте общения с носи-

телями эстетических ценностей, и жизненно реальными, и художественными, *умение* "улавливать" и соответствующим образом оценивать прекрасное, возвышенное, поэтическое, трагическое и т. д. Так преломляются во вкусе те "сущностные силы" человека, которые, как мы видели, определяют содержание и уровень его общей культуры — *потребности, способности и умения.*

Поскольку вкус — не врожденная, а благоприобретаемая духовная сила, он может формироваться только прижизненно, *в процессе приобщения индивида к культуре.* Процесс этот существенно отличается от обучения в ходе изучения наук, философии, идеологических учений — накопленные индивидом знания и наставления самых авторитетных для него людей, учителей, экспертов не могут определить суждения его вкуса, потому что по психологическому своему субстрату вкус *не рационален*, а *эмоционально-интуитивен*, а наш эмоциональный опыт обретается практической жизнью, а не образованием или научением. Эстетическое переживание, как показал еще И. Кант, непроизводно ни от понятийно-теоретического знания, ни от жизненно-практического интереса — ни физиологического, ни утилитарного, ни экономического, — поэтому спектр степеней свободы, открываемый уникальным духовным миром личности, здесь несравненно шире, нежели на других направлениях ценностной ориентации — нравственном, религиозном, политическом, не говоря уже о несвободе интеллекта в познании истины, как и в определении пользы.

Но как бы ни был широк "разброс" индивидуальных позиций вкуса, в самом процессе своего формирования он усваивает, вбирает, интериоризирует те позиции, ценностные установки, критерии оценочных суждений, которые исторически сложились и господствуют в данной социальной среде. Потому-то признание права каждой личности на *свой вкус* противоречиво сочетается со столь же закономерной *общностью вкусовых позиций* людей одной эпохи, одной национальной культуры, одной социальной и профессиональной среды; хорошо известна, например, общность вкусов представителей русского аристократического общества пушкинской поры, а в ее пределах общность вкусов представителей противоположных лагерей — "архаистов" и "новаторов"; общность вкусов славянофилов и западников, сторонников уваровской триады "православие, самодержавие, народность" и представителей реалистической и демократической "натуральной школы"; такой же *сверхличностный, социально-исторический масштаб* имело расхождение вкусов "отцов и детей", описанное в романе И. Тургенева и хорошо известное по фактам реальной истории — по конфликту дворянской и разночинной интеллигенции, проникшему даже в редакцию некра-

совского "Современника". Можно вспомнить и то, как в буржуазно-аристократической европейской культуре XIX—XX вв. утверждался принцип "эстетизма", превращавший критерий красоты в единственно значимый и противопоставлявшийся не только утилитарным, но даже нравственным оценкам, как это провозглашали Т. Готье, О. Уайльд, декаденты; напротив, в нашей стране в 20-е годы красота изгонялась из быта и искусства, поскольку идеологи пролетариата видели в ней "пережиток капитализма" в сознании людей и требовали вывести из употребления само понятие "эстетика".

А за связью *индивидуально-уникального* и *социально-группового* в сфере вкуса стоит столь же диалектически противоречивое единство этого последнего и *общечеловеческого*. Ибо при всей изменчивости и вариативности суждений вкуса исторический опыт человечества с его коллективной мудростью все же преодолевает разброд оценок и устанавливает некоторые незыблемые оценки, скажем, оценки таких эстетических шедевров, как драмы Софокла, поэма Данте, живопись Рафаэля, музыка Л. Бетховена, поэзия И. В. Гёте, творчество А. Пушкина, средневековые храмы на Западе, Востоке и в России, зодчество Парижа и Петербурга. Есть все основания заключить, что в глубинах эстетического потока под игрой движущихся на поверхности волн и мелькающих пузырьков пены и за просвечивающими через эту разнообразно прихотливую поверхность широкими потоками лежат невозмутимо воспринимающие всю эту суету могучие водные силы типа Гольфстрима, бытие которых выходит за пределы течения времени, достигая масштаба вечности...

Так *диалектика индивидуального, социально-группового и общечеловеческого* в содержательной характеристике вкуса оказывается частным случаем *диалектики общего, особенного и единичного*, действующей во всех сферах бытия. Особенность же ее проявления в эстетической сфере культуры на уровне вкуса состоит в том, что *единичное* превращается здесь в *уникальное*, т. е. в единственное в своем роде, *неповторимое*. Культура, формируя человеческую личность по законам своего — культурного, а не биологического — наследования, соединяя получаемое от предков, традиционное, с тем или иным преобразованием усвоенное, с непрерывным обновлением традиции, делает действия эстетического вкуса наиболее полным выражением *противоречивого единства персонального и имперсонального*. Перефразируя известную пословицу, можно было бы сформулировать такой эстетический принцип: "Скажи мне, что тебе нравится, и я скажу тебе, кто ты", — имея в виду и индивидуальное "ты", и сословное, и национальное.

Наиболее отчетливо это проявляется в повседневном бытии человека — в том, как он одевается, как причесывается, какую лексику использует в речи, как обставляет свою комнату, какие украшения выбирает. Вполне закономерно, что каждое новое молодежное движение — хиппи, панки, металлисты и т. п. — утверждает себя не только в идеологии и поведении, но и во всех возможных способах оформления этого поведения, которое демонстрирует специфический вкус этой группы молодых людей. А в пределах каждой группы каждый ее представитель выявляет меру своей индивидуальности и меру конформности тем, как он варьирует общие для его группы нормы вкуса. В повседневной жизни это фиксируется в *феномене моды* устойчивой на протяжении какого-то времени системой эстетических принципов формообразования, которым одни люди подчиняются покорно, другие утрируют их, третьи варьируют в соответствии со своей индивидуальностью, а четвертые отвергают, сохраняя преданность былой, уже отжившей, моде.

Это значит, что индивидуальная, групповая, историческая *относительность вкуса* диалектически сопрягается с *моментом абсолютности*. Потому-то, хотя "у каждого свой вкус", о вкусах всегда спорят, и вкус каждого человека оценивается окружающими как хороший или дурной, утонченный или примитивный, здоровый или извращенный. Очевидно, существуют некие *нормы вкуса*, которые и дают критерий для квалификации качества вкуса той или иной личности. Нормы эти складываются в эстетическом сознании общества, нации, класса в данную эпоху и служат своего рода "мерой измерения" индивидуальных вкусов людей.

Проблемой современной эстетической культуры является осознание диалектики *обще*человеческого, *частно*человеческого и *индивидуального* на нынешнем этапе ее истории, который должен преодолеть порожденный модернизмом индивидуалистический разгул суждений вкуса, сохраняя завоеванную историей культуры свободу вкуса от любых насильственных попыток подчинить его тем или иным политическим, религиозным, этическим нормам, но не разрушая нигилистическим и анархическим произволом исторически сложившихся ценностных устоев национального и общечеловеческого масштабов.

3. Роль эстетической установки в человеческой деятельности

Действенная сила вкуса опирается на другой психологический инструмент эстетической культуры — на *эстетическую установку*.

Понятие "установка" было введено в науку выдающимся грузинским ученым Д. Узнадзе и получило широкое признание не только в психологии, но и в других областях знания, изучающих поведение человека. К их числу относится и эстетика. Теоретическая ценность этого понятия состоит здесь в том, что оно помогает высветить и точно обозначить *переход от эстетического сознания к эстетически ориентированному действию.*

В нашей эстетической литературе широкое распространение получило понятие "эстетическая деятельность". Приходится все же заключить, что подобной деятельности не существует — человек не создает и не может создавать нечто собственно, специально и "чисто" эстетическое, как он создает предметы технические, научные, культовые и т. п., в том числе и художественные. Понятие "художественная деятельность" точно определяет природу той формы активности, которая имеет целью создание произведений искусства, эстетические же потребности и устремления людей не локализуются в какой-либо "собственной" ее области, даже в "мире искусств", но разлиты, как уже подчеркивалось, *во всем теле культуры.* Правда, культура XIX—XX вв. знает эстетскую мечту об отделении красоты от всего, что получило название "анэстетического", и создании некоего замкнутого царства "чистой красоты", не замутненного ничем утилитарным, практически значимым, этическим, политическим, религиозным, даже художественно-образным; однако результаты этого устремления оказались весьма скромными, особенно в сравнении с практикой эстетического "оформления" всех сторон практической жизни, реализовавшейся в *дизайне* — новой форме синтеза практики и эстетики (духовная ущербность и утопизм эстетического "изоляционизма" прекрасно показали Т. Манн в "Докторе Фаустусе" и Г. Гессе в "Игре в бисер"). Красота, изящество, величие, драматизм могут быть только ценностными свойствами *чего-то* или *кого-то* при том, что их предметными носителями способны быть любые плоды человеческой деятельности и любые ее формы. Поэтому следует говорить не об "эстетической деятельности", а *об эстетической установке, направляющей деятельность и поведение человека во всех сферах культуры и обусловливающей меру эстетической ценности и самой деятельности, и ее плодов.*

Эвристическая ценность понятия "эстетическая установка" состоит в том, что речь идет здесь о *бессознательных стимуле и ориентире*, которые складываются у каждого человека в ходе его практической жизни и эстетического воспитания и направляют его внимание в повседневном восприятии окружающей среды — природной, человеческой, архитектурной, вещественной, не говоря уже о художественных произведениях. Если вы идете, на-

пример, в лес, то деятельность вашей психики будет зависеть от того, какова ваша установка, — на промысловую охоту, или на изучение его фауны, или на эстетическое созерцание: в первом и втором случаях оно, конечно, тоже может возникнуть, но оттесняемое и заглушаемое другими интересами; точно так же в туристической поездке новый город может описываться экскурсоводом так, что его и ваша установка будет чисто познавательной, — внимание будет приковано к историческим событиям, с которыми связано прошлое этого города, и красота его архитектуры ускользнет от вас, а может описываться с установкой на выявление эстетических качеств архитектуры для возбуждения ее эстетического переживания.

Роль установки, однако, не только рецептивна — *она спонтанно направляет наши практические действия* — в труде, в общении с другими людьми, в организации жилища, рабочего места, в выборе одежды, прически, украшений. Вместе с тем чем более интеллектуально развит человек, тем чаще и основательнее его бессознательно-эстетическая установка осознается, осмысляется и корректируется, становясь *отрефлектированной, сознательной установкой на эстетически значимое, эстетически насыщенное действие.*

Так эстетическая установка связывает в эстетической культуре вкус с эстетической ценностью всего того, что производит человеческая деятельность.

4. Эстетические ценности предметного бытия культуры

Предметное воплощение сущностных сил человека, становясь пребывающей реальностью культуры, призванной сохранять и передавать из поколения в поколение весь накапливаемый людьми опыт, делает это и с их эстетическим сознанием; тем самым творимая человеком "вторая природа" предстает перед нами как *непосредственная явленность эстетической культуры.*

Нелишним будет повторить, что речь идет не о какой-то локальной области предметного мира, подобной пространству художественной культуры, а о специфическом ценностном значении *всего сотворенного мира*, который открывается нашему чувственному восприятию, переживанию и эстетическому оцениванию. Историческое рассмотрение культуры выявляет подвижность границ "царства прекрасного", которые сужаются и расширяются в зависимости от характера эстетических установок, господствующих в данную эпоху, в целом же, по самой

природе эстетической активности человека, границы эстетической предметности культуры совпадают с границами доступного зрительному и слуховому восприятию (и воспроизводящему их воображению) ее конкретного материального существования. Поскольку же исторически изменчив характер эстетических ценностей предметного мира в соответствии с изменением вкусов людей и всего содержания их эстетического сознания, постольку предметное бытие эстетической культуры оказывается *двумерным*, — оно имеет *качественное* и *количественное* измерения: первое проявляется в *стиле* культуры, второе — в ее *объеме*. Рассмотрим более внимательно то и другое.

Понятие "стиль", закрепившееся в XVII—XIX вв. за сферой художественной деятельности (хотя уже Ж. Бюффон, произнеся свое знаменитое: "Стиль — это человек", — указал на гораздо более широкий смысл данного понятия), стало применяться в XX столетии, начиная как будто с О. Шпенглера, *к культуре в целом*, обозначая ее *эстетический аспект* (эта проблема освещена в работах Е. Устюговой и Л. Ионина). Стиль проявляется во всем строе жизни людей каждых эпохи, страны, социального слоя, поколения, в характере их поведения, манерах, этикете (по сути дела, этикет следовало бы называть "эстетикетом", ибо нравственное содержание непосредственно выявляется здесь *в форме* — форме поведения людей в определенных ситуациях общения), в облике вещей, организующих быт, — начиная с архитектуры и кончая одеждой (мода есть ведь не что иное, как разновидность стиля), в соотнесении созданных техническими средствами компонентов повседневной жизни людей и ее природных компонентов, наконец, в оптической, акустической или вербальной доминанте культуры; все это можно отчетливо увидеть, сравнивая, скажем, средневековый и ренессансный стили культуры, еще конкретнее, в пределах средневековья — стили придворной аристократической культуры, церковно-монастырской, бюргерской и крестьянской, фольклорной, а в пределах Возрождения — стили жизни в Италии и в Германии. Искусство, будучи *самосознанием культуры*, всегда запечатлевает черты стиля культуры, изображая в повестях и романах, в гравюрах и картинах, в пьесах и спектаклях жизнь людей со всеми особенностями ее формы, целостное единство которых и образует стиль, — это станет очевидным, если мы сопоставим в этом аспекте, например, комедии В. Шекспира и Лопе де Вега, картины Ш. Ле Брена и Л. Ленэна, плутовские повести и галантные романы XVII века... Когда Г. Товстоногов ставил пьесы А. Грибоедова, Н. Гоголя, А. Островского, А. Чехова, М. Горького, он всякий раз стремился воссоздать во всей полноте, во всех гранях и деталях — от предметной обстановки, в которой развертывает-

ся действие, до характера речи действующих лиц, их походки, жестов, мимики — специфический *стиль жизни* изображаемой эпохи и социальной среды — столичной или провинциальной, дворянской или купеческой. По этой же причине другой наш замечательный режиссер Л. Додин, инсценируя роман Ф. Абрамова "Братья и сестры", повез всю труппу в далекую северную деревню, где они жили целый месяц, дабы ощутить неповторимый *стиль крестьянского бытия* на русском Севере, особенности интонационного строя говора, характерного для этих мест; существенно, что и режиссер, и актеры остро и точно ощущали ту органичную связь разных сторон образа жизни крестьян, которая и рождает *единый и целостный стиль — эстетический облик культуры.*

Приведу еще один живой пример, противоположный по трактовке содержания стиля, но не менее показательный для понимания самого явления: в 1993 г. один из сотрудников журнала "Русский рок" в беседе с корреспондентом газеты "Известия" по поводу организованного в Москве фестиваля "Русский прорыв" и поведения на концертах молодежи, имевших явно фашистский характер, сказал: "В конце концов, фашизм — это стиль, который мы культивируем". — "Что же это за стиль?" — спросил корреспондент и получил четкий ответ: "Прежде всего — отказ от гуманизма, жестокий и решительный дух, вкус к смерти. Мы воспринимаем войну как исток всего. Ну и, конечно, один из признаков фашистского стиля — эпатаж".

Так подтверждается правильность классической формулы: "Стиль — это человек": именно человек, во всей полноте его деятельностных проявлений, в единстве всех форм его поведения, а не одна только структура воссоздающих жизнь произведений искусства; иначе говоря, проявляет себя в стиле как способе организации своего образа жизни, зримого облика.

Второй аспект эстетической значимости предметного бытия культуры — ее объем: здесь имеется в виду широта охвата эстетически ориентированным формообразованием континуума человеческой деятельности, а вслед за ним и природной среды. Изучение истории культуры показывает, что вначале, в первобытной культуре, ее материально-духовный и утилитарно-магически-эстетический синкретизм не позволяли зарождавшемуся эстетическому отношению к действительности сосредоточиться на одних сферах реальности и игнорировать другие, хотя несомненно, что в эпицентре эстетически осмыслявшейся культурной "ниши" находились промысловые (они же тотемные) звери (или рыбы, или птицы) и способы овладения ими, изготовление орудий труда (оно же охотничье оружие), и уже отсюда эстетические "излучения" распространялись на растительный мир и

неживую природу. Расширение сферы действия эстетического сознания можно увидеть и в эволюции каменных рубил и скребков, формы которых все шире подчинялись законам симметрии, выверенной пропорциональности, орнаментальной организации поверхностей, и сам рисунок орнамента, первоначально преимущественно зооморфный, постепенно расширял предметные источники своих мотивов, включая и растительные формы, и астрономические, и антропоморфные.

Эстетическое оформление всей предметной среды сохранялось еще долгое время, достигнув наиболее высокого уровня в древнегреческом полисе. О *всепроникающем характере* установки на соединение пользы и красоты можно судить по музейным собраниям, в которых представлены не только произведения изобразительных искусств и останки архитектурных сооружений, но и всевозможные предметы быта, технические изделия, средства передвижения, оружие, не говоря уже о разнообразных украшениях. Именно здесь появляется осознание того, что прекрасное, а затем и возвышенное являются ценностными свойствами *всех плодов предметной деятельности людей — "техне"*, по тогдашней терминологии; Аполлон стал богом красоты, и окружавший его хоровод Муз символизировал служение красоте не только поэзии, сценического искусства, музыки и танца, но и истории, описывавшей жизнь людей, и астрономии, описывавшей жизнь звезд; риторика рассматривала роль "эстетического фактора" в речевой деятельности, за пределами искусства слова.

Последующий ход развития культуры находился в прямой зависимости от социального расслоения общества, от поляризации богатства и нищеты, власти и бесправия, образованности и темноты, наличия и отсутствия досуга, духовной утонченности и дикости. Понятно, что в таких условиях эстетическая культура не могла не сжиматься, сокращая одухотворявшееся ею культурное пространство. Более подробный анализ этой ситуации нам предстоит в последней части курса, сейчас отмечу лишь общую закономерность — *углублявшийся веками водораздел между двумя областями культурной предметности:* той, что признавалась достойной эстетического оформления, и той, которую считали пошлой, прозаичной, антиэстетичной по самой ее природе; к первой относилась вся обстановка жизни высших классов общества, начиная с царского, королевского, императорского, княжеского быта, ко второй — все, связанное с грубым физическим трудом, с бытом "низких" слоев общества. В крестьянской среде, при всех тяготах жизни крепостных и даже свободных земледельцев, сохранялся унаследованный от первобытности утилитарно-эстетический и обрядово-эстетичес-

кий синкретизм, реализовывавшийся в фольклоре, а в жизни городской бедноты, предпролетарской, полупролетарской и пролетарской, не было практически никаких возможностей для создания эстетически значимой предметной обстановки повседневной жизни, поэтому неизбежной оказывалась та ее полная *деэстетизация*, о которой с болью писали многие художники — авторы "физиологических очерков" Ч. Диккенс, Э. Золя, Ф. Достоевский, М. Горький, Дж. Стейнбек, итальянские неореалисты.

Различия объема и характера эстетической культуры в общем пространстве культуры определяются и особенностями ее региональных, национальных и провинциальных форм: хорошо изучено, например, своеобразие эстетического сознания романских и германских народов в эпоху Возрождения и в Новое время, связанное и с этнопсихологическими различиями темпераментов, и с непосредственной связью первых с наследием античной культуры; но и у разных романских народов в одном и том же XVII в. роль эстетического фактора была существенно различной в силу господства рационалистически-политизированного сознания у французов и мистически-католического — у испанцев.

Не менее отчетливо проявились различия эстетических потенциалов культуры в двух российских столицах, начиная с основания Санкт-Петербурга и вплоть до 20-х годов нашего столетия: различия эти проявлялись не только *содержательно* (консервативно-славянофильским основам вкуса, господствовавшего в "порфироносной вдове", Северная Пальмира противопоставила европейски рационалистическую стилистику всего образа жизни петербургской аристократии), но и *масштабно*: в Петербурге была несравненно сильнее эстетическая ориентация культуры, подчинявшая себе все ее сферы — начиная с архитектурного облика города и кончая организацией быта и поведения горожан, их одежды, манер, речи... В Санкт-Петербурге культура была эстетизирована в такой степени, что стилем жизни светской молодежи в начале XIX в. стал "дендизм" — вспомним пушкинское описание сознания и поведения Евгения Онегина с характерным авторским оправданием:

Быть можно дельным человеком
И думать о красе ногтей...

Совсем не случайно, что именно в Петербурге в середине прошлого века профессор университета А. Никитенко увидел (впервые в истории не только отечественной, но и мировой эстетической мысли!) значение красоты не только в художественной деятельности, но и *в научной*, как не случайно и то, что

здесь родилась периодическая система Д. Менделеева — одно из ярчайших доказательств идеи А. Никитенко. Только в Петербурге могло прозвучать ставшее знаменитым восклицание героя Ф. Достоевского: "Красота спасет мир!", и специфически петербургским явлением стал утонченный эстетизм "Мира искусства", распространивший свое влияние из сферы изобразительных искусств и художественной критики, на другие области художественной культуры — на развитие русского балета (завоевавшая мировое признание "дягилевская антреприза"), на стилевые тенденции в архитектуре (неоклассицизм) и поэзии (акмеизм); между тем, резкий антиэстетизм, выразившийся в противопоставлении добра красоте как подлинной и ложной ценностях проповедывался типично московским мыслителем Львом Толстым... Закономерно и то, что после Октябрьской революции общая политизация и идеологизация нашей культуры, подчинивший себе все формы деятельности "классовый подход", провозгласивший высшей ценностью пролетарский образ жизни и отрицавший какую-либо ценность буржуазной и аристократической культуры, доходя до физического уничтожения "старой интеллигенции" как "классовых врагов", особенно разрушительно сказались именно на эстетическом потенциале культуры Ленинграда. (В моей книге "Град Петров в истории русской культуры" этот аспект различий между двумя ее духовными центрами освещен обстоятельно и более широко.)

Развитие социальных отношений, науки и техники в нашу эпоху привело к рождению новой формы синтеза утилитарно-практических и эстетически-художественных принципов предметной деятельности, которые получили характерные названия: "техническая эстетика", "художественное конструирование" или самое короткое — "дизайн". "Завоевание" эстетической культурой всего мира материальной культуры охватывает архитектуру, жилую и промышленную; обстановку жилья, фабрично-заводских помещений, государственных учреждений, мест развлечения, отдыха, лечения, торговли, учения, спорта; городские и междугородные средства передвижения; упаковку товаров, оформление витрин, рекламные афиши, плакаты, стенды, ролики; одежду, от праздничной до производственной; органы массовой информации — газеты, журналы, радио- и телевизионные передачи... Независимо от того, какие стимулы имеет этот процесс всеохватывающей эстетизации предметной среды, — а мотивы эти по преимуществу отнюдь не эстетические, не духовные, но чисто прозаичные, диктуемые коммерческим интересом, конкуренцией, стремлением манипулировать сознанием масс, — его плоды оказываются эстетически полноценными. Хотя упование Ф. Шиллера на всемогущество "эсте-

тического воспитания человечества" явно преувеличивало способности эстетической культуры, хотя утопичной была и вера ле Корбюзье, дизайнеров "Баухауза", русских "жизнестроителей" 20-х годов и американских архитекторов 30-х в возможность радикального изменения жизни общества средствами этих искусств, нельзя недооценивать значение "тотального" дизайна как *эстетического движения нашей эпохи, преодолевающего многовековой разрыв пользы и красоты, прозы и поэзии в реальном бытии и быте людей*, противостояние аристократического и демократического стилей жизни, конфликт элитарной и массовой культур; мы имеем здесь дело со своего рода "культурной революцией" в эстетическом развитии человечества — ведь универсальная эстетизация предметной среды, в которой существует масса людей, поднимает ее эстетическое сознание на такой уровень, на котором оно никогда не находилось в социально и культурно разнородном городе былых эпох.

5. Формирование эстетического сознания, эстетическое воспитание и самовоспитание

Общий процесс превращения предметной реальности культуры в духовную культуру распредмечивающей ее личности, который был описан в первой части нашего курса, охватывает, естественно, и эстетический аспект культуры. Это значит, что эстетическое сознание каждого человека, и каждого поколения, и каждого слоя общества, и каждого народа, и всего человечества *формируется в ходе распредмечивания воплощенных в предметности культуры эстетических ценностей*, делая возможными в определенных историко-культурных условиях своеобразные "эстетические революции", например, при смене средневековой культуры в Европе культурой ренессансной или же на рубеже XIX и XX столетий, обозначенном радикальным разрывом с классической культурой так называемого модернизма. Подчеркну, что речь идет не только о том, что происходило в искусстве, но *о тотальном преобразовании эстетических вкусов и установок во всем пространстве культуры* — в повседневном поведении людей, в языке, в обрядности, в педагогической практике, в самом материальном производстве. Вместе с тем имманентная человеку свобода объясняет закономерность более или менее резких отклонений индивидуального вкуса от тех принципов и норм, которые внушает среда, хотя само соотношение силы эстетического воздействия среды и силы сопротивления этому воздействию оказывается обусловленным общим строем культуры — это отчетливо видно при сопоставлении господствовавших

на протяжении тысячелетий типов традиционной культуры и вытеснившей их в Новое время культуры инновационно-креативной.

Процесс "эстетического распредмечивания" начинается с первых дней жизни ребенка — с влияния на его сознание облика ближайшей предметной среды: обстановки комнаты, одежды матери, ее движений и речи, формы сосок и погремушек, а затем предоставляемых ему взрослыми игр и игрушек, книжек и диафильмов, его собственной одежды и внушаемых ему правил поведения, манер, стилистики речи. Само осознание рождающихся при этом ощущений и переживаний приходит от взрослых: "Посмотри, как это красиво..." или: "Ты ведешь себя некрасиво...", "Это смешно, потому что..." или: "Хорошо, что ты сочувствуешь чужому горю..." Произведения разных видов искусства, включаемые родителями и педагогами в предметную среду, окружающую ребенка, — от колыбельной песни и рассказываемой сказки до покупаемых ему настольных игр, книг, пластинок — играют очень большую роль в пробуждении и направленном развитии эстетического сознания маленького человека, потому что эстетический опыт человечества предстает в них *отобранным, отшлифованным и наделенным особой силой эмоционального воздействия*; все же воздействие искусства не может заменить влияния реальной жизненной среды на формирование эстетического сознания вступающего в жизнь маленького человека, поэтому наиболее эффективны согласованные действия обеих сфер распредмечивания.

Рассматривая процесс этот в самом общем виде, нужно указать на то, что он имеет и разные уровни — *стихийный* и *осознанно целенаправленный*; последний, в свою очередь, предстает и в самодеятельной активности родителей, и в профессиональной деятельности педагогов, а по мере взросления человека и его общего духовного развития *эстетическое воспитание*, идущее извне, дополняется *эстетическим самовоспитанием* личности. На нынешнем этапе истории культуры общество создает все более широкие условия для эстетического самовоспитания — и упоминавшейся выше практикой дизайна, предоставляющей каждому человеку возможности выбора удовлетворяющего и развивающего его эстетические потребности предметного наполнения среды его обитания, и организацией концертной деятельности, музейного дела, изданием массовой литературы по различным проблемам эстетики, теории и истории искусств, соответствующими действиями создателей телевизионных и радиопрограмм. Главным же тут следует считать способность школы — к великому сожалению, редко ею реализуемую! — формировать у молодых людей *потребность в непрерывном эсте-*

тическом самовоспитании и сознание его необходимости культурному человеку в преддверье XXI столетия.

Эстетическое воспитание и самовоспитание в совокупности и взаимодействии всех их конкретных форм и способов имеют несколько целей: первая состоит в том, чтобы обеспечить каждой личности возможность *эмоционально насыщенного и духовно-возвышенного восприятия* всего окружающего мира и ее собственного поведения — такого восприятия, которое нам дарует развитое эстетическое сознание; вторая цель — внедрять в человеческие души потребность и способность *эстетически ориентированной практики*, установку на эстетически значимое формообразование во всех сферах деятельности; третья цель — порождать у человека потребность и формировать его способность и уменье *передавать другим свой эстетический опыт* и тем самым активно включаться в историческую эстафету развития эстетической культуры человечества.

Таким образом, эстетическая культура во всех трех ее масштабных проявлениях — общечеловеческом, групповом и индивидуальном — является *аспектом целостного существования культуры*, необходимым ей для эффективного функционирования и формирования человека как культурного существа. А этим определяется и взаимоотношение *эстетической* культуры и культуры *художественной*.

Лекция 12-я:

Диалектика взаимоотношений эстетического и художественного

Мне уже приходилось несколько раз касаться проблемы, которой специально посвящена настоящая лекция, но ее задача, — обобщая сказанное, осуществить *целостно-системное рассмотрение диалектики эстетического и художественного*, что необходимо и для завершения анализа первой, и для теоретической подготовки к следующей части нашего курса, специально посвященной характеристике художественной деятельности человека.

1. Краткое историографическое введение

С тех пор как в научно-теоретический обиход вошло понятие "эстетическое", его приходилось соотносить с понятием "художественное" (или, проще, "красоту" с "искусством"). Однако и сейчас единого взгляда на соотношение содержания этих категорий выработать не удалось. В обыденном сознании — и в связанной с ним практике журналистско-публицистического словоупотребления — они попросту синонимизируются (газетчики любят называть "В мире прекрасного" рубрику, посвященную художественной жизни города или страны), а в теоретических сочинениях эстетиков чаще всего рассматриваются как *родовое* и *видовое*, т. е. более широкое и более узкое; наиболее часто встречается формула: "Художественное есть высшее проявление эстетического".

Такой взгляд сложился во второй половине XIX в. в результате обобщения эстетикой тех процессов, которые развернулись в художественной культуре буржуазного общества, — появления "чистого искусства", "искусства для искусства", эстетства, стремившихся к изоляции художественной деятельности как "царства красоты и поэзии" от пошлой, прозаической действительности, от всего "анэстетического". В начале XX столетия ставшее

надолго наиболее влиятельным движение "эстетика и всеобщее искусствознание", открытое одноименным фундаментальным трудом М. Дессуара и основанным им журналом под тем же названием, исходило из неадекватности подобного представления реальному опыту мировой истории искусства, который никак не сводился к конструированию "чистых" эстетических ценностей, и теоретически обосновывало понимание художественной деятельности как воплощения *диалектической связи эстетического и разных проявлений анэстетического* (утилитарного, политического, нравственного, религиозного, познавательного и т. д.).

В советской теоретической мысли 20-х годов отождествление "искусства" и "красоты" было преодолено самым простым, точнее примитивным, способом — устранением самих понятий "красота" и "эстетика" как "носителей буржуазной психоидеологии"... Хотя впоследствии, в 30-е годы, вульгарность подобных квазимарксистских представлений была осознана и понятия "красота" и "эстетика" реабилитированы, сохранявшаяся идеологизация всей духовной жизни общества не позволяла сколько-нибудь серьезно исследовать их содержание. Об уровне господствовавших в это время представлений можно судить по тому, как были препарированы взгляды К. Маркса: его суждение о способности человека "к формообразованию и по законам красоты" во всех сферах его практической деятельности было объявлено безо всяких оснований определением специфики *искусства*, а его оценки реализма в *современной литературе* перетолкованы как определение *внеисторической сущности* художественного освоения мира; понятно, что на такой теоретической основе невозможно было выявить взаимоотношения эстетического и художественного. Когда же разоблачение культа И. Сталина открыло возможность освобождения нашей теоретической мысли от наиболее грубых деформаций идей основоположников марксизма, во второй половине 50-х годов получила распространение формула А. Бурова "эстетическая сущность искусства" (по названию его ставшей весьма популярной книги), что должно было способствовать освобождению искусства из плена политической идеологии и наукообразного познания. Однако развитие теоретической мысли имеет свою логику — оказалось, что отождествление "эстетического" и "художественного" означало ... возвращение к эстетской трактовке сущности искусства. Чтобы избежать такой опасности, вставшим на этот путь теоретикам пришлось переосмыслить содержание самого понятия "эстетическое" — оно было объявлено *целостной характеристикой объекта*, охватывающей достоинства и его содержания, и его формы, что возвращало науку к докантовскому уровню представлений о прекрасном, не выявлявших различия между эсте-

тической ценностью и совокупной оценкой предмета. Однако в те же годы и в зарубежной эстетике, и в советской высказывалась мысль о полной взаимной независимости "художественного" и "эстетического", из чего следовало, что нужно разделить эстетику на две самостоятельные дисциплины — науку о красоте ("каллистику") и "общую теорию искусства".

Уже в первых изданиях настоящего курса содержалась полемика с представителями обеих этих точек зрения и обосновывалась концепция *диалектической взаимосвязи эстетических ценностей и художественного творчества*, закрепленная схематически в виде двух перекрещивающихся кругов.



Сейчас эта концепция уточнена мною и развита (см. стр. 214), при сохранении ее теоретической сути, благодаря последовательному применению системного подхода.

Системная методология требует выявления *всех уровней*, на которых просходит "встреча" эстетического и художественного. Таких уровней, как уже было отмечено в предыдущей лекции, три: *уровень сознания* (в широком смысле этого слова, охватывающем все процессы, протекающие в психике человека); *уровень практической деятельности*, в которой опредмечивается человеческое сознание; *уровень воспитания*, на котором плоды предметной деятельности воздействуют на сознание людей, для которых они созданы, тем самым возвращая нас в сферу сознания, т. е. замыкая жизненное кольцо эстетическо-художественной системы.

2. Взаимосвязь эстетического и художественного в деятельности сознания

Эстетическое сознание во всех рассмотренных нами формах является особого рода отношением субъекта к объекту, которое образует *закрытую систему*, поскольку эстетическое воспри-

ятие — это процесс *самодовлеющий*, заключающий свою цель в себе самом и отключающий все факторы, которые выходят за пределы эмоционально-возбужденной связи человека и переживаемого им предмета (явления природы, другого человека, какой-либо вещи или произведения искусства). Что же касается художественного сознания, то оно в своем существе является *открытой системой*, которая образуется установкой художника *на общение с другими субъектами* — его потенциальными зрителями, читателями, слушателями, а само произведение есть лишь посредник этого воображаемого акта. Точно так же художественное сознание зрителя, читателя, слушателя есть выражение его потребности и способности через произведение искусства *вступить в воображаемое общение* и с его создателем, и с другими людьми, ставшими, становящимися или имеющими стать в будущем соучастниками этого коммуникативного акта. Поэтому в восприятии полноценно художественных произведений художественное и эстетическое сознания *сталкиваются, скрещиваются, подчас синтезируются* до их практической неразличимости, но в других рецептивных ситуациях они раскрывают свою *самостоятельность*, поскольку эстетическое восприятие действует далеко за пределами мира искусств, а художественное усваивает духовную информацию, заключенную в мифах, иконах, идолах, молитвах, как и в политических символах, гимнах, ритуалах или нравоучительных рассказах историков и журналистов, которые рассматриваются не как произведения искусства, а как точное описание реальных явлений либо как элемент жизненно-практического действия.

Другой аспект различия эстетического и художественного сознания — отсутствие у первого *практически реализационного импульса*, который имманентен второму: позитивное эстетическое переживание чего-либо означает, что этот предмет удовлетворяет переживающего субъекта и должен быть — поскольку это от него зависит — *сохранен в неприкосновенности*, тогда как художественное восприятие того же самого явления содержит потребность его "удвоить" — изобразить, запечатлеть в материале того или иного вида искусства, а для этого — *переработать, видоизменить, создав такой его новый вариант, в котором был бы запечатлен и он сам, художник.* В эстетическом переживании мы *растворяемся в переживаемом предмете*, в художественном переживании — вторгаемся своей творчески-познавательно-оценочной энергией в воссоздаваемое жизненное явление и *опредмечиваем себя в его образной модели.* Подчеркну, что такая высокая мера активности свойственна сознанию не только творцов художественных образов, но и тех, кто их воспринимает. Не впадая в крайность абсолютизации активности зрителя, читателя,

слушателя, свойственную современной "рецептивной эстетике", мы должны отвергнуть и структуралистскую абсолютизацию независимости произведения искусства от воспринимающих его людей. Существеннейшая особенность художественного восприятия, отличающая его от всех других форм рецепции, состоит в том, что оно включает в себя момент *со*творчества, т. е. неосознаваемое самим читателем, зрителем, слушателем, но всегда необходимое в той или иной мере личностно интерпретированное воссоздание воспринимаемых образов силою фантазии; потому зритель не является обыкновенным "реципиентом", как принято говорить в эстетической литературе (лицом, принимающим и усваивающим некую информацию), а подлинным *со*автором художника — ведь, подобно режиссеру и актерам, он разыгрывает на сцене своего воображения содержание повести, романа, поэмы. С этой точки зрения становится понятным утверждение К. Станиславского, что существуют не только талантливые актеры, но и талантливые зрители. Неудивительно, что мы так часто наблюдаем переходы из положения рядового любителя искусства в положение самодеятельного художника, а затем и художника-профессионала или художественного критика (последнему специфически художественное сознание нужно не меньше, чем талантливому художнику и такому же зрителю, читателю, слушателю).

3. Эстетический потенциал практической деятельности и художественная деятельность

Уже формулировка названия этого параграфа говорит о том, что на уровне практической деятельности эстетическое и художественное различаются не по степени выражения одного и того же качества и не по широте распространения, а по их *модальности.*

Действительно, эстетическая ценность может быть присуща всем без исключения видам и родам деятельности и их продуктам, тогда как художественное качество неуниверсально — оно характеризует лишь плоды *определенного рода деятельности, создающей произведения искусства*. Это различие можно сформулировать и так: если *искусство* образует особую сферу культуры, отличающуюся от других своим специфическим духовным содержанием, то *искусной* может быть любая форма практической деятельности, становясь в силу этого эстетически значимой — красивой, изящной, грациозной. Очевидно, что красивый бег спортсмена или грациозные движения портнихи суть нечто существенно иное, чем художественно выразительные движения в

танце, а красивая речь лектора в университете не тождественна образной речи мастера художественного слова; точно так же изящное решение математической или шахматной задачи не дает оснований считать талантливого математика и шахматиста *художником*, ибо их деятельность *сущностно отличается* от творчества поэта, музыканта, архитектора.

Искусство дает, конечно же, не меньше возможностей проявления эстетических качеств в процессе и результатах формообразования, чем любой нехудожественный вид деятельности; более того, если применительно к этим последним наши "потребительские" пожелания встречать в этих предметах красоту, соединенную с полезностью и другими неэстетическими достоинствами, не превращаются в категорическое требование, то к произведениям искусства мы выдвигаем именно это *требование*, считая, что лишенное эстетической ценности художественное творение вообще не заслуживает нашего интереса. Но отсюда никак не следует, будто произведения искусства создаются именно и только для того, чтобы доставлять нам эстетическое удовольствие, — оно является лишь *необходимым компонентом* духовного воздействия плодов художественного творчества.

Неправомерность отождествления художественной ценности с эстетической имеет строгое и точное теоретическое объяснение: эстетическая ценность в любом ее конкретном проявлении есть, как было показано выше, *свойство материальной и чувственно воспринимаемой структуры*, которая может быть формой природного предмета, скажем, растения, или рукотворного — например, машины, или интеллектуального — математической формулы, или, наконец, произведения искусства, поскольку скульптура, соната, танец и т. д. обладают зримым или(и) слышимым (для красоты как таковой это безразлично) материальным обликом , а художественность вырастает из *особого качества духовного содержания искусства*, которое лишь выражается через его материальную форму: так художественность стихотворения Ф. Тютчева, дворца К. Росси, ноктюрна А. Скрябина, пейзажа И. Левитана, танца Г. Улановой определяется специфической для искусства интеллектуально-эмоциональной живой целостностью выражаемого духовного состояния или движения, по отношению к которому их мастерски сконструированная и потому прекрасная форма является способом выражения и воплощения этого содержания. Поэтому *художественная* ценность скульптуры Микеланджело "Пьета", Девятой симфонии Л. Бетховена, "Фауста" И. В. Гёте, "Свободы на баррикадах" Э. Делакруа, "Герники" П. Пикассо, "Мастера и Маргариты" М. Булгакова, "Сталкера" А. Тарковского и т. д. никак не может быть сведена к *эстетической* ценности каждого из этих

великих произведений — первая включает в себя вторую в противоречивом единстве с другими аспектами ценности этого произведения (нравственной его ценностью, политической, религиозной или атеистической, философской); если мы не понимаем и неспособны пережить религиозный смысл Владимирской Богоматери или Мадонны Литты Леонардо да Винчи, органически связанной с их эстетической ценностью, смысловое богатство этих произведений окажется для нас закрытым, и мы будем недоумевать, как многие посетители Эрмитажа, почему Мадонну всегда изображают с мальчиком и никогда — с девочкой... В "Бесах" Ф. Достоевского и в "Что делать?" Н. Чернышевского, в повести М. Горького "Мать" и в "Санине" М. Арцыбашева, в драме К. Гамсуна "У врат царства" и в "Народном театре" Р. Роллана, в "Тихом Доне" М. Шолохова и в "Докторе Живаго" Б. Пастернака по-разному соотносятся их философски-политическая и эстетическая ценности, но во всех случаях художественная ценность произведения оказывается *производной от обоих ее компонентов*. Не видеть этой связи, как бы ни была она подчас противоречива, значит согласиться с тем теоретиком модернизма, который заявлял, что произведения классиков литературы и искусства обладают лишь *частичной художественной ценностью*, потому что их жизненное содержание анэстетично, или же вместе с другим теоретиком предлагать рассматривать картины кверх ногами, чтобы отвлечься от того, что выходит в них за границы эстетической ценности колорита, пластического ритма, композиционной конструкции. А на практике модернистское стремление очистить эстетическую ценность произведений искусства от всех анэстетических ценностных элементов — т. е. *приравнять художественную ценность к эстетической* — вело к разрыву искусства с избражением жизни и к его самозамыканию в абстракционистской игре красок и линий, звуков и жестов, слов и даже их буквенных элементов — "игре в бисер", как иронически назвал ее Г. Гессе; но вряд ли можно считать такую игру высшей формой художественного творчества.

Отсюда становится понятным, почему неправомерно употребление понятия "эстетическая деятельность" при абсолютной точности понятия "художественная деятельность" — первая не существует реально, ибо, за редкими исключениями (которые, как всякое исключение, лишь подтверждают правило), красота и другие эстетические ценности не являются целью и смыслом какого-то *особого, самостоятельного творческого акта*, но вплетаются, более или менее весомо и более или менее осознанно, во все без исключения сферы деятельности, становясь *определенным потенциалом каждой*, художественная же деятельность есть именно вид практически-духовной активности

людей, отличающийся особыми целями, содержанием, формой и способом воздействия на человеческое сознание.

Как бы ни были, однако, существенны и многосторонни различия между эстетическим и художественным, нельзя не видеть их *органической связи*. Связь эта двусторонняя: с одной стороны, эстетическая ценность является *необходимым моментом* художественной ценности. Только кризис эстетического сознания буржуазного общества в XX в. и поразительно совпавшая по выводам деформация художественного творчества в тоталитарных системах могли "отменить" необходимость эстетического критерия в художественном творчестве, заменив его произволом индивидуального "самовыражения" в первом случае и примитивной идеологизацией искусства — во втором. С другой стороны, художественное творчество придает эстетическому сознанию развитый и, можно было бы сказать, завершенный характер, ибо не только красоту, но все эстетические ценности предметов и явлений реального мира оно способно *возвысить, подняв их на уровень идеала*: в реальности нет и не может быть таких ландшафтов, которые выдумали К. Лоррен и Я. Рейсдаль, С. Щедрин и Ф. Васильев, нет таких совершенных человеческих тел, какие изображали античные скульпторы и ренессансные живописцы, нет таких человеческих характеров, какие действуют в пьесах Эсхила и Софокла, П. Корнеля и В. Шекспира, в поэмах Данте и Руставели, Дж. Байрона и М. Лермонтова. Равным образом архитектура, прикладные искусства и дизайн доводят до высшей степени концентрации и выразительной силы те эстетические потенции, которые стихийно проявляются в технико-конструктивной деятельности — в строительстве, ремесле и промышленном производстве вещей. Что же касается музыки и танца, то они создают такие эстетически значимые образы, которые вообще не имеют прообразов в реальном мире, — и хореографический жест, и музыкальная интонация являются носителями новых типов красоты, которых нет в пластическом строе бытового поведения человека и в звучании его речи.

Примечательно, что даже тогда, когда реализм и выросшие из него натурализм и импрессионизм, а в архитектуре конструктивизм и функционализм отказывались от идеализации действительности и даже от какого-либо преображения непосредственно воспринимаемого жизненного материала и технических конструкций, в пределах искусства такая цель оказывалась *недостижимой*, потому что в той или иной мере и теми или иными средствами (специальный разговор на эту тему у нас еще впереди) художественное творчество раскрывает свою *творческую, а не копийно-репродуктивную природу*, создавая "художественную реальность", в которой все качества обыденной жизни, в том

числе и эстетические, предстают укрупненными, более мощными, показывающими мир и человека "под более высоким давлением". Как прекрасно сказал однажды В. Маяковский, "театр — не зеркало, а увеличивающее стекло"; этот образ характеризует, конечно же, искусство в целом и, в частности, его эстетическое отношение к действительности.

Вот почему неправомерны попытки разорвать *эстетику* и *общую теорию* (или *философию*) *искусства* как самостоятельные науки — только выявление многоаспектной *диалектики взаимоотношений* эстетических ценностей и художественной деятельности способно дать нам адекватное представление об особенностях обеих сфер культуры.

4. Взаимосвязь эстетического и художественного в процессе формирования личности

Третий уровень связи эстетического и художественного — *педагогический.* Речь идет здесь не об узко понимаемой школьной педагогике, но обо *всем многообразии форм и способов целенаправленной передачи накопленного человечеством опыта каждому вступающему в жизнь индивиду*; эта деятельность начинается в семье, она продолжается в дошкольных воспитательных учреждениях, в начальной, средней и высшей школе и сопровождается различными средствами внешкольного образования, обучения и воспитания; она включает в себя, наконец, становящуюся все более важной и действенной в нашу эпоху *ауто-педагогику — самообразование, самообучение, самовоспитание.* Короче говоря, педагогическая деятельность в широком смысле слова есть осознанный и целеориентированный процесс приобщения человека к культуре, осуществляемый профессионально и самодеятельно в специально созданных для этого учреждениях и в семейном быту, в дружеском общении, во всех сферах практической деятельности людей и личности наедине с собою. Деятельность эта необходима и чрезвычайно важна социально — что уже отмечалось и объяснялось в первой части нашего курса, — так как у человека в отличие от всех животных программы поведения не передаются генетическим путем, они могут транслироваться только с помощью "механизма" *внегенетического наследования — функционированием культуры.* Для этого исторически сложились разные, хотя, разумеется, и взаимосвязанные средства, обусловленные своеобразием тех видов деятельности, плоды которых и методы которых нужно передавать из поколения в поколение: познание действительности, ее ценностное осмысление, проектирование будущего и целостное

воссоздание искусством реального бытия человека в мире. Соответственно в многовековой практике педагогической деятельности выкристаллизовались относительно самостоятельные ее формы, имеющие специфические цели и средства:

— *образование* как способ передачи *знаний*;

— *воспитание* как способ передачи *ценностей*;

— *развитие способности строить проекты* несуществующего, но желанного, идеалы, "модели потребного будущего";

— *обучение* как специфический способ передачи обретенных людьми *умений практически применять* знания, ценности и проекты;

— *формирование потребности и способности общения* — с другими людьми, с природой, с художественными образами.

Такова общая структура педагогической деятельности, в ходе которой формируются эстетическое и художественное сознание, а значит, и стимулируемые ими способы деятельности и формы поведения. *Эстетическое воспитание* является целенаправленным формированием вкуса и установки на определенный уровень практической деятельности, т. е. одним из направлений "воспитания чувств", если воспользоваться удачным выражением Г. Флобера, тогда как *художественное воспитание* не сводится к формированию художественного вкуса (хотя и этот процесс своеобразен), но включает в себя и соответствующее *образование,* и специализированное *обучение.*

Действительно, поскольку эстетическое отношение универсально, не существует какой-либо специальной "эстетической технологии", которой можно было бы обучить, а поскольку оно является формой внепонятийного переживания реальности, нет никаких "эстетических знаний", которые можно было бы передавать ученикам на соответствующих уроках; эстетическое отношение к миру — именно к миру, независимо от конкретной формы его бытия — природной, социальной, человеческой, культурно-предметной, — распространяет свое действие на все чувственно воспринимаемые (как мы помним, зримые, слышимые или воображаемые в этом их зримом или слышимом обличье) предметные реалии. Потому ни в семье, ни в школе, ни в университете, ни в доме культуры эстетическое воспитание не может быть специальным занятием, уроком в учебном плане, темой лекций, но может и должно быть *стороной, гранью, аспектом всех форм общения с детьми, учениками, молодыми людьми* — общения с ними их родителей и более эстетически развитых

друзей, учителей и наставников, писателей и художников. Суть эстетического воспитания состоит в том, чтобы показать, как общие законы красоты, величия, трагизма, комизма конкретно проявляются в данной области бытия, в данной сфере человеческой деятельности, в данном виде искусства, — ибо каждая эстетическая ценность остается сама собою во всех ее модификациях, но в реальном своем существовании она индивидуально своеобразна, уникальна, — так своеобразны красота ели, сосны и пальмы, красота орла, ласточки и чайки, красота автомобиля каждой марки и платья каждого фасона, красота звучания скрипки, гитары и трубы, красота танцевальных движений мужского и женского тела, красота древнерусского, готического и классицистического храмов... Воспитывать эстетический вкус значит не только культивировать заложенные в нем потребность общения с красотой и способность бескорыстного ее переживания, но и *развивать его "мастерство"* — вырабатывающееся в практике, в индивидуальном опыте личности ее умение опознавать эстетическую ценность в каждом особенном ее проявлении. Потому о человеке говорят, что либо он обладает *развитым* вкусом, либо вкус его *примитивен*, *вульгарен*, что проявляется и в том и в другом случае на всех направлениях его действия: в выборе одежды, обстановке жилища, в лексике, походке, художественных интересах.

Иначе обстоит дело с формированием *художественного сознания*. Процесс этот гораздо более сложен по своей структуре — он включает в себя как необходимый компонент воспитание эстетического отношения к искусству, но никак к нему не сводится. Он выражается прежде всего в *начальном художественном обучении ребенка* — в семье, в различных кружках и студиях — *владению средствами определенного вида искусства* — музыкальным инструментом, кистью и красками, лепкой в пластелине или резьбой по дереву, движениями народного или классического танца; обучение практическому владению материалом, средствами, основами мастерства продолжается в школе на уроках пения, рисования, а иногда и на уроках труда, должно было бы входить и в программу преподавания литературы — нужно учить детей умению писать рассказы, сказки, фельетоны, скетчи, стихи и одновременно искусству исполнения литературных текстов — поэтических, прозаических и драматических. Цель такого обучения — не столько подготовка профессиональных или хотя бы самодеятельных художников, сколько *развитие понимания искусства "изнутри"* как деятельности, соединяющей творчество и ремесло, вдохновение и труд, объективное и субъективное, рациональное и эмоционально-интуитивное, традиционное и новаторское, общезначимое и индивидуально-неповторимое, вер-

бализуемое и не поддающееся осознанию и словесному формулированию, репродуктивное и импровизационное, рождающееся из взаимодействия природной одаренности и обретаемого в учении мастерства... Ибо понять эту противоречивую природу художественного творчества может лучше всего тот, кто сам, практически испытывает меру своей способности подлинно художественно мыслить и полноценно художественно созидать.

Вместе с тем поскольку мировая история искусства накопила огромные запасы художественных ценностей, освоение которых требует знания этой истории как постоянной смены типов творчества, воплощавших различные методы образного воссоздания жизненной реальности, стилей и манер, постольку современный человек может овладеть всем этим замечательным наследием, *лишь изучая его, обретая как можно более широкие и глубокие знания в данной области* — знания истории художественной жизни общества в целом и развития каждого вида искусства как особого ее проявления. Такова необходимость введения в программу современной школы преподавания истории литературы и других видов искусства и обобщающего их предмета — *истории мировой художественной культуры.*

Что же касается художественного воспитания как процесса целенаправленного формирования литературного, музыкального, живописного и других вкусов, то оно может и должно осуществляться в ходе художественного обучения и образования как необходимый компонент этих форм педагогической деятельности, потому что особенность данного рода умений и знаний состоит в превращении некоего сконструированного человеком объекта (артефакта, по современной терминологии) в носителя особого рода ценности; ее наличие или отсутствие и нужно уметь определять, для чего и выработан исторически такой духовный "прибор", как художественный вкус.

Формирование, развитие, шлифовка вкуса требует как можно более широкого и стабильного непосредственного общения учеников с живыми плодами художественного творчества в его классических и современных проявлениях, ибо *только в прямом чувственном соприкосновении с воплощенной в произведениях искусства художественной реальностью обретается ее понимание* — подобно тому, как только жизненный опыт дает нам истинное понимание реальной жизни, бытийную мудрость. Учитель способен лишь тактично направлять этот процесс, помогать отличать подлинные ценности от мнимых, но суждение вкуса должно выноситься учеником *самостоятельно, как осознание собственного переживания,* а не подчинение авторитету педагога. Потому большая нагрузка — нередко решающая — в формировании художественного вкуса ложится на тот опыт общения мо-

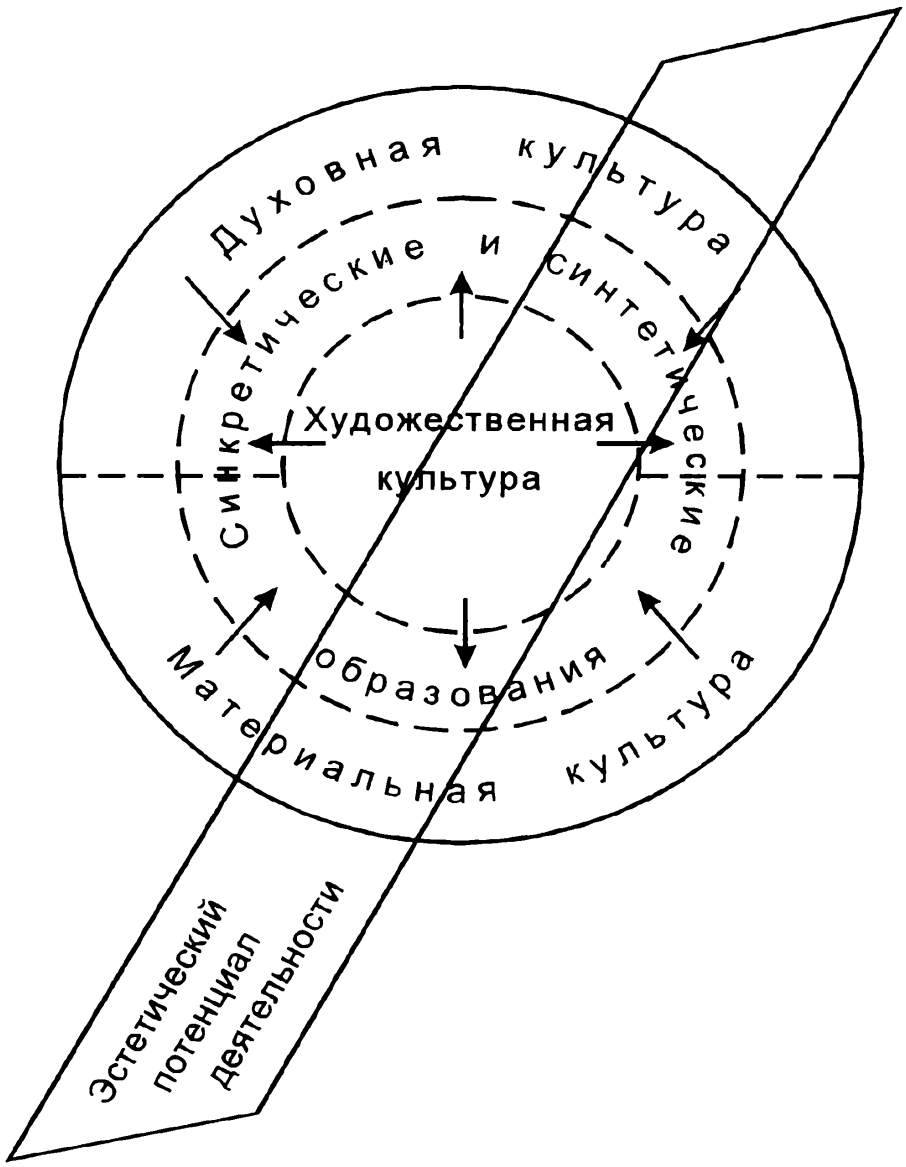
лодого человека с искусством, который обретается им за пределами учебного заведения, — во впечатлениях, получаемых при восприятии телевизионных программ и видеофильмов, посещении кинотеатров, концертов, дискотек, выставок, чтении книг за пределами рекомендаций школьной и университетской учебных программ, наконец, художественно оформленной среды, городской и собственного жилья, которая оказывает повседневное и потому особенно сильное, хотя и остающееся чаще всего незаметным воздействие на формирующийся вкус входящих в жизнь молодых людей.

В наших руководящих педагогических органах, да и в самих школах, укоренилось представление о преподавании художественной литературы и других искусств как о "предметах эстетического цикла", из чего следует (и практика показывает, что так обстоит дело в действительности), что уроки математики, физики, химии, биологии, родного и иностранных языков, физкультуры, труда и т. д. не имеют и не должны иметь *никакого эстетического потенциала,* что эстетические цели должны преследоваться только на уроках рисования, пения да и литературы в тех не слишком частых случаях, когда в ней видят *искусство слова,* а не иллюстрации к социально-историческим процессам. Если же наша педагогика поймет — и обучение будущих учителей в педагогических учебных заведениях реализует это понимание — возможность и необходимость *выявления специфического эстетического потенциала в процессе преподавания всех без исключения дисциплин*, то цель предметов художественного цикла можно будет увидеть более широко — в *единстве художественного воспитания, художественного образования и художественного обучения.*

Широкие возможности открываются при дополнении художественного воспитания *самовоспитанием*, художественного образования *самообразованием* и художественного обучения *самообучением.* Дополнение это является осознанной и целенаправленной ориентацией деятельности личности, обладающей достаточно высоким уровнем интеллекта, духовных потребностей и исходного художественного тезауруса, для самостоятельных активных действий в данном направлении, с помощью учебных пособий, методических рекомендаций, книг научно-популяризаторского характера, регулярного посещения музеев, выставок произведений современного искусства, концертных филармонических программ, циклов лекций на историко-художественные темы, собирания собственной библиотеки, фонотеки, диатеки... Культурно-просветительная работа должна быть направлена на всемерное стимулирование самостоятельных действий все более широ-

кого круга людей в данном направлении и их обеспечение необходимыми, способствующими этому средствами.

Обобщая все сказанное, уточню схему, иллюстрировавшую взаимоотношения эстетического и художественного в предыдущих изданиях "Лекций...", ибо речь идет не об однородных сферах культуры, накладывающихся друг на друга, а о взаимосвязи *разномодальных* систем:



Теперь мы можем перейти к детальному анализу само́й *художественной деятельности, ее строения, функционирования и развития, ее места и роли в культуре и ее способности образовать в пространстве культуры особую область, именуемую художественной культурой.*

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Лекция 13-я:

Происхождение художественной деятельности: филогенез и онтогенез

Изучение всякого явления, имеющего свою историю, свою биографию — зарождение, становление, развитие, — должно начинаться с выявления тех сил, которые его породили, и с тех процессов, которые характеризовали исходную фазу его жизни. Искусство принадлежит именно к таким явлениям — оно зародилось в истории человечества в глубокой, первобытной древности и оно возникает в биографии каждого отдельного человека в его раннем детстве. Поэтому первые вопросы, на которые должна ответить наука, изучающая общие закономерности искусства (а на ее основе и все конкретные искусствоведческие науки, изучающие отдельные виды искусства), таковы: почему и как возникает этот своеобразный плод человеческой деятельности? какие потребности вызывают его к жизни? в каких отношениях находятся тут онтогенез и филогенез? наконец, чем объясняется столь раннее происхождение этого вида деятельности — ведь в истории человечества он зарождается в недрах первобытной культуры, а в биографии каждого человека — в возрасте 3—5 лет (в "возрасте сказки", как говорят специалисты по детской психологии)?

Ответ на все эти вопросы нужно искать *в сфере сознания* — ведь художественная деятельность является не просто манипулированием некими материальными средствами — линией, цветовым пятном, пластическим объектом, жестом, звуком, звучащим словом, — но особым способом *осмысления мира,* его

"освоением", пользуясь излюбленным философским термином К. Маркса, т. е. видом духовной деятельности, неизвестной животным и непроизвольной для самого человека, — каждый знает, что нельзя захотеть быть художником, нельзя этому и научиться, в учении можно лишь развить некую врожденную ребенку способность, и хотя способность эта присуща в принципе всем детям, она выражена у них в разной мере и поэтому у одних сохраняется надолго, превозмогая губительные для нее воздействия современного школьного образования, а у других в результате этих воздействий заглушается, атрофируется; в результате если все дети дошкольного возраста любят рисовать, петь, плясать, играть в так называемые "ролевые игры", т. е. актерствовать, слушать и читать стихи, сказки, а нередко и сочинять их, то, оканчивая школу, большинство молодых людей относится к искусству пренебрежительно, готовы смотреть лишь дстективные фильмы, читать криминальные романы и слушать рок-музыку и утрачивают способность и потребность *к самостоятельному и полноценному художественному творчеству.* Вот почему проблема возникновения художественной деятельности, на первый взгляд весьма удаленная от актуальных проблем современности, вводит нас именно в их круг, и вводит наиболее продуктивным для науки путем.

1. Зарождение художественного творчества в филогенезе

Итак, ключ к пониманию происхождения искусства лежит в структуре человеческой психики, которая оказалась способной на ранних фазах истории к *художественно-образному воссозданию* реальности, т. е. к переплавке непосредственных ощущений, получаемых в практической жизни, в *образы*, *обобщенно* и вместе с тем *конкретно* представляющие эти ощущения. Эстетика называла эту способность психики *образным мышлением, творческой фантазией, эмоциональным самовыражением*, особого рода *игрой*, в действительности же — о чем было кратко сказано в первой части этой книги, а подробнее будет рассмотрено в следующих главах — в художественно-образном освоении мира все эти "механизмы" человеческой психики действуют *совместно и нераздельно, отличимые друг от друга только в теоретическом анализе, т. е. находятся в синкретическом единстве.* Понятно, что именно такой должна была быть психика первобытного человека, вырастáвшая из психики его животных предков и еще не развитая до такого уровня, на котором каждый вид психической энергии — переживание, воображение, мышление, память,

зрительные и слуховые ощущения — обретает самостоятельность и потому высшую специализированную эффективность.

Глубоко закономерно, что древнейшие произведения искусства обнаружены археологами в наследии верхнего палеолита, в останках ориньяко-солютрейской культуры. Много тысячелетий прожило человечество до этого, но у самых отдаленных наших предков, только начинавших приобщаться к трудовой деятельности и живших в условиях человеческого стада, не было еще ни искусства, ни религии, потому что ни у питекантропа, ни у синантропа, ни даже у неандертальца еще не сформировались сложные психические механизмы, которые необходимы для того, чтобы из простых чувственных *образов-ощущений* вырастали *художественно-образные представления.*

Вот интереснейшее этнографическое свидетельство, подтверждающее археологические данные. На острове Суматра сохранилось по сей день племя кубу, представители которого ведут охотничье-собирательный образ жизни и находятся в целом на уровне каменного века (с той лишь разницей, что отсутствие камня в джунглях заставляет их изготавливать оружие и другие орудия из бамбука). При этом у кубу нет еще ни песен, ни танцев, ни украшений, ни изобразительного творчества, как нет еще и сколько-нибудь развитых религиозных представлений.

Наскальные росписи и скульптурные изображения эпохи верхнего палеолита создавались не "с натуры", а по памяти и не могли быть поэтому простыми копиями конкретных объектов, простым закреплением в твердом материале того, что художник непосредственно видел. В этих рисунках и скульптурах был запечатлен не индивидуально-неповторимый облик данного зверя или данного человека, а *обобщенное представление* о существенных для целого вида признаках — бизона, оленя, мамонта. Такое обобщение могло быть более или менее широким: в изобразительном орнаменте оно становилось схематичным, а в монументальных росписях оставалось предельно конкретным, в женских статуэтках оно отходило от единичного значительно дальше, чем в образах зверей, но во всех случаях создание изображения не было простой фиксацией зрительных ощущений. Чтобы сделать изображение, первобытный художник должен был осуществить *анализ* многочисленных впечатлений, мысленно *вычленить общие и наиболее существенные особенности* изображаемых объектов, *синтезировать в одном образе то,* что он обнаружил в различных животных и людях, *воссоздать в своем воображении* переработанные его сознанием конкретные жизненные впечатления. Без всех этих операций не мог возникнуть даже самый простой контурный рисунок на глине, очертивший силуэт каменного барана в пещере Хорнос де ла Пенья или же силуэт ло-

шади в пещере Монтеспан, равно как и пантомимический танец первобытного охотника, воспроизводивший его борьбу со зверем, или самые древние и примитивные мифы, повествовавшие в сказочно-фантастической форме о происхождении животных и растений, т. е. рассказывавшие о том, чего первобытный человек не мог видеть и слышать, а мог лишь придумать, сочинить, сотворить *силой своего воображения.*

Он был еще очень далек от того, чтобы сделать познавательную ориентацию сознания самостоятельной формой своей духовной деятельности, от того, чтобы выработать необходимые для этого специальные психические механизмы абстрактно-логического мышления, рождающие строго объективное научное знание. Это последнее отличается ведь не только способностью отвлекаться от индивидуальных особенностей отражаемых предметов во имя выделения таких сторон, таких качеств, таких связей и отношений, которые являются *общими* для многих однородных предметов и в которых выражаются их *сущность*, их *причинно-следственные* сцепления, *закономерности* их бытия; главное отличие абстрактно-логического мышления — его способность *отвлекаться от того, как сам субъект относится к познаваемым объектам,* как он их *воспринимает, переживает, оценивает.* Абстрактно-логическому мышлению необходим *разрыв* заключенного в непосредственном опыте единства объекта и субъекта, необходимо умение "отключить" субъективное от объективного, дабы постигать объективный мир в его собственных, имманентных ему закономерностях, существующих и действующих независимо от субъекта. Вот почему для возникновения научного познания мира необходима была самая высокая ступень развития абстрагирующей способности мысли, такая ступень, на которой субъективное человеческое сознание научилось абстрагироваться от самого себя во имя постижения "чистой" объективности бытия природы, а затем и общества. Понятно, что в историю культуры, как и в жизнь отдельного человека, наука приходит значительно позже, чем искусство: математика, механика, астрономия, философия начали свое развитие лишь в рабовладельческом обществе, а в обществе родовом искусство было *единственным средством духовного освоения мира.*

Художественно-образное мышление потому сформировалось значительно раньше, чем мышление абстрактно-логическое, что ему, мышлению в образах, не требовалось *самоотвлечения субъекта* в акте познания. Между тем, изначально такое самоотвлечение было недоступно человеку по той простой причине, что он вообще еще не осознавал своего отличия от внешнего мира, от природы. Поэтому предметом духовного освоения оказывалось первоначально не объективное бытие окружающего человека

мира, а *нерасчлененное еще сознанием единство объекта и субъекта, кажущееся тождество природы и общества, мира и человека.*

Именно на этой основе сложилась *мифология*, в которой рельефнейшим образом запечатлелось невыделение человеком себя из природы. И это для нас тем более интересно, что миф является не только выражением религиозного сознания первобытного человека, но — и прежде всего! — формой *художественно-образного освоения мира.* К. Маркс точно назвал мифологию "бессознательно-художественной" переработкой в народной фантазии природы и общественного бытия людей. В древнейших мифах структура формирующегося художественно-образного мышления раскрывается, действительно, предельно прозрачно.

Структура эта может показаться парадоксальной, а на деле она является истинно *диалектической*: художественное познание первобытного человека было устремлено на внешний мир, но в нем человек находил... *самого себя*, потому что "изгнать", "выпарить" из художественно-познаваемого объекта свое к нему отношение он не мог. Например, в сказках народов Севера, героями которых были россомаха и лисица, морж и кит, очень метко и точно запечатлены реальные особенности животного, ибо именно на них был устремлен глаз художника, но одновременно каждое животное ведет себя в этих сказках *не по-звериному, а по-человечески!* Неудивительно, что недалеко ушедший от первобытного человека Дерсу мог говорить известному нашему этнографу и писателю В. Арсеньеву: "Наша так думай: это земля, сопка, лес — все равно люди. Его теперь потеет. Слушай!.. Его дышит, все равно люди..." И кабаны для Дерсу, и вода, закипающая в чайнике, — "все равно люди, только рубашка другой".

Поэтому художественно-образное познание оказывается *не абстрактно-логическим, а метафорическим:* оно обнаруживает в природе человеческие способности — чувствовать, думать, разговаривать, сознательно действовать; оно уподобляет строение вселенной строению родовой общины: в мертвом оно видит живое, в охотничьем танце оно позволяет человеку перевоплотиться в зверя, а в наскальном рисунке и скульптуре заставляет камень казаться телом животного, плоское — объемным, неподвижное — движущимся. И если эти изображения животных, поражающие нас и сегодня своим удивительным реализмом, столь резко отличаются по стилю от создававшихся в ту пору женских статуэток, в которых демонстративно нарушались пропорции человеческой фигуры, то объясняется это не тем, что в первом случае первобытному художнику удавалось исключить свое отношение к зверю из предмета познания, а тем, что отношение охотника к зверю было радикально иным, чем его отно-

шение к женщине. Социальная ценность животного определялась его ролью охотничьей добычи, от овладения которой зависела жизнь племени, поэтому зверь должен был быть изображен таким, каким видел его охотник, зорко наблюдавший за своей жертвой и выделявший в ней те черты ее облика и движений, знание которых предопределяло успех охоты. А в женщине, как уже было отмечено, выделялось и свободно гиперболизировалось то, что в ней было общественно важным — не черты ее лица и не форма рук и ног, а грудь, живот, бедра, т. е. части тела, воплощавшие в сознании первобытного человека плодоносную функцию женщины, ее *жизнетворческую способность.*

Таким образом, любой объект, на который падал луч художественного осмысления, был не "вещью в себе", а вещью *очеловеченной, одухотворенной, социально значимой,* т. е. *носителем ценности.* Именно *ценность бытия* оказывалась предметом художественного познания, и оттого отношение человека к действительности, то, как он воспринимал, переживал и осмыслял окружающий его мир, не было вынесено за пределы этого предмета, а находилось *в нем самом* как сторона, цепко сросшаяся с его объективным содержанием.

Так воплощался в древнейшем типе художественно-творческой деятельности *ценностно-познавательный синкретизм* первобытного общественного сознания. Искусство рождалось как способ осознания объективно складывавшейся в обществе системы ценностей, ибо укрепление социальных отношений и их целенаправленное формирование требовали создания таких предметов, в которых закреплялась бы, хранилась и передавалась от человека к человеку и от поколения к поколению эта единственно доступная первобытным людям духовная информация — *информация о социально организовавшихся связях с миром, об общественной ценности природы и бытия самого человека.*

Понятно, что эта художественная информация включала в себя ту непосредственность эмоционального отношения человека к природе, от которой абстрактно-логическое мышление умеет полностью себя очищать, дабы ничем не замутить добываемую им объективную истину. Это нельзя понимать в том смысле, будто процесс художественного творчества был всего лишь непосредственным импульсивным излиянием того, что чувствовал и переживал первобытный человек. В конце концов, жесты и крики животных тоже можно назвать их "эмоциональным самовыражением", однако никакого образного мышления и художественного творчества у них нет и в зачаточном состоянии. У человека же образное мышление и воплощающее его художественное творчество формировались в той мере, в какой он обретал способность *осознавать свои эмоциональные реакции,* вы-

делять в них то, что имело *всеобщую значимость*. Не случайно древнейшие песни были, как свидетельствуют бесчисленные этнографические данные, *коллективными* — в них осознавались и воплощались не случайные и чисто индивидуальные переживания отдельных личностей, а такие чувства и настроения, которые были *общественно ценными и необходимыми*. Обладать же всеобщностью и необходимостью могли лишь эмоциональные реакции, возникавшие у всех членов коллектива в их совместной борьбе с природой. Страх перед стихийными силами, радость победы над зверем, любование умело высеченным рубилом, преклонение перед тотемом — все эти чувства были предметными, накрепко связанными с возбуждавшими их объектами. Потому *образное познание этих объектов* оказывалось одновременно *общественным самопознанием человека*.

Такова своеобразная структура той духовной почвы, на которой исторически выросло искусство. Представление, будто первобытное сознание ничем в принципе не отличалось от сознания современного человека, что с самого начала мышление было абстрактно-логическим и познавательно-ориентированным (согласно, например, концепции А. Леви-Стросса), ведет к искаженному толкованию происхождения искусства, к его однобоко гносеологической интерпретации. Ведь если искусство возникло как способ познания объективной реальности, остается решительно непонятным, почему оно не было вытеснено в дальнейшем наукой, которая является, вне всякого сомнения, значительно более эффективным способом познания мира. С другой стороны, нельзя принять и точку зрения тех ученых, которые, отчетливо видя своеобразие сознания первобытного человека, абсолютизируют его отличие от современного строя мышления и метафизически противопоставляют "пралогическое" и "мистическое" (по определениям Л. Леви-Брюля) древнее сознание логическому и рационалистическому интеллекту цивилизованного человека.

Однако есть все основания полагать (и это было показано в моей книге "Философия культуры"), что человеческое сознание было изначально *двухслойным:* оно формировалось, прежде всего как *практическое сознание* (его часто называют "обыденным"), т. е. как совокупность представлений, складывавшихся в самом процессе практической деятельности и от нее неотрывных; они отражали опыт трудовой деятельности и человеческих отношений, в этом опыте проверялись на адекватность реальности и были поэтому *трезво-реалистическими, стихийно-материалистическими, эмбрионально-логическими*; однако эмпирический характер получаемой таким образом познавательно-оценочной информации был недостаточен для эффективной ориентации человека в

мире, что делало необходимым формирование второго слоя сознания, способного *обобщать* эту информацию и *объективировать* эти обобщенные представления, отчуждая их от индивидуального сознания и превращая в *общественное (родо-племенное) достояние;* на том уровне развития мышления такие обобщенные представления о мире и человеке в мире могли быть только *образно-фантастическими,* т. е. *мифологическими.*

Такова двухуровневая структура формировавшегося человеческого сознания, реалистического "снизу" и мифологического "сверху" (что снимает противоречие между трактовкой первобытного сознания А. Леви-Брюлем и К. Леви-Строссом, абсолютизировавших либо "пралогическое" в первобытном сознании, либо логическое). Понятно, что эти два уровня зарождавшейся интеллектуальной деятельности не были изолированы друг от друга, что между ними существовали напряженные отношения противоречия и взаимовлияния, — такие отношения сохранятся на протяжении всей последующей истории культуры, вплоть до наших дней, — но нас сейчас интересует то, что художественно-образный способ освоения действительности зародился именно на втором уровне вместе с *мистифицировавшим* реальность религиозным к ней отношением, и эта их связь долгое время — в сущности, до эпохи Возрождения на Западе — определяла положение искусства в культуре.

Проблема эта столь существенна, что на ней следует остановиться специально.

2. Художественное и религиозное сознание в мифологическом контексте

Исследование происхождения художественного сознания позволяет с особенной отчетливостью понять, что взаимоотношения искусства и религии в корне отличаются от взаимоотношений науки и религии. Научно-познавательная и религиозная ориентация сознания *антагонистичны*, т. е. взаимно исключают друг друга, и потому всегда находились в состоянии непримиримого конфликта. Это не исключает возможности религиозных взглядов ученого или занятий наукой священнослужителя, ибо в подобных случаях познание мира и мистическая вера просто *сосуществуют* в сознании личности, имея свои "психологические ниши"; речь идет у нас о том, что один и тот же объект, явление, процесс не может признаваться *одновременно* естественным и сверхъестественным, рационально-познаваемым и недоступным познанию. Сфера компетенции религиозной веры начинается там, где кончается компетенция научного знания. Что же касается

взаимоотношений между художественным и религиозным сознанием, то они складывались значительно более сложно.

Искусство порождено, конечно, не религиозным сознанием, не первобытной магией. Во всяком случае, нижний палеолит (эпоха дородового, стадного существования человечества) не оставил археологически засвидетельствованных следов религиозной деятельности, которые позволили бы заключить, что религия старше искусства и что она могла породить его. И в этом нет ничего удивительного — ведь без тех средств, которые дает религии художественное творчество, никакая религия вообще существовать не может! Чтобы возникло религиозно-мистическое толкование мира, нужно было осмыслить природу *мифологически, т. е. художественно-образно по структуре;* чтобы осуществить магическое заклинание, заговор, шаманское колдовство, молитву, нужны были формы *поэтические, песенные, танцевальные*, язык драматизированного *художественного действа*; внешний облик шамана, колдуна, жреца создавался с помощью *скульптурных* масок, *орнаментальной* раскраски тела, ювелирных *украшений*, *художественно сконструированной одежды*; тотемные знаки, изображения духов и богов, идолы и иконы творились скульпторами и живописцами; наконец, когда появилась нужда в "доме божием" — храме, церкви, соборе, его дала религии *архитектура*, призвав себе на помощь *прикладные и изобразительные искусства*. Правда, в классовом обществе религия действовала уже не одними художественно-образными средствами — она поставила себе на службу теоретическое мышление (теологию) и создала могущественные религиозные учреждения. Однако в доклассовом обществе художественное творчество было *единственной формой практически-духовной деятельности*, в которой религиозное сознание могло воплощаться. А это значит, что не религия породила искусство, а напротив, религиозное сознание и религиозные обряды возникли *на основе и в процессе художественно-образного освоения человеком мира*.

Религия есть форма общественного сознания, но она не вырабатывает особого и самостоятельного способа освоения мира. Религиозные представления могут возникать лишь на основе не ими порождаемых, но им благоприятствующих психичесих сил — таких, которые рассматривают природу *ценностно* и при этом *очеловечивают ее, одухотворяют, олицетворяют* и тем самым *фантастически истолковывают*. Такова художественно-образная способность человеческой психики.

Было бы, конечно, глубоко ошибочным не видеть коренных различий между искусством и религией. Различаются они во многих существенных отношениях, и прежде всего в том, что, зародившись на почве образного сознания, религия мистифици-

рованно истолковала плоды художественной фантазии, заставляя, как проницательно заметил Л. Фейербах, *принимать вымыслы воображения за реально существующее.* А отсюда естественно следовало представление, что с этим якобы "реальным" существом можно общаться так же, как общается человек с человеком: упрашивать, молить, заклинать, ублажать его, поклоняться ему или надеяться на него...

Художественное мышление одухотворяло природу, метафорически приписывая мертвому способности и свойства живого, а религиозное сознание *лишало метафоры и олицетворения их эстетического смысла, заставляя принимать их за точное описание действительно присущих природе качеств.* Так сказка оборачивалась мифом, изображение животного становилось тотемом, драматизированное действо превращалось в обряд магического действия на природу.

Религия зародилась в процессе художественного осмысления мира как своеобразное *отрицание художественной фантазии,* как *деметафоризация искусства.* Условия жизни первобытного человека, низкий уровень развития производительных сил и порожденные этим темнота, невежество, страх перед могуществом природы — все это способствовало тому, что художественно-образное сознание *оборачивалось* сознанием религиозным, и не приходится удивляться, что в тех условиях люди могли верить в реальность собственных вымыслов. Вот по какой причине основная масса создававшихся ими художественных творений приобретала религиозный смысл, становилась орудием магии, тотемизма и фетишизма. Однако о первичности художественного мышления по отношению к мышлению религиозному мы имеем право говорить лишь в плане *гносеологическом, а не хронологическом.* Нельзя считать, будто раньше возникло некое "чисто художественное" искусство, а затем, позднее, оно было "завоевано" религией. Однако представляется бесспорным, что религиозное сознание могло пустить корни, развиться и укрепиться только на той духовной почве, которую предоставляло ему художественное мышление, художественно-образный способ осмысления мира первобытным человеком.

3. Труд и художественное творчество

Однако образное мышление — еще не искусство. Искусством оно становится лишь тогда, когда *объективируется, материализуясь в тех или иных доступных человеку средствах* — в слове и телодвижениях, в камне и звуке. Искусство — это *звено процесса*

общения, в котором оно выступает как посредник между теми, кто создает художественные ценности, и теми, к кому они обращены, кто должен воспринимать и воссоздавать заключенную в них специфическую информацию. Художественное творчество есть поэтому *и образное сознание, и практическое созидание* произведений искусства как реальных носителей художественной информации. А этот процесс стал возможен постольку, поскольку труд предоставлял человеку орудия и средства материального воплощения художественных идей.

Действительно, именно труд подарил первобытному художнику рубило, которым он высекал на поверхности скалы контуры зверя, и именно в труде выработалось его умение обращаться с рубилом, подчиняя его движения своей воле. Именно труд был технической базой для художественного творчества в области архитектуры и прикладных искусств, и именно он дал человеку руку, способную придавать созидаемым вещам и сооружениям эстетически значимую форму. Продуктом труда оказалась и речь, порожденная необходимостью общения людей в коллективных производственных действиях и ставшая затем материалом искусства слова. А в длительном историческом процессе овладения звуковой речью преобразовалась, разработалась и усовершенствовалась человеческая гортань со сложным механизмом голосовых связок; благодаря этому искусство музыки получило один из первых своих великолепных инструментов, способный извлекать звучания определенной частоты и строить из них необходимые певцу интонационные и ритмические образования. И тот же труд подарил музыке все другие ее орудия: предком струнно-щипковых инструментов был охотничий лук, предками духовых инструментов — охотничий рог и пастушеская дудка, а предками барабанов, бубнов и тамтамов — применявшиеся в охоте средства ударной сигнализации.

Наряду с рукой и гортанью все человеческое тело выковывалось и развивалось в трудовых действиях. Только благодаря этому человек обрел такую гибкость телодвижений и такое умение управлять каждым жестом, которые позволили ему выражать свои душевные состояния языком танца. И лишь научившись в процессе охоты маскироваться в звериную шкуру и подражать движениям и повадкам зверя, первобытный человек открыл в себе актерские способности, овладел способами образного перевоплощения.

Такова величайшая роль, которую сыграл труд в происхождении искусства. Если формирование образного сознания обусловило *возможность* художественного освоения мира, то именно труд позволил этой возможности стать *действительностью.*

Остается выяснить, какая же социальная потребность породила это удивительное изобретение человечества.

4. Роль первобытного искусства в процессе очеловечивания человека

Разумеется, стремление первобытных людей использовать художественные средства для магического воздействия на природу было тщетным — зверь не становился более милостив к охотникам от того, что они изображали его на скале или воссоздавали сцену охоты в танце. Но можно ли сделать отсюда вывод, что художественно-магические действия были вредным самообманом или хотя бы просто бессмысленным и бесполезным занятием суеверных дикарей?

Такой вывод был бы весьма опрометчивым, а в конечном счете глубоко неверным. В этой связи полезно вспомнить мудрую мысль К. Маркса о существенном различии между реальным значением человеческой деятельности и тем, как сами люди понимают смысл своих действий; и в самом деле, о человеке нельзя судить на основании того, что он сам о себе думает, и о целой эпохе нельзя судить по ее сознанию. Явная иллюзорность идеологии еще не означает, что ложно истолковываемая ею деятельность не может иметь реальной практической ценности. Например, игра для ребенка — всего лишь забава, развлечение, на самом же деле, объективно, она имеет большое воспитательное значение, которое детьми — а иногда даже и взрослыми — не осознается.

Нечто подобное обнаруживаем мы и при исследовании первобытного искусства. Исполняя охотничий танец перед тем, как отправиться на охоту, люди думали, что они заклинают зверя, в действительности же они "заклинали" самих себя, т. е. подготавливали себя к охоте, и подготавливали всесторонне: физически и духовно, практически и психологически. Иначе говоря, магический танец оказывался *средством общественного воспитания его участников* — воспитания физического, профессионального, этического и эстетического.

Совершенно очевидно, что в этом танце активно развивалось тело человека: сила и гибкость мышц, быстрота и координированность движений, механизмы управления каждым членом и суставом. Невозможно переоценить общественное значение физического развития человека в ту пору, когда все трудовые процессы еще были чисто физическими, когда не существовало специальной деятельности, устремленной на совершенствование человеческого тела, — спорта. Элементы спорта органически входили в танец, который был первоначально в такой же мере драматизированным, сюжетным, как и гимнастическим.

Этнографические наблюдения показывают, что у народов, находящихся на низких ступенях культурного развития, гимнас-

тическое начало играет в танце самую активную роль, требуя от танцоров огромной физической выносливости и виртуозного владения своим телом. Примечательно, что еще в Древней Греции на гимнастику смотрели как на своеобразное искусство, хотя в то время спортивные упражнения стали уже самостоятельной формой деятельности, отделившись от танца.

С другой стороны, не менее очевидно, что в первобытном драматизированном гимнастическом танце совершенствовались и чисто производственные навыки охотников. Нельзя согласиться с теми исследователями, которые усматривают, например, в найденных в пещерах остатках глиняных изваяний животных со следами ударов копий и дротиков или же в наскальных изображениях зверей с аналогичными по происхождению вмятинами простые "мишени", на которых охотники проходили "производственное обучение". Нанесение ударов по живописным и скульптурным изображениям животных было не прозаической тренировкой, а символическим *обрядом,* формой магического воздействия на реального зверя. И в данном случае, и в охотничьем танце, в котором роль зверя исполнял один из охотников, обряженный в его шкуру или надевший соответствующую маску, активно совершенствовались необходимые охотнику качества — развивалась точность глазомера, соразмерялась энергия движения руки, бросающей копье, оттачивалась техника прыжков и бесшумного бега, обреталось умение каждого танцора согласовывать свои движения с движениями других в едином ритме коллективного танца.

Но самым важным, хотя и наименее заметным, направлением в воздействии охотничьего танца на его участников было влияние *на их психику, на их чувства, на формировавшиеся у них нравственные, религиозные и эстетические представления.* Ибо танец этот духовно приобщал каждого участника к коллективу, заставлял его чувствовать себя частицей организованного социального содружества, вырабатывал ощущение солидарности с другими людьми, укреплял веру в силу коллектива, возбуждал чувство гордости за умение виртуозно владеть своим телом, помогал подавлять естественный страх перед зверем, вселял уверенность в победе.

Вот в каком смысле было сказано, что в художественно-магическом действе люди заклинали *не зверя, а самих себя.* В этом действе они духовно подготавливались к трудному поединку, культивируя в себе необходимые для успеха их дела качества. Таким образом, искусство "очеловечивало" не только природу, *оно очеловечивало* — и тут уже не нужны никакие кавычки — и *самого человека.* Оно помогало труду и родовым институтам возвышать человека над его исходным животным состоянием,

оно позволяло человеку чувствовать и осознавать себя Человеком, оно одухотворяло его биологические потребности и функции, опоэтизировало бесконечно трудную и почти по-животному еще грубую его жизнь.

В этом свете становится понятным, почему художественная культура у истоков своих, как правило, не знает еще различия между творцами и потребителями, между исполнителями и зрителями. Древнейшая форма художественного творчества — это не зрелище, обращенное к эстетическому созерцанию публики, а *самодеятельность коллектива,* в которой должен был участвовать каждый, ибо общество интуитивно ощущало великую пользу этого способа социального самовоспитания всех своих членов, хотя интерпретировало ее фантастически.

По этой же причине художественное творчество с первых его шагов должно было образно моделировать важнейшие процессы общественной жизнедеятельности. Труд (охота, а затем земледелие), война, отношения между полами, регулируемые "нравственным кодексом" матриархального или патриархального рода, — каждый такой социально значимый акт требовал художественно-образного "удвоения", "сопровождения" или "оформления", потому что в каждом случае искусство оказывало практической жизнедеятельности людей могучую *духовную поддержку,* закрепляя и развивая те их представления и убеждения, те чувства и настроения, те душевные состояния и движения, которые порождала практическая жизнь общества и которые обществу было жизненно важно удерживать и укреплять в сознании всех своих членов.

По-своему решало эту задачу и декоративное искусство. Покрывая свои тела и лица орнаментальными узорами — нарисованными, вытатуированными или рубцовыми, украшая себя перьями и ракушками, ожерельями и браслетами, необыкновенными прическами и затейливыми поясами, первобытные люди в отличие от наших современников руководствовались отнюдь не индивидуальными своими вкусами, а некими *общими для рода или для племени принципами.* Это значит, что украшения появились совсем не для того, чтобы удовлетворять уже сложившееся будто бы у первобытного человека чувство красоты, и не для того, чтобы служить дополнительным средством полового привлечения, а опять-таки для того, чтобы *приобщать каждого человека к социальному коллективу,* укреплять у него ощущение общности с сородичами и соплеменниками и отличать его от членов других родо-племенных общин, согласно социально-психологическому состоянию первобытной психики. Позднее, по мере выделения родо-племенной верхушки, украшения станут и способом разъединения коллектива, способом выделения самых богатых,

самых знатных, самых могущественных, станут "опознавательными художественными знаками" вождя, жреца, богача, а затем царя, военачальника, вельможи. Первоначально же декоративное искусство рождается необходимостью *укрепить социальную солидарность, утверждать общественную сущность человека.*

Разумеется, и в данном случае реальная польза осмыслялась первобытными людьми фантастически. Украшения были для них амулетами и талисманами, магическими средствами предохранения ушей, носа, глаз, рта от злых духов, способных будто бы проникнуть в тело человека через эти отверстия. Но знаки, узоры и украшения, которые субъективно призваны были приобщать человека к тотему, обожествленному покровителю рода, и тем самым "освящать" человека, на деле, объективно, *приобщали его к социальному коллективу, связывали его не с "духом", а с другими людьми и подчеркивали "освященность" самой этой социальной связи.*

Та же объективная цель обусловила проникновение художественно-образного начала в материальное производство. Археологи и этнографы собрали огромный и разнообразный материал, показывающий, как широко входила орнаментация и даже прямая изобразительность в мир полезных вещей, создававшихся на ранних ступенях развития материальной культуры. В одежде, сосудах, орудиях труда, оружии, мебели, наконец, в архитектурных сооружениях — повсюду встречаем мы любовно исполненные орнаментальные украшения: резные, лепные, вышитые, нарисованные изображения животных и растений. Повторю, что, по меньшей мере, наивно объяснять все это требованиями некоего изначально данного людям эстетического чувства — для изготовления даже самых примитивных орудий и вещей нужна была в ту пору огромная затрата сил и времени, и нелепо предполагать, будто чисто эстетические соображения могли побуждать человека заведомо понижать производительность своего труда и усложнять и без того весьма сложные для него производственные процессы. Несомненно, что, когда люди сознательно шли на дополнительную затрату времени и сил для художественного оформления создававшихся ими вещей и орудий, у них имелись для этого весьма веские причины. Они были убеждены, что, делая деревянный сосуд похожим на птицу, придавая ручке костяного кинжала форму тела животного или нанося на поверхность кожаного колчана для стрел определенный узор, они опять-таки "освящают" предмет, приобщают его к тотему, мистически его одухотворяют, после чего он станет успешнее служить человеку; и эта цель достигалась, потому что к предметам, наделенным художественной ценностью, он сам начинал относиться с уважением и доверием, с почтением и вос-

хищением. А на этой почве рождалось и собственно эстетическое отношение человека к созданным им вещам, оказывая обратное воздействие на производство, дополняя утилитарную, религиозную, художественную ценностные установки трудового акта вызревавшей эстетической установкой.

Обобщая все сказанное, можно установить, что искусству изначально была присуща принципиальная *полифункциональность*: оно выступало как основное орудие познания мира и распространения этих знаний между людьми; оно решало одновременно задачи, которые можно было бы условно назвать "идеологическими", — утверждало складывавшуюся в обществе систему ценностных ориентаций и внедряло ее в сознание каждого члена первобытного коллектива, формируя его зарождавшиеся нравственные и религиозные чувства, представления, установки, позиции; оно вторгалось в трудовой процесс, помогая его подготавливать, организовывать и осмысливать; оно обращалось к зарождавшемуся эстетическому чувству человека, удовлетворяло его потребность в радостном самоутверждении и активно ее стимулировало; оно развивало человека не только духовно, но и физически; оно служило основным и универсальным средством общения людей, каналом связи, по которому передавалась самая разнообразная информация — производственная, нравственная, культовая, военная. Но при этой множественности своих социальных функций искусство сохраняло *целостность,* то прочное *внутреннее единство,* которое обозначается единым понятием "художественное творчество". Как же возможно было такое единство при столь широком разнообразии функций?

Оно было возможно по трем причинам.

Во-первых, потому, что в эту эпоху нет еще сколько-нибудь устойчивого общественного разделения труда и сколько-нибудь определенной дифференциации общественного сознания. *Синкретизм практической и духовной деятельности* отражался во взаимопроникающей связи различных функций искусства.

Во-вторых, самому искусству был изначально свойствен *внутрихудожественный синкретизм*. Словесные, музыкальные, хореографические и т. п. средства не имели еще самостоятельного существования, а находились в состоянии взаимосцепления. Выше уже кратко говорилось об этом, когда шла речь об охотничьем танце. Действо это можно лишь условно назвать "танцем", ибо оно было одновременно и гимнастической сюитой, и пантомимой, и своеобразной мистерией, оно включало музыкальное сопровождение, элементы пения, а нередко живописи и скульптуры, если зверя представляло его предметное изображение или если исполняющий роль зверя охотник надевал звериную маску. Кроме того, драматизированный танец тре-

бовал обычно декорирования тел его участников и специальных украшений, вбирая в себя, таким образом, и элементы декоративного искусства. Другой синкретический "пучок" мы можем обнаружить в сфере прикладных искусств, которые широко использовали изобразительные средства живописи и скульптуры, сочетая их с собственными архитектоническими и орнаментальными способами формообразования. Первобытное искусство не знает и четкой жанровой дифференциации, и варьирование художественных структур связано в нем главным образом с тем, в какие ситуации практической деятельности включались те или иные художественно-творческие акты (скажем, в обряд инициации или в свадебный обряд, в приготовление охоты или военного набега и т. д.). Эта *видовая и жанровая нерасчлененность* делала еще более прочной связь различных функций древнего искусства.

Третья, и главная, причина рассматриваемого нами явления имеет более общий характер. Причина эта уже не временная, исторически преходящая, а устойчиво сохранявшая свою силу на протяжении всей дальнейшей истории художественной культуры. Речь идет о том, что искусство представляло собой с самого начала результат *практически-духовной* (К. Маркс) деятельности, т. е. такой, которая была не только *отражением* и *познанием* жизни, не только средством хранения и передачи *нравственно-ценностной* информации, но и своеобразным способом *моделирования жизни*. Независимо от того, большей или меньшей степенью условности обладало каждое конкретное художественное действо, оно всегда было *иллюзорным удвоением и продолжением жизненно-реального действия* — охоты, сражения, производственного процесса и т. д. и т. п. Тем самым искусство оказывалось воспроизводством жизненно-практического опыта людей, дополнением этого опыта новым, искусственно созданным, причем созданным по программе, отвечающей коренным интересам общества и исключающей все случайности и неожиданности, которые неизбежны в стихийно складывающемся реальном жизненном опыте человека. Опыт его воображаемой "художественной жизни" отличался поэтому *более совершенной организованностью, чем опыт реальный*: так, в реальной охоте победа человека над зверем проблематична, в художественном же воссоздании охоты она обеспечена. Но как бы художественная модель ни идеализировала практическую деятельность, она должна быть близка последней по самым главным своим параметрам, т. е. *изоморфна реальной жизни,* в противном случае она не могла бы втянуть в себя человека эмоционально, возбуждать его переживания, восприниматься им *как жизнь.*

Так, выходя за пределы реального в мир воображения, искусство сохраняло верность реальности, ибо оно организовывало поведение человека по ее законам. А первый из этих законов — *разносторонность реальной жизнедеятельности, которая связывает в одну систему труд, общение, познание и ценностную ориентацию человека.* Соответственно и искусство должно было с первых своих шагов моделировать эту систему, т. е. выступать *одновременно как особая форма практического действия, особая форма общения людей, особая форма познания и особая форма ценностной ориентации.* Это-то единство и называется *художественностью,* и ее суть — *в дополнении реального жизненного опыта человека опытом воображаемой жизни во имя социально-целеустремленного формирования человеческого сознания и человеческой деятельности.*

Именно таким сотворил человеческий гений искусство. И именно эта его внутренняя структурная сложность, многомерность и полифункциональность сделали столь трудным его изучение эстетической наукой, искавшей — согласно познавательной парадигме Нового времени — простоты и однозначности там, где их не было.

5. Зарождение художественной деятельности в онтогенезе

Путешественники, миссионеры, этнографы, наблюдавшие за жизнью племен, сохранивших более или менее неприкосновенно первобытное состояние, постоянно отмечали близость бытия и сознания этих людей и сознания, поведения, деятельности детей; отсюда возникло понятие *"детство человечества"*, которое обосновывало правомерность познания многих особенностей первобытной культуры, трудно доступной для изучения, путем аналогий с гораздо лучше известной ученым жизнью ребенка. Продуктивным оказывался и обратный ход — постижения сознания и поведения ребенка, существенно отличных от мышления и действий взрослых людей, с помощью аналогий, предоставляемых наблюдениями за образом жизни людей в эпоху "детства человечества". Разумеется, аналогии эти имеют свои пределы — между первобытным человеком, собственным трудом добывавшим средства существования, работником, охотником и воином, "изобретавшим" неизвестные до того культурные формы своей деятельности, и ребенком, получающим от взрослых в готовом виде накопленный ими опыт и живущим *не трудом, а игрой*, огромная дистанция. И все же в данном случае

действует закон, открытый в свое время биологом: "Онтогенез повторяет филогенез".

В самом деле, сознание ребенка отличается изначально *тем же синкретизмом,* что и сознание первобытного человека, — его мысль еще не отделяется от переживания, переживание — от образов, творимых воображением, эти последние — от восприятий окружающего его реального мира и от образов, сохраняемых памятью, и все это — от потребности общения, основанной на любви, влечении к единению с другим, прежде всего с матерью, — потребности, распространяемой на других людей, на животных, на растения, на вещи. Ребенок отличается поразительной *целостностью сознания,* которое не отделяет его от мира, не противопоставляет его миру, не знает субъектно-объектной рефлексии. В результате он и оказывается *художником по строю своего сознания* — ведь оно, как мы видели, и зародилось исторически на такой именно духовной основе и продолжало питать искусство на протяжении всей истории культуры, поскольку умело сохранять эту свою изначальную синкретическую целостность. В этом смысле можно понять афоризм М. Горького, что человек "по природе своей художник", не в смысле — профессиональный создатель художественных произведений, а в смысле — носитель *художественно-образной структуры сознания.* И всякий нормальный ребенок — родители знают это по собственному опыту — является *художником:* это сказывается и во всеобщей потребности и способности детей рисовать и лепить, петь и танцевать, строить и лицедействовать; плоды этой деятельности малышей имеют чаще всего такую меру художественной ценности, что выставки детских рисунков, картин, скульптур организуются в крупнейших музеях мира, иногда — скажем, в Ереване, Тбилиси — создаются специальные музеи детского творчества, а российское телевидение создало замечательную воскресную программу "Утренняя звезда", представляющую эстрадное творчество детей, полноценное в эстетическом отношении.

Яркое проявление художественной одаренности ребенка — так называемые "ролевые игры", являющиеся на самом деле не играми в том смысле, в каком говорят об игре в карты, домино, футбол, о детских играх с мячом, в жмурки, лото, а в том смысле, в каком именуют "игрой" творчество актера и музыканта — ибо игры типа "дочки-матери" или в "больницу", в "войну" и т. п. оказываются *своеобразными спектаклями,* которые дети сами разыгрывают и сочиняют, и режиссерски и сценографически организуют; это своеобразные самодеятельные "комедии дель-арте" (игрой их считают лишь потому, что спектакли эти создаются — "разыгрываются" — не для зрителей, а для самих "акте-

ров", ради переживаний и удовольствия, получаемых детьми от процесса перевоплощения во взрослых).

Когда же живописные, музыкальные, танцевальные, актерские, поэтические способности ребенка оказываются особенно сильными, навязчивыми, продуктивными, требовательными, его направляют в специальную школу, студию, кружок, готовят к профессиональной деятельности в той или иной области искусства. Однако художественное сознание сохраняется в известной мере и у всех других, и доказательство тому — их способность *воспринимать искусство как искусство,* т. е. *сотворчески* реализовывать замысел художника, достраивая в воображении тот мир, который создал автор в произведении и обратил его к зрителям, читателям, слушателям, дабы каждый из них довел его работу до конца, завершил ее силами своего художественного дара. Говоря о художественно-образной структуре сознания ребенка, я имею в виду те его особенности, которые психоаналитики и психологи обычно определяют введенным Е. Блейлером — известным на Западе и в России в 20-е годы последователем З. Фрейда — понятием "аутистическое мышление"; в книге под этим названием автор подчеркивал, что такой строй мышления проявляется наиболее ярко в мифологии древних людей, в поэзии современного человечества и в психической деятельности ребенка. Хотелось бы вместе с тем подчеркнуть, что у ребенка, как и у первобытного человека, наряду с *образным* сознанием формируется и сознание *абстрактно-логическое*, дискурсивное, которое станет почвой научного познания мира. Оно начинается с развития математического мышления, ибо простейший счет есть оперирование абстракциями — в реальности нет "двойки" и "сотни", нет "сложения", "деления" и иных операций с числами, нет круга, треугольника, квадрата, линии, точки — арифметика и геометрия абстрагируют количественные и структурные отношения от качественно-содержательных, конкретно-предметных, и тем самым отделяют отвлеченную мысль от живого чувства, от продуктивного воображения и от жизненного общения человека с человеком. Затем алгебра и тригонометрия, оперирующие не только действительными числами, но и мнимыми, не только положительными величинами, но и отрицательными, оказываются необходимыми для материальной практики людей, для развития производства и обмена; потому вся история цивилизации нашла опору в строгой логике математизированного абстрактного мышления. Более того, сам словесный язык уходил *от первоначальной образности речи* с изобразительной "внутренней формой слова", как называли это А. Гумбольдт и А. Потебня, к приданию каждому слову качества *термина,* т. е. однозначного обозначения некоего понятия, понятие же есть фиксация *общих*

свойств больших групп объектов, что придает ему *познавательное, а не экспрессивное* значение.

Главное отличие детского искусства от первобытного — *отсутствие мифологических коннотаций* в мышлении и творчестве ребенка. Оно и естественно — ведь мифологическая интерпретация плодов деятельности собственной фантазии человека объяснялась его слабостью при столкновении со всемогущей природой, его практической беззащитностью и поисками средств иллюзорной защиты, ребенок же защищен взрослыми, и его страхи рассеиваются родителями. К тому же ребенок в отличие от первобытного человека не должен самостоятельно искать объяснений всему, происходящему в мире, — он получает эти объяснения готовыми от родителей и учителей. Потому сознание ребенка может приобрести мифологический характер только тогда, когда он получает соответствующие объяснения в процессе воспитания, — в духе ли христианства, мусульманства, буддизма, спонтанно же образное сознание ребенка *не оборачивается мифом,* ибо он знает: его рисунки, роли, стихи, песни — это плоды его собственного творчества. Соответственно *миф* становится для ребенка *сказкой* — напомню, что психологи называют детство "возрастом сказки". Но в функциональном отношении искусство детей подобно искусству первобытному, и потому дальнейшие судьбы художественной деятельности человечества и отдельного человека оказываются *изоморфными.*

Лекция 14-я:

Самоопределение искусства в культуре

1. Исторический процесс автономизации художественной деятельности

Вся последующая история художественной культуры характеризуется диалектической связью двух противоположных процессов: с одной стороны, неизменность самой потребности общества в наиболее эффективных способах очеловечивания человека, обеспечивавшая искусству историческую сохранность, делая *инвариантной* ту его функциональную структуру, которая сложилась в глубочайшей древности; с другой стороны, постоянные изменения условий жизни общества, его потребностей, интересов и идеалов, которые влекли за собой *безостановочное варьирование* сложившейся в древности структуры художественной деятельности. Таким образом, в каждую эпоху искусство и преображалось, и продолжало быть самим собой; оно ориентировалось всякий раз на новые социальные запросы и устремления культуры, но при этом твердо опиралось на добытый им прежде художественный опыт; менялись характер искусства, формы его бытия, его связь с другими сферами общественного сознания, его место в системе духовного производства, и вместе с тем искусство всегда оставалось *искусством* и, несомненно, останется таковым, пока существуют на земле человек, общество, культура.

Правда, это утверждение как-будто опровергается опытом развития искусства в XX в., ибо Модернизм[1] решительно и весьма последовательно отверг те принципы художественной деятельности, которые складывались на протяжении всей предшествующей ее истории, вплоть до того, что вошло в обиход понятие "антиискусство". Подробнее мы будем говорить об

---

1 Это понятие, как и некоторые другие историко-культурные категории, пишутся здесь и далее с заглавной буквы не случайно, объяснение будет дано в ходе анализа закономерностей историко-художественного процесса.

этом в последней части нашего курса, а сейчас могу лишь заметить, что само понятие "антиискусство" точно определило реальный характер произведений представителей абстракционизма, концептуализма, конкретивизма, леттризма, мини-арта, боди-арта, ленд-арта и других вариаций *квазихудожественной,* по сути ее, деятельности, порвавшей с традицией художественно-образного воспроизведения действительности и заменившей его своего рода "игрой без правил" с различными элементами формы — пластической, звуковой, жестовой, вербальной. Безотносительно к тому, как каждый из нас может относиться к этой деятельности, — с восхищением или осуждением — квалифицировать ее следует *именно как игровую, а не как художественную* — не случайно ее провозвестник в прошлом веке определил искусство как "игру формами" (Э. Ганслик в трактате "О музыкально прекрасном"), а выдающийся художник и мыслитель нашего времени назвал ее идеальную модель "игрой в бисер" (Г. Гессе в одноименном романе). Однако уже во второй половине нашего столетия в движении, именуемом пока достаточно неопределенным понятием "постмодернизм", наметилась достаточно определенная тенденция *возвращения к основополагающим для искусства принципам творчества* при использовании тех новых способов формообразования, которые были выработаны Модернизмом. Отсюда можно заключить, что традиционное понимание искусства отвечает таким фундаментальным потребностям человечества, что игровые формы деятельности, как бы ни были они привлекательны сами по себе, не могут заменить художественно-образный способ освоения, постижения, осмысления удвоения действительности. Отсюда следует, что современная эстетическая теория, в полной мере учитывая произошедшее в эпоху господства Модернизма, должна изучать искусство *в его собственных, исторически сложившихся формах,* как плод специфической деятельности человека, необходимый и ему самому, и обществу, и культуре и изменяющийся в определенных пределах — между *неискусством* и *антиискусством.* Поскольку же эти сущностные качества искусства проявлялись в разных конкретных формах (стилях, направлениях, творческих принципах, вкусах), постольку эстетика должна держать перед глазами все многообразие этих форм, при том что каждая историко-художественная ситуация должна интересовать эстетику не сама по себе, а как своеобразное преломление устойчивого, сущностно-неизменного, определяющего природу искусства как особой формы человеческой деятельности.

Что же произошло с искусством на долгом пути его эволюции? В каких направлениях изменялся первоначальный тип художественно-творческой деятельности?

История художественной культуры связана прежде всего с процессом *распада синкретизма первобытного духовного производства*. Процесс этот развертывался на двух основных уровнях: во-первых, на уровне дифференциации отдельных форм общественного сознания, и, во-вторых, на уровне размежевания отдельных способов художественного творчества.

Если изначально духовное производство было, как мы видели, непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей, а образное освоение мира вбирало в себя все религиозные, нравственные представления первобытных людей и их эмбриональные знания, то дальнейшее развитие искусства приводит к вычленению "художественного производства как такового" (К. Маркс). Иначе говоря, искусство становится *самостоятельной формой человеческой деятельности*, явственно отличающейся и от труда, и от науки, и от религии, и от спорта.

Это нельзя понимать в том смысле, будто художественное творчество стало изолированным от других форм общественной жизни, замкнутым, абсолютно автономным "царством красоты". Его самоутверждение как особой формы общественного сознания и общественной деятельности не привело к полному разрыву тесных и многообразных его контактов с другими формами общественного сознания и с другими формами практической деятельности. Эти контакты проявлялись двояким образом. Самая простая их форма — *включение* научно-творческих или религиозно-этических элементов в ткань художественного произведения, как, например, в "Войне и мире", либо, напротив, элементов художественно-образных в ткань научного сочинения — вспомним хотя бы "Капитал" К. Маркса. Очевидно, однако, что при этом "Капитал" остается научным трактатом, а "Война и мир" — романом. Более существен другой случай — *органическое скрещение* художественного и, скажем, научного способов освоения мира, такое, которое заставило Д. Данина дать его интереснейшей книге "Неизбежность странного мира" несколько необычный подзаголовок: "Научно-художественная книга о физике и физиках". И в самом деле, трудно однозначно определить характер этого произведения, в котором синтезировались научно-популяризаторское и беллетристическое начала. Думается, что, если бы А. Герцену надо было найти точное жанровое определение "Былого и дум", ему пришлось бы назвать свое произведение "хроникально-художественным". Подобные явления встречаются и в области кинематографии. Ряд фильмов Р. Кармена названы им "художественно-документальными", и это определение можно с полным правом отнести к публицис-

тическим памфлетам замечательных немецких кинематографистов Аннели и Андре Торндайков.

Во всех этих случаях перед нами такой *синтез* художественного и документального или художественного и научного начал, который рождает специфическую жанровую структуру, лежащую на самой границе между искусством и другими, нехудожественными, способами освоения действительности. Но в какой бы мере эти последние ни проникали в ткань художественного произведения (и наоборот, в какой бы мере художественная образность ни проникала в ткань научного или хроникального произведения), несомненным остается исторически выкристаллизовавшееся *качественное различие* между искусством, наукой и документальным изображением жизни.

Подобная *синтетическая двойственность* характерна также для архитектуры и прикладных искусств. Здесь техника органически скрещивается с искусством, только целью такого скрещивания является уже не изображение видимого мира, а создание сооружений и вещей, удовлетворяющих практические нужды людей. Поэтому всякое полноценное произведение архитектуры и прикладного искусства есть одновременно и техническая конструкция, и художественное творение. Точно сказал об этом один из крупнейших архитекторов XX в. Ф. Л. Райт: "На протяжении всей жизни во мне работали поэт в инженере, инженер в поэте и оба — в архитекторе". Равным образом художественная гимнастика принадлежит одновременно и миру спорта, и миру искусства.

Интересен с этой точки зрения анализ такого современного вида искусства, как *художественная фотография*. Строго говоря, фотография, так же как и кинематография, есть особый технический способ изображения на плоскости реального мира. Но фотография может стать искусством и, подобно кинематографии, часто им становится — сошлюсь хотя бы на бытовые сюжеты в снимках А. Картье-Брессона или на портреты петербуржского фотохудожника В. Плотникова. Любой зритель, посещающий выставки художественной фотографии, отчетливо ощущает, даже если и не умеет теоретически это объяснить, что экспонированные здесь снимки по праву называются *художественными*, ибо производимое ими впечатление аналогично тому, какое зритель получает на выставках произведений живописи и графики. Вместе с тем, приобретая художественное качество, фотография не теряет своей *документальности*, т. е. не перестает быть точным изображением реального предмета. Это значит, что в художественной фотографии документальное и художественное начала сливаются в одно *двуединое целое*.

Историку культуры приходится иметь дело с еще более сложными ситуациями: готический собор, например, может быть "измерен" только в трехкоординатной системе — в его создании скрестились техническая, религиозная и художественная формы человеческой деятельности.

Итак, искусство исторически обрело автономность от других сфер практической и духовной деятельности, но не замкнулось при этом в пределах чисто художественного творчества, а распространилось на соседние "владения", находя разные возможности для того, чтобы в них ассимилироваться. С другой стороны, наука, религия, техника, спорт, игра сохраняли свое место в "мире искусства" и завязывали с ним разнообразные связи на его собственной почве. Таково реальное положение вещей, которое и обусловливает необходимость диалектического подхода к определению границ искусства (см. схему на стр. 100).

В ходе исторического развития культуры менялось также *взаимоотношение способов художественного творчества в пределах самого искусства*. Отдельные виды, роды и жанры искусства постепенно вычленялись из первоначально синкретического художественного действа. И тут нужно сказать, что кристаллизация таких форм творчества и их самостоятельное существование не превращались в их полное обособление друг от друга. Напротив, история художественной культуры свидетельствует о постоянном их взаимодействии, которое выражалось и во влиянии одного вида искусства на другие, и в прямом их скрещивании, в своеобразной "гибридизации", приводившей к рождению новых, синтетических типов художественного творчества, подобно современному театру или киноискусству. Но какой бы тесной ни была взаимосвязь разных видов искусства в дальнейшей его истории, художественное творчество реально осуществлялось уже только в формах *литературы, музыки, живописи, архитектуры, театра* и т. д., а сами понятия "искусство", "художественное творчество" стали собирательными понятиями, абстрактными обобщениями многочисленных и разнообразных конкретных видов творческой деятельности.

Понятно, что в каждом виде искусства, а в его пределах — в каждом роде и жанре общая структура художественно-образного освоения мира существенно модифицировалась. Но как бы ни отличались строение словесного образа от структуры образа живописного и музыкального, или структура эпического повествования от структуры драматической и лирической, или строение симфонии от строения романса и хоровой песни, во всех случаях мы имеем дело лишь *с модификациями некоей устойчивой общности*, которая и является *структурой художественно-творческой деятельности как таковой*.

2. Диалектика устойчивого и изменчивого в истории искусства

Исторические судьбы искусства оказались, однако, связанными не только с дифференциацией древней синкретической формы духовного производства. Параллельно с этим процессом протекал и другой, имевший для искусства не менее серьезные последствия, — процесс *изменения изначально сложившихся принципов художественного освоения мира.* Движение общества, его бытия и сознания влекло за собой постоянное преобразование самого метода художественно-творческой деятельности, а социальное расслоение порождало весьма существенные расхождения и в творческих установках художников, работающих в одну и ту же эпоху. Огромная дистанция отделяет уже в средние века придворное аристократическое искусство от искусства народного, а в XX в. противоположность идейно-эстетических устремлений так называемого *массового* искусства и *элитарного* доходила до их полного взаимного отрицания.

Характеризуя искусство как специфический плод человеческой деятельности, нельзя не учитывать эту дробность общей картины художественной культуры, как бы распадающейся на множество глубоко различных направлений, течений, школ, стилей. Эстетической теории необходим такой подход, который учитывал бы *диалектическую связь общего и особенного* во всех конкретных формах реального существования искусства. А для этого эстетика должна не только установить, каковы исторически сложившиеся общие, устойчивые и существенные отличительные черты художественного освоения человеком мира, но и объяснить, почему оно способно столь резко видоизменяться, реализуясь в многочисленных, глубоко своеобразных и даже исключающих друг друга видах, родах, жанрах, направлениях, стилях.

Понять, что представляет собой искусство, значит изучать его в процессе реального функционирования, т. е. в том практическом действии, ради которого оно возникло и для осуществления которого выработало все свои внутренние качества, способности и механизмы. Ответ на вопрос: что такое искусство? предполагает, следовательно, выяснение того, "что делает" искусство, какие задачи оно объективно решает в общественной жизни и культуре и как оно их решает. Подчеркну, что речь идет именно об *объективных законах функционирования искусства*, которые могут не совпадать с тем, как люди представляют себе его призвание, и с тем, какие цели они перед ним ставят. Ибо, как показывает история эстетической мысли, эти субъективные представления и программы были многообразными и весьма разноречивыми. Определяя основной смысл существования ис-

кусства, теоретики, критики, сами художники да и "любители" искусства утверждали, например, что оно должно доставлять эстетическое удовольствие, услаждать и развлекать; что оно призвано воспитывать человека, быть "учебником жизни"; что оно способно объединять обе функции и "поучать, развлекая"; что оно обязано уводить людей от жизненной скверны и устремлять их души к Богу; что оно предназначено для познания законов реального человеческого бытия; что высшая его цель — создавать модели идеальной жизни, более совершенной, чем жизнь реальная, и звать человека к достижимому или только в искусстве обретаемому идеалу; что оно должно быть обличением пошлой и уродливой действительности, суровым и безжалостным "приговором над жизнью", чуждым какой-либо ее идеализации; что истинное его назначение — быть средством связи между людьми, особым "языком"; что ему следует быть, напротив, "самовыражением" личности, недоступным в принципе пониманию других людей, спонтанной и импульсивной "разрядкой" избыточной энергии; что искусству "на роду написано" быть "сном наяву", грезой, иллюзорным осуществлением несбывшихся желаний...

Можно с полным основанием утверждать, что ни одна другая форма человеческой деятельности — ни наука, ни техническое творчество, ни игра, ни политика, ни религия, ни спорт, ни язык — не истолковывались *столь разноречиво*, как интерпретировалось искусство на протяжении всей истории эстетической мысли и как продолжает оно толковаться в наше время. Этот факт заслуживает самого пристального внимания: почему, в самом деле, человечество, давно и четко установившее назначение всех других форм своей практической и духовной деятельности, не сумело "договориться" о том, что же представляет собой искусство?

Видимо, искусству в отличие от науки, техники, идеологии, языка и т. п. объективно присуща *полифункциональность* — способность решать одновременно весьма различные задачи. Более того, анализ реальной практики показывает, что эти задачи связаны между собой столь тесно, что, устремляясь к решению одной из них, искусство в той или иной мере решает и все остальные. Независимо от того, какие цели субъективно преследовал А. Пушкин, когда писал свой знаменитый "Памятник", объективно произведение это имело одновременно целый ряд различных, хотя и взаимосвязанных функций: оно было подлинным лирическим "самовыражением" поэта и "языком", передавшим другим людям его размышления и переживания; оно было итогом познания жизни и воплощением представлений поэта об идеальном художнике; оно было средством поли-

тической пропаганды и одновременно источником самых изысканных эстетических радостей. Аналогичную ситуацию мы могли бы обнаружить во многих других случаях. Игра актера не случайно называется "игрой" — она является именно *игрой в жизнь*, а не реальной жизнедеятельностью; побуждение актера к "представлению", цель которого заключена в нем самом, с психологической точки зрения может быть квалифицировано как *установка к игре*, но вместе с тем эта "игра" становится для него *самовыражением*, одновременно *общением с аудиторией*, способом *идейно-эмоционального воздействия* на аудиторию, способом *просвещения и воспитания* людей, их *душевного потрясения* и их *эстетического услаждения*.

Конечно, в таком ансамбле функций та или иная функция может иметь то больший, то меньший удельный вес. На этой стороне дела мы специально остановимся позднее, сейчас подчеркну лишь, что при всех модификациях система функций искусства остается целостной и достаточно устойчивой для того, чтобы функционирование искусства оставалось деятельностью *художественной*, а не какой-то иной (научно-просветительской, агитационно-пропагандистской, коммуникативной, игровой и т. п.). Отсюда следует, что недостаточно признать множественность функций искусства, нужно еще определить: а) *какие именно* "социальные роли" образуют данную полифункциональную систему, б) *какова логика их связи* в структуре этой системы и в) *почему она имеет именно такую*, а не какую-либо иную структуру.

Выводы, полученные в результате исследования происхождения искусства, позволяют утверждать, предваряя более подробный анализ данной проблемы, которому будет посвящена специальная лекция, что искусство было создано человечеством как некое *удвоение его реальной жизнедеятельности*, призванное *расширить* опыт практической жизни человека и *дополнить* его опытом "жизни в искусстве", организованной более эффективно, чем стихийно складывающийся реальный жизненный опыт. Это замечательное изобретение человечества оказалось столь социально полезным, что было сохранено при всех дальнейших перипетиях культуры, сохранено, невзирая на стремительно развивавшийся и очень далеко зашедший процесс общественного разделения труда.

Смысл этого процесса заключался, как известно, в том, чтобы с помощью специализации различных форм материальной и духовной деятельности добиться максимальной плодотворности усилий человека в борьбе с природой и в организации социальной жизни. Соответственно вычленение и обособление каждой формы деятельности были обусловлены разделением их функций: *практического преобразования* мира (труд); *познания*

его объективных законов (наука); *общения* людей во всех сферах их жизнедеятельности (язык); *социально-организационной* деятельности в разных ее аспектах (мораль, религия, право, политика); *выработки необходимой для этого системы ценностных ориентаций* (этическая, религиозная, политическая, юридическая формы идеологии); *воспитания* подрастающих поколений (педагогика); *физического развития человека* (спорт) и т. д. Одно только искусство выпадало из сферы действия этого все углубляющегося общественного разделения труда, не получая какой-либо узкой специализации. Оно оказывалось, напротив, неким странным "дублером" других форм деятельности: подобно науке и рядом с ней оно служило целям познания жизни; подобно идеологии и рядом со всеми ее разновидностями оно участвовало в выработке системы ценностной ориентации и в постоянной переоценке установившихся ценностей; подобно языку и рядом с ним оно служило средством общения людей, предлагая для этого целый набор своих специфических художественных языков — музыкального, живописного, поэтического, хореографического и т. п.; вместе с трудом и рядом с ним оно преобразовывало природную данность, участвуя в создании "второй природы", и вместе с педагогикой преобразовывало самого человека, активно включаясь в процесс его общественного воспитания; вместе с игрой и рядом с ней оно заполняло досуг, наполняло человеческую жизнь радостью самодеятельности.

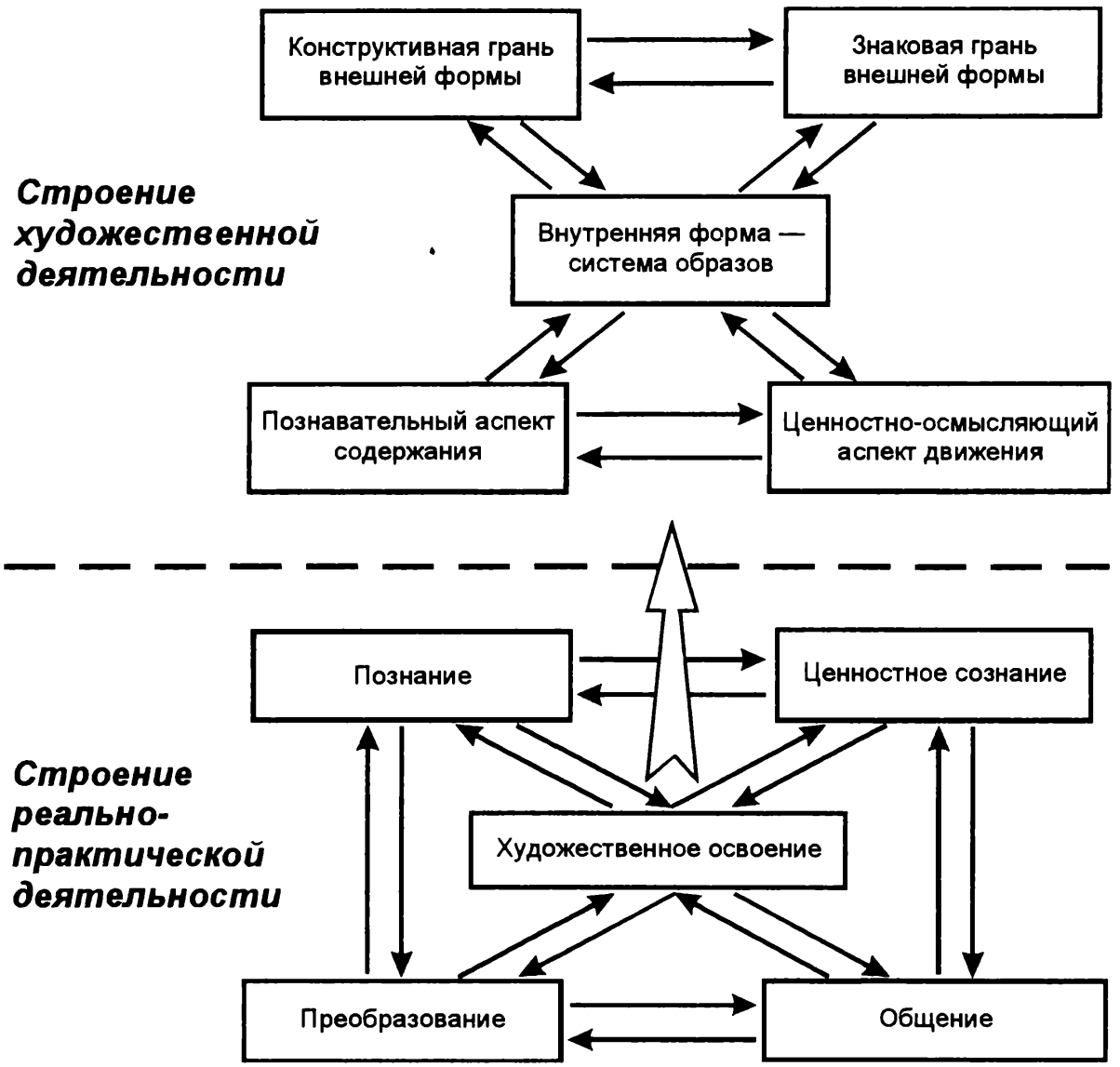
Короче говоря, не получая никакого специфического, только ему одному доступного предназначения в системе общественного разделения труда, искусство оказывалось способным по-своему повторять все, что происходило в каждой специализированной области деятельности, — оттого-то теоретики и могли с равным успехом сближать его то с наукой, то с идеологией, то с трудом, или языком, или игрой, или религией, или педагогикой... В расчлененной системе общественных функций искусство было *всем и ничем особенным*; оно обладало поразительным *универсализмом* и не находило себе как будто места в целесообразно организованной социальной жизни. Неудивительно, что одни теоретики восхищались этим его универсализмом, готовы были вознести его над всеми специализированными формами деятельности и видели в нем единственное средство воспитания гармонического человека, а другие, напротив, рассуждая практически-трезво, приходили к выводу, что искусство обречено на отмирание, что у него нет никакого будущего в рационально устроенном общественном организме.

Если человечество все же пронесло через всю историю культуры функциональный универсализм искусства наряду с функциональной однозначностью специализированных форм мате-

риального и духовного производства и если нет никаких реальных симптомов отмирания искусства в нашу эпоху, приходится заключить, что в действительности полифункциональность искусства не была простым суммированием дилетантски исполняемых "чужих" функций, но *сохраняла тот глубочайший смысл, какой она получила изначально и который не могли умалить возникновение и развитие всех монофункциональных форм деятельности.* Ибо смысл этот и заключался в том, чтобы воссоздавать жизнь *в ее целостности, дабы продлить, расширить, углубить реальный жизненный опыт общественного человека, предоставив ему возможность "дополнительных жизней" в воображаемых мирах художественных образов*, чтобы дополнять *стихийное бытие целенаправленно организуемым небытием*, которое становится *квазибытием* в человеческой жизни. Тем самым по мере того, как оно эмансипировалось от первоначального подчинения религии, а религия теряла власть над человеческим сознанием, искусство раскрывало *собственную свою ценность*, осознаваясь как *могущественный и неповторимый способ совершенствования человека.* В самом искусстве, а не в религиозно-художественном мифе обретал теперь человек *подлинное бессмертие*, ибо возможность дополнить конечный, ограниченный во времени и в пространстве жизненный опыт безграничным в принципе опытом жизни воображаемой, жизни в мирах О. Бальзака, Д. Веласкеса, М. Мусоргского, Ф. Достоевского, Б. Брехта, Ч. Чаплина и т. д. раздвигала рамки эмпирического существования личности. Искусство "переносило" личность в прошлое и в будущее, "переселяло" ее в иные страны, позволяло человеку "перевоплощаться" в другого, становиться на время Спартаком и Цезарем, Ромео и Макбетом, Христом и Демоном, даже Белым Клыком и Гадким утенком; оно обращало взрослого в ребенка и в старца, оно позволяло каждому почувствовать и познать то, чего он в действительной свой жизни никогда не мог бы постичь и пережить.

Но для этого художественно-образная модель жизни должна при всем своем отличии от жизни подлинной обладать структурным сходством с реальным прообразом. Какова бы ни была степень этого *сходства* и соответственно степень *условности* образа — например, в сопоставлении реалистического изображения природы в живописи и символического в иконе или иллюзорного воспроизведения вещи в натюрморте, называвшемся в прошлом веке "обманкой" (перевод с французского trompe-oeil — "обмани глаз"), и конструктивистской "декомпозицией" предмета — вплоть до изобретения абстрактного искусства, отказавшегося от изобразительности как таковой и тем самым сделавшего проблематичной свою художественную сущность,

образное удвоение мира могло достигнуть своей цели создания "художественной реальности", лишь будучи *изоморфным целостному бытию человеческой деятельности*, объединяющему, как было показано в первой части нашего курса, *все ее четыре модификации — познание* реальности, ее *ценностное осмысление*, ее *преобразование*, материальное и идеальное, и *общение* участвующих в этих действиях субъектов.



Эта схема показывает, что, хотя внутреннее строение искусства отражает — *отражает* в буквальном смысле слова — строение человеческой деятельности, между обеими структурами есть одно существенное отличие: если в пространстве культуры все пять видов деятельности связаны друг с другом прямыми и обратными связями, то в структуре искусства компоненты его духовного содержания и грани его внешней формы связаны не непосредственно, а только *через посредство внутренней формы*, ибо только так может быть обеспечена органичность этой связи, взаимное отождествление содержания и формы.

3. Искусство в художественной культуре

Исторический процесс самоопределения искусства как специфического и самостоятельного культурного явления потребовал вычленения в культуре особой ее подсистемы, которая должна была создать оптимальные условия для автономизировавшейся художественной деятельности — и для способов создания произведений искусства, и для их восприятия публикой, и для их хранения, функционирования, изучения, оценки, и для связи всех этих аспектов реальной жизни искусства в новых и постоянно менявшихся социокультурных условиях с другими сферами культуры и социальной практики. Так сложилась в культуре особая ее подсистема — *художественная культура* общества.

Необходимость создания условий для порождения и функционирования произведений искусства определило трехмерное строение художественной культуры: одно из этих ее измерений — *организационно-институциональное*, другое — *духовно-содержательное*, третье — *морфологическое*.

В упоминавшемся исследовании истории мировой художественной культуры, созданном в 80-е годы коллективом ученых на базе философского факультета Ленинградского университета, такое понимание структуры художественной культуры было положено в основу анализа всего ее развития. Охарактеризую вкратце три ее вышеназванных аспекта.

Суть первого состоит в том, что выход искусства за пределы мифологического сознания и религиозного культа потребовал особых способов организации творческого процесса, процесса общения создаваемых произведений с теми, для кого они создаются, специфических способов хранения и распространения этих произведений, способов их оценивания и истолкования, способов обучения мастеров искусства, критиков, искусствоведов, способов воспитания любящей и понимающей искусство публики, наконец, способов эффективного управления всеми этими аспектами жизни и развития искусства.

Поскольку из континуума синкретической фольклорной деятельности, а затем и из подчинения художественного творчества нормам жизни храма и монастыря, рыцарского замка и княжеского дворца оно выходило на дорогу самостоятельного бытия в культуре, должны были складываться и закрепляться (на языке социологии — *институциализироваться*) своеобразные условия для нового типа творчества, отвечающие его особенностям по сравнению со всеми другими формами деятельности (с учетом того, что сохранялись "зоны скрещения" художественной и всех нехудожественных сфер культуры). Так родились разнообразные

специфические *институты художественной культуры* — театр и музей, издательство и литературно-художественный журнал, цирк и Академия изящных искусств, консерватория и филармония, архитектурная мастерская и киностудия, общественные объединения писателей, художников, музыкантов, критиков. История художественной культуры Нового времени показывает, как повлияла эта реорганизация художественной жизни на само содержание искусства и как менялись в ходе развития буржуазного общества и его культуры институциональные условия реального существования всех разновидностей искусства; особенно ярко это проявилось при смене социокультурных систем демократического типа системами тоталитарными, фашистского или большевистского типа, равно как и при обратном процессе демократизации общественного строя во всех этих странах.

Второе измерение художественной культуры — *духовно-содержательное*. Речь идет о том, что при всех особенностях каждого вида искусства, своеобразии его содержания и формы существует нечто, *объединяющее все проявления художественного творчества на каждом этапе истории*; это "нечто" — порождаемое общими процессами развития общества и культуры исторически конкретное *духовное состояние нации, ее* мироощущение, миропонимание, мировоззрение, оборотной стороной которых является взгляд на человека, его место в мире, его положение в природе, обществе, культуре. Уже первое общее знакомство с историей мировой художественной культуры позволяет ощутить это духовное единство всех форм искусства в каждую эпоху — то, что связывает, например, творчество драматургов П. Корнеля, Ж. Расина, Мольера, живописцев Н. Пуссена и Ш. Лебрена, композитора Ж. Люлли, зодчего А. Ленотра, критика Н. Буало как представителей *единого типа художественного сознания* во Франции XVII в. или же в русской художественной культуре первой половины прошлого столетия — А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя; К. Брюллова, А. Венецианова, П. Федотова; М. Глинки и А. Даргомыжского; А. Захарова и А. Воронихина; М. Щепкина и П. Мочалова; А. Галича и В. Белинского... Именно такое *духовное единство,* сохраняющееся при всех индивидуальных особенностях мировоззрения и творчества каждого большого художника, отливаясь в устойчивые художественные структуры, рождает стили искусства, объединяющие не только творчество разных художников в пределах того или иного его вида, но и разные виды, разновидности, роды и жанры искусства. Именно потому, что здесь действуют общие для всех искусств концепционные силы, разрозненное изучение каждого из них не позволяет выявить эти его глубинные духовные детерминанты, что и делает научное изучение истории художественной культуры не "суммативным дублером" исследования истории

отдельных искусств, каким оно оставалось в "синтетической истории искусств" И. Иоффе или в четырехтомной коллективной монографии московских искусствоведов, посвященной русской художественной культуре конца XIX—начала XX вв., а *самостоятельной научной дисциплиной*, связывающей историю культуры с историями каждого вида искусства и способной служить для них своего рода фундаментом (так обосновывается она в работах представителей петербургской школы педагогов и методологов этой дисциплины Л. Мосоловой, Л. Предтеченской, И. Химик).

Вместе с тем, как показал уже Гегель и многократно подтверждали историки художественной культуры, для выявления особенностей каждого ее исторического типа и закономерностей смены одного типа другим необходимо видеть, *как меняется соотношение всех видов, родов, жанров искусства, и понимать, почему это происходит*. Так вычленяется третье измерение художественной культуры — *морфологическое*. Его значение состоит в том, что более или менее осознаваемая общая потребность всех мастеров искусства данной эпохи — выразить ее духовное содержание — наталкивается на специфические возможности, предоставляемые для этого каждым конкретным видом, родом, жанром художественного творчества.

Эта проблема будет вскоре рассмотрена мною специально, а сейчас напомню хорошо известные факты — особенно широкое и яркое развитие скульптуры в античности, живописи в эпоху Возрождения, музыки в эпоху Романтизма, а в постромантической культуре — литературы, в частности, ее эпического рода, а в нем — жанров романа и повести, названных В. Белинским "формами времени"; в XX в. — господство так называемых "экранных искусств", т. е. кинематографа и телевидения. Особенно важно при этом иметь в виду, что непрерывное изменение видородо-жанрового "лидера" характеризует не только его самого, но и особенности всех других искусств в данную эпоху, ибо они не могут не испытывать прямого влияния господствующего способа образного освоения мира: так "*пластичность*" оказывается общим стилевым признаком художественной культуры Древней Греции, "*живописность*" — качеством ренессансной архитектуры и литературы (еще в XVIII столетии Г.-Э. Лессинг будет бороться с его проявлениями в поэзии), "*музыкальность*" — характерным признаком романтической поэзии и живописи, а "*повествовательность*" (в более грубой формулировке — "литературщина") — отличительной чертой реалистической живописи, скульптуры и даже музыки (при последовательном проведении в ней принципа "программности") во второй половине XIX в. и в современном искусстве.

Таким образом, художественная культура — это *посредствующее звено между искусством и целостным бытием культуры*, проводник меняющегося в ходе ее исторического развития *превращения со-*

держания культуры в содержание и форму искусства. А его самоопределение ставит перед обществом и культурой еще одну важную задачу — задачу *управления художественной деятельностью.*

Дело в том, что переход от культуры традиционной к культуре личностно-мотивационного и потому креативно-инновационного типа, начавшийся в Европе в эпоху Возрождения, парализовал былые методы "жесткого" (Б. Бернштейн) управления художественной жизнью общества, которыми располагали церковные и светские власти и сам нравственно-эстетический авторитет традиции. Складывавшийся в новых социальных условиях новый тип культуры мог противопоставить религиозному канону, суждениям знатного заказчика и критериям, апробированным традицией, либо требования богатых покупателей, лишенных в массе своей развитого вкуса, необходимого для квалифицированной оценки художественного произведения, либо оценку компетентного эксперта, каким становится новый "агент культуры" — профессиональный *художественный критик.* Критика как инструмент самоуправления художественной культуры дополняет управление ею извне, осуществляемое политическими, юридическими и экономическими средствами, и делает это *рекомендательным, а не императивным путем* (потому этот механизм управления не "жесткий", а "мягкий"), единственно эффективным в условиях индивидуальной свободы творчества. Художественная критика непосредственно *смыкается с научным искусствознанием и эстетикой*, тем самым связывая художественную культуру с научной и философской; она становится нередко прямым проводником политических идей, религиозных убеждений, нравственных принципов и связывает художественную жизнь общества с этими сферами целостного бытия культуры.

Вместе с тем критика выполняет и другую миссию. Обращенная одновременно к автору и к публике, она *формирует ее вкусы*, помогает постигать замыслы художников и самостоятельно отличать подлинные художественные ценности от мнимых — такими воспитателями вкуса общества были Н. Буало и Ш. Сорель, Д. Дидро и Г.-Э. Лессинг, В. Белинский и А. Григорьев, Г. Ларош и А. Бенуа, в советское время — В. Лакшин, А. Каменский, К. Рудницкий... Критика делает это во взаимодействии с научным искусствознанием и философской эстетикой *через посредство педагогики* — школьной и внешкольной, во всех разнообразных ее формах (книжной и лекционной, радиотелевизионной и кинематографической, экскурсоводческой и игровой), которые в условиях современной цивилизации используются для *превращения художественной культуры общества в художественную культуру личности.*

Лекция 15-я

Структура художественого удвоения бытия

Уникальное строение художественного удвоения бытия объясняется наличием у него *особого предмета* в осваиваемой жизненной реальности, радикально отличного от предмета научного познания.

1. Проблема предмета искусства

Приходится решительно отклонить распространенное в эстетической мысли XVIII—XIX вв. и сохранявшееся в советское время как якобы марксистское представление о *тождестве предметов науки и искусства*: их общим предметом объявлялась действительность, общим методом оперирования с нею — познание, различие же виделось лишь в том, что в одном случае оно имело теоретическую, абстрактно-логическую форму, а в другом — образную, конкретно-чувственную (неудивительно, что второстепенный характер такого различия позволял иногда называть искусство "наукой" — например, в рассуждениях Леонардо да Винчи ("наука живописи") или В. Татищева ("щегольские науки"), в присвоенном себе О. Бальзаком звании "доктора социальных наук" или в тезисе В. Белинского: искусство и наука — "родные сестры"). Логическим следствием такого взгляда было признание *неполноценности искусства* как способа чувственного познания ("смутного", по А. Баумгартену, обреченного на отмирание на высшей ступени истории культуры, по Г. Гегелю). Между тем, опыт развития европейской культуры в последние столетия показывал, что искусство не уходило с авансцены культуры, более того, становилось особенно необходимым по мере научного и технического прогресса! Это можно объяснить только тем, что культурная миссия искусства не сводится к познанию мира ("мимесису", "подражанию природе",

"воспроизведению действительности", ее "познавательному отражению" — согласно разным историческим формулировкам такого взгляда), потому что у него в этом мире *особый предмет* и потому *особое назначение* — оттого они с наукой и не являются конкурентами, но действуют по принципу *дополнительности*, в буквальном, боровском, смысле идеи комплементарности, т. е. создают такие условия "эксперимента" в ходе освоения реальности, при которых вырабатывают принципиально различные, исключающие друг друга типы информации: наука — информацию об *объективных законах бытия или формах его конкретного существования*, искусство — информацию о *ценностных смыслах вовлекаемой в культуру реальности*. А это и означает, что у науки и искусства разные предметы.

Каков же он у художественного освоения мира?

Чтобы получить ответ на этот вопрос, обратимся к анализу наиболее близкого к науке реалистического искусства XIX—XX вв.

Поверхностному взгляду кажется, что, например, в пейзажах И. Левитана природа воссоздается именно такой, какова она в действительности. Однако стоит сравнить реальный ландшафт и его образное отражение в картинах нашего великого художника-реалиста, и станет ясно, что природа раскрывается в них *такой, какой видит ее, переживает и духовно осмысляет* живописец. В отличие от физика и химика, геолога и ботаника Левитан познает природу *в ее соотнесенности с человеком*, в ее *ценностном значении*. Потому-то мы и говорим о каждой его картине: "Это пейзаж с настроением..." Но кому не ясно, что ни у леса, ни у поля, ни у неба нет никакого настроения! Настроение рождается у человека, воспринимающего природу, и художник в отличие от ученого обязан постичь и воссоздать явление природы *в этой его преломленности в человеческом восприятии*, а не в чисто объективном его материальном существовании.

Так же обстоит дело и в литературе. Любое описание ландшафта у И. Тургенева и И. Бунина, у А. Пушкина или Н. Некрасова, у К. Паустовского или С. Есенина имеет художественно-образный смысл постольку, поскольку природа выступает в нем не в ее "в-себе-и-для-себя-бытии", а в ее *бытии для человека*, в ее *"настроенности на человека"*:

Не то, что мните вы, природа —
Не слепок, не бездушный лик,
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

С точки зрения научной, эти слова Тютчева должны быть признаны полнейшей нелепицей или же мистико-идеалистическим извращением истины, типа шеллинговой "философии тож-

дества". Но с точки зрения искусства, они обладают высочайшим смыслом, ибо формулируют *основополагающий принцип художественно-образного освоения реального мира.* Неудивительно, что аналогичную мысль мог высказать и такой художник, как М. Пришвин, — строгий и последовательный реалист, посвятивший свое творчество изображению природы: "Так я понимаю природу, как зеркало души человека: и зверю, и птице, и траве, и облаку только человек дает свой образ и смысл". Отсюда задача художника — "искать и открывать в природе прекрасные стороны души человека".

Именно поэтому современная реалистическая литература продолжает пользоваться теми средствами, которые образное мышление выработало в глубочайшей древности: сравнениями, метафорами, олицетворениями, гиперболами. Эти средства необходимы ей для познания *духовно очеловеченного,* а не физико-биологического бытия природы. Наука не может говорить на языке метафор, поскольку метафора, как и все другие тропы, устанавливает сходство одного предмета с другими *на основании субъективного восприятия и оценки этих предметов человеком.* Диалектическая природа тропа в том и состоит, что его художественная ценность определяется не только наличием объективного сходства в сопоставляемых предметах — в этих пределах и научное мышление пользуется иногда метафорами и сравнениями, — но и тем *идейно-эмоциональным смыслом*, который лежит в основе данного сопоставления. Лишь в искусстве солнце, например, имеет право быть "черным" — вспомним конец "Тихого Дона", лишь в художественном познании жар солнца может стоять в пустыне, "как бред", или же храниться, не остывая, в нищей земле, "как печаль в сердце раба" (примеры взяты из рассказов А. Платонова). Вот почему предметы, сближаемые в сравнении или метафоре, обычно предельно далеки друг от друга — только тогда их сопоставление оказывается неожиданным, впечатляющим, эмоционально-выразительным.

Научное мышление не доверяет сравнению из-за неизбежной в нем субъективности сближения различных предметов. Наука давно знает: "Сравнение — не доказательство!" По меткому определению науковеда, метафора "расставляет силки мышлению". В искусстве же сравнение, метафора, гипербола оказываются самыми эффективными "художественными доказательствами", адекватными средствами образного познания.

Тут-то и скрывается ключ к "тайне" художественного образа. Его принципиальное отличие от обычного образа-представления в том и состоит, что художественный образ есть результат познания того *ценностного аспекта бытия*, который метафорически принято называть "очеловеченностью" мира, тогда как

образ-представление есть отражение *объекта как такового*, освобожденное от его идейно-эмоциональной интерпретации и оценки. Достаточно сравнить, например, изображение голубя в учебнике по орнитологии с "Голубем мира" П. Пикассо, чтобы это различие бросилось в глаза. Образ голубя в учебнике не является — и не должен быть! — *художественным* образом, потому что все внимание рисовальщика направляется на то, чтобы возможно более точно воспроизвести облик птицы; у Пикассо же изображение превратилось в *художественный образ*, который рассказывает нам не о птице самой по себе, а о ее значении для человека и человечества, о ее социальной ценности как символа мирного способа разрешения социальных противоречий. Поэтому в рисунке Пикассо голубь остался голубем, но он стал одновременно носителем людских чувств, надежд, идеалов.

Вот еще пример — великолепные стихи азербайджанского поэта Расула Рза "Я — земля":

Я — земля, не горю я в огне,
есть и уголь во мне, и зола.
Я — весна, есть луга у меня,
есть цветы и трава.
Я — ветрище, пока я в покое,
ничего я не значу.
Я — высокое облако,
увижу пустыню —
заплачу.
. . . . . .
Я — земля,
я всем людям богатства свои открываю.
Я — горячее сердце.
Когда я не бьюсь, —
умираю.

(Перевод Д. Самойлова)

Современного читателя ничто в этих стихах не удивляет, потому что он превосходно понимает: отождествление человека и природы есть *поэтическая метафора*, формула *образного мышления,* а не *научного.* Но как при этом не вспомнить аналогичные рассуждения арсеньевского Дерсу: "Наша так думай: это земля, сопка, лес — все равно люди".

Для первобытного человека подобные представления были его *миропониманием.* Впоследствии люди научились научно мыслить о мире и отчетливо осознали качественное различие между человеком и землей. Но при этом, как мы видим, люди не отреклись и от того способа познания, который основан на ото-

ждествлении человека и природы. Человек, став Коперником, Менделеевым, Павловым, Эйнштейном, в то же время остался и Дерсу. Поэтому формула "Я — земля" может рассматриваться эстетикой как *простейшая структурная модель самого способа образного познания действительности*, на которой легко и удобно изучать основные его закономерности (любопытно, что по структуре своей это стихотворение аналогично знаменитому гётевскому "Я бог, я червь, я царь, я раб...").

Таким образом, отличие предмета искусства от предмета науки нужно видеть не в том, что ими познаются разные *объекты* ,— объекты познания в обоих случаях одни и те же: природа, человек, общественная жизнь — короче, *действительность,* а *предмет* художественного освоения принципиально отличается от *предмета* научного познания. Если последний *однослоен, однопланов, однозначен в своей объективности,* то для первого характерна та *двухслойность, двупланность, которая свойственна всем ценностям:* объективное сопряжено здесь с субъективным, природное — с социальным, материальное — с духовным. Более того, значение материальной и духовной сторон в предмете художественного освоения далеко не одинаково: выявление ценности бытия означает ориентацию искусства на *познание духовной жизни человека и общества как главную и конечную цель,* тогда как познание материального бытия природы и человека оказывается лишь *средством достижения* этой верховной цели. "Через материальное — к духовному" — так можно было бы сформулировать девиз художественного освоения мира.

Когда, например, живописец работает над портретом, он может добиться сходства лишь в результате изучения всех особенностей изображаемого человека: строения его фигуры, формы головы, разреза и выражения глаз, возрастных и половых особенностей, темперамента, душевного склада, характера, примет его профессии и т. п.; потому-то портрет, созданный проницательным художником — Рембрандтом или И. Крамским или М. Нестеровым, оказывается подлинной живописной "биографией" личности. Но поставим вопрос таким образом: одинаково ли интересует портретиста, одинаково ли важно для него все то, что он должен постичь в портретируемом? Нет, конечно. Внешность изображаемого человека и его внутренний мир, физическое его бытие и его духовная жизнь, его облик и его характер *неравноценны как объекты художественного познания.* Целью портрета всегда является познание *внутреннего, духовного, психологического,* познание же внешнего, биологического, анатомического необходимо искусству лишь постольку, поскольку без этого живопись не могла бы раскрыть и воплотить душу человека.

Обратившись к литературе, мы увидим, что в той мере, в какой писатель способен постичь жизнь человеческого духа непосредственно, без того, чтобы непременно показывать, как характер, размышления, настроения и переживания героя выражаются в телесном его облике, он либо вообще не описывает внешность своих персонажей, либо отмечает одну-две наиболее характерные ее черты, и это ни в коей мере не умаляет художественной ценности литературы по сравнению с живописью. Правда, литература достаточно обстоятельно описывает действия, поступки людей, в которых проявляется их духовная жизнь, однако подлинного художника интересуют не эти поступки, действия, события сами по себе, а то, *почему* они были совершены, какие *душевные стимулы* их вызвали, как проявились в них *характеры и психология* персонажей. Неудивительно, что детективный жанр, сосредоточивающий все внимание на сюжетно-событийной стороне действия и пренебрегающий духовной его мотивированностью, обладает весьма скромной художественной ценностью по сравнению с психологическим романом, в котором сюжетное действие разрабатывается лишь в той мере, в какой оно помогает раскрыть духовный мир действующих лиц, — скажем, те же детективные сюжеты в романах Ф. Достоевского. Примечательно и то, что описание внешнего облика событий необходимо лишь повествовательным жанрам литературы, лирическая же поэзия превосходно обходится вообще без рассказа о действиях и поступках людей, концентрируя все внимание на *прямом выражении переживаний и размышлений* самого поэта или его героя.

Еще дальше идет в этом направлении музыка, которая в своих чисто инструментальных формах абсолютно лишена возможности воспроизводить телесный облик человека и его действия, что не мешает ей *прямо моделировать глубинные процессы жизни человеческого духа.* Но разве от этого ценность художественного познания оказывается в музыке меньшей, чем в литературе или живописи?

В искусстве изображение физического облика человека и его реальных действий необходимо в той или иной мере потому, что мысли и чувства человека сами по себе неуловимы, непостигаемы, невидимы и неслышимы до тех пор, пока они не воплотились материально — в слове и жесте, в интонации и мимике, в выражении глаз и поступке. Искусство и стремится прорваться через видимое и слышимое в незримый и беззвучный мир души человеческой, через чувственно воспринимаемые формы бытия — в постигаемое разумом и переживанием духовное содержание жизни людей.

Только такое определение структуры предмета искусства позволяет понять, почему художественное освоение мира может обходиться вообще без изображения человека. Пейзаж и натюрморт в живописи существуют как самостоятельные и полноправные жанры лишь потому, что не человек в целом, а *именно духовный мир человека* является главным в предмете их образного познания. С этой же точки зрения обосновывается и художественная природа архитектурно-прикладных искусств. Техническая конструкция тогда приобретает художественную ценность, когда через ее материальный облик начинает поступать "закодированный" в ней момент духовной жизни людей. Произведения архитектуры и прикладного искусства рассказывают нам поэтому не только об уровне технического прогресса, но и об *образе жизни, образе мыслей, о мироощущении и мировоззрении* общества, об *идеалах и психологии* разных социальных групп. Вот что объединяет художественно сконструированные вещи с произведениями музыки и танца, живописи и литературы в культуре каждой эпохи. Соответственно этому различаются содержание и форма в искусстве: его содержанием является *духовное* наполнение произведения, его формой — *материальное* воплощение этого содержания. На языке семиотики это различие *значения* и *знака*, образующих *художественный текст*.

Особенность предмета художественного освоения определяет и характер содержания его плодов — произведений искусства: обращенное не к объективной реальности в собственном ее бытии, а к ее ценностным смыслам, искусство должно двояким образом их постигать — *познавая* ценности и одновременно *осмысляя* их. Эти стороны содержания художественного произведения — всего лишь разные аспекты единого духовного целого, что и делает его именно *художественным содержанием*, однако теоретический анализ может и должен рассмотреть оба эти аспекта в их особенностях: рассечение целого и является ведь аналитической операцией познавательной деятельности.

2. Духовное содержание искусства: гносеологический аспект

Действительно, познавая ценностную связь объекта и субъекта, искусство тем самым приобретает двойную познавательную ориентацию: с одной стороны, оно раскрывает *отношение объекта к субъекту*, т. е. познает бытие как ценность, с другой — раскрывает *отношение субъекта к объекту*, т. е. познает систему оценок бытия, складывающуюся в сознании общества, класса, социальной группы и преломляющуюся в сознании самого ху-

дожника. Отсюда следует, что в содержании искусства заключено *двойное знание — знание о мире и самопознание художника.*

Познавательной обработке всегда подлежит в искусстве и то, что *изображается*, и то, что *выражается*, и потому заключенная в его содержании познавательная информация оказывается отличной от объективной истины как содержания научного познания: в содержании искусства объективная истина противоречиво сопрягается с "субъективной истиной". Речь должна идти здесь именно о "субъективной *истине*", а не о простой "печати субъективности", как часто полагают, потому что *превращение самовыражения в самопознание* — это не что иное, как преодоление художником случайности, смутности, хаотичности его ощущений и переживаний, способность разобраться в потоке своего сознания и вычленить, выделить, поднять на поверхность существенное, важное, психологически истинное. Только благодаря этому в индивидуальной неповторимости душевной жизни художника люди могут находить нечто *общезначимое*, социально-представительное, свойственное и им, а не одному лишь "самовыразившемуся" индивидууму. Ведь духовный мир другого человека представляет для меня интерес сам по себе только в том случае, если этот другой мне близок, дорог, любим мной; когда же речь идет о совершенно мне незнакомом или давно уже умершем человеке, его ощущения, переживания и раздумья могут привлечь мое внимание лишь в том случае, когда они заключают нечто психологически существенное, устойчивое, глубинное, т. е. *истинное.* Тогда самые интимные человеческие документы — частные письма, дневники, мемуары — приобретают подлинную художественную ценность (вспомним хотя бы судьбу дневника Анны Франк). Но если писатель избирает для своего повествования эпистолярную или дневниковую форму, как это делали Н. Гоголь, М. Лермонтов, Ф. Достоевский и многие другие, он сознательно наделяет вымышленных авторов этих документов той субъективно-истинной душевной жизнью, которая определяет для нас ее интерес, хотя мы прекрасно знаем, что таких людей нет и не было на свете.

Это-то *слияние в содержании искусства объективной и субъективной истин* В. Белинский называл "поэтической истиной", видя в ней главное отличие содержания искусства от содержания науки и основное условие подлинной ценности произведений искусства.

Следует еще раз подчеркнуть, что речь идет не о суммировании объективной истины и истины субъективной, которое допускает их разъединение и самостоятельное существование каждой. Поэтическое содержание искусства — это не объективно-истинное научное содержание, "дополненное" субъективной, психологи-

ческой истиной. Поэтическая истина есть целостное и качественно своеобразное явление, есть *объективно-субъективная истина,* т. е. плод глубокого познания той ценностной связи объекта и субъекта, которая характеризует сам предмет искусства.

Вместе с тем, при всей неразрывности познания внешнего мира и внутреннего, эти два слоя художественного содержания могут по-разному соотноситься друг с другом. Об этом свидетельствует давно уже установленное эстетикой, но до сих пор теоретически не обоснованное наличие двух параллельных рядов искусств — *изображающих* мир и *не изображающих* его. Мы убедимся вскоре в том, сколь существенно такое "раздвоение" художественного творчества для классификации видов искусства, а сейчас отмечу лишь, что эти два пути художественного освоения мира возможны и необходимы именно потому, что ценностная взаимосвязь объекта и субъекта допускает двоякого рода подход к ее познанию и моделированию: аксиологическая система "объект—субъект" может быть раскрыта *и со стороны объекта, и со стороны субъекта.* В одном случае предметом познания оказывается объективная реальность, преломленная в духовном мире человека (литература и актерское искусство, живопись и скульптура), а в другом — духовный мир человека, отражающий и оценивающий объективную реальность (музыка, танец, архитектура).

Показательно, что в истории эстетической мысли первый ряд искусств нередко определяли как *объективный,* или *изобразительный,* а второй — как *субъективный,* или *выразительный.* Сами эти определения нельзя признать удачными, так как во всех видах искусства воссоздается нерасторжимая взаимосвязь объекта и субъекта, и потому изобразительность невозможна в искусстве вне выразительности. Эти два типа художественного творчества можно было бы скорее назвать *эпическим* и *лирическим,* по аналогии с традиционным определением основных литературных родов, ибо в первом случае самопознание художника как бы "скрывается" в изображении реальности, а во втором, напротив, именно самопознание непосредственно воплощается в образной ткани искусства, а познание внешнего мира является опосредованным моментом художественного содержания, его вторым планом, фоном или подтекстом. Аналогичная двойственность способов художественного освоения жизни обнаруживается и при сопоставлении различных художественных направлений — например, реализма и романтизма, классицизма и барокко, импрессионизма и экспрессионизма, — равно как и при сравнении разных индивидуальных стилей, скажем, стиля В. Сурикова и стиля М. Врубеля, стиля А. Бородина и стиля С. Рахманинова, стиля Э. Хемингуэя и стиля Ф. Кафки. И тут в

известном смысле правомерно говорить об *эпическом* и *лирическом* типах художественного творчества.

Само собой разумеется, что эти две образные структуры имеют множество конкретных вариаций и модификаций и что они способны непосредственно взаимодействовать в сложной структуре синтетических видов искусства, в таких своеобразных жанровых образованиях, как роман-исповедь (вспомним "Исповедь" Ж.-Ж. Руссо или "Глазами клоуна" Г. Бёлля) или лирический фильм-исповедь (жанр, ставший весьма популярным в итальянской и французской кинематографии). Но как бы ни складывалось в том или ином случае конкретное соотношение познания и самопознания, их сопряженность наличествует в искусстве всегда, ибо она обусловлена структурой самого предмета художественного познания. Она же диктует и выработавшийся в искусстве *специфический способ познания — конкретно-образный*, отличающийся от свойственного науке абстрактно-логического способа познания.

Но прежде чем обратиться к анализу образной структуры искусства, нужно рассмотреть другую сторону его содержания — *оценку* познаваемой им реальности.

3. Духовное содержание искусства: аксиологический аспект

Действительно, в искусстве *познание* как бы оборачивается *оценкой*, а *оценка — познанием*. Это взаимное отражение познания и оценки бывает незаметным, подспудным, "подтекстным", а бывает открытым, откровенно тенденциозным, но в той или иной форме оно имеет место всегда, что и отличает содержание искусства от содержания науки. В сфере естественно-научного знания "выталкивание" всех оценочных моментов происходит с предельной полнотой и последовательностью; если же в общественных науках самоочищение познания от оценки имеет ограниченный характер, то только в силу того, что здесь наука теснейшим образом переплетается с идеологией. Однако это переплетение не становится все же тем *органическим слиянием*, которое мы обнаруживаем в искусстве; достаточно указать на то, что оценочно-идеологические "излучения" проникают далеко не во все "клеточки" научной ткани политической экономии или исторического знания — здесь есть немало таких "клеток", в которых содержится строго объективное описание фактов или закономерностей, и потому в общественных науках можно отделить истинное знание от ложных идеологических оценок. В искусстве же подобнос отделение, в принципе, немыслимо. Един-

ство познания и оценки пропитывает здесь каждый образ, каждую мельчайшую ячейку художественной ткани. Познание и оценка сливаются в содержании искусства в одно *органически нерасторжимое целое.*

В первой части курса уже отмечалось, что система ценностных ориентаций складывается в сфере обыденного сознания, вбирая в себя свойственную ему неразделенность мыслей и чувств, взглядов и ощущений, идей и переживаний, сознательных и бессознательных установок. Естественно, что осмысление и познание системы ценностных ориентаций требуют ее своеобразного "отчуждения" от обыденного сознания, ее объективации. История культуры нашла два пути решения этой задачи: путь *теоретически-публицистического осознания* ценностных ориентаций общества, класса, партии — на этом пути рождаются различные формы идеологии, и путь *художественно-образного осознания* ценнностных ориентаций. Если познавательная способность искусства сближает его *с наукой,* то в данном отношении оно оказывается родственным *идеологии,* ее политической, этической, религиозной формам. Вместе с тем оно существенно отличается от этих последних.

Во-первых, искусство фиксирует не тот или иной аспект системы ценностных ориентаций — политический, этический, эстетический, религиозный — а *всю их целостность* в том именно виде, в каком она складывается в обыденном сознании людей, не раскладывающих по полочкам свои политические убеждения, этические позиции и пр. Правда, разные жанры и виды искусства предоставляют неодинаковые возможности для воплощения этой целостности — скажем, в романе такие возможности несравненно бóльшие, чем в любовной лирике, в исторической картине они шире, чем в пейзаже и натюрморте, а в литературе, взятой в целом, они значительнее, чем в живописи, музыке и тем более архитектуре. Впрочем, известно немало примеров, когда в пейзаже и натюрморте выражались и нравственные, и политические идеи (можно сослаться как на классические примеры на многие пейзажи И. Левитана или на натюрморты Р. Гуттузо), а любовная лирика насыщалась гражданственно-идеологическим содержанием (классическими примерами могут быть произведения В. Маяковского или Н. Хикмета). Во всяком случае, искусству в принципе чужды те строгая дифференциация и узкая специализация в деле осмысления ценностных ориентаций общества, которые отличают все формы идеологии.

Во-вторых, искусство и в другом отношении гораздо ближе к структуре обыденного сознания, чем к структуре идеологии: в нем сохраняется та *живая слитность интеллектуального и эмоционального, сознательного и бессознательного* уровней ценност-

ной ориентации, которая столь характерна для обыденного сознания и которую вынуждена с большей или меньшей последовательностью разрушать идеология. Идеологию обязывает к этому ее природа — природа абстрактно-логического, теоретического, анализирующего и систематизирующего сознания, которое способно решать свои задачи лишь при условии отвлечения от стихии эмоциональной жизни человека, от интуитивности и бессознательности; идеология говорит, в сущности, на языке науки, и она столь же безэмоциональна, как наука.

Разумеется, у рабочего, конструктора, ученого в процессе их деятельности всегда возникают разнообразные чувства — напомню хотя бы легендарное восклицание "Эврика!", выразившее безмерную радость Архимеда, когда он сделал свое великое открытие. Но вполне очевидно, что в самом открытии, в сформулированном ученым законе природы нет и следа этого радостного волнения. Любой закон науки есть сухое и точное фиксирование теоретической мыслью связей и отношений реального мира, и эмоциональная жизнь ученого, философа, идеолога не проникает в создаваемые ими произведения, не запечатлевается в них. В искусстве же выражаемая система оценок не может быть однобоко интеллектуальной, отвлеченно рассудочной. Всякая художественная идея есть *живое единство мысли и чувства, сознательного и интуитивного, взгляда и настроения, убеждения и ощущения, понимания и симпатии или антипатии* — короче, она есть точная модель той психологической целостности ценностной ориентации, которая присуща обыденному сознанию. Но если в сфере обыденного сознания личность может только информировать других о своих оценках и в лучшем случае использовать силу логического убеждения, то художник внушает свои оценки людям, а для этого он должен активизировать их эмоциональное содержание, должен делать их эмоционально-выразительными и эмоционально-заразительными.

Глубоко правы были Г. Гегель и В. Белинский, когда говорили, что у подлинного художника мысль "проходит через сердце", сливается с переживанием, становится *пафосом,* что в художественном освоении мира мысль работает неотрывно от чувства и потому является не абстрактной мыслью, а "поэтической". Этим поэтическое отношение и отличается от прозаического, т. е. логического, теоретического, утилитарного, технического и т. п. Вспомнив, например, модель художественного образа "Я — земля", мы увидим, как запечатлена в ней структура поэтического содержания искусства: в контексте стихотворения метафора "Я — земля" раскрывает нам и глубокую, философского масштаба, мысль художника, и его величавое чувство

гордости за человека, способного ощущать свою кровную причастность к природе и представлять все ее могущество и все ее богатство.

Великое значение эмоциональной выразительности для искусства неоднократно отмечалось в истории эстетики, но нередко трактовалось односторонне: содержание искусства сводилось к выражению чувств, эмоций, переживаний, а деятельность мысли полностью отдавалась науке. Обнаружив подобное понимание в трактате Л. Толстого "Что такое искусство?", Плеханов справедливо заметил, что нельзя ограничивать искусство выражением одних лишь чувств, ибо на самом деле оно выражает и чувства, и мысли художника.

Есть великая доля истины в словах С. Образцова: "...поэт не тот, кто умеет подбирать рифмы, а тот, кто видит сердцем". Но вся полнота истины состоит в том, что поэт, как и любой другой художник, "видит" мир не только сердцем, а и умом — не случайно мы вслед за Г. Гегелем называем саму способность художественного освоения человеком мира "*мышлением* в образах". В конце концов, эмоциональные реакции свойственны ведь не только человеку, а и животным, которые, подобно людям, выражают свои чувства и голосом, и движениями. Однако пение птиц не становится музыкой, а прыжки обезьяны — танцем, потому что у животных нет свойственного человеку *сознания, мышления*, которое преобразует инстинктивные эмоциональные рефлексы в осмысленное, осознанное, одухотворенное отношение к миру. Это и давало К. Марксу право называть чувства человека "очеловеченными чувствами", или "духовными чувствами". Именно в таком качестве чувства рождают *поэтическое содержание* художественных произведений.

Вполне естественно, что соотношение эмоционального и рационального начал не может не быть различным в творчестве разных художников, в разных художественных направлениях и в разных видах искусства. Музыка, например, не дает такого простора для выражения мысли, какой дает искусство слова, но, с другой стороны, она обладает такими безграничными возможностями выражения конкретного бытия чувства, переживания, настроения, каких нет у литературы. Столь же несомненна острая рационалистичность классицизма, особенно ощутимая в сравнении с яркой эмоциональностью романтизма, а живопись В. Ван-Гога бесконечно более темпераментна, страстна, напряженно-эмоциональна, нежели живопись П. Сезанна, строгая, душевно сдержанная, подчас даже рассудочная в цветоконструктивных ее началах. Но как бы ни был широк диапазон соразмерностей мысли и чувства в поэтическом содержании, жизненно необходимое для искусства качество поэтичности сохраняется

лишь до тех пор, пока интеллектуальная сторона содержания *полностью не вытесняет* эмоциональную или же эмоциональная — интеллектуальную. В первом случае от словесного образа осталось бы одно логическое рассуждение, а во втором — пение выродилось бы в крик.

Наличие в поэтической идее интеллектуального и эмоционального, сознательного и бессознательного слоев приводит к тому, что она оказывается носителем *и социально-психологического, и идеологического* содержания. При всем отличии искусства от идеологии и при всей самостоятельности художественного освоения мира оно не может не испытывать влияний тех или иных идеологических концепций — политических, этических, религиозных или атеистических. Тем самым выражение взглядов художника в его творчестве становится не только свидетельством его личной позиции, его индивидуальной ценностной ориентации, но и *преломлением, проявлением существующей вне его сознания идеологии.*

И эмоциональный слой оценок не есть сугубо личное достояние поэта. И тут *индивидуальная* психология раскрывает так или иначе и по-своему преломляет *общественную* психологию, которую художник, как и всякий другой человек, воспринимает и усваивает бессознательно, в самом процессе своей практической жизни в определенной социальной среде. Поэтому и эмоциональное содержание поэтических идей говорит нам не только о душе художника как неповторимо своеобразной личности, но и о настроениях, устремлениях, идеалах различных общественных групп, классов, наций.

Такова в общих чертах структура художественного содержания, которая реализуется в процессе функционирования искусства.

Лекция 16-я:

Структура художественно-образного удвоения бытия (продолжение)

1. Система образов как внутренняя форма произведения искусства

Как было отмечено на прошлой лекции, духовное содержание, воплощаемое художником в создаваемом им произведении, обретает эту плоть, лишь получив *образную структуру*, которая (а не сама эмоционально-интеллектуальная стихия духовности) требует определенной материализации, первоначально *в идеальной форме представления, идеальной модели*, рождающейся в воображении художника, а затем уже в *реальной материальной форме* (в случае импровизации временной зазор между этими двумя стадиями творчества столь незначителен, что становится вообще неощутим даже для самого художника).

Внутренняя форма становится, следовательно, полноправной представительницей целостного бытия произведения, ибо она есть его *содержание, становящееся формой*, т. е. поэтическая идея, превращающаяся в *художественный образ,* а образ и является мельчайшей клеточкой художественной ткани, отличающей ее от культурного субстрата всех других видов человеческой деятельности. Отсюда классическое определение искусства: "мышление в образах", точность которого можно оспаривать только в первой его части, ибо оно есть не просто "мышление", а нерасчлененно-целостное *"диалогическое мышление—переживание—фантазирование"*, а во второй его части оно совершенно точно. А это значит, что образная внутренняя форма искусства порождается не мышлением самим по себе и не переживанием — эти механизмы психики созидательной способности не имеют, а силою "продуктивного воображения" (И. Кант), *творческой фантазии*, которая и осуществляет непосредственно, с помощью мышления и ориентируемая переживанием, идеальное реконструирование реальности, практические операции в пределах духовного воссоздания бытия (действия, которые

К. Маркс называл "практически-духовным освоением действительности", порождающим мифологию и искусство). Не случайно поэтому синонимом понятия "искусство" стало "художественное творчество", тогда как выражение "научное творчество" является метафорой, обозначающей способность *открытия* нового, а не *созидания* нового — ведь наука познает бытие, а искусство *творит мнимое бытие* — "художественную реальность", творчество же, в точном смысле этого слова, есть именно *создание* некоей новой формы бытия, хотя бы и мнимой.

Общеизвестно, что в художественном образе *отражение* действительности выступает в виде ее *преображения.* Художественный образ не может быть простой и точной копией реального объекта даже в том случае, когда образ имеет, говоря словами Д. Дидро, "портретный" характер, т. е. рождается в процессе прямого и непосредственного изображения художником конкретного предмета, факта, явления реального мира. Так обычно создается портрет человека в живописи, графике, скульптуре (художник всматривается в своего героя и запечатлевает именно то, что он в нем видит); так пишутся в живописи пейзажные этюды с натуры и натюрморты; так рождаются иногда и литературные произведения, например, художественный очерк или "автопортрет" писателя — его автобиографическое повествование. Казалось бы, художник изображает здесь некий кусок жизненной реальности и стремится воспроизвести его как можно более верно; но в том-то и дело, что, если бы к этому сводилась задача искусства, портрет ничем не отличался бы от документальной фотографии, а художественный очерк — от простого газетного репортажа. Между тем, отличие это несомненно, и выражается оно прежде всего в том, что художественное изображение, какова бы ни была степень его схожести с действительностью, никогда не является буквальным "списыванием" с натуры, документально-стенографическим "фотографированием" события. Художник всегда что-то изменяет, что-то отбрасывает и чем-то дополняет изображаемое, ибо он ставит перед собой не хроникальную задачу, а *художественно-творческую,* которая требует активного отношения к жизненному материалу. Вот почему несколько портретов, изображающих одно и то же лицо, всегда чем-то существенно отличаются друг от друга; в этом нетрудно убедиться, сравнив хотя бы известные портреты А. Пушкина работы О. Кипренского и В. Тропинина или портреты Алексея Толстого работы П. Кончаловского и П. Корина.

Весьма поучителен с этой точки зрения анализ художественной фотографии. Казалось бы, техническая природа, одинаковая и в художественной, и в документальной фотографии, исключает какое-либо изменение модели — ведь объектив всегда

фиксирует предмет именно таким, каким он является реально. Однако каждый, кто близко знаком с технологией фотосъемки и фотопечати, знает, какими разнообразнейшими режиссерскими, композиционными, осветительскими возможностями преображения натуры обладает фотограф-художник и как широко он ими пользуется, пользуется именно тогда, когда ставит перед собой художественно-образную, а не чисто документальную задачу (которая определяет съемку лица для документов или съемку места происшествия криминалистами).

Еще более очевидна творческая активность искусства в тех случаях, когда образ создается не "портретным" способом, а способом "собирательным". Здесь уже художественное формообразование основано не на изображении конкретного лица, факта, события, предмета, а на отвлечении от многих лиц, фактов, событий, предметов каких-то отдельных черт и на их объединении в создаваемом художником образе. Теоретически этот метод был впервые осознан Сократом, а впоследствии он многократно описывался искусствоведами и художниками.

Необходимость в "собирательном" способе художественного отражения жизни объясняется именно тем, что действительность, находящаяся в поле зрения художника, лишь в редких случаях обладает той *степенью характерности, типичности* или *выразительности*, которая позволяла бы ее "портретировать". Как правило, художник не обнаруживает в конкретных явлениях жизни искомой им меры типизма, красоты, величия, ничтожества или комизма и оказывается вынужденным конструировать нужный ему образ из отдельных элементов, почерпнутых из разных жизненных явлений. Когда, например, Рафаэль хотел запечатлеть идеальную красоту Мадонны, ему приходилось создавать ее образы "собирательным", а не "портретным" способом, и он сам объяснял это тем, что трудно найти в жизни идеально прекрасную женщину, которая могла бы послужить прообразом Божьей Матери.

Следует отметить, что на этом пути могут достигаться два разных художественных результата. Один из них — создание образов *жизнеподобных, правдоподобных*. Для этого нужно, чтобы элементы, почерпнутые художником в жизни у разных людей, разных событий, разных ландшафтов, были соединены в соответствии с логикой их сочетания в реальном мире. Но художник может пренебречь этой логикой и сочетать элементы реальности так, как в действительности они не соединяются и не могут соединяться. В этом случае образы становятся *неправдоподобными, фантастическими,* подобно созданным народной фантазией образам человека-птицы (ангел, демон),человека-рыбы (русалка), человека-лошади (кентавр) и т. д. Аналогичное в принципе со-

четание человеческого и животного мы находим в басне, герои которой — животные, действующие по-человечески, в сказке, где по-человечьи говорят, чувствуют, поступают и растения, и горы, и реки, и созданные людьми вещи.

Отсюда следует, что, хотя в реальном мире нет и быть не может ни ангелов, ни чертей, ни разговаривающих животных, ни скатертей-самобранок, ни людей с органчиком вместо мозга, ни героев, несущих свое сердце, как факел, ни солнца, беседующего с поэтом, — все эти фантастические образы оказываются в конечном счете *преображенным отражением действительности.* Как бы далеко ни уносилось от реального мира воображение художника — скажем, классика сюрреализма С. Дали в его фантасмагорических картинах, — оно бессильно порвать нити, связывающие его с этим миром, оно неспособно творить "само из себя", не пользуясь тем материалом впечатлений, наблюдений, ощущений, который дают художнику опыт, непосредственное восприятие окружающего мира. И даже тогда, когда художник, наделенный богатейшей фантазией, стремится выдумать нечто радикально отличное от известных людям форм земной жизни (вспомним, например, фантастические романы Г. Уэллса, С. Лема, Р. Бредбери, братьев Стругацких), созданное им оказывается лишь творческим преобразованием впечатлений, почерпнутых в известной ему земной действительности.

"Портретный" и "собирательный" способы создания художественных образов характерны для тех искусств, природа которых *изобразительна* (литература, театр, кино, живопись, графика, скульптура). Что касается искусств *неизобразительных* (музыка, танец, архитектурно-прикладные), то в них диалектика отражения и преображения реального мира сказывается иначе. В этих искусствах преображение жизненной реальности выступает на первый план с особой активностью. Движения танца разительно отличаются от бытовых движений человека; звуковысотный и темпо-ритмический строй пения и даже самый тембр поющего голоса также радикально отличаются от звучания бытовой человеческой речи, а звуки музыкальных инструментов вообще не имеют никаких "прообразов" в звучаниях природы и человеческой жизни; столь же оригинальны формы архитектурного сооружения, кресла и вазы — и тут мы имеем дело не с повторением каких-либо природных форм, а с коренным их преображением. Даже в тех случаях, когда эти искусства обращаются к изображению предметов и явлений реального мира, оно оказывается предельно условным — так активно трансформируется в нем жизненная данность в народном танце "Бульба", в "Сказках венского леса" И. Штрауса, в сосуде, которому придана форма птицы, в куполе храма, изображающего небосвод.

В этой связи нельзя не остановиться на проблеме *абстрактного искусства* — одной из самых острых в художественной культуре XX в., ибо его "изобретение", широкое распространение в первой половине столетия и претензия на высшее место в иерархии эстетических ценностей создали представление, что принцип изобразительности (фигуративности), который лежал в основе всей истории живописи и скульптуры, отменен современным художественным мышлением, что на смену "архаической" изобразительности XX век принес новый принцип творчества, свободный от его подчинения видимому миру. Однако со временем становилось все более ясно, что В. Кандинский и К. Малевич, Р. Делоне и П. Мондриан, Д. Поллак и Б. Никольсон отнюдь не открыли новый способ формообразования, а *перенесли в изобразительные по их происхождению и природе искусства язык искусств неизобразительных* — архитектуры, орнамента, музыки (показательно, что Кандинский в трактате "О духовном в искусстве" прямо говорил о своем стремлении превратить живопись в "музыку цвета", а Малевич называл многие свои композиции "архитектонами"). Вопрос состоит, следовательно, в том, продуктивно ли подобное *самоотречение* живописи и скульптуры, желание говорить не на "родном", а на "иностранном", заемном языке? Во всяком случае, вполне логичен вывод тех теоретиков, которые заключили, что "Черный квадрат" Малевича означает создание "антиискусства", на которое не распространяются все законы искусства классического и которое создает свою эстетику, оказывающуюся "антиэстетикой". Этот вывод относится и к подобным абстракционизму явлениям в других видах искусства — в поэзии (русский кубофутуризм и французский летризм), в музыке (конкретная музыка и алеаторика).

Таким образом, конкретные формы соотнесения *отражения* и *преображения* жизни в искусстве бесконечно многообразны. Сопоставляя различные виды искусства, жанры и стили, мы всякий раз обнаружим широкий диапазон таких соотношений: при сравнении видов искусств на одном конце этого диапазона окажется художественная фотография, а на другом — архитектура; при сравнении *жанров* на концах этого диапазона в области литературы мы увидим художественный очерк и волшебную сказку, а в живописи — портретный жанр и жанр мифологический; при сравнении разных *художественных направлений* на противоположных полюсах окажутся импрессионизм и кубизм в живописи, неореализм и абсурдизм в литературе, театре, кинематографе. Но какой бы характер ни имела взаимосвязь отражения и преображения жизни в искусстве, ее наличие есть *непреложный закон художественного освоения человеком мира,* и это

позволяет искусству быть способом *образного моделирования действительности,* поскольку *моделирование* — это не адекватно-копийное отражение эмпирической данности, а отражение, лишь *изоморфное* или *гомоморфное* действительности, т. е. воссоздающее некоторые ее связи и отношения. А для этого моделированию приходится перерабатывать объективную данность и создавать новые — и похожие, и не похожие на нее — идеальные объекты.

Эта особенность моделей — их отличие от реальных объектов, достигаемое в результате практической, а не чисто теоретической деятельности, — в полной мере относится к художественным образам и необыкновенно важна для понимания специфики искусства, ибо Гамлет и Жюльен Сорель, семейство Ростовых и семейство Артамоновых, бравый солдат Швейк и Василий Теркин — не просто результаты отражения и познания действительности, а *сотворенные образные воплощения* различных человеческих качеств и форм поведения. Мы хорошо знаем, что на самом деле не существовало этих людей, что они выдуманы художниками; реально жили другие люди, происходили другие события, и вымыслы художников остаются *творчеством в воображении,* а не подлинным материальным созиданием. Однако чудо искусства в том и состоит, что этот мираж оно заставляет казаться жизненной реальностью, *небытие* — казаться *бытием*: ведь Андрей Болконский и Наташа Ростова являются для нас не менее полнокровными и достоверными личностями, чем тысячи людей, которые действительно жили в России в начале прошлого столетия, и о событиях, происходивших в "Вишневом саде", мы рассуждаем так, как если бы они имели место в реальной жизни. Это возможно именно потому, что искусство "удваивает" реальный мир миром воображаемым. Художественно-образные модели в отличие от моделей научных не просто объясняют мир, но *становятся рядом с ним и воспринимаются как некая иллюзорная "художественная реальность".*

Тем самым выясняется наиболее существенное отличие образных моделей от моделей, используемых в научном познании. Функция последних — возможно более верно воссоздать связи и отношения реального мира для познания объективной истины. Поэтому по построенной Н. Бором модели атома можно судить об истинной его структуре так же, как по реконструкции облика Ивана Грозного, осуществленной антропологом М. Герасимовым, о том, каким был Иван IV на самом деле, образные же модели Грозного, созданные П. Антокольским и И. Репиным, С. Эйзенштейном и Н. Черкасовым, не могут дать нам о нем достоверного представления, ибо каждый из этих художников не только *воссоздавал* реальный облик и деяния русского царя, но

и *создавал своего Ивана* — и похожего, и не похожего на исторический прототип. Даже в написанном непосредственно с натуры портретном изображении человека образ, как уже отмечалось, оказывается новым "существом", которое порождено творческой фантазией художника. Если образная модель человека, события, ландшафта всего только воспроизводит реальность, она будет обладать *документальной* (исторической, этнографической, иллюстративной) ценностью, но никогда не обретет ценности *художественной*. Удивительно точно сформулировал этот закон еще Аристотель: искусство, говорил он, призвано рассказывать людям не о том, что *было*, а о том, что *могло бы быть*, и даже в тех случаях, когда оно повествует о действительно происшедшем, оно обязано представлять его как *возможное* или *необходимое*. По определению В. Белинского, варьировавшего эту мысль, целью художественно-творческой деятельности является воссоздание жизни "в ее возможности".

Если научные модели нужны для того, чтобы *заменять* реальные объекты, недоступные непосредственному познанию, то образы искусства не заменяют реальность, а *восполняют недостающие в жизненном опыте человека, но необходимые ему звенья и ситуации*. Достижение этой цели приводит к тому, что образные модели жизни имеют одновременно и *условный,* и *безусловный* характер.

Отражение действительности в искусстве *всегда условно* — только благодаря этому мы не теряем ощущения отличия художественного произведения от реальной жизни. Как бы ни был похож живописный пейзаж на подлинную природу, а спектакль — на реальную человеческую жизнь, мы все же сознаем, что перед нами не "дыра в стене" и не продолжение зрительного зала, а написанная на холсте картина и условное сценическое пространство. Художественное освоение действительности не претендует на то, чтобы быть самой действительностью, — это и отличает искусство от иллюзионистских фокусов, рассчитанных на обман зрения и слуха.

Условность искусства связана прежде всего с необходимостью его самоутверждения *именно как искусства*. Средства, которыми это достигается, бесконечно многообразны. Они зависят и от особенностей данного вида искусства, и от специфических законов жанра, и от эстетических установок того или иного стиля, и от своеобразия творческого мышления художника, и от конкретных задач, которые он стремится решить в каждом своем произведении. Поэтому характер условности и мера условности оказываются в искусстве самыми различными. В балете, например, они иные, нежели в драматическом спектакле, в басне иные, нежели в рассказе, в поэзии иные, нежели в прозе,

в романтическом театре условность не та, что в театре классицистическом, и условность китайской живописи гохуа отлична от условности европейской масляной живописи. Общие для данного вида, жанра и стиля принципы условности преломляются особенным образом в каждом художественном произведении. Живописец может, например, сочетать в одной картине две точки зрения на изображаемое, как это часто делалось в эпоху Возрождения, или применить обратную перспективу, как это сделал А. Рублев в "Троице", или, подобно А. Матиссу, вообще отказаться от перспективного изображения пространства; скульптор может откровенно нарушить пропорциональные соотношения человеческой фигуры — вспомним хотя бы творения Микеланджело или И. Шадра, — может уподобить Суворова мифологическому герою, как это сделал М. Козловский в памятнике великому русскому полководцу, а может, как А. Матвеев в "Октябре", представить героев революции обнаженными мужскими фигурами. На протяжении двух-трех часов реального времени на сцене и на киноэкране иногда протекают дни, годы, десятилетия, а в романе действие нередко развертывается совсем не в той последовательности, в какой оно должно происходить в действительности.

В искусстве возможности фантазии поистине безграничны. Если бы ученый-биолог сказал, например, что знает человека, на плечах которого находится голова животного, или животное, которое разговаривает по-человечьи, его приняли бы за сумасшедшего. Художник же рисует получеловека-полуживотное, пишет басни и сказки, пользуется метафорами типа "львиная голова", "орлиный нос" или "ледяное сердце", и мы понимаем это буквально. Любая метафора и гипербола, метро-ритмическая структура стиха, композиционная сруктура романа, пьесы, фильма, срез скульптурного бюста, черно-белый язык гравюры, мелодический язык пения и хореографический язык танца, тектонические отношения колонн и перекрытий в архитектурном сооружении — все это оправдано в искусстве, ибо условное, искаженное в той или иной степени отражение законов *материального существования* природы и человеческой жизни необходимо для раскрытия *духовного смысла, ценности* бытия. Так, слова В. Маяковского: "Я, ассенизатор и водовоз..." — явная ложь, но эта метафорическая условность помогла ему выразить с особой остротой свое представление о роли поэта в эпоху революционного преобразования мира. И так же точно в "Рабочем и колхознице" В. Мухиной пластическая деформация, т. е. искажение реальных пропорций человеческого тела, — условность, необходимая для того, чтобы сделать зримой духовную энергию людей, устремленных в грядущее.

Как часто употребляем мы по отношению к искусству понятия "истина", "правда" и как часто забываем, что здесь они имеют *иной смысл*, нежели в научном или документальном отражении действительности! В документальном очерке, летописи и мемуарах, хроникальном фильме истина, правдивость есть точное соответствие описания или изображения *реальному жизненному факту;* и в науке истина определяется возможно более полным *соответствием понятия (закона, вывода, формулы) объективной реальности* — только уже не явлению, не единичному, не факту, *а сущности, общему, связям и отношениям действительности.* Поэтому в оценке документальных произведений понятия "вымысел", "выдумка", "фантазия" используются как критические суждения, а в науке и техническом творчестве фантазия необходима лишь постольку, поскольку она способна вызвать в сознании ученого, инженера или рабочего представление о результате его деятельности, причем ценность представления строго определяется тем, *насколько оно осуществимо.* Естественно, что фантастические архитектурные пейзажи Дж. Пиранези не имеют никакого отношения ни к науке, ни к технике в отличие, например, от фантазии К. Циолковского, научная и техническая ценность которой была доказана ее реализацией в современной теории и практике космических полетов.

Как бы ни был правдив художественный образ — скажем, образ Григория Мелехова или Жана Кристофа — он всегда выдуман, вымышлен, иллюзорен; даже фантастичность, неправдоподобность, сказочность нисколько не умаляют художественной истины, заключенной в мифическом Прометее или горьковском Данко. Художественная правда не может определяться фактической достоверностью изображенного, она не сводится и к верности отражения закономерностей материального бытия природы и человека.

Все эти моменты диалектики искусства как в капле воды отражены в известной уже нам метафоре "я — земля" (недаром было сказано, что исследователю строения художественного образа она может послужить прекрасной моделью). Метафора эта есть нечто в высшей степени *условное* и одновременно *безусловное* — в этом легко убедиться, сравнив ее с той же самой словесной формулой, когда она имеет не художественно-образный, а чисто символический смысл, — представим себе, например, военного радиста, который шлет позывные: "Я — земля, я — земля, я — земля..." В данном случае отождествление человека и природы есть чистейшие условность и произвольность, результат предварительной договоренности; на другой день тот же радист будет говорить: "Я —луна" или "Я — соловей". Когда же уподобление "Я — земля" рождается образным мышлением художника, метафора не допускает никаких изменений, ибо за ее

условностью стоит *безусловность выражения поэтической мысли, которая требует* оттождествления человека именно с землей, а не с луной или соловьем. И если в самом стихотворении Расула Рза на смену исходному образу "Я — земля" приходит серия других: "Я — весна...", "Я — ветрище...", "Я — высокое облако...", "Я — горячее сердце..." и т. п., то выбор каждого нового уподобления столь же точен, сколь безусловен по своему поэтическому смыслу.

Завершая анализ внутренней формы, нужно уточнить характеризующее ее понятие "образности": здесь имеется в виду *система образов*, населяющих сотворенную в данном произведении художественную реальность. Ибо случаи совпадения границ произведения искусства и содержащегося в нем единичного образа крайне редки, даже в живописном портрете образ человека соотносится художником с образом среды, в которую автор его помещает; если же портрет пишется на абстрактном фоне, то колористическое решение фона, например, в портретах Рембрандта, создает эмоционально-выразительный цветовой и светотеневой образ пространства, в котором художник видит своего героя. Точно так же в скульптурном портрете образ человека соотносится с образом, созданным архитектурным постаментом, — одним из самых ярких примеров может служить "Медный всадник" Э. Фальконе (не говоря уже о том, что образ Петра I связывается здесь с образом коня). Но в большинстве случаев — в повести, поэме, романе, в картине, барельефе и скульптурной композиции, в пьесе и фильме, в опере и балете, в сонате и симфонии, в архитектурном сооружении — мы встречаем сложное *сплетение и взаимодействие образов*, управляемое сюжетом и так или иначе композиционно упорядоченное; оно и неудивительно — ведь реальная жизнь представляет собой сложную сеть взаимоотношений людей, вещей, природных явлений, человеческих чувств и мыслей, и чем полнее стремится художник ее представить, тем более широкий круг образов должен он вовлечь в создаваемое им пространство художественной реальности. Поэтому произведение искусства "монофонического" типа — и в изобразительных искусствах, и в поэзии, и в музыке — можно рассматривать как *усеченное повествование*, фрагментарный "вырез" из "полифонической" структуры.

Отсюда и возникает такая категория анализа художественного текста, как *сюжет*, обозначающий *конкретные взаимодействия образов в художественной реальности данного произведения.* Можно понять иллюзию обыденного сознания, принимающего *сюжет* за *содержание* произведения искусства, в действительности же он является *аспектом его формы*, но формы *внутренней* и потому теснее связанной с содержанием, чем внешняя форма.

Профессиональный искусствоведческий анализ видит в сюжете именно эту живую "связку" содержания и формы, стремясь соответственно выявить и обусловленность сюжета духовным содержанием, и его роль в сцеплении художественных образов, и зависимость от него строения внешней формы произведения искусства, начиная с его композиции и кончая избранным для воплощения содержания материалом.

Теперь можно перейти к рассмотрению внешней формы, единой в своей двусторонности, — *объективирующей*, отчуждающей от самого художника доверенное ей художественное содержание и делающей его доступным для *сотворческого восприятия.*

2. Материально-конструктивная грань художественной формы

Понятие "художественное конструирование" вошло в нашу эстетику как термин, равнозначный английскому "дизайн". Мы же употребляем сейчас это понятие в значительно более широком смысле, поскольку всякое художественное произведение, взятое со стороны его внешней формы, может рссматриваться как своеобразная *материальная конструкция,* т. е., согласно расшифровке значения этого слова в толковом словаре, как "сооружение сложного устройства" со строго определенным "взаимным расположением частей". Во всяком случае, термин этот давно уже широко используется в языкознании — вспомним лингвистическое понятие " языковая конструкция", — и, следовательно, его техническое значение нельзя считать единственным.

Пренебрежительное отношение к форме искусства, сложившееся в советской науке, привело к тому, что строение формы, законы ее создания, ее относительная самостоятельность от содержания, ее специфические функции — все это почти не изучено. Другой крайностью оказалось "эксклюзивное" внимание к форме у представителей формалистического взгляда на искусство, начиная с Э. Ганслика и русских опоязовцев, ибо ее рассмотрение в отрыве от содержания, формой которого она является и ради воплощения которого и существует, неизбежно ведет к ее поверхностному и одностороннему, чисто технологическому пониманию — как результата самодовлеющего конструирования некоего "артефакта" — звукового, словесного, колористического, пластического, жестомимического... Значение семиотического подхода к искусству состоит именно в том, что он выправил эту однобокость, исходя из понимания художественного произведения как *текста*, в котором форма является *значащей, смыслонесущей,* т. е. придающей материальной кон-

струкции *знаково-выразительный* характер. Правда, семиотическую эстетику не интересовали причины такого строения художественной формы, и она ограничивалась, как правило, изучением самой структуры художественного языка, в первую очередь литературного, отчего могла именовать себя "структуральной" и видеть в произведении искусства *только* определенный "текст".

Поскольку выше уже было показано, что характер художественной формы определяется особенностями художественного содержания и что их связь осуществляется посредством внутренней формы, превращающей духовное наполнение создаваемого произведения в отчужденное от его создателя, опредмеченное, объективное материальное "тело", постольку мы можем рассмотреть данное "тело" в его *реальной двусторонности.* Начнем с анализа его конструктивной стороны как базовой, ведь для того, чтобы приобрести знаково-коммуникативный характер, форма должна получить материальное существование. Художник и строит такие артефакты из веществ, которые он берет в природе, — из камня, дерева, глины и т. д., или из продуктов, получаемых в ходе производственной деятельности, —из металла, стекла, бумаги, ткани, красок и т. д., или из материальных элементов самого человеческого бытия — из телодвижений, мимики, звуков, голоса, наконец, слов. При этом крайне важно подчеркнуть, что работа с данными материальными средствами должна привести к созданию уникального предмета, в котором все элементы были бы строго и точно друг с другом связаны, согласованы, взаимно соотнесены, именно поэтому в картине Рафаэля, в драме В. Шекспира, в симфонии Л. Бетховена, в романе В. Набокова нельзя произвольно изменить построение сюжета, характера, диалога, композиции, нельзя найти другое решение гармонии, колорита, ритма. Все элементы формы связаны здесь "круговой порукой", сцеплены, подобно шестеренкам в часовом механизме: изымите любую — и часы остановятся. Не зря великая народная мудрость гласит: "Из песни слова не выкинешь". А вот в произведениях, не обладающих подлинной художественной ценностью, форма оказывается уже не *конструкцией*, а в какой-то мере случайным и механическим *конгломератом* элементов, ни один из которых не обязателен и каждый может быть безболезненно изменен или заменен. В стихе каждое слово несет частицу образного смысла только потому, что сцеплено со всеми другими словами *системой прямых и обратных связей* — отражений, рефлексий, опосредований, корректирующих и целенаправленных воздействий; потому-то замена хотя бы одного слова или способа их сочетания в метафоре, поэтической строке, образном описании неизбежно ведет к изменению *смысла целого.*

Значение конструктивной целостности в искусстве следует даже признать бóльшим, чем в науке или технике. Физический закон можно изложить словами, а можно передать его суть буквенными обозначениями или графиком — смысл от этого не изменится; философский закон "Бытие определяет сознание" можно изложить и иначе: "Сознание определяется бытием", можно заменить понятие "определяется" каким-либо синонимом, можно передать закон с помощью условных символических знаков, скажем, "Б" → "С"; но абсолютно невозможно произвести подобные операции с поэтической конструкцией:

Улыбкой ясною природа
Сквозь сон встречает утро года.

Каждое слово, их композиционная связь, ритмический узор — все нерушимо в этих пушкинских строках, и так же нерушимы, незаменимы, неприкасаемы все элеметы формы в мелодии романса П. Чайковского, в рисунке В. Серова, в интонационной трактовке Ф. Шаляпиным "Дубинушки".

Совершенствование технических сооружений, машин, приборов потому и возможно, что разнообразные их детали и узлы могут заменяться более остроумно сконструированными, более эффективно действующими, изготовленными из более прочных и дешевых материалов. Но как только художественное конструирование превращает технический объект в произведение искусства, его форма не допускает никаких изменений и совершенствований.

Роль конструирования художественной формы состоит прежде всего в том, что только так может быть доведено до конца создание *образных моделей* действительности. Всякая модель в отличие от таких чисто теоретических продуктов, как понятие, суждение, умозаключение, формула и т. п., есть *материальный объект*, в котором некие закономерности, связи и отношения реального мира получают свое искусственное "инобытие". Материальной плотью должна обладать и образная модель, иначе она не сможет "работать" по своему прямому назначению. Уже было отмечено, что и в воображении художника, и в воображении читателя, зрителя, слушателя телесная материальность уже наличествует, но "в снятом виде" — в виде *представления* об объеме, о цвете, звуке, пропорциях, интонациях, ритме и т. п. Художник ведь не только воплощает в пластических и звуковых отношениях некий духовный замысел, *он мыслит этими отношениями*; столь же пластически-осязаемым является образ, складывающийся в воображении воспринимающих искусство людей. Следовательно, в том или ином виде художественный

образ как модель должен иметь материальную плоть, которую художник конструирует, а зритель, читатель, слушатель реконструирует в своем воображении.

Однако конструктивная сторона формы искусства имеет и другой смысл — *эстетический*. Для того чтобы художественная форма была *прекрасна*, она должна быть высокоупорядоченной, высокоорганизованной, идеально слаженной звуковой, цветовой, пластической, словесной конструкцией. Эстетическое наслаждение, возникающее при оценке того, *как сделано произведение искусства*, и является эмоциональным рефлексом обнаружения в этом произведении *конструктивного качества формы* — точности, логичности, легкости, гармоничности, отсутствия хаотичности, случайности, "шумов", говоря языком кибернетики.

В этом качестве художественной формы запечатлевается мастерство поэта, композитора, живописца, режиссера. Но в искусстве мастерство, как хорошо известно, действует в единстве с талантом, с творческим даром. А это приводит к тому (таков еще один парадокс, вернее, еще один аспект диалектической структуры искусства), что высокая мера упорядоченности художественной формы предстает не в виде жесткой, рациональной, строго детерминированной системы, имеющей определенные алгоритмы и могущей быть формализованной, а напротив, в виде системы *неформализуемой и неповторимой, уникальной* и потому неожиданной, кажущейся плодом свободной импровизации, а не сухого расчета. Эти особенности художественной формы точнее всего передаются понятием "игра", которое и было введено в теорию искусства И. Кантом и Ф. Шиллером, а затем стало популярным в эстетике XIX—начала XX вв.

Игровой момент присущ — разумеется, в той или иной степени — всякой полноценной художественно-творческой деятельности, поскольку фантазия имеет в ней самые широкие права и не подчиняется полностью существующим правилам технического конструирования стиха, рассказа, пьесы, фуги, натюрморта, здания и т. п. Так, решив уложить все поэтическое повествование своего романа в стихах не только в единый размер, но и в строгую систему рифмовки специально сконструированной для этой цели знаменитой "онегинской строфы" (абаб—ввгг—деед—жж), А. Пушкин как бы предложил читателю "правила игры", коим он обязался неукоснительно следовать, и эстетическое обаяние "Онегина" в большой мере определяется тем, с какой легкостью, непринужденностью, творческой свободой поэт соблюдает эти правила; при случае он позволяет себе "обнажить прием", откровенно показывая, что, будучи абсолют-

но серьезен и лиричен, он в то же время действительно *играет стихом* на глазах у читателя:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы розы:
На вот, возьми ее скорей!).

Зачем нужен искусству этот момент игры? Затем, чтобы постоянно разрушать складывающееся у читателя, зрителя, слушателя ощущение, что перед ним реальный объект, а не "иллюзорная реальность", образ; затем также, чтобы утверждать и демонстрировать свободу художественного созидания, власть художника над своим творением.

Таков общий диалектический закон художественной формы: *строго детерминированная содержанием конструкция оборачивается свободной "игровой" связью составляющих ее элементов, а игра звуков, цветовых пятен, объемов, телодвижений — высокой упорядоченностью, смысл которой заключен в несомой ею поэтической информации.*

3. Знаково-коммуникативная грань художественной формы

Поскольку художественная форма должна не только воплотить художественное содержание, но и передать его тем, к кому искусство обращено, его форма приобретает *знаково-коммуникативный характер.* Соответственно содержание искусства, рассмотренное по отношению к выражающей и передающей его системе образных знаков, может быть определено как *художественная информация.*

Во избежание недоразумений нужно, видимо, оговорить, что я употребляю понятие "информация" в широком смысле, в каком использует его кибернетика, а не в бытовом (когда оно означает сумму каких-то фактических сведений), точно так же, как понятие "знак" — в широком семиотическом смысле. Необходимо, однако, определить своеобразие *художественно-поэтической* информации, заключенной в искусстве, равно как и особенности *художественных знаковых систем, хранящих и передающих эту информацию.*

Специфика художественной информации уже была раскрыта в процессе анализа *единства познавательной, оценочной и проективной сторон содержания искусства.* Сейчас остается заключить, что лучшим доказательством своеобразия художественной информации является ее уже отмечавшаяся мной *непереводи-*

мость в любую иную знаковую систему, невозможность ее *"перекодирования"* даже на другой художественный язык. А отсюда становится понятной и потребность искусства в специфических системах образных знаков, отличительный признак которых А. Моль, например, определил как "одноканальность", а другой современный французский эстетик М. Дюфрен — как "суперлингвистичность". И действительно, если научная информация может быть выражена в самых разнообразных системах знаков и свободно перекодирована из одной системы в другую, то *художественная информация неотрывна от воплощающих ее образных знаков.*

Объясняется это тем, что структура *знака* всегда определяется характером *значения,* которое он призван передать. Так, словесный язык и все искусственные коды созданы человеком для того, чтобы передавать *абстрактные* значения. Слово потому стало главным и самым могущественным средством материализации мысли, что оно способно адекватно воплотить результаты работы *абстрактного мышления.* В искусстве же художественно обработанное слово есть лишь одно из многих равноправных средств воплощения художественного содержания, ибо поэтическое, идейно-эмоциональное освоение человеком мира бесконечно более богато, сложно и многогранно, чем интеллектуальное теоретическое познание. Для выражения всего этого богатства искусству и понадобились иные и разные языки — пластический, живописный, музыкальный, хореографический, словесный и др., каждый из которых позволяет раскрыть недоступные языкам других искусств стороны поэтического восприятия действительности. Многогранность художественной информации и потребовала от искусства выработки целой серии различных знаковых систем, использующих самые разнообразные сигналы в пределах доступности этих сигналов зрительному и слуховому восприятию, так как лишь эти органы чувств непосредственно связаны с сознанием человека и могут донести до него духовную информацию, содержащуюся в художественном произведении. В границах зримых и слышимых сигналов или одновременно и зримых, и слышимых (в театре и кинематографе) художественное творчество использует любые средства построения образных знаков, так как искусству нужно передавать не абстрактные значения, а значения предельно *конкретные* — вспомним, что художественное изображение воссоздает *конкретность изображаемого,* а художественное выражение *эмоционально конкретно.*

Эта-то "двойная конкретность" художественной информации и обусловливает особенность знаков, призванных ее воплощать:

1) их *образную структуру*, которая позволяет знаку обладать двойным — *объективно-субъективным* — смыслом, двуплановым — *реально-идеальным* — характером и двусторонним — *рационально-эмоциональным* — значением;

2) их *нерасторжимую связь с выражаемым значением*, благодаря которой малейшее изменение значения требует изменения знака, а изменение знака влечет за собой изменение значения;

3) их *неподвластность какой-либо жесткой "грамматической" системе, отчего невозможны строгие правила художественного "синтаксиса" или художественные "алгоритмы"*;

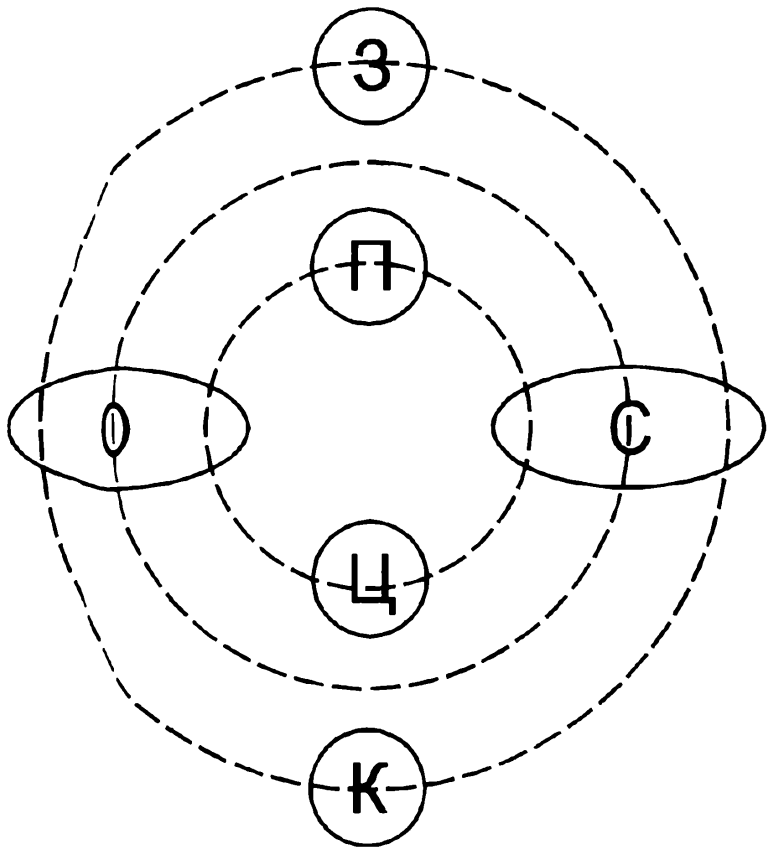
4) *широкую вариативность* художественного языка, ибо система образных знаков глубоко модифицируется в различных видах искусства, радикально трансформируется на каждой ступени развития художественной культуры и весьма чувствительно видоизменяется в индивидуально-своеобразном творчестве каждого большого художника — вспомним неповторимость художественного языка Н. Гоголя, Ф. Достоевского, М. Врубеля, А. Блока, В. Маяковского, Д. Шостаковича, Б. Брехта, Ч. Чаплина, А. Матисса;

5) наконец, отсюда же проистекает и то, что форма искусства есть *одновременно* образная модель и система образных знаков, материальная конструкция и специфический язык, носитель эстетической ценности и ценности коммуникативной.

Так завершается анализ структуры искусства. Мы могли убедиться в том, что поочередно рассмотренные ее грани обладают реально лишь *относительной самостоятельностью,* что они сцеплены друг с другом неразрывно, что структура эта представляет собой замкнутую цепь, в которой каждое звено необходимо, выполняет свою особую роль и сопряжено с другими, опосредует их и ими опосредуется. Это *система взаимных опосредований*, система прямых и обратных связей между всеми ее компонентами, система "круговой поруки", и потому в принципе безразлично, в каком именно пункте ее разрывает научный анализ для того, чтобы последовательно рассмотреть одну подсистему за другой, — все равно исследовательской мысли придется вернуться к исходному пункту и замкнуть искусственно разъединенную в нем цепь.

Обобщая все сказанное, мы могли бы определить искусство как *способ моделирования сферы человеческих ценностей, служащий получению специфической познавательно-оценочно-проективной информации, ее хранению и передаче с помощью целого ряда систем образных знаков.* Такое понимание структуры искусства было зафиксировано схематически, с одновременным выявлением происхождения этой структуры из строения целостно рассматриваемой человеческой деятельности; поскольку же всякая

схема представляет изображаемую ею систему неполно, неизбежно опуская какие-то связи и отношения, постольку ее можно дополнить другой — "атомарной", передающей динамично-вариативный характер взаимоотношения элементов данной системы:



В этой модели выделены три орбиты, по которым движутся "протоны" и "электроны" художественной "материи": познавательный (П) и ценностно-осмысляющий (Ц) "заряды" ее духовного содержания располагаются на внутренней орбите, конструктивный (К) и знаковый (З) "заряды" материальной формы — на внешней, а образы (О) и их сюжетные скрепы (С), составляющие внутреннюю форму, — на промежуточной орбите, непосредственно соединяя внутреннюю и внешнюю.

Обе модели, друг друга дополняя, представляют *общие закономерности* строения художественной деятельности, оседающие в ее продуктах (поскольку, по удачному образному выражению К. Маркса, всякий процесс деятельности "угасает" в рождающемся в нем предмете); понятно, что данный структурный инвариант выступает в множестве модификаций в разных видах и разновидностях, родах и жанрах искусства.

Теперь нам остается рассмотреть, как обладающее такой структурой произведение создается и функционирует.

Лекция 17-я:

Художественно-творческий процесс — произведение искусства — художественное восприятие

1. О "биографическом подходе" к произведению искусства

От выявления общих закономерностей художественного освоения человеком мира мы можем перейти к рассмотрению отдельного произведения как *реального предметного бытия художественной деятельности.* Поскольку же произведение это в отличие от природных явлений и социальных отношений является плодом творчества определенной личности или группы личностей, его постижение предполагает изучение *условий его возникновения, процесса его созидания, строения возникшего продукта творческой деятельности, опредметившего замысел художника, и самостоятельной жизни этого произведения, вступившего в общение с множеством людей, для которых оно создавалось.*

Уже этот перечень исследовательских задач поразительно напоминает программу изучения биографии личности, и сходство это совсем не случайно — вспомним, как часто при описании того или иного художественного произведения используются такие метафоры, как "художник беременен замыслом", он "вынашивает замысел", а его творение "рождается" и "живет"... Правда, в отличие от человека оно не умирает, если это подлинно художественное творение. Эпитеты "живое", "жизненное", "полнокровное" постоянно используются критиками при оценке высоких достоинств произведений искусства; В. Белинский, например, часто говорил, что поэт вкладывает в свои творения "душу живу". Следует ли удивляться тому, что сами художники воспринимают свое отношение к создаваемым ими произведениям как *материнство* — именно так назвал М. Пришвин одно из своих проницательных наблюдений над процессом художественного творчества: "Есть особое материнское чувство жизни, — разъяснял он, — рождающее образы как живые существа. В свете этого чувства каждая мысль превращается в образ,

и как бы коряво ни писала рука, и как бы ни брызгало перо на плохой бумаге — образ родится и будет жить". И когда собеседница однажды заметила ему: "С Вами легко, будто Вы женщина", — он вполне серьезно ответил: "Конечно, ведь я тоже рожаю". Другое подобное свидетельство — слова замечательного французского актера и мима Ж.-Л. Барро: "В процессе творчества художник как бы переживает драму зачатия, в исходе которой родится его дитя". Именно поэтому взаимоотношения художника и зрителя, читателя, слушателя с художественными образами становятся родом общения, как если бы Татьяна Ларина и Анна Каренина были реальными людьми, а не плодами фантазии их создателей.

Только в XX в. для крайних форм Модернизма "жизнеподобие" оказалось негативным свойством искусства, которое художник должен преодолевать, вплоть до создания абстрактно-геометрических композиций или сюрреалистических фантасмагорий; но это было последовательным проведением того творческого принципа, который приводил, по точному заключению теоретиков Модернизма, к созданию "антиискусства", т. е. к отказу от всех основных законов существовавшего тысячелетия художественно-образного способа освоения человеком мира. Имея в виду именно этот традиционный способ художественного воссоздания реальности, можно утверждать, что нет другого плода человеческой деятельности, который был бы столь похож на живого человека, как *его образ в искусстве*: подобно его реальному прообразу, он является *нераздельным единством материальной "плоти" и духовного содержания*; подобно живому человеку, он есть *организм — целостная система взаимосвязанных и взаимодействующих элементов*, ни один из которых не может существовать самостоятельно, вне целого, так же как целое — без какой либо своей части; подобно человеческой личности, произведение искусства и в нем каждый образ *неповторимо индивидуальны*, и другого такого же никто — даже сам его автор! — создать не в состоянии; наконец, в художественном "организме" бьется *живая мысль*, пульсирует *живое чувство*, и мы вступаем с ним в *душевный контакт сопереживания, сочувствия, непосредственного общения*, как с близким другом, с любимым существом. Понятно, что литературовед, искусствовед, критик, изучая конкретное художественное творение, всегда стремится реконструировать его "биографию", собирая все освещающие ее материалы, — подобно тому, как историк изучает биографию интересующего его государственного деятеля или же как в быту каждый из нас хочет возможно более полно узнать жизненный путь близкого нам человека.

Потому задача эстетической науки — *выявить общие законы создания произведений искусства, структуру пути*, который оно проходит от первой искры творческого замысла до своего бессмертного существования в жизни человечества.

2. Структура художественно-творческого процесса

Подобно всякому процессу сознательной деятельности, художественное творчество *трехфазно*: оно начинается с *рождения замысла* созидаемого произведения, оно переходит в стадию более или менее длительного *вынашивания этого замысла* и завершается в *практических действиях по его материализации*, которые приводят к созданию законченного и обретающего самостоятельное существование произведения искусства (по образному выражению К. Маркса, "процесс угасает в продукте"). Однако особенности содержания и формы этого произведения не могут не обусловливать и своеобразие всех трех фаз творческой деятельности художника.

1) Не существует, по-видимому, общих законов возникновения художественного замысла: в одних случаях он провоцируется каким-либо внешним толчком — неожиданно взволновавшим художника впечатлением, заказом мецената, предложением роли, конкурсным заданием и тому подобными прозаическими побудительными силами:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда

— метафорически обозначила эту ситуацию А. Ахматова; в других случаях замысел созревает в недрах фантазии художника как порождение глубинных интересов его духа:

Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один, все победивший звук.
Так вкруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с котомкой лихо...
Но вот уже послышались слова

И легких рифм сигнальные звоночки,—
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь

— описывала она же этот путь зарождения стиха.

Вместе с тем общим законом художественного творчества является зависимость его успешного завершения от *изначальной образности, поэтичности замысла* (в уже известном нам эстетическом значении этого термина). Ибо если зародыш, из которого должно вырасти произведение, имеет чуждую ему структуру — отвлеченно-рассудочную, абстрактную или фактологически-информативную, из него может вырасти только иллюстративное или дидактическое сочинение (что очень часто и происходило в истории советского искусства, и даже могучий талант, как, скажем, у В. Маяковского, оказывался бессильным, когда он пытался рифмовать отвлеченные политические лозунги). Подобно эмбриону живого существа, который должен заключать в себе в свернутом виде всю структуру вырастающего из него организма, художественный "эмбрион" способен вырасти в полноценный "организм" только тогда, когда качественное своеобразие последнего *содержится в нем потенциально*. В этой связи вспоминаются прекрасные слова И. Тургенева о творчестве Ф. Тютчева: "...Каждое его стихотворение начиналось мыслию, но мыслию, которая, как огненная точка, вспыхивала под влиянием глубокого чувства или сильного впечатления; вследствие этого, если можно так выразиться, свойства происхождения своего мысль г. Тютчева никогда не является читателю нагою и отвлеченною, но всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы, проникается им и сама его проникает нераздельно и неразрывно".

К этим точным словам хотелось бы лишь добавить, что в полноценно-художественном замысле необходимо содержится и *представление о материальном субстрате*, в котором будет опредмечено духовное содержание, ибо, как мы помним, в искусстве духовное и материальное *тождественны* и порознь, отдельно друг от друга не существуют. Разумеется, материальность эта *еще идеальна*, она есть *лишь представление* о той форме — пластичной, цветоносной, фактурной, звучащей, ритмически организованной, — в которой воплотится вырабатываемое духовное содержание, но такое конкретное представление о ней необходимо возникает с самого начала творческого процесса в воображении автора, в его внутреннем взоре и внутреннем слухе; на языке художественной критики эта способность называется "мышлением в материале".

Понятно, что чем более замысел *поэтичен*, т. е. эмоционален и образно-конкретен, тем менее поддается он словесному изложению; оттого-то талантливые художники так не любят рассказывать о своих замыслах — вербальный дискурс не способен адекватно передать поэтичность рождающейся художественной идеи.

2) Поскольку замысел есть лишь зародыш произведения, первоначальное и еще достаточно приблизительное, смутное представление о его содержании и форме (вспомним признание А. Пушкина, что, начиная писать "Онегина", он "даль свободного романа еще неясно различал"), он должен быть *выношен в воображении художника*, подобно тому, как мать вынашивает в чреве своем зачатое ею дитя. Фаза вынашивания замысла бывает более или менее длительной, в зависимости от психологических особенностей каждого художника, от масштаба создаваемого произведения и от ряда других обстоятельств, но необходимость данной фазы творчества следует считать общим законом художественной деятельности (исключая, разумеется, случаи импровизации, достаточно редкие по отношению к созданию крупномасштабных произведений). Совершенно справедливо утверждал И. Тургенев, что, когда "придет порядочная мысль в голову", но "поленишься обдумать ее хорошенько", а затем и "обделать как следует", в результате "выйдет какая-то смутная чепуха", а не совершенное художественное творение.

Уже проводившаяся аналогия между биологическим процессом деторождения и художественным творчеством вновь обнаруживает здесь свою продуктивность: в других сферах деятельности — научной, технической, социально-организационной — замыслы, разумеется, тоже бывает полезно "хорошенько обдумать", говоря словами И. Тургенева, прежде, чем приступать к практическим действиям, однако особенность художественно-творческой ситуации состоит в том, что поэтическое качество замысла говорит о его зависимости не столько от внешних, объективных факторов, сколько от *факторов субъективных* — внутренних, психологических, интимно-духовных, и потому осознание художником идеи, смысла, содержания рождающегося в его душе произведения требует особенно напряженной, целеустремленной, длительной *душевной работы*, работы не одного абстрактного мышления или конструктивного воображения, а *всей целостности духовной энергии* писателя, живописца, композитора, режиссера, архитектора, одновременно интеллектуальной, и эмоциональной, и фантазийно-проективной, и диалогически-интенциональной. Молодой В. Маяковский писал об этом с известными изумлением и восхищением, скрываемыми грубоватой иронией:

Я раньше думал —
Книги делаются так:
Пришел поэт,
Легко разжал уста,
И сразу запел вдохновенный простак —
Пожалуйста!
А оказывается —
Прежде, чем начнет петься,
Долго ходят, размозолев от брожения,
И тихо барахтается з тине сердца
Глупая вобла воображения.

Уникальная сложность художественно-творческого процесса, проявляющаяся в полной мере на данной его стадии, объясняется также — а иногда в первую очередь — тем, что развитие замысла происходит не логически прямолинейно, а *в диалоге разных ипостасей художника*, в драматически напряженном столкновении позиций разных его "Я", способном вызвать острейший душевный конфликт, завершающийся даже подчас психическим заболеванием.

Дело в том, что еще в XIX в. многие проницательные художники — Э. Гофман, Н. Гоголь, Ф. Достоевский — в гротескной форме "двойника" запечатлели явление, порожденное развитием европейской цивилизации: явление *психологического "раздвоения личности"*. В XX столетии оно стало предметом не только художественного, но и специального научного рассмотрения: в теории З. Фрейда, трактующей духовную жизнь личности как противоборство трех ее ипостасей (Я, Оно и Сверх-Я), в трактовке мышления как диалога разных интеллектуальных голосов (В. Библер), как "внутренней речи" (Л. Выготский), в философско-антропологической концепции С. Рубинштейна, увидевшего в личности "республику субъектов". В этой связи примечательно стихотворение А. Вознесенского:

Я — семья.
Во мне, как в спектре, живут семь "Я",
Невыносимых, как семь зверей...

Разумеется, число "семь" появилось здесь только потому, что было нужно для рифмы к слову "семья", но в ряде автопортретов современных живописцев, начиная с М. Сарьяна, художник изображает себя на одном холсте в нескольких психологических состояниях — трех, четырех и больше... Приведенная образная формула С. Рубинштейна оказывается словно обобщением по-

знавательных усилий современной науки и современного искусства, стремящихся осмыслить и образно, и теоретически этот удивительный итог развития личностной структуры человека — превращение разнообразия его социальных ролей и разнородности духовных устремлений в чреватое антагонизмом расщепление личности на несколько, так сказать, *субличностей*, противостоящих друг другу по интересам, деятельностным и поведенческим установкам.

В обыденной жизни этот внутренний раскол целостного бытия личности проявляется с большей или меньшей остротой, от подавления одной какой-то ее ипостасью всех других, через их "мирное сосуществование" в диалогическом контакте и вплоть до шизофренического распада личности (который и становится предметом изучения и лечения представителями психоаналитической школы, полагающими, впрочем, вслед за их учителем, что нет сколько-нибудь четкой грани между нормой и патологией, поскольку конфликт между разными ипостасями личности — явление *общечеловеческое*, в той или иной степени разрывающий душу каждого человека). Однако в таких сферах культуры, как научное познание, техническое конструирование, идеологическое обоснование ценностей, организационно-управленческая деятельность, спортивная и игровая, плодотворные действия требуют от человека умения абстрагироваться от тех ипостасей его личности, которые способны лишь вносить "шум" в данную деятельность; поэтому в научном исследовании, в инженерном творчестве, в работе менеджера или политика никак не проявляются интимные стороны их жизни, их интересы, позиции, действия в других сферах бытия, не имеющих прямого отношения к профессии.

Совсем иным оказывается, однако, творчество художника. Именно потому, что оно вбирает в себя его личность *целостно*, в единстве, сколь бы оно ни было противоречивым, разных ее голосов, оно не может не проявлять и не запечатлевать их взаимоотношения, всю остроту и напряженность существующих между ними конфликтов. Литературоведческие и искусствоведческие исследования показали, как часто оказывалось внутренне противоречивым мировоззрение, а тем самым и творчество самых больших художников — например, О. Бальзака, Н. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоевского, О. Уайльда, К. Гамсуна, А. Блока, и не потому, что их мышление страдало нелогичностью, непоследовательностью, а потому, что их *духовная жизнь опредмечивалась во всей ее противоречивой целостности, а значит — в диалоге разных носителей субъективности художника.* А. Пушкин несколько упростил ситуацию, когда в известном стихотворении "Поэт", описывая (см. стр. 378) раздвоение лич-

ности поэта, представил его творчество как полное вытеснение Художником Обывателя; в действительности и второй выражает себя в творчестве первого — в поэзии самого А. Пушкина мы слышим не только "божественный глагол", но и мироощущение русского аристократа, погруженного в "заботы суетного света"... Разночинец В. Белинский, чувствовавший это вполне отчетливо, утверждал, что во всех произведениях нашего великого поэта видна "точка зрения помещика"; чтобы это ощутить, достаточно сравнить их, например, с произведениями А. Кольцова...

Хотя творение искусства нередко сохраняет следы непреодоленных противоречий, возникавших в сознании художника во внутренних диалогах — или, говоря термином К. Станиславского, в "самообщении" художника, — общим правилом следует считать *достижение высокой степени единства разных "голосов" его многоголосого духовного мира*, потому что эстетическая ценность произведения определяется его цельностью, его гармоничностью, которая и есть "единство многоразличного", а смысл всякого диалога состоит в достижении возможно более высокой степени *общности его участников*.

3) Все же наступает в творческом процессе момент, когда замыслу становится, так сказать, "душно" в духовной среде воображения и он властно требует, как ребенок, достигающий определенного уровня развития в материнской утробе, выхода во "внешний мир", обеспечивающий ему условия дальнейшего развития. Происходящие тут "роды" начинают новый этап биографии произведения искусства — его *реальное созревание* в ходе его "выращивания" и "воспитания" художником — в работе над рукописью, над эскизами, планшетами, моделями, в репетиционном процессе.

Переход к *материальному воплощению замысла* таит в себе новые трудности. Первая состоит в том, что материальность художественной формы *неадекватна* — именно в силу ее материальности! — духовному содержанию создаваемого произведения. Парадоксальность художественного творчества состоит в том, что оно должно преодолеть эту неадекватность и достичь возможно более высокой степени *тождественности содержания и формы*. Мы имеем здесь дело с истинно диалектической, неразрешимой и одновременно требующей разрешения коллизией: степень ее разрешения и определяется талантом художника, но и самому крупному дарованию это не дается легко и безболезненно: вспомним распространенное в русской эстетике и критике начала XX в. образное выражение "муки слова", обозначавшее сложность творческого процесса поэта.

Достигнутого торжества
Игра и мука —
Натянутая тетива
Тугого лука

— так с афористической выразительностью и точностью сформулировал Б. Пастернак напряженно-драматическое единство радостной легкости и необычайной трудности пути, ведущего художника к "торжеству" завершения создаваемого произведения. Неудивительно, что так много вариантов почти каждого слова мы находим в черновиках "Евгения Онегина"; даже такой большой поэт, как Ф. Тютчев, в отчаянии восклицал: "Мысль изреченная есть ложь!" — именно из-за неполного соответствия *изречения изрекаемому.*

То, что А. Иванов двадцать лет работал над картиной "Явление Христа народу", тщетно стараясь добиться полноты воплощения на холсте своего грандиозного философско-религиозно-исторического замысла, является, конечно, крайним случаем, и все же крайность эта особенно ярко выражает общую закономерность художественного творчества, неизвестную другим видам человеческой деятельности: необходимость *примирить непримиримое, слить воедино несливаемое, отождествить противоположное — духовное содержание и материальную форму.* Эта художественная задача уникальна потому, что только в искусстве духовное предстает в своей реальной целостности, в единстве мысли=чувства=представления=диалогической интенции, и материальные средства воплощения являются здесь не условными и безболезненно заменимыми знаками, обозначениями, символами, а, как было показано выше, *значащей плотью самой этой духовности.*

Трудность достижения такой цели — "муки слова"! — объясняется тем, что процесс ее достижения *нелинеен*, говоря языком синергетики: на каждом этапе, а особенно при переходе от внутреннего вызревания образа в воображении художника к его внешнему, материлизованному, отчужденному от художника существованию, возможно *несколько различных способов* решения творческой задачи, и часто они все и реализуются — например, в серии эскизов живописца, скульптора, архитектора, в дублях киносъемки, в репетициях спектакля, даже в разных вариантах исполнения актером одной и той же роли в каждом представлении, — так великий артист И. Смоктуновский в ходе каждого исполнения роли князя Мышкина в поставленном Г. Товстоноговым "Идиоте" варьировал интонационный и пластический рисунок своего сценического поведения в непрекращавшихся годами поисках способов повышения меры совпадения духовного смысла образа и его материального воплощения. Разумеет-

ся, спектр этих вариаций и выбор одной из них в каждом творческом акте является отчасти осознаваемым, отчасти интуитивно бессознательным действием таланта, но существенно то, что это именно *движение по разным дорогам*, сопоставляя которые, художник и выбирает *оптимальное решение* творческой задачи.

Получая возможность перейти от мысленного созерцания (слушания) рождающихся в его воображении образов к их реальному чувственному, зрительному, слуховому или зрительно-слуховому восприятию, художник становится *первым зрителем, слушателем, читателем* своего творения и тем самым *первым его критиком*, ибо он должен судить о степени соответствия найденного воплощения замысла самому замыслу — вплоть до того, что, неудовлетворенный ни одним вариантом этого воплощения, он может вообще отказаться продолжать работу над данным произведением, иногда надолго, иногда навсегда...

Вместе с тем переход от вынашивания замысла к его материализации создает особенно благоприятные условия для реализации творческих потенций всех аспектов внутреннего диалога, в ходе которого продолжается развитие замысла. Всех аспектов — потому что роль диалога в художественно-творческом процессе не ограничивается той его формой, которая уже была описана, — *диалогом разных "Я" художника*. Другим проявлением диалогичности становится на этом этапе творчества *мысленное собеседование художника с будущим читателем, зрителем, слушателем*, ибо в нем художник в отличие от ученого видит не "адресата" передаваемой безличной информации, не ее пассивного "реципиента", подобного всем другим "получателям" его послания, а *соучастника творческого процесса*, призванного преломить и обогатить своим *со*переживанием и *со*творчеством — т. е. всей полнотой уникальной субъективности каждого — содержание воспринимаемого им произведения. Потому всякое подлинно художественное произведение есть *призыв к диалогу по его поводу*, а не предмет для разглядывания или усвоения передаваемого сообщения. И уже от степени духовной активности зрителя, читателя, слушателя зависит, в какой мере призыв этот будет услышан и реализован.

Но и этого мало — истинно диалогичной оказывается и *связь творца с творимыми им образами*! Это объясняется тем, что на определенной ступени их воплощения образы внезапно *обретают права субъектов*, тем самым начиная самостоятельно, свободно определять линии своего поведения; напомню многократно засвидетельствованную самими писателями и художниками всех областей искусства ситуацию, при которой герой произведения становится самовластным и опровергает первоначальный замысел художника; ставшие уже хрестоматийными примеры — за-

мужество Татьяны Лариной и самоубийство Анны Карениной. И это отнюдь не архаическая черта классического искусства. Один из самых сильных современных русских писателей М. Харитонов, осмысляя творчество другого замечательного нашего художника — скульптора В. Сидура, да, очевидно, и собственный творческий опыт, заключает: "Автор то и дело начинает ощущать как бы независимость собственных творений от своей воли", что обусловливает "способность художественной идеи и художественной формы к саморазвитию".

Как показывает изучение психологии творчества, диалогическое отношение связывает художника не только с персонажами его произведений как с *квазисубъектами*, но и *с самим материалом*, в котором он воплощает свой духовный замысел: уже цитированная героиня В. Каверина пишет, что она воспринимает краски, подобно живописцу, — как "особенные, наделенные чудесными свойствами существа, с которыми можно даже и разговаривать..." Это очень точное наблюдение, которое относится в полной мере ко всем другим видам художественного творчества — музыкальному, танцевальному, словесному: когда о музыканте говорят, что у его скрипки, виолончели, рояля, арфы "живой звук", этот комплимент означает, что физическое звучание приобрело здесь *очеловеченный, одухотворенный — субъективированный* — характер, т. е. стало *квазисубъектом*, и потому способно быть вовлеченным в *квазидиалог* — пусть "квази", но все же "диалог", тогда как использование тех же звуков как неких информационных сигналов (скажем, звучание горна при побудке или позывных радиостанции) имеет такой же *монологически-информативный* характер, как научный или деловой словесный монолог. Образной моделью этой ситуации может служить античный миф о Пигмалионе и Галатее, представивший в фантастической форме *превращение сотворенной художником мраморной статуи в живую женщину,* которая тем самым оказывается способной возбудить к себе чувство любви, а значит — вступить в диалог со зрителем.

В этом свете становится понятно, почему М. Бахтин, обнаружив ярко выраженную диалогичность романов Ф. Достоевского, стал затем употреблять понятие "диалог" во все более широком смысле — для обозначения *структуры романа как жанра*, затем для обозначения *общего закона художественного творчества*, а затем и, подобно М. Буберу, для обозначения *жизненно-реальных отношений людей как взаимодействующих субъектов* ("Я"/ "Ты" в отличие от позиции "Я / Он" или "Я / Оно"). Потому что — готов повторить это еще раз, — если искусство изображает и диалогические, и монологические отношения людей в соответствии с тем, каковы они в реальном социальном

бытии, то своей функциональной структурой подлинное, большое, настоящее искусство *воспроизводит именно отношения межсубъектные, диалогические*, т. е. содержит в себе *диалогическую интенцию.*

Понимание этой специфической для художественного творчества многомерной диалогичности приводит нас к уяснению особой роли, которую играет здесь *импровизация.* Она оказывается эффективнейшим средством и конкретизации замысла, и его обогащения, и его подчас весьма радикального видоизменения, поскольку художник доверяет своим импровизационным находкам именно в силу проявляющегося в них авторитета любимых им и уважаемых им *образных квазисубъектов*, предлагающих свои решения поставленных им проблем. Только лишенный подлинного художнического дара ремесленник делает с создаваемыми им образами все, что ему хочется, исходя из рационально задуманной идеи, которую образы эти должны иллюстрировать, истинное же дарование проявляется в способности художника *обуздывать свое своеволие, вслушиваясь в голоса образов и подчиняясь их воле.*

В отечественной эстетике и в предыдущих работах автора этих лекций значение проблемы импровизации в творческом процессе не было раскрыто должным образом — таково одно из следствий рационалистического характера господствовавших у нас представлений об этом процессе, в западной же эстетике оно часто преувеличивалось, что было естественным следствием влияния иррационализма и на теоретическую мысль, и на художественную практику Модернизма: для сюрреализма, например, художественное творчество отличается "психическим автоматизмом", т. е. представляет собой сплошную "чистую" импровизацию, исключающую какое-либо направляющее воздействие сознания творца, его целеполагающего мышления. Общим законом художественного творчества следует все же считать *диалектическую связь* (т. е. противоречивое единство) *рациональности и спонтанности, продуманных решений и озарений, рассчитанного и неожиданного, зависящего от воли мастера и диктуемого логикой саморазвития образов.* Причем связь эта подвижно-изменчива — на разных этапах истории искусства, в разных художественных направлениях и в разных жанрах, наконец, у разных художников соотношение этих творческих сил существенно различно: так, в Модернизме удельный вес импровизационного начала несравненно больший, чем в классике, в джазовой музыке оно включено в сам принцип соединения авторства и исполнительства, чего не знает и не допускает классическая музыка, в режиссуре Ф. Феллини оно играет иную роль, чем в режиссерской деятельности А. Куросавы.

Рассматривая художественно-творческий процесс на этой его стадии, нельзя не коснуться проблемы *творческого метода*. Если западная эстетика ее вообще не знает, поскольку абсолютизирует бессознательную энергию творчества, то в советской теоретической мысли проблема эта появилась в 20-е годы, в результате прямого переноса философского понятия "метод познания" на искусство, в котором видели всего лишь "образный способ познания действительности", и приобрела едва ли не центральное значение в теории искусства, трактуемая чисто гносеологически: поскольку метод познания мира *безличен* (ибо субъект познания трансцендентален, всеобщ), постольку и понятие "художественный метод" истолковывалось как проходящий через всю историю искусства *реалистический метод*, высшей формой которого является "социалистический реализм".

В конце 50-х годов В. Днепров поставил вопрос об *исторической изменчивости взаимоотношений метода и стиля*: в классицизме, например, стиль является носителем *общего, имперсонального*, а методы *индивидуально-своеобразны* у разных его представителей, а в реалистическом искусстве стиль стал *индивидуальным*, а метод — *принципом творчества, общим* для целого художественного направления в искусстве Нового времени.

Роль индивидуального фактора в художественном творчестве и соответственно соотношение персонального и имперсонального действительно исторически менялись (речь об этом пойдет специально в последней части курса), однако в той мере, в какой художественное творчество является именно *творчеством*, а не механическим репродуцированием уже выработанных и алгоритмизированных программ, оно *имплицитно содержит управляющую его действиями систему установок*, которая и является *методом* данного вида человеческой деятельности. И необходимым он становится именно на той фазе творчества, на которой художник переходит от вынашивания замысла к его материальному воплощению, — оно немыслимо без той или иной *программы действий*, в той или иной степени осознанной, обдуманной; судить об этом можно уже по тому, что очень часто это формулируется художником в его дневниках и письмах, в беседах и речах, в статьях и трактатах, в индивидуальных и групповых манифестах.

Как бы ни была велика направляющая роль метода в художественном созидании, он не становится его *алгоритмом*, подобным методу научного исследования, потому что каждый творческий акт *и подчиняется императивам метода, и отвергает его притязания* из-за не менее властных зовов интуиции, которая импровизационно находит оптимальное решение специфичес-

кой в каждом случае творческой задачи, тем самым вступая в противоречие с универсалистскими установками метода.

Нужно, разумеется, иметь в виду, что соотношение рационалистических принципов творческого метода и иррационально-интуитивных импульсов творчества исторически меняется: в культурах традиционных, безусловно, господствовали *имперсональные и канонизированные принципы художественного формообразования*, вплоть до жестких схем древневосточного искусства в зодчестве, скульптуре, настенной росписи или стойких фольклорных структур в песенно-поэтическом и танцевальном творчестве, в прикладных искусствах и архитектуре, а в европейской художественной культуре Нового времени нарастала *индивидуальная вариативность творчества*, дошедшая в XX в. до полного отказа от сознательной его целенаправленности во имя спонтанной, ничем не регулируемой игры фантазии. Опыт показывает, однако, что абсолютизация иррационалистической стихии не менее опасна для художественного творчества, чем его полное подчинение механистическому диктату рациональных установок претендующего на универсальность метода.

Последней функцией процесса опредмечивания замысла — последней по логике его теоретической реконструкции, а не по значению — является *создание условий для последующего общения художника с реальными людьми — с его будущими читателями, зрителями, слушателями.* Поскольку функционирование искусства осуществляется именно в *форме общения* людей с образами, населяющими художественную реальность, а через их посредство — и с ее создателями, "художественные миры" должны быть соответствующим образом сконструированы, дабы они не созерцались извне, а *переживались*, т. е. чтобы люди в них *жили воображаемой жизнью.* Такое построение художественного текста и становится специфической задачей данной фазы творчества, потому что именно придание миру образов материальной предметности позволяет вовлекать людей в пространство художественной реальности, порождая у них потребность и способность мысленного *со*участия в том, что в ней происходит, а значит, и сопереживания, и *со*творчества. Происходит это благодаря незнакомой ни науке, ни технике, ни социальному управлению, ни спорту *незавершенности художественных образов*, делающей необходимым их *достраивание воображением воспринимающего* (эффект non-finito, по терминологии западной эстетики; на русском языке этой проблеме были посвящены монографии О. Пиралишвили). Суть этого явления состоит в том, что художник ориентируется на способность воображения зрителя, читателя, слушателя "достроить" созданное им произведение, представив

то, что в самом тексте не описано, не изображено, не конкретизировано.

А это означает, что художник не только сам *свободен* в своем пересоздающем мир творчестве, но и предполагает *свободу сотворческой активности* тех, кто вовлекается в со-переживание его творений. Но ведь эта свобода интерпретации произведения читателем, зрителем, слушателем не может быть *абсолютной* — художник ведь хочет, чтобы люди, к которым он обращается, разделили его переживания, его взгляд на мир, восприняли его идеи и идеалы! Понятно, что со времен античности и до XVIII-го века эстетика определяла назначение искусства формулой "поучать развлекая", т. е. уподобляла его воздействие дидактической процедуре передачи учителем, проповедником, наставником определенных представлений, знаний, идей; такой взгляд сохранялся и позднее — Н. Чернышевский определил функцию искусства метафорой "учебник жизни", Ж.-М. Гюйо, а вслед за ним Л. Толстой употребляли для этой цели метафору *"заражение"*, подчеркивавшую эмоциональный, а не рациональный, характер передачи художником содержания своего духовного мира читателям, слушателям, зрителям; этот взгляд разделял Г. Плеханов, замечая лишь, что художник передает людям не только свои чувства, но и свои мысли, и вся советская эстетика, используя ленинское понятие "партийность", сделала своим исходным принципом представление о *воспитательно-идеологической* функции искусства... Однако прямо противоположная точка зрения оказалась характерной для того направления эстетической мысли, которое завоевало господствующие позиции в буржуазном обществе во второй половине XIX-го и в XX-м столетиях — отрицание права художника учить и поучать, наставлять и проповедывать, быть тенденциозным и партийным, выходить за пределы чисто эстетического формосозидания, игры формы, в сферу "анэстетических ценностей", и соответственно признание права каждого читателя, зрителя, слушателя на *полную, абсолютную свободу индивидуальной интерпретации* содержания произведения искусства, если не на его восприятие как "чистой формы", абстрагируемой от какого либо познавательного, нравственного, религиозного, политического содержания. И практика показала, что в реальной исторической жизни искусства реализовывались все эти концепции — оно могло быть и интеллектуально-поучающим, и эмоционально-заражающим, и идеологически-тенденциозным, и политически-партийным, и гипнотически-внушающим, т. е., в конечном счете, по типу отношения художника к своей аудитории, реальной или желаемой, *монологически-проповедническим,* могло быть, напротив, чисто игровым, полностью отстраненным от решения каких-

либо идейно-коммуникативных задач, но могло быть и ориентированным на *диалогический контакт* художника с его актуальной или воображаемой аудиторией, т. е. такой тип связи, который стал возможен в истории культуры благодаря развитию в человеке *личностного начала,* которое предполагает индивидуальную свободу восприятия, интерпретации, сотворческого соучастия в решении общих для со-общества людей и его культуры духовных задач.

В свете выявленного в нашем курсе *синкретической природы* художественной деятельности данный разброс позиций легко объясним: органически сливая в одно нерасчленимое, хотя и варьирующее соотношение своих компонентов, системное целое, искусство стол же диалектично соединяет цели *коммуникации, управления и общения,* средства *монолога и диалога,* свободы интерпретации и ее границ, обусловленных замыслом художника, призыва к со-творчеству и обозначения путей, по которым оно должно осуществляться; справедлив поэтому известный тезис: "У каждого свой Гамлет", "своя Наташа Ростова", но мы не вправе приписать Гамлету качества Полония, а любимой героине Толстого черты презираемой им Элен Безуховой; у каждого слушателя восприятие моцартовского "Реквиема" вызывает особые ассоциации и потому особым образом переживается, но это разброс душевных состояний в пределах трагического чувства скорби...

Уникальная сложность художественного творчества и состоит в этой *амбивалентности* — коммуникации и общения, монологического самовыражения художника, жаждущего понимания людей, способных разделить его чувства, принять его убеждения, встать на его точку зрения, и одновременно установки на диалог с Другим, который должен подчиниться его воле, не заразиться его переживаниями, не впасть в гипнотический транс, но *свободно и личностно-своеобразно,* как полноценный *субъект,* приобщиться к его, художника, ценностям, вступив с ним в иллюзорное духовное общение.

И точно так же, как в самом творчестве художника изменчиво соотношение сил его познавательной, ценностно-осмысляющей и проективной составляющих, его предметно-созидательного и коммуникативно-общенческого аспектов, его идейной целенаправленности и игровой самоцельности, так меняется соотношение разных психологических компонентов в процессе художественного восприятия — в этом нетрудно убедиться, сравнив, например, восприятие храма и иконы верующим и атеистом, или восприятие классической симфонической музыки и эстрадного рокконцерта, или лирической поэмы и политико-публицистического стихотворения... Можно сказать, что струк-

тура восприятия каждого художественного произведения "закодирована" в структуре творческого акта, определяющей меры свободы и необходимости, соотношение инвариантного и вариативного, общезначимого и индивидуально-своеобразного в психической активности зрителя, читателя, слушателя. Таким "кодом" и является получающее объективированное воплощение в ходе материализации замысла художественного произведения конкретное соотношение потребности его создателя придать ему *завершенный* характер как условие адекватного "прочтения" подлежащего усвоению его содержания, и сохранения той меры незавершенности, которая обеспечивает сотворческую активность тех, кого произведение втянет в магнитное поле своего притяжения. А окончание творческого процесса вызывает не только радостное осознание автором достигнутого им тождества воплощавшегося духовного содержания и воплощавшей его материальной формы, но и драматическое чувство расставания художника со своим любимым детищем, его отчуждения, *переживание "разрыва пуповины", связывавшей их духовно и действенно.* Для истинного художника такой разрыв всегда мучителен и искусственен, ибо возможность совершенствования его детища бесконечна, и потому не исчезает тревожное чувство неудовлетворенности достигнутым результатом.

Все же наступает такой момент, когда приходится признать произведение способным "выйти в свет" и "зажить самостоятельной жизнью"; оно будет теперь вступать в контакт с другими и чужими людьми, воспринимаясь ими независимо от того, знают они или не знают его автора, как они к нему лично относятся и каковы были его намерения при создании данного произведения. Ибо для них не существует проблемы "замысел и его воплощение", их интересует только последнее — *готовый шедевр*, и они переживают его и осмысляют его *так же, как реальную жизнь*, которая существует "сама по себе", никем не сотворенная, хотя и сознают вполне отчетливо, что художественное творение кем-то создано и его смысл выражает замысел его творца. Так произведение искусства начинает самостоятельную жизнь, зависящую уже не от своего творца, а от тех, для общения с которыми оно им было создано.

3. Художественное произведение как органическая целостность

В отечественной эстетике обстоятельный анализ произведения искусства осуществлен в работах Е. Волковой. В данной лекции оно будет кратко охарактеризовано как "угасший", опредмеченный в его продукте процесс художественного творчества.

Произведение искусства является, прежде всего, *сложноорганизованным целостным образованием*, что хорошо уловлено в пословице "Из песни слова не выкинешь". Более того, конструкция такой "песни", т. е. произведения любого вида искусства, ибо речь идет здесь об общем законе данной сферы деятельности, столь жестка, что ни одно слово в ней нельзя, как уже отмечалось, не только "выкинуть", но и заменить каким-либо другим, даже синонимичным; нельзя его даже переставить на другое место в том же произведении, скажем, вместо "Роняет лес багряный свой убор" сказать: "Лес роняет свой багряный убор", как нельзя в картине В. Сурикова "Меньшиков в Березове" поменять местами отца и дочь, как невозможно представить себе перестановку частей в Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Теперь подчеркну, что критерий оценки этой нерушимой целостности произведения искусства — и у самого мастера, и у художественного критика, и у квалифицированной публики — *двойственен*: с одной стороны, это *эстетический принцип* согласованности всех элементов формы, обеспечивающей их взаимную опосредованность, придающую произведению органическое единство, а с другой — исполнение формой *семиотической роли* выразительницы воплощаемого ею духовного содержания. Так реализуется *двусторонняя функция* художественной формы — *материально-конструктивная и одновременно смыслонесущая*; можно было бы сказать, что каждый элемент формы имеет *горизонтальное и вертикальное* измерения, так как соотносится с другими элементами конструкции данного произведения и с таящимся в его глубинах содержанием.

Но, как мы помним, *двусторонне и содержание* произведения искусства: одна его грань — *тема* данного произведения — несет в себе выделяемую познанием определенную проблему человеческого бытия, другая грань — *идея* произведения — есть конкретное осмысление этой темы, ценностная ее трактовка. Понятно, что разные художники могут обращаться к одной теме, скажем, к весьма популярным в прошлом веке в России темам "лишнего человека" и "нового человека" или же к привлекавшей широкое внимание в европейской художественной культуре XX столетия между двумя мировыми войнами теме "потерянного поколения", но каждый писатель, драматург, живописец разрабатывал ее по-своему, нередко диаметрально противоположно по идейному смыслу (например, Н. Чернышевский и Ф. Достоевский в одном случае, Э. М. Ремарк и Э. Хемингуэй — в другом).

Здесь желателен известный комментарий в связи с широко распространенным примитивным толкованием понятий "тема", "идея", "содержание": во-первых, неправомерно понимать под

"содержанием" и "темой" произведения то, что находится *вне его,* — в жизни природы, общества, в человеческих отношениях, ибо этими понятиями обозначаются *духовные компоненты самого произведения искусства* (*содержание* — это то, что *содержится в чем-то*, а не внешнее по отношению к нему, а тема — *аспект содержания*, ему имманентный); во-вторых, *идея художественного произведения* нетождественна идее *политической*, или *философской*, или *нравственной*, или *религиозной*; идея художественного произведения, как и его замысел, и его содержание в целом, является *художественной* идеей, или *поэтической*, т. е. *мыслью, слитой с чувством, эмоцией,* ставшей *переживанием*, "пафосом" произведения искусства. Это значит, что *идейно-тематическое единство*, образующее содержание художественного произведения, есть *сгусток духовности*, т. е. целостной активности человеческой психики в единстве ее интеллектуальной и эмоциональной энергий, а не в той отвлеченности рационального от эмоционального, которая свойственна научно-теоретическому познанию и концептуально-идеологическому осмыслению реальности.

Мы уже знаем, что органически нераздельное соединение духовного с материальным, как содержания с формой, становится возможным благодаря промежуточному звену, их связывающему, отождествляющему, — *внутренней форме*; в произведении искусства внутренняя форма и осуществляет *непосредственный переход содержания в форму и формы в содержание*, их *взаимные превращения*: она является еще содержанием, но уже оформляющимся, или же формой, но в нашем восприятии уже оборачивающейся содержанием. Такая трехуровневая модель строения художественного произведения (выше она была изображена схематически) представляется предпочтительной и по отношению к более грубой традиционной дихотомии "содержание/форма", и по отношению к менее четким и строгим "слоевым моделям" Н. Гартмана или Р. Ингардена. Что же касается ее теоретического обоснования, то оно содержится во вводных лекциях настоящего курса и имеет в основе своей *различение, сопряжение и взаимные превращения духовной и материальной "субстанций".*

4. Психологическая структура восприятия художественного произведения

Архитектоника произведения искусства объясняет *структуру его восприятия* — едва ли не самый сложный психологический процесс в ряду способов восприятия продуктов культуры. В самом деле, плоды материально-технической деятельности

создаются для того, чтобы их практически использовали, плоды научной деятельности, — чтобы их изучали и применяли, предметы, предназначенные для функционирования в религиозном культе, — для организации общения верующих с тем или иным божеством; и только произведения искусства создаются *только и именно для их восприятия людьми ради возбуждения определенных переживаний*; их получение имеет несомненный, хотя и меняющийся культурный смысл, обладающий ценностью и для каждого любителя искусства, и для общества в целом. Ибо художественное произведение создается для того, чтобы оно *жило*, — жило почти в буквальном смысле этого слова, т. е. *вошло, подобно переживаемым событиям реальной жизни, в духовный опыт каждого человека и всего человечества.* Мы ведь строго отличаем человека и робота, человека и его изображение в анатомическом атласе, человека и описание социального, этнического, психологического типов личности в науке, человека и ангела, черта, кентавра, русалку в мифологии и народной сказке, но Гамлета, Джоконду, Вертера, Печорина, Травиату и даже изображения животных — крыловскую Мартышку и андерсеновского Гадкого утенка, Каштанку и Бэмби — мы воспринимаем *как людей, подобных реальным и хорошо нам знакомым,* и все они живут в нашем воображении *рядом с реальными людьми*! В известном смысле можно утверждать, что образы искусства *превосходят по своей жизненности известных нам реальных людей*, потому что этих последних, как бы они ни были нам близки, мы знаем только *извне*, в наружных проявлениях их существования, действенных и словесных ("Чужая душа — потемки" — гласит мудрая народная пословица), а Наташу Ростову и Ивана Карамазова мы знаем *изнутри* — знаем, что и как они думают и чувствуют, знаем лучше, чем наших реальных добрых друзей и даже самих себя, потому что глубинные пласты моей духовной жизни, все бессознательное и несознаваемое, остающееся поэтому мне неведомым, я узнаю от моих художественных "друзей".

Крайне существенно при этом, что в отличие от восприятия научного произведения восприятие произведения художественного не является "усвоением" заключенного в нем содержания, но "достраивает", как уже отмечалось, данное произведение силой воображения читателя, зрителя, слушателя. Воображение воспринимающего производит в сущности такую же работу, какую проделывают режиссер и актеры, воплощая пьесу, ибо и внешний облик ее персонажей, и пластика их поведения, и интонационный строй их речи, и обстановка действия, и то, что ему предшествовало и что за ним последует, — все это читатель повести и зритель картины должны *самостоятельно воссоздать*

силой своего воображения, так, как ищут актеры конкретное сценическое воплощение исполняемой пьесы; точно сказал об этом выдающийся кинорежиссер И. Бергман в предисловии к своему роману "Благие намерения": он рассчитывает на то, что каждый читатель романа будет "создавать собственный спектакль в своем сознании".

Таким образом, восприятие произведений искусства в психологическом отношении сложнее не только восприятия всех других культурных предметов, но и обыденного восприятия реальности, потому что искусство *переживается как реальность* всей полнотой наших психических "механизмов", но одновременно *оценивается в своем специфическом качестве рукотворно-игрового, "невсамделишного"*, как говорят дети, *иллюзорного удвоения реальности*. Вновь используя онтологические категории, можно сказать, что восприятие искусства уникально тем, что в нем мерцают, непрерывно сменяя друг друга, отношения *к бытию* и *к небытию* — мы переживаем *небытие как бытие* сознавая, что оно есть *небытие*, и наслаждаемся тем, как *бытие превращено в небытие*, заставляя нас относиться к нему *как к бытию*. Соответственно этой двойственности оказывается *двусторонней* и психология восприятия искусства (напомню еще раз пушкинское "над вымыслом слезами обольюсь", с точностью математической формулы фиксирующее эту парадоксальную психологическую ситуацию): как способ и плод человеческого творчества произведение искусства возбуждает *эстетическое чувство* — восхищение мастерством его создателя (создателей) и *эстетическое переживание* его жизненного прообраза; как осмысление художником реальности в системе образов произведение приводит в действие ансамбль способностей психики, позволяющий индивиду *"схватить" и включить в свой духовный опыт смысл художественной реальности*.

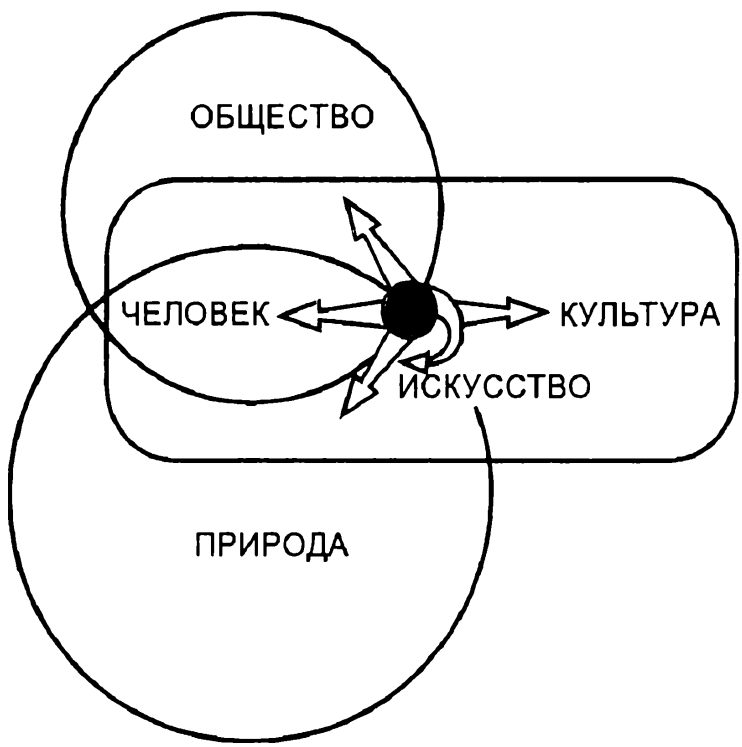
Роль "проводника" в эту реальность исполняет *художественный вкус личности*, который должен в отличие от эстетического вкуса интуитивно разгадывать смысл художественной формы, поскольку она является не только эстетически значимой конструкцией, но и смыслонесущей знаковой системой, языком, на котором выражено духовное содержание. Художественный вкус открывает читателю, слушателю, зрителю путь от внешней формы к внутренней и от нее к содержанию произведения. Чтобы путь этот был успешно пройден, необходимо соучастие воображения и памяти, эмоциональных и интеллектуальных сил психики, воли и внимания, наконец, веры и любви, т. е. тот же *целостный психический комплекс душевных сил, которые осуществляют творческий акт*.

Понятно, что эта сложная психическая целостность является *динамической системой*, соотношение элементов которой имеет бесконечное число вариантов; они обусловлены, с одной стороны, особенностями различных видов, родов и жанров искусства, с другой — характером каждого художественного произведения, с третьей — психологической индивидуальностью каждого любителя искусства и уровнем развития его вкуса, с четвертой — конкретными условиями восприятия. Поэтому, например, структура восприятия "Сикстинской мадонны" Рафаэля отличалась от психологии восприятия арабесок в созданной им же росписи лоджий, и их восприятие в Ватикане отличается от восприятия их превосходной копии в Эрмитаже, и мое восприятие "Сикстинской мадонны" отличается от ее восприятия верующим католиком, и одновременно оно изменяется в зависимости от моего душевного состояния в каждом акте восприятия. То же самое можно увидеть, сравнивая восприятие каждым зрителем трагического балета "Лебединое озеро" и орнаментальных танцев ансамбля И. Моисеева, или симфонии и вальса, к тому же исполняемых в филармонии или в парке... Как было отмечено в первом разделе этой лекции, меняется и соотношение эмоционально-интеллектуального усвоения идей художника, и собственной *интерпретационной* и *со-творческой активности* читателя, зрителя, слушателя, соотношение его способности понять и принять *монологическую исповедь* художника и способности ответить на его призыв к диалогу. Все же в практически безбрежном море индивидуальных структур восприятия есть определенные закономерности, которые изучают такие науки, как *психология искусства* и *социальная психология искусства*, эстетика же лишь создает для решения этой задачи необходимые теоретические предпосылки.

Лекция 18-я:

Искусство как полифункциональная система

Особое место, занимаемое искусством в культуре, определяет и его специфическое "поведение", его роль в жизни человека и человечества, в развитии общества и культуры. Системный подход позволяет вычленить в той целостно-разносторонней его активности пять *аспектов*, исходя из уже известной нам структуры бытия "природа—общество—человек—культура": функциональные отношения искусства по отношению к *природе*, к *обществу*, к *человеку*, к *культуре* и к... *самому себе* как специфическому культурному явлению. Такой системный взгляд на функционирование искусства может быть проиллюстрирован конкретизацией уже известной нам схемы:



Рассмотрим же особенности каждой из этих функциональных ориентаций искусства.

1. Функции искусства в его отношении к человеку

Начну анализ с того, какова роль искусства в *жизни человека* — центральном векторе данной функциональной системы.

Поскольку человеком является и индивид, и вид — человеческий род, человечество, постольку проблема отношения искусства к человеку имеет два масштаба — *исторический* и *биографический.* Анализ исторического процесса формирования художественной потребности человечества позволил определить ее как *потребность очеловечивания человека,* отрыва его от исходного животного состояния, его одухотворения, возвышения над биофизическими и утилитарными практическими нуждами. Изучение первобытного искусства, места, занимаемого им в жизни древнейшей общины, и роли, которою оно там играло, показало (см. лекцию 13), что искусство действительно с самого начала *одухотворяло, облагораживало, возвышало человека, активно развивало в нем дремавшие на первых порах духовные потенции.*

Но и в дальнейшем, на протяжении всей истории культуры, степень приобщенности к искусству характеризовала общий уровень духовности, эмоциональной "чувствительности", эстетической восприимчивости людей, их способность не ограничиваться удовлетворением одних только физиологических и утилитарных потребностей. Это дает нам основание утверждать, что функция искусства по отношению к человеку как таковому — это *развитие его духовного потенциала, его* — в буквальном смысле слова — *очеловечивание.*

Разумеется, не одно искусство решает эту задачу, но и все "инструменты" духовной культуры, особенность же искусства состоит здесь в том, что в отличие от всех других видов деятельности, формирующих человеческое сознание *односторонне* (наука, например, развивает мышление, мораль — нравственное сознание, политическая деятельность — социальные взгляды, религия — отношение к трансцедентному), искусство развивает духовность человека *всесторонне — целостно* — в единстве мыслей, чувств, воли, воображения, вкусов, в единстве его эстетического, нравственного, гражданственно-политического отношения к миру, в единстве его сознания и самосознания. Таким образом, функция искусства по отношению к "человеку вообще", т. е. к человечеству, не является чисто эстетической, но состоит в его *целостном духовном возвышении,* которое включает в себя как необходимый, но частный момент развитие эстетического сознания на всех его уровнях — эстетической потребности, способностей эстетического восприятия, эстетического вкуса и эстетической установки.

Тем более, что потребность в искусстве отдельно взятой личности является *прежде всего эстетической*, поскольку выражает стремление человека испытывать радость, удовольствие, наслаждение от совершенства художественных творений. Значение данной потребности столь велико, что индивиду (как каждый хорошо знает по собственному опыту) вообще не нужны те области и произведения искусства, общение с которыми не доставляет ему удовлетворения, и общество не считает себя вправе вторгаться в эту интимную сферу отношений личности к искусству — не может обязать меня ходить в филармонию или в музей, если это не вызывается моей внутренней эмоциональной потребностью. Следовательно, первая функция искусства по отношению к личности — *удовлетворять эту ее потребность, доставлять ей высокие эстетические радости,* а тем самым — оказывать мощное *обратное воздействие на данную потребность, развивать ее и совершенствовать.*

И все же было бы поверхностным сводить *художественную* потребность личности к *эстетической.* Научный анализ обнаруживает в нашем отношении к искусству потребность иного рода, менее явную, как бы скрытую в глубинах психики индивида и порождающую поэтому столь же глубинное, незаметное непосредственному взору наблюдателя направление функционирования искусства. Оно отвечает более или менее осознанному *стремлению человека к духовному самоопределению,* к обретению своего *самосознания*, к утверждению своей *неповторимой индивидуальности*, в котором проявляется диалектика *приобщения* личности к социальному целому и ее *обособления* в рамках этого целого. Нарушение данного процесса ведет либо к стандартизации, обезличиванию людей, либо к распаду социальных связей между ними. Искусство активнейшим образом помогает *приобщать человека к человеку* и одновременно предоставляет возможность каждому из них "находить" себя, "обретать" себя и *утверждать себя как неповторимую человеческую индивидуальность.*

Эту свою функцию искусство реализует благодаря способности обращаться в человеке не к безличному мышлению, к которому обращается наука, позволяя всем людям одинаково понимать ее истины, а к тем сокровенно личностным механизмам психики, с помощью которых образы по-своему интерпретируются и сотворчески обогащаются воображением каждого читателя, слушателя, зрителя, т. е. *соотносятся с его личным опытом,* окрашиваются его личностными ассоциациями, становятся частью его самосознания. Потому-то если таблица Менделеева или теория Эйнштейна "одна для всех", то у каждого есть *свой* Гамлет, *свой* Базаров, *свой* Мелехов, *свой* Живаго...

Так происходит *расширение реальной сферы человеческого общения благодаря созданию новых партнеров общения* — выдуманных художниками персонажей, которых мы воспринимаем, однако, как реальных людей и эмоционально участвуем в их судьбах, сочувствуем им, сострадаем, приобщаемся к опыту этих "искусственных людей", населяющих художественные миры, рождающиеся в романах, картинах, фильмах... Ибо суть дела состоит в том, что наш практический, жизненный опыт *ограничен в пространстве и во времени*, искусство же способно *раздвинуть его границы*, давая возможность каждому человеку "прожить" множество жизней — хотя бы в воображении! — и тем самым безгранично расширить свой реальный жизненный опыт, дополнить наше *бытие небытием*, которое становится нашим *квазибытием*.

Механизм этой "жизни в искусстве" мы только что видели — читая роман, воспринимая спектакль, фильм, картину, человек психологически переносится в иллюзорный мир образов, развернутый перед ним художниками, погружаясь в него всей целостностью своей духовной жизни — силами воображения, переживания, размышления, воспоминания, предчувствия, — и начинает "жить" в этом мире вместе с его героями — с Отелло и Дездемоной, с Моцартом и Сальери, с семействами Карамазовых и Турбиных... В результате личность органически приобщается к определенным ценностям культуры, вбирает в себя опыт, накапливаемый человечеством в ходе его развития, и формируется по меркам, которые предлагает ей общество. Поскольку же общество исторически меняется, поскольку оно развивается в множестве различных национальных форм, поскольку, наконец, на протяжении длительного этапа своей истории оно разделялось на антагонистические сословия, классовые, профессиональные группы, имеющие противоположные идеалы, интересы, психологические и идеологические установки, постольку и направление социализации человека постоянно менялось вместе с изменением конкретных общественно-исторических условий его жизни, и личность всегда находилась под "перекрестным огнем" различных, а подчас и диаметрально противоположных духовных воздействий. Так, аристократическое и демократическое направления европейского искусства XVII—XVIII вв. заключали в себе в корне различные программы духовного формирования личности, равно как в XIX в. творчество А. Пушкина и Ф. Булгарина, произведения представителей "натуральной школы" — гоголевского направления — и пропагандистов идей "православия, самодержавия, народности".

Уже здесь обнаруживается связь воздействий искусства на *человека* и на систему человеческих взаимоотношений, образующую *общество*.

2. Функции искусства в его отношении к обществу

Как всякая саморегулирующаяся система, человеческое общество — и любая его часть — испытывает *потребность в постоянном укреплении своей целостности,* которая обеспечивается прочностью сцепления его элементов. Опыт истории показал, что искусство способно удовлетворять эту потребность, служить мощным средством *укрепления общественных связей между людьми.* Эту свою социально-организационную функцию оно научилось выполнять двояко: с одной стороны, придавая эстетическое, эмоционально-действенное "облачение" различным социально-организационным действиям людей, а с другой, — формируя сознание каждого члена общества в духе, отвечающем нуждам и идеалам этого общества.

Уже в первобытной культуре складывается, как мы видели, сложная и разветвленная система обрядов, регулировавших нравственно-религиозные и предполитические (поскольку политика в развитой ее форме возникает лишь в классовом обществе) отношения людей, — охотничьи и земледельческие танцы и иные ритуальные действа, связанные с заклинанием сил природы; церемонии "дипломатического" общения родоплеменных вождей по поводу войны и мира; обряды посвящения юношей и девушек, достигших совершеннолетия; свадебные и похоронные церемонии и т. п. Обряды эти представляли собой своего рода *драматизованные действа,* придававшие эстетический "ореол" оформлявшимся ими социальным процессам и вызывавшие к ним определенное эмоциональное отношение.

С тех пор и на протяжении всей истории общества, вплоть до наших дней, художественная обрядность придавала самым разным социальным отношениям *эстетическую привлекательность, величественность, поэтичность*: так, религиозный культовый ритуал реализовался с помощью разносторонних художественных средств — архитектуры и прикладных искусств, создававших предметную среду в храме; поэзии, ораторского искусства и музыки, на языке которых проходил сам процесс богослужения; живописи и скульптуры, представлявших в этом процессе потусторонних персонажей, героев мифов. Целая группа искусств — монументально-декоративные отрасли живописи и скульптуры, бытовые формы музыки и танца — ориентирована непосредственно на *эмоциональную организацию группового поведения людей* в тех или иных жизненных ситуациях, благодаря возбуждению у них *общего* настроения, самочувствия, душевного состояния, соответствующих данному случаю, скажем, свадьбе или похоронам, религиозной или дипломатической церемонии, судебному

процессу или концерту и т. д. В церемониях политического, дипломатического, юридического, военного, этического характера стойко сохранялась, хотя и постоянно меняя конкретные свои формы, *художественная структура обряда* — игры, включенной в реальную жизнь. В свое время Н. Евреинов специально исследовал этот момент *театральности* в обыденном бытии людей. И в самом деле, подобно актерам на сцене, мы действуем и говорим в соответствии с той или иной ролью в разных жизненных ситуациях, часто даже переодеваясь и украшаясь специально для этой цели.

Второе проявление социально-организационной функции искусства отвечает потребности *духовного приобщения личности к социуму*. Эту подфункцию искусства мы назвали бы *социализацией индивида*, т. е. формированием человека как носителя *ансамбля определенных социальных ролей*. Ибо если освоение культуры индивидуализирует каждого человека, то его включение в систему общественных отношений типизирует его: "социальные роли" и являются плодами такой типизации, ибо исполнение функций гражданина, отца, мужа, католика, учителя и т. д. и т. п. включает каждого индивида в определенные *групповые общности*, в соответствии с той структурой социума, которая сложилась на данной ступени его истории. Искусство становится одним из инструментов, с помощью которых решается эта задача.

Наиболее наглядно это проявляется в создаваемых искусством образах *положительных героев*, которые должны играть роль образцов для подражания, прямых "моделей социального действия", воплощающих ту систему требований, которые данное общество предъявляет человеку, тот *тип его сознания и поведения, который оно хотело бы сделать реальным и всеобщим*. Такие художественные модели "героев своего времени" средневековое искусство создавало в образах рыцарей "без страха и упрека" и в образах отрекшихся от мира и посвятивших себя Богу отшельников-аскетов, а искусство Возрождения им на смену привело жизненно полнокровных героев Боккаччо и Шекспира, Рафаэля и Тициана; искусство нашего времени, отражая расслоение общества, предлагает ему в качестве "героев нашего времени" и бизнесменов, и революционеров, и интеллектуалов-эстетов, и суперменов-сыщиков или бандитов, и каждый волен выбирать себе "модели собственного потребного будущего" в этом многообразии характеров и судеб — от Сталкера А. Тарковского до Эдички Э. Лимонова...

Правда, искусство нередко пытается в наши дни уклониться от решения этой задачи, замкнуться в эстетской "игре в бисер", однако такая позиция оказывается косвенным и часто неосознаваемым своеобразным *ее же* решением — представлением в ка-

честве идеальной *самой этой асоциальной личности*, художника, делающего свое творчество воплощением такого идеала.

Так или иначе, но социализация каждого члена общества есть *объективная, исторически возникшая необходимость*: если животное получает уже при рождении "правила" своего поведения, поскольку они записаны в генетическом коде, то человек при появлении на свет ничего не знает, ничего не ценит и ничего не умеет, и только общество и культура формируют наше мировоззрение, наши идеалы, принципы поведения. Искусство является одним из проводников этого воздействия, делающего каждого из нас "общественным животным" — zoon politikon, как говорил Аристотель.

3. Функции искусства в его отношении к природе

Искусство способно воздействовать не только на человека и общество, но и на *саму природу*. Ибо оно не только *изображает ее, но и преображает*, преображает и в воображении, и в ее реальном материальном бытии, как это делает "зеленая архитектура" — садово-парковое искусство.

Как и все другие функции искусства, преображение природы во имя повышения ее эстетического потенциала порождается определенной потребностью. Несомненно, однако, что потребность эта принадлежит не самой природе, а *культуре* — именно ей нужно *оптимизировать отношения человека с природой*, а для этого пробуждать и развивать у людей особое, эстетически-поэтическое, бескорыстно-духовное, любовное к ней отношение. Эту задачу и выполняет искусство — с одной стороны, изображая природу в художественно-одухотворенной, образной форме, а с другой, — внося в природу новую красоту и поэзию (это прекрасно показано в книге Д. Лихачева "Поэзия садов").

Именно потому, что данная функция искусства опосредована социокультурными потребностями, она существенно меняется на протяжении всей его истории: скажем, презрение к природе, культивировавшееся христианством в Средние века, и восхищение ею, принесенное Возрождением, определили и разные позиции искусства по отношению к природе. Точно так же грубо утилитарный взгляд на природу, характерный для первого этапа истории капиталистического общества и приведший к экологическому кризису нашего времени, сменяется отношением к природе в современном обществе, обусловленным глубинной потребностью в установлении *диалогических, гармонических отношений между природой и человеком*. Поиски путей выхода из

состояния экологического кризиса, которые все более настойчиво предпринимаются в наше время, приводят к выводу, что в разрешении противоречий между необходимостью сохранения природы и интересами развития материального производства огромная роль принадлежит эстетически целенаправленной художественной деятельности. Вот почему если в недавнем прошлом на развитие художественной культуры благотворное воздействие оказали идеи так называемой *технической эстетики*, то в наши дни возникает потребность в осознании новой программы художественной деятельности в русле, если можно так выразиться, *экологической эстетики*.

Говоря о способности искусства *украшать природу,* мы должны иметь в виду, что физическим своим бытием и человек принадлежит природе. Хотя людям свойственно считать самих себя наиболее совершенными ее творениями, они всегда испытывали известную неудовлетворенность собственными эстетическими качествами и стремились, начиная с первобытных времен и по сей день, так или иначе совершенствовать свои природные данные в соответствии со своими представлениями о красоте. Этому служили, с одной стороны, различные *косметические* средства, а с другой — средства *гимнастические*. И те и другие расценивались в древности чрезвычайно высоко как формы подлинного искусства, родственные в одном случае искусствам изобразительным, в другом — танцу. Все хорошо знают по современному опыту, как повышают эстетические качества тела танец и художественная гимнастика, какими возможностями в этом же отношении обладает искусство грима. В наше время все более популярной становится татуировка тела, уже не чисто декоративная, а "картинная", претендующая на то, чтобы быть родом *изобразительного искусства*. Как бы ни расценивать этот способ эстетизации тела, характерны само его использование, потребность в нем современной молодежи, отнюдь не только криминальной. В будущем же, несомненно, средства пластической хирургии, которые уже вошли в обиход, и еще только прогнозируемые по отношению к человеку возможности генной инженерии будут использованы самым широким образом для *эстетического улучшения природы человека,* для дальнейшего совершенствования его телесной, физической красоты.

4. Функции искусства в его отношении к культуре

Если функции искусства по отношению к *природе* в какой-то степени осознавались в истории эстетической мысли, то проблема функций искусства по отношению *к культуре* вообще не по-

падала в поле зрения ученых. Между тем, важность постановки данной проблемы становится тем очевиднее, чем большее значение приобретает в наше время разработка общих вопросов теории культуры. Она приводит к выводу — это уже было показано в первой части нашего курса, — что культуре, как всякой развивающейся системе, нужны два "механизма", способных обеспечить ее развитие: механизм "сознания", дающий информацию о том, что происходит вовне, в окружающей среде, в мире, и механизм "самосознания", дающий системе информацию о ее внутренних состояниях — о ее конкретном содержании, о соотношении разных ее подсистем, о взаимодействии стабилизирующих и динамизирующих ее факторов и т. д. Если функцию сознания культуры выполняет философия (не случайно философию часто называют мировоззрением: она действительно формулирует представления о мире, выработанные данной культурой), то функцию самосознания культуры выполняет *искусство,* которое, благодаря образно-синкретической своей природе, способно быть "зеркалом" культуры как целого, в единстве и взаимосвязи всех ее компонентов. Культура "смотрится" в это зеркало и совершенствуется в зависимости от того, что она в нем видит.

Вторая функция искусства по отношению к культуре выражает его способность быть *"кодом" каждой конкретной культуры в процессе ее общения с другими культурами.* Именно потому, что художественное творчество запечатлевает бытие культуры *целостно,* во взаимосвязи всех ее сторон, факторов, компонентов, оно оказывается способным "представлять" культуру, к которой оно принадлежит, в "диалоге культур" (В. Библер), "открывая" одну культуру другим. Ни одна иная сфера деятельности, материальная или духовная, не может обеспечить такого прямого доступа в самую сердцевину культуры народа, скажем, древних греков или современных индусов, как их искусство, взятое во всей полноте его проявлений, в конкретном соотношении его видовых, родовых и жанровых форм, в структуре и взаимосвязи его методов и стилей. Каждый человек знает по своему собственному опыту, что приобщение к иной культуре, далекой в историческом, этническом или классовом отношении, осуществляется в первую очередь через "ворота" искусства, войдя в которые, он начинает ощущать ее своеобразие, ее специфический дух, "аромат", ее неповторимое обаяние. Вот почему так велико значение искусства в современном мире, в котором контакты разных культур, их сближение и взаимное оплодотворение становятся жизненно необходимыми для духовного объединения человечества.

5. Функция искусства в его отношении к собственным потребностям

Если во всех рассмотренных нами выше отношениях исследовалось воздействие искусства на те или иные внешние для него объекты, то сейчас речь пойдет о процессах *саморегуляции художественного развития,* обусловленных его относительной самостоятельностью, т. е. о *воздействии искусства на самое себя.*

Воздействие это также диктуется некоей потребностью, которую мы назвали бы *потребностью эстетического самосовершенствования.* Как и во всех других областях человеческой деятельности, генетически не программируемой, успешность действий зависит не только от способностей человека, но и от его умений, а они приобретаются и оттачиваются в ходе освоения опыта, накопленного в данной области культуры. Опыт этот передается и в прямом процессе обучения ученика учителем, и при самостоятельном изучении человеком различных пластов культурного наследия, и во взаимных влияниях современников, в обмене опытом мастерства.

Так протекает и развитие искусства. Объективным законом его функционирования является стремление так или иначе воздействовать на ход собственного художественного развития, на творчество современников и потомков. Вспомним, какое громадное и длительное влияние на этот процесс оказало античное искусство, или же ту роль, которую в истории русской литературы сыграло творчество А. Пушкина, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, М. Горького, В. Маяковского... В конечном счете само понятие "классика", столь важное в истории искусства, означает не что иное, как признание потомками *непреходящей ценности* данного этапа художественного развития, в котором искусство последующих эпох черпает художественный опыт большой эстетической силы.

Характеризуя эту функцию искусства — быть *эстетическим регулятором собственного развития,* — нужно отметить две ее существенные особенности. Первая состоит в том, что другие функции искусства требуют от него постоянного обновления, самоизменения в соответствии с непрерывно обновляющимся жизненным его содержанием, тогда как саморегуляция художественного движения выражается в *равнении на классику,* в освоении уже имеющегося профессионального опыта; отсюда — *вечное противоречие между запросами современности и традициями классики,* между тем, что искусство *должно* сделать, и тем, что оно *умеет* делать. Вся мировая история художественного развития показывает, как сталкивались и нередко весьма ожесточенно боролись друг с другом эти две тенденции — *традициона-*

листская и *инновационная, стабилизирующая* и *революционизирующая, удерживающая творчество на путях, уже опробованных и исхоженных, и влекущая к открытиям еще неизведанных путей.*

Чем резче любая из этих тенденций противопоставлялась другой, тем более опасные последствия это имело для искусства, — об этом убедительно говорит, с одной стороны, опыт *академизма*, консервативно-эпигонского по отношению к классике прошлых эпох, а с другой — опыт *Модернизма*, порвавшего со всеми традициями художественной культуры и алчущего "абсолютной новизны". Оптимальным для развития искусства является, несомненно, *диалектическое единение традиционности и новаторства,* опора на прошлое при соответствии духу современности — не случайно *антимодернистский* поиск такой связи с классическим наследием оказывается в наши дни, как мы увидим в дальнейшем, одной из характерных черт *постмодернизма.*

Вторая особенность рассматриваемой нами функции искусства состоит в том, что влияние одного этапа его развития на другой, одной национальной школы на другую, одного современного течения на другое имеет *эстетический* характер. Именно это отличает передачу опыта в сфере художественной практики от передачи опыта в сфере научной деятельности, или технической, или педагогической, или медицинской, равно как и от тех влияний, которые оказываются на искусство извне, — из сферы философии или политики, религии или техники. Влияние искусства на самое себя не может проявляться в прямых внеэстетических — идеологических или технических — воздействиях, ибо каждая эпоха предлагает ему свое духовное и материальное содержание, оно реализуется поэтому на том уровне художественной деятельности, на котором *внеэстетическое переливается в эстетическое,* выражая этим специфику художественного творчества. Наиболее яркий пример — обращение искусства начала XX в. к первобытной художественной культуре в сфере музыки и танца, живописи и скульптуры: очевидно, что ни Пикассо, ни основоположники джаза не восстанавливали языческое и магическое мировосприятие древнего негритянского искусства, но осваивали и развивали его эстетическую структуру.

6. Динамика взаимоотношений функций искусства

Обобщая все вышесказанное, следует отметить прежде всего, что множество функций искусства — не простой конгломерат, не хаотический "набор" различных его назначений, а *сложноорганизованная многоуровневая система,* в которой действуют и ко-

ординационные, и субординационные связи разных конкретных функций.

Будучи сложно-иерархически организованной, система эта обладает способностью, сохраняя внутреннюю целостность, изменять в довольно широких пределах соотношение своих компонентов. Этот *динамизм* системы функций искусства обнаруживается в целом ряде направлений.

Во-первых, в каждой области художественной деятельности, в каждом виде, роде и жанре искусства — в зависимости от его внутренней структуры — соотношение разных функций складывается по-своему: в одних случаях искусство обладает большей способностью изменять природу (скажем, "зеленая архитектура"), в других — большей способностью организовывать социальные действия (скажем, культовая или военная музыка), в третьих — большей способностью формировать сознание личности (например, поэзия); поэтому *полнота функциональных отношений искусства может быть реализована только всем богатством его видовых, родовых и жанровых форм.* Отсюда и следует крайне важный для нашей художественной культуры практический вывод — необходимость развивать *все* области художественной деятельности человека, ибо только их единство способно обеспечить искусству выполнение его великой роли в жизни и развитии человечества.

Во-вторых, структурные изменения системы функций искусства прослеживаются в его историческом движении: в традиционных культурах главенствующей становится функция *социализации* индивида; в культуре инновационно-креативного типа, развивающейся на Западе в новое время, — его *индивидуализации;* в буржуазно-индивидуалистической культуре — функция *эстетически-гедонистическая;* в культуре тоталитарных государств — *социально-организационная.* В результате разные области искусства развиваются неравномерно, в зависимости от того, как то или иное их соотношение соответствует строению данной функциональной системы (подробнее об этом в последней части нашего курса).

В-третьих, в одну и ту же эпоху и в пределах одной и той же области искусства соотношение его функций варьируется в зависимости от идейно-эстетических позиций, от творческого метода, лежащего в основе художественной деятельности. Так, сторонники "искусства для искусства" в XIX в. сводили значение искусства к замкнутому, изолированному от других сфер культуры художественному "самовоспроизводству", а критический реализм исходил из сознательного устремления к активнейшему воздействию искусства на человека, на жизнь общества, на состояние культуры.

Ныне человечество нуждается в том, чтобы искусство *более или менее равномерно реализовывало весь ансамбль своих функций,* все шире распространяя свое благородное воздействие и на человека, и на общество, и на природу, и на культуру, и на процесс собственного самосовершенствования. Именно в этой *полноте, разносторонности и относительной равномерности воздействия* — залог дальнейшего успешного развития художественной культуры.

Выявление *общих закономерностей* художественного освоения человеком мира позволяет перейти к анализу особенностей их проявления *в разных его модификациях,* ибо "искусство" — это всего лишь собирательное понятие для множества весьма различных конкретных способов художественного творчества.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ
ИСТОРИЧЕСКАЯ МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Лекция 19-я:

Исторический процесс образования современной системы искусств

Уже в древнегреческом мифе об Аполлоне Мусагете и предводительствуемых им Музах мы встречаемся с представлением о связях и различиях между отдельными формами художественной деятельности. Однако первые попытки философов охватить одним взглядом весь "мир искусств" и выявить его строение, закономерности существования множества столь резко отличающихся друг от друга способов образного воссоздания жизни были предприняты только в XVIII в. В дальнейшем эстетическая мысль настойчиво продолжала искать решение этой задачи, потому что интуиция подсказывала ученым: множество искусств — не случайное соседство, а проявление неких *системообразующих сил*, которые организуют художественную деятельность человека в процессе исторического развития культуры, позволяя использовать все доступные ему возможности для *всестороннего, стремящегося к полноте,* образного воссоздания бытия. В грандиозные эстетические концепции Ф. Шеллинга, Г. Гегеля, А. Шопенгауэра и были "встроены" такие морфологические конструкции, однако предложенные ими решения проблемы не были признаны убедительными; в дальнейшем одни теоретики отрицали правомерность самого морфологического подхода к "миру искусств" (самый яркий пример — позиция Б. Кроче), а другие продолжали искать решение этой задачи на основе новых представлений о самом искусстве, которые приносило развитие наук, философско-эстетической мысли и художественного творчества в XIX—XX вв. Одно из таких решений предлагал автор настоящего курса в предыдущих его изданиях, в ряде статей и в монографиях "Морфология искусства" и "Музыка в мире искусств", рассматривая художественную культуру *как историчес-*

ки самоорганизовавшуюся и менявшую свою конфигурацию в ходе истории культуры систему. Чтобы подчеркнуть значение исторического освещения данной системы, я и ввел теперь уточняющий эпитет "историческая морфология искусства", по аналогии с "Исторической поэтикой" А. Веселовского.

Естественно, что на протяжении тридцати лет работы над этой "периодической системой художественных элементов", если позволено будет применить здесь терминологию Д. Менделеева, представление об этой системе уточнялось, обогащалось, и сейчас есть возможность изложить результаты многолетнего исследования данной проблемы.

1. Два исторических корня художественной деятельности

Поскольку современная система искусств является результатом длительного исторического процесса самоорганизации художественной деятельности, начнем его рассмотрение с исходной ступени.

Выше было показано и объяснено такое существеннейшее свойство первобытной культуры, как ее *синкретизм.* Сейчас следует охарктеризовать его более конкретно, ибо с самого начала стремление людей к целостному использованию для создания образных моделей бытия всех средств, доступных их примитивной практике, заключало *двоякого рода возможности,* притом неравноценные: одну из них предоставляли те средства, которыми *располагал сам человек от природы,* — его телодвижения, мимика, звучания его голоса, еще неартикулируемые и уже артикулируемые; другую возможность он находил, обращаясь к тем средствам материализации своих представлений, переживаний, мыслей, которые *предоставляла ему природа* и которыми он овладевал в процессе труда, — камень, дерево, глина, кость, кожа, естественные красители и т. п. Существенные различия между этими группами материалов состояли в том, что первые были *естественными средствами выражения духовных состояний,* унаследованными от животных предков и в преобразованном виде становившимися основными средствами общения, — на их основе складывалась словесная звуковая речь в окружении паралингвистических средств (интонаций, мимики, жестикуляции); человеческое содержание выражалось здесь в *человеческой же, живой, имманентно одухотворенной форме,* тогда как во втором случае средства воплощения духовного содержания были ему *чужеродны, внечеловечны, статичны, мертвы.* С другой стороны, в первом случае создаваемый художественный текст был *неотделим от своего создателя,* а во втором — он от него *отчуждался, приобретал самостоятельное существование*; духовное "самовы-

ражение" человека становилось здесь уже *не непосредственным, а опосредованным*, требуя согласования духовного содержания с инородной — казалось бы, с ним вообще несовместимой — материальной формой. Правда, и звучание голоса, и жест, и мимика тоже материальны, но их материальное бытие *процессуально и невещественно*, тогда как обращение к природным средствам материализации придавало плодам художественной деятельности *статический характер*, делало их вещами, в которых естественное течение жизни застывало, вырванное из тока времени *мгновение увековечивалось,* и творение человека объективно приобретало совершенно иной смысл, чем тогда, когда оно своей динамикой воссоздавало динамизм реальной жизни. Не случайно на протяжении всей последующей истории искусства, как мы увидим в дальнейшем, в разные эпохи на авансцену художественной культуры выдвигались то искусства с процессуальной структурой образной ткани, то искусства со статично-вещественной ее структурой, в зависимости от того, какой тип мировосприятия подлежал выражению: утверждавший высшую ценность *незыблемо неизменного, пребывающего, вечного*, как, скажем, в древних обществах Востока, или же *текучего, изменчивого, постоянно обновляющего бытие*, как это свойственно культуре Нового времени европейского типа (таково одно из проявлений закона неравномерного развития видов искусства).

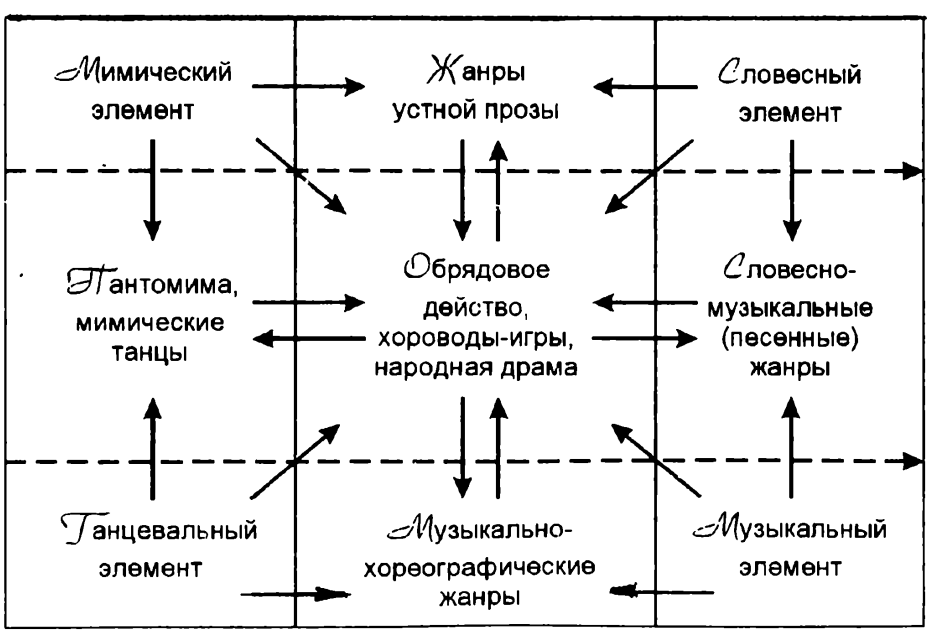
Возвращаясь к исходной ситуации, сложившейся в первобытности, следует заметить, что эти два типа художественного творчества, положившие начало *двум классам искусств — пространственно-временных* и *чисто пространственных*, — были теснейшим образом друг с другом связаны. Это выражалось в том, что, с одной стороны, вещно-пространственное творчество охватывало телесное бытие самого человека, орнаментируя его, украшая разнообразными декоративными изделиями, покрывая одеждой, надевая на него ритуальные маски, становившиеся на время художественно организованного обряда "вторым лицом" его участника; с другой стороны, творчество процессуального типа нашло возможность использовать не только непосредственно данные человеку, но и внешние природные материалы, делая произведения пластических искусств элементами пантомимического действа, создавая музыкальные инструменты, а позднее в пиктографии (рисуночном письме) найдя возможность овеществлять и тем самым сохранять слово.

Все же различия между историческими корнями художественного творчества были столь значительны и принципиальны, охватывая и особенности их содержания, и структуру формы, что в дальнейшем ходе художественного развития человечества они фиксировались как различия *родов деятельности* — так, греческая мифология один из них связывала с Аполлоном и Музами, а другой относила к сфере "техне" — мастерства, умения,

искусности в большей степени, чем божественного вдохновения, "безумия" (Платон). Родовая общность этих искусств была осознана только в XVIII в., пока же чем дальше шло развитие художественной культуры, тем дальше расходились искусства процессуальные и вещественные, к тому же внутри той и другой группы развертывались дифференцирующие каждую процессы. Но протекали они в художественной культуре города, в ходе профессионализации и специализации творчества, что отличало ее от художественной культуры деревни — *фольклора*.

2. Фольклор на "морфологической карте" художественной культуры

В отличие от художественной культуры города, уже в древности пошедшей по пути дифференциации форм творчества, следуя общему для цивилизации закону разделения труда и специализированно-профессионализировавшемуся совершенствованию каждого рода деятельности, фольклор сохранял, и сохранял весьма стойко, *изначальный синкретизм первобытной культуры*. Синкретизм этот проявлялся и в неотрывности художественного смысла деятельности от функциональных назначений создававшихся предметов и производимых действий — трудовых, бытовых, культовых и т. п. (по точному суждению В. Гусева, фольклор "является одновременно искусством и неискусством"), и в слитности разных средств самого художественного творчества. Конечно, разные его элементы отчетливо различимы, но реально они живут лишь *во взаимосвязях, а не порознь* — эта диалектика хорошо выражена в таблице, составленной только что упомянутым исследователем:



Вместе с тем в отличие от многих фольклористов я считаю и возможным, и продуктивным расширить значение термина "фольклор", дабы он охватывал не только "мусические" компоненты художественного творчества, но и "технические" (или "пластические"), потому что художественные ремесла в деревенском быту теснейшим образом связаны со словесно-музыкально-танцевально-актерской деятельностью и выражают то же общинно-традиционное мифологическое мировоззрение. Лишь под влиянием городской культуры в Новое время происходит взаимное обособление обеих ветвей фольклора, как и автономизация разных компонентов той и другой ветви.

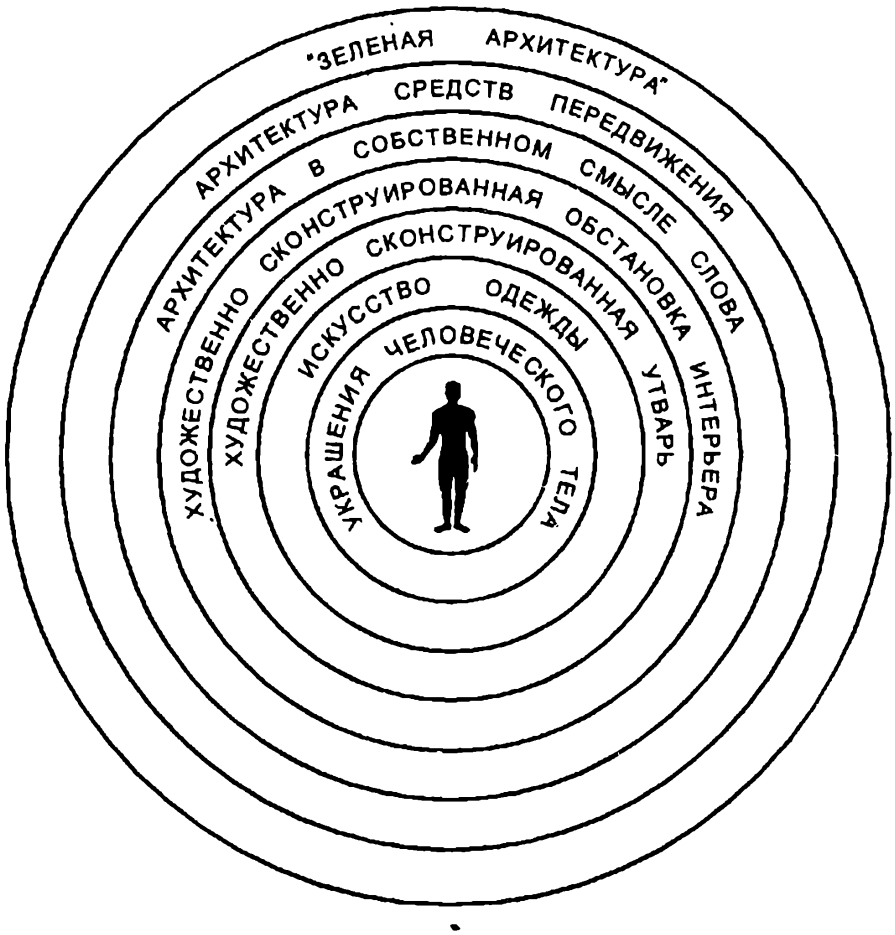
Сколь ни значительна роль фольклора в истории художественной культуры, образование современной системы искусств связано не с ним, а с теми процессами, которые протекали в европейских городах в сфере художественного производства.

3. Выделение и развитие художественного производства

Преодоление первобытного и фольклорного синкретизма осуществлялось в городской культуре неравномерно — автономизация отдельных искусств, а также родовых и жанровых структур происходила более последовательно и решительно, чем высвобождение художественного творчества от слитности с утилитарными формами деятельности, реальными и иллюзорными (религиозно-обрядовыми). Так, если живопись и скульптура, литература и музыка, сценическое искусство завоевывали все бóльшую степень самостоятельности, обособляясь и от служения культовым целям, и от политической прагматики, и от педагогической дидактики, то архитектура, и в большой мере прикладные искусства, сохраняла на протяжении всей их истории *прямую сцепленность* как с жизненно-практическим назначением зданий, орудий труда и быта, так и с символическими функциями предметов культа, политических церемоний, игрового досуга. Как уже было отмечено, и искусство слова, и музыка, и танец наряду с самостоятельным существованием сохраняют по сей день прочные связи с самыми различными сферами практики — в ораторском искусстве и художественной публицистике, в государственных гимнах и геральдике, в политической карикатуре и рекламе, в художественной гимнастике и других формах связи искусства и спорта и т. д. По-видимому, у общества и у культуры существуют весомые потребности в том, чтобы рядом с "чистым", так сказать, искусством (его называют в эстетичес-

кой литературе и "станковым", и "рамочным", и "концертным") функционировало еще искусство "прикладное", эстетически оформляющее и художественно одухотворяющее, осмысляющее, ценностно-утверждающее жизненную практику, "вносящее поэзию в прозу жизни", как говорили в прошлом веке. Существенно здесь то, что подобное стремление имеет *системный характер*, т. е. проявляется не в той или иной сфере жизненной практики, но пронизывает насквозь среду человеческого обитания и пространство человеческой деятельности.

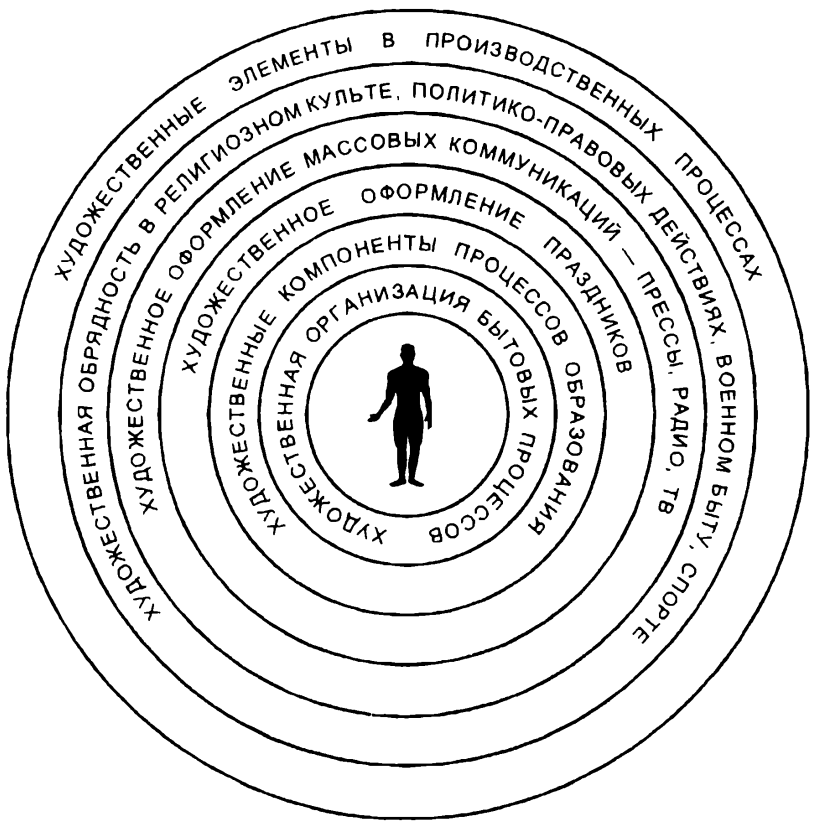
В самом деле, в эстетически развитой культуре пластическое творчество создает вокруг человека *замкнутую утилитарно-художественную среду*, окружающую его концентрическими кольцами поэтически одухотворенных предметов: ближайшее из них — украшения самого *человеческого тела*, имевшие первоначально утилитарное (или казавшееся таковым) значение: магическое (талисман, амулет, оберег) либо социально-семантическое (обозначение принадлежности к определенному племени, общественной группе, места в социальной структуре и т. п.); подобные значения сохраняются нередко и в современной культуре (обручальное кольцо, прическа панка, татуировка члена преступной группы); далее следует *искусственная оболочка тела* — одежда, соединяющая практически-функциональные и эстетически-художественные свойства; с одеждой связан другой тип изделий ювелирного искусства, полезных, таких, как пуговицы, броши, запонки, или имеющих социокультурное значение, как ордена, знаки отличия офицеров и священнослужителей; следующее кольцо — *бытовая утварь и производственный инвентарь*, используемый человеком в его деятельности; затем — стационарная обстановка жилища, общественных, культовых, производственных, медицинских, торговых, рекреативных интерьеров, в которых протекает повседневная наша жизнь и деятельность; затем — *экстерьеры этих помещений*, образующие архитектурно организованное пространство улицы, площади, квартала, города; затем — *архитектура малых форм*, заполняющая это пространство, *архитектура средств передвижения*, циркулирующих в данном пространстве, и художественно исполненные дизайнерами средства рекламы — вывески, плакаты, информационные стенды, витрины магазинов; наконец, "*зеленая архитектура*" — островки природной среды, переработанные в соответствии с практическими и эстетическими нуждами горожан в сады, парки, бульвары и связывающие в одно системное целое — связывающие физиологически и психологически — культуру и природу. Приводимая здесь схема делает наглядным и достаточно убедительным изложенный тезис:



Столь же системно реализует культура связь практической жизни людей с пространственно-временными, процессуальными искусствами. Начинается эта связь в быту, с художественной организации всего культурного пространства детской жизни, от колыбельной песни и рассказываемых ребенку сказок, продолжается в первоначальном обучении ребенка и в семье, и в детских садах с помощью художественно-игровых методов и реализуется далее в программе школьного и гимназического образования, которая включает, наряду с основами наук и ремесел, более или менее широкое (и лучше или хуже осуществляющееся) художественное образование, научение и воспитание. Художественные компоненты оказываются затем включенными *во все сферы практической жизни* взрослых, с использованием всех возможностей "охудожествления" теми или иными средствами производственной, политической, военной, спортивной, учебной и т. д. деятельностей; такими становятся ритуал дипломатических церемоний, судебных процессов, свадебных и погребальных обрядов, религиозных молебнов и шествий, военные парады, политические митинги — во всех этих случаях всерьез разыгрываются некие представления, подобные сценическим, участники которых исполняют назначенные им роли по традиционно сложившемуся или сочиненному для данной ситуации сценарию, широко используются средства ораторского искусства (в церковной проповеди, речи политического деятеля, выступле-

ниях прокурора и адвоката на судебном процессе, университетских лекциях), музыка (пение гимнов, молитв, массовых песен, музыкальное сопровождение военных маршей, спортивных действий, гимнастических упражнений в быту и на производстве), элементы танца (в культовых церемониях, военных парадах, гимнастике, фигурном катании на коньках, фристайле).

Чрезвычайно показательна в этом отношении структура средств массовой информации — печати, радио, телевидения: газета, предназначенная как будто для распространения информации о происходящих в стране и мире событиях, помещает рядом с такими материалами стихи, фельетоны, художественно-публицистические статьи и художественные фотографии, карикатуры, рисунки, гравюры, а радио- и телепрограммы, сохраняя эту гетерогенность, используют свои возможности для самого широкого и последовательно проводимого включения разнообразных художественных средств — словесных, музыкальных, актерских, мультипликационных, хореографических — для повышения эмоциональной силы воздействия своих информационных, научно-популяризационных, политико-пропагандистских передач. Представлю в аналогичной схеме данное направление *художественного оформления жизненной практики:*



Почему же происходит столь широкое и разнонаправленное вторжение художественной "энергии" во все сферы практической жизни людей? Потому что это позволяет "облучать" ею человека не только, когда отвлекаясь от всех своих дел и забот, он идет в театр, музей, на концерт, начинает читать роман или

сборник стихов, но и в *самом ходе его практической жизнедеятельности*; художественное одухотворение придает ей особую силу эмоционального воздействия, превращая *вынужденное* действие в *желанное, радостное*, подымающее *утилитарное* на уровень *ценностного*.

Сказанное позволяет заключить, что, хотя художественная деятельность в отличие от осуществляющегося на всем пространстве культуры эстетического формообразования вычленяет для себя в этом пространстве особую "нишу", располагая в ней свои чисто художественные произведения ("станковые", "рамочные", "концертные"), она проникает одновременно во все смежные области культуры и практической жизни людей, связывая "мир житейской прозы" и "мир поэзии" переходными формами, образующими в конечном счете некие *спектральные ряды утилитарно-художественных структур*. И лишь изучение истории культуры может объяснить, почему и когда нарастает "прозаизация" человеческой жизни, а в иных социальных условиях — стремление к предельно возможному превращению быта и дела в опоэтизированное, духовно облагороженное действо.

Теперь, пройдя через переходную зону "прикладных", утилитарно-художественных форм деятельности, мы можем вступить во *внутреннее, собственное царство художественной культуры* — в "мир искусств", утвердивших свое автономное бытие и переживших значительные трансформации по сравнению с их исходным синкретическим состоянием.

4. Процесс дифференциации форм художественного творчества

Первый аспект эволюции художественно-творческой деятельности в отвоеванной ею у культуры "нише" — *расслоение первичных комплексов, и "мусического" и "пластического"*.

В первом случае это выразилось в произошедшем уже в античности обособлении *чисто временно́го* способа формообразования (словесно-музыкального) от *пространственно-временно́го* (актерски-хореографического). Так, художественная культура древних греков знает, с одной стороны, эпическую и лирическую формы творчества, основанные на мелодекламации рапсода или напевании стихов под аккомпанемент лиры (отсюда и произошел термин "лирика"), а с другой — искусство *орхестики*, в котором были соединены актерское перевоплощение в изображаемого персонажа с танцевально-пантомимическим претворением реальных форм человеческого поведения. Почему же произошло это расслоение мусического синкретизма, и почему оно

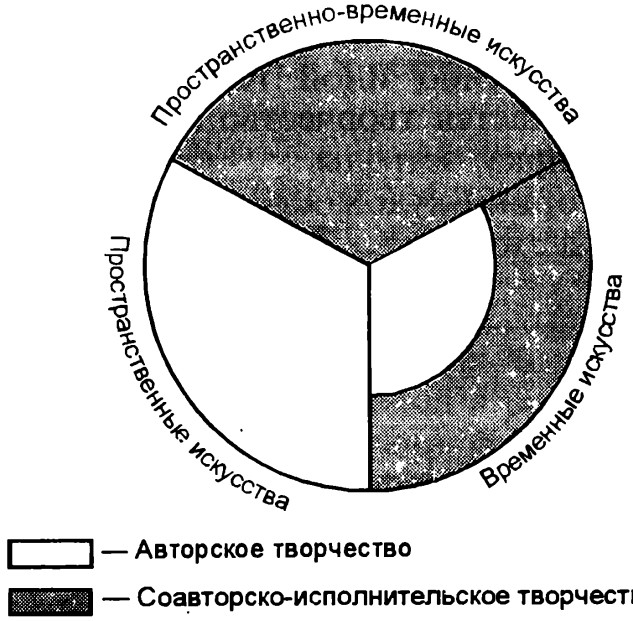
не пошло в ту эпоху дальше указанного раздвоения принципов формообразования?

Это связано, несомненно, с весьма энергичным развитием интеллектуального потенциала духовной жизни носителей античной культуры при сохранении пластического, по А. Лосеву, мировосприятия. Слово является ведь непосредственным выразителем *мысли* (примечательно, что греческое понятие "логос" означало одновременно и "мысль", и "слово"), и потому потребность культуры в самостоятельном функционировании словесности порождалась высоким уровнем развития абстрактного мышления; вспомним, что именно в Греции родилась отделившаяся от мифологии философия, а в ней вызревали разные отрасли научного знания. Сцепленность слова с жестом, телодвижением, мимикой ограничивала возможность свободного развития словесного выражения работы человеческой мысли, и потому оно должно было завоевать самостоятельность. Вместе с тем художественная, поэтическая мысль, как мы уже знаем, слита с чувством, с переживанием, с эмоцией, что порождает *омузыкаливание слова* (поскольку непосредственным выражением эмоциональных процессов является звучание определенной тембро-ритмо-интонационной структуры); естественно, что словесное творчество в античной художественной культуре оставалось по преимуществу *поэтическим* — не только по содержанию, но и по форме (ведь фонетическая организация стиха является результатом исходной слитности речевой и музыкальной выразительности), и столь же закономерно зарождение в эту эпоху *прозаически-повествовательных* форм литературы. Поскольку же процесс интеллектуального развития народа только начался, в его культуре большую роль продолжало играть выросшее из первобытных обрядов сценическое искусство, сохранявшее *слитность слова и жеста.*

Но вычленение и автономизация словесно-музыкального способа художественного освоения мира имели и другой существенный смысл: таким образом искусство выявило, утвердило и внедрило в культуру *сознание качественного отличия времени от пространства.* Отличие это покоится на том, что неразрывность пространства и времени есть *закон существования материального мира* — потому современная физика говорит о едином "пространстве-времени", — тогда как *формой бытия мира духовного является одно только время*, — пространство может образно представляться в сфере духа, как это делают память, воображение, фантазия, но сама духовная энергия человеческой психики — жизнь мысли и чувства — есть *внепространственное движение в чистом времени.* Духовная жизнь освобождает человека от власти над ним пространства, власти абсолютной в нашей ма-

териальной, практической жизни, и искусство, научившись моделировать течение времени, очищенное от его скованности материально-пространственными формами, обрело способность выражать движение мысли и чувства *как таковое:* как размышление, излагаемое художественно обработанным словом, как переживание, выражаемое музыкальным образом, как единство того и другого, воплощаемое в песне, романсе, арии.

В результате в "мире искусств" сложилась симметричная структура: в его центре — искусства *пространственно-временные*, воссоздающие свойственное жизненной реальности единство материальной предметности и процессуальности, по одну сторону от них — искусства *чисто пространственные* ("пластические", проявления "техне"), а по другую — искусства *чисто временные*, произведения которых имеют процессуально-внепространственное бытие. И еще одно существенное различие можно увидеть между этими тремя классами искусств: словесное и музыкальное творчество возможно *на двух уровнях — авторском и исполнительски-соавторском* (исполнителем литературных произведений является чтец, которого необоснованно считают обычно актером, в то время как его творчество принципиально отлично от искусства перевоплощения и родственно творчеству поэта или романиста так же, как деятельность пианиста или концертного певца родственна творчеству композитора). Пространственные искусства не знают подобной двухуровневой дифференциации творчества — живописец, скульптор, мастер прикладного и декоративного искусства являются *одновременно и авторами, и исполнителями* своих произведений, дизайнер исполняет не только проект, но и модель произведения, а в идеальных условиях — и опытный образец, и лишь творчество архитектора ограничивается, как правило, работой над проектом, исполнение же его осуществляется вообще не художниками, а строителями. Что касается искусств пространственно-временных, то они являются *чисто исполнительскими* (это относится не только к искусству актера и танцора, но и к режиссуре и даже к деятельности постановщика — сочинителя балета или эстрадной танцевальной композиции, потому что отсутствие у хореографии такого способа записи, какие существуют у словесных искусств и у музыки, не позволяет балетмейстеру преодолеть свою принадлежность к исполнительскому творчеству). Использую снова графическое изображение данной структуры, позволяющее убедиться в закономерном характере данного аспекта самоорганизации художественной деятельности:

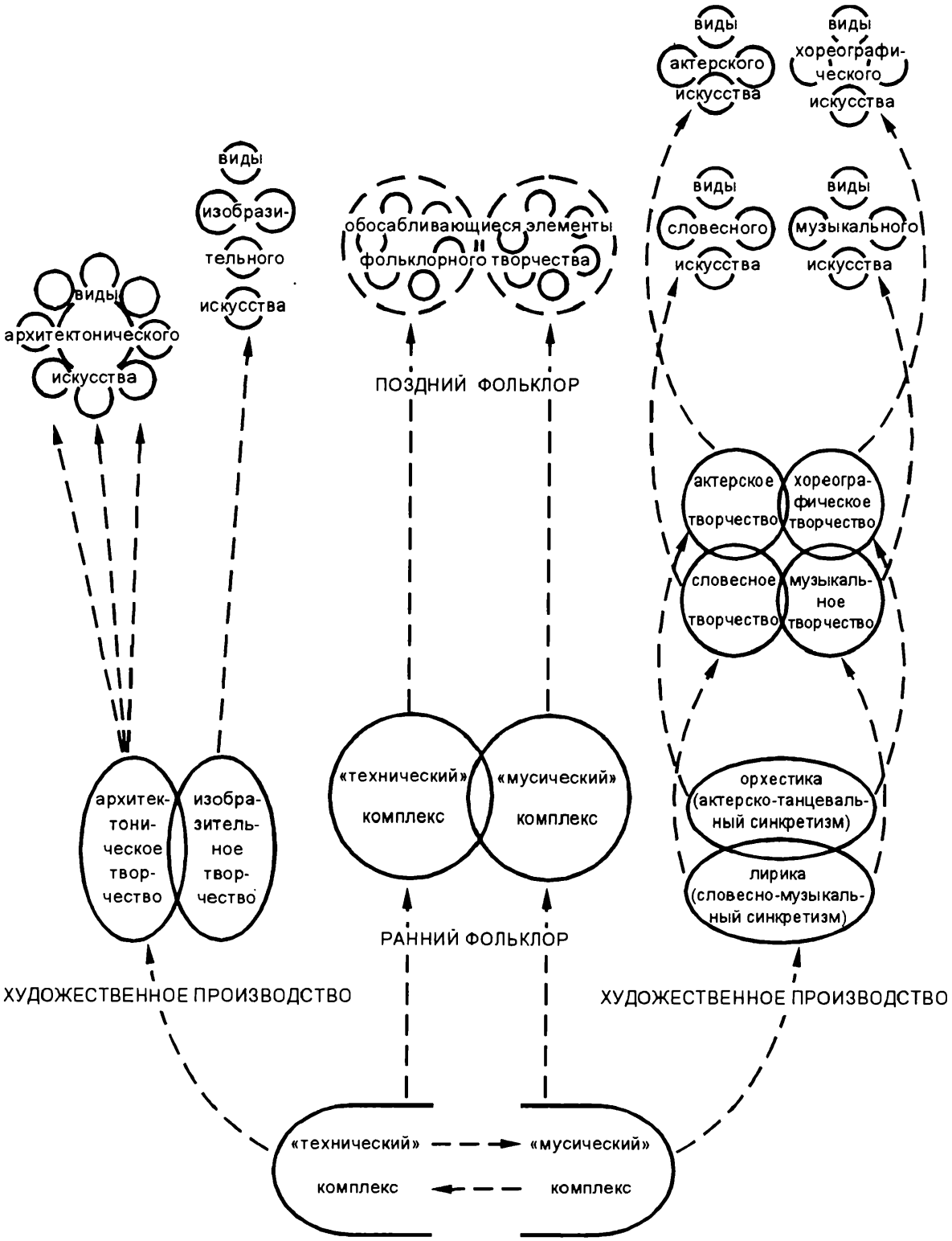


Дальнейший ход развития художественной культуры углублял действие дифференцирующих сил, доводя существование искусств до *видового уровня*. Это произошло тогда, когда компоненты каждой из трех групп искусств обрели самостоятельность и обособились друг от друга, завершив тем самым процесс дифференциации художественного синкретизма: в классе временных искусств вычленились разные *семейства — словесные* искусства и *музыкальные*, в классе пространственных искусств — семейства искусств *изобразительных* (живопись, графика, скульптура) и *архитектонических* (архитектура, прикладные искусства), в классе пространственно-временных искусств — семейства *актерское* и *хореографическое*.

Следующая лекция будет посвящена выяснению причин такого расслоения разных способов художественного творчества, а сейчас можно лишь заключить, что этот исторический процесс вел ко все более глубокой дифференциации и специализации искусства: *от классов — к семействам, от семейств — к видам, от видов — к разновидностям каждого вида*. Ибо оказывалось, что в пределах каждого вида искусства возможно использование многих материалов, скажем, дерева, камня, металла — в скульптуре, в музыке — человеческого голоса, разных групп инструментов и разных их ансамблево-оркестровых сочетаний, в театре — живого актера и марионеток и т. п. Эстетическое значение этого фактора объясняется особой ролью материала в художественном творчестве, физические качества которого ассоциативно связываются нами с определенными эмоциональными состояниями; отсюда — специализация и профессионализация творчества в границах использования того или иного материала или узкого круга материальных средств: Н. Пуссен, например, работал в технике масляной живописи, Ж. Калло — в офорте, Рембрандт — в обеих техниках, но не в фреске или мозаике; в му-

зыкальном исполнительстве нашего времени пианист, скрипач, виолончелист, трубач — профессии, крайне редко сочетающиеся с владением какой-либо иной техникой музицирования. Столь же резко различается творчество актера драматического театра, кукольного, цирка, эстрады...

Логику этого историко-художественного процесса сделает наглядной следующая схема:



5. Интегративные процессы в истории художественной культуры

Потребность в использовании всех предоставляемых искусством возможностей для образного моделирования человеческого бытия в его живом единстве с миром породила и противоположные дифференцирующим тенденциям устремления художественного творчества — поиски *разнообразных способов интеграции* все более специализированных и как бы "разбегающихся" в решении своих частных задач видов и разновидностей искусства. Процесс этот приводил к *троякого рода результатам* — к созданию *конгломеративных, ансамблевых* и *органических* художественных структур.

С первым типом мы встречаемся, когда произведения разных видов искусства *механически объединяются* в некоем отрезке пространства или времени, так что в образующемся конгломерате каждый его компонент полностью сохраняет свою художественную самостоятельность. Таков концерт на эстраде или цирковое представление, объединяемые только формально связующими действиями конферансье; потому здесь каждый номер легко может быть в случае необходимости заменен другим или просто изъят из программы. Аналогична структура конгломеративной городской среды, в которой стихийная и хаотичная застройка ставит одно сооружение рядом с другим, нимало не заботясь о том, возникнет ли из их сочетания некое эстетическое целое, архитектурно-скульптурный ансамбль. Когда же зодчие и скульпторы обладают *ансамблевым мышлением* (подобно авторам классических петербургских ансамблей), каждый компонент пространственно-пластического целого обретает уже *не абсолютную, но лишь относительную самостоятельность*: мы можем, конечно (а в известной мере даже должны), рассматривать поочередно и сосредоточенно здание Александринского театра, памятник Екатерине Великой, стоящий перед ним, перспективу улицы Росси за ним, однако все эти и многие другие элементы созданного здесь замечательного ансамбля рассчитаны на их *соотнесение друг с другом*, ибо вне этой системы пропорциональных отношений, ритмических повторов, пластических "рифм" и контрастных оппозиций нельзя ощутить духовно-эмоциональный, эстетический смысл каждого сооружения и рождающегося из их взаимосвязи образного целого.

Однако ни конгломеративный способ объединения разных художественных произведений, ни даже ансамблевый не приводят к появлению новых *видов искусства*. Они возникают только тогда, когда из скрещения двух или нескольких искусств рождается *качественно своеобразный и структурно однородный художественный текст*, в котором все составившие его способы художественного формообразования слились воедино так плотно,

что только теоретический анализ способен их разъединить и рассмотреть обособленно один от другого. Так стали видами искусства *драматический, оперный и балетный театр, разные отрасли прикладного искусства, художественный кинематограф, искусство радиокомпозиции, телевизионное искусство.* Какие же побудительные силы заставили художественную культуру средствами синтеза вернуться к изначальному творческому синкретизму?

Прежде всего замечу, что это "возвращение" весьма относительно — структура современного театрального и тем более кинематографического или телевизионного зрелища отнюдь не идентична строению древнего обрядово-художественного действа, — синтетический образ опосредован многовековой историй самостоятельного развития каждого из его компонентов. Само же возвращение художественного творчества к принципу многомерного формообразования объясняется тем, что распад первобытного синкретизма и обретение самостоятельности разными способами художественного освоения мира имели и *положительные, и отрицательные последствия.* Положительные — потому, что здесь, как и в других областях материальной и духовной культуры, разделение труда оказывалось условием прогрессивного развития и совершенствования обосабливавшихся друг от друга и становившихся узкоспециализированными форм деятельности. Например, отделение словесного творчества от музыкального и музыкального от словесного привело к появлению, с одной стороны, таких художественных структур, как повесть, роман, поэма, а с другой, — фуга, соната, симфония, каждая из которых обрела духовно-познавательные и выразительные возможности, какими не обладал словесно-музыкальный синкретизм эпических песен, сковывавший "по рукам и ногам" и слово, и интонацию. И в то же время — такова уж диалектика развития, что за всякое завоевание надо платить дорогую цену! — обособившиеся друг от друга способы художественного освоения бытия теряли ту *разносторонность воссоздания связей человека и мира и связей разных сторон духовной жизни самого человека*, которая была доступна синкретическому творчеству древности. Неудивительно, что в художественной культуре Нового времени то и дело выражалась ностальгия по утраченному единству искусств и делались попытки восстановить его, опираясь на фольклор, в котором, как уже отмечалось, сохранялась структура первобытного творчества.

Попытки эти оказывались тщетными, потому что человечеству, как и отдельному человеку, не дано возвращаться в состояние детства; оставалась единственная реальная возможность — искать *новые способы объединения отдельных искусств*, их, так сказать, "гибридизации", для получения неизвестных прошлому синтетических художественных структур. Таков смысл поисков

синтеза искусств на сценической основе Р. Вагнером, А. Скрябиным, С. Дягилевым, затем, когда развитие техники предоставило для этого возможности кинематографического и телевизионного синтеза, соединения того и другого типа чешского эстрадного представления "Латерна магика", а в сфере пространственных искусств — образования сложных многокомпонентных синтетических структур в экспозиционно-оформительском творчестве, приобретшем огромную популярность в XX в. благодаря систематической организации грандиозных национальных и международных выставок; показательны настойчиво, хотя пока и не достигающие больших эстетических результатов, проводимые эксперименты в области светозвукового и цвето-музыкального синтеза. Во всяком случае, примечательно во всех этих поисках стремление слить воедино средства *всех трех классов искусств — пространственных, пространственно-временных и чисто временных*, которое сказалось и в высокой активности сценографии в театре, и в рождении искусства мультипликации в кино и на ТВ, и в разных способах включения музыки, танца, записанного и звучащего слова в дизайнерские композиции рекламного и экспозиционного назначения.

Существенно при этом, что образование синтетических художественных структур не вело к отмиранию "простых" видов искусства; напротив, они продолжают жить рядом с искусствами многоэлементными, сложными по строению образной ткани — скажем, искусство чтеца рядом с театральным и киноискусством, станковый рисунок рядом с мультипликацией, танец рядом с балетом и хореографическим фильмом (например, снятым на ленинградском ТВ А. Белинским с участием Е. Максимовой и В. Васильева), "чистая" архитектура и "чистые" (станковые) формы скульптуры и живописи рядом с синтетическими ансамблями (типа дворцов в Версале и Фонтенбло или в Петергофе и Царском Селе). Эта рядоположенность двух типов творчества — лучшее свидетельство *незаменимости обоих*, которая объясняется особенностями духовного содержания того и другого, его специфическими изобразительно-выразительными возможностями и специфическими границами этих возможностей. Если же какой-то способ художественного освоения мира отмирал — например, античный эпос, или средневековый карнавал, или фольклор, — то объясняется это экстраэстетическими причинами — изменением социальных форм бытия, материальной и духовной культуры, делающим невозможным дальнейшее существование ставших архаическими форм художественной деятельности.

Теперь можно резюмировать весь анализ исторического аспекта морфологической структуры художественной деятельности, дополнив предыдущую схему изображением интегративных процессов:

РАЗВИТИЕ
РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ
искусства спортивно-художественного синтеза
виды хореографического искусства
формы
виды музыкального искусства
Синтетические формы
искусства сценического комплекса
(виды театра)
виды актерского искусства
Синтетические
виды словесного искусства
на сценической базе
(цирк, эстрада, массовые зрелища)
ИСКУССТВ
ОБЪЕДИНЕНИЯ
АНСАМБЛЕВЫЕ
КОНГЛОМЕРАТИВНО-
цветомузыка и кинетическое искусство
оформительское искусство
СИНТЕТИЧЕСКИЕ
ИСКУССТВА
СЛОЖНЫЕ
обособливающиеся элементы фольклорного творчества
ПОЗДНИЙ ФОЛЬКЛОР
на технической базе
(искусство рекламы)
искусства технического комплекса
(радио-кино-теле)
виды
изобрази-тельного искусства
Синтетические формы
промышленного искусства
дизайн-архитектура
виды
традиционного искусства
до-индустриальная архитектура
виды
НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ

СПОРТИВНОЙ ТЕХНИКИ

КОММУНИКАЦИЙ

ПРОГРЕСС

Лекция 20-я:

Система классов, семейств и видов искусства

Единство диахронического и синхронического аспектов морфологического анализа художественной деятельности состоит в том, что выявление закономерностей исторического развития структуры "мира искусств" раскрывает *логику его строения*, т. е. причины реального существования художественного творчества *именно в тех и только в тех формах*, которые сложились в его истории.

С самого начала можно предположить, что логика эта неодномерна, что она охватывает несколько уровней дифференциации и каждый из них может иметь не одно измерение — мы ведь видели, что художественно-образный способ освоения мира сливает в одно нерасторжимое целое разные виды человеческой деятельности, что в силу этого и его содержание, и его форма *гетерогенны*, а значит, различия между видами искусства должны проявляться *во всех гранях их содержания и формы*. В предыдущих изданиях этого курса и в монографии "Морфология искусства" строение мира искусств было выявлено лишь в традиционной для истории эстетики двумерности материально-конструктивного и семиотического аспектов строения художественной формы, но уже в книге "Музыка в мире искусств" было показано, что этот уровень морфологического анализа, оставаясь исходным, открывает двери к постижению более глубоких его уровней — уровней *содержания* и *внутренней формы* художественного воссоздания мира.

1. Взаимоотношение искусств на уровне внешней формы

Расчленение системы искусств на три группы — *пространственных, временных и пространственно-временных* — показывает, что таким образом художественное творчество исчерпало все

возможности материализации своего духовного содержания, поскольку материальное бытие может существовать *только этими тремя способами*, а никаким иным путем нельзя объективировать духовную информацию, сделать ее всеобщим достоянием. Полноту такого представления "верхнего" уровня анализа строения "мира искусств" демонстрирует уже приведенная схема:



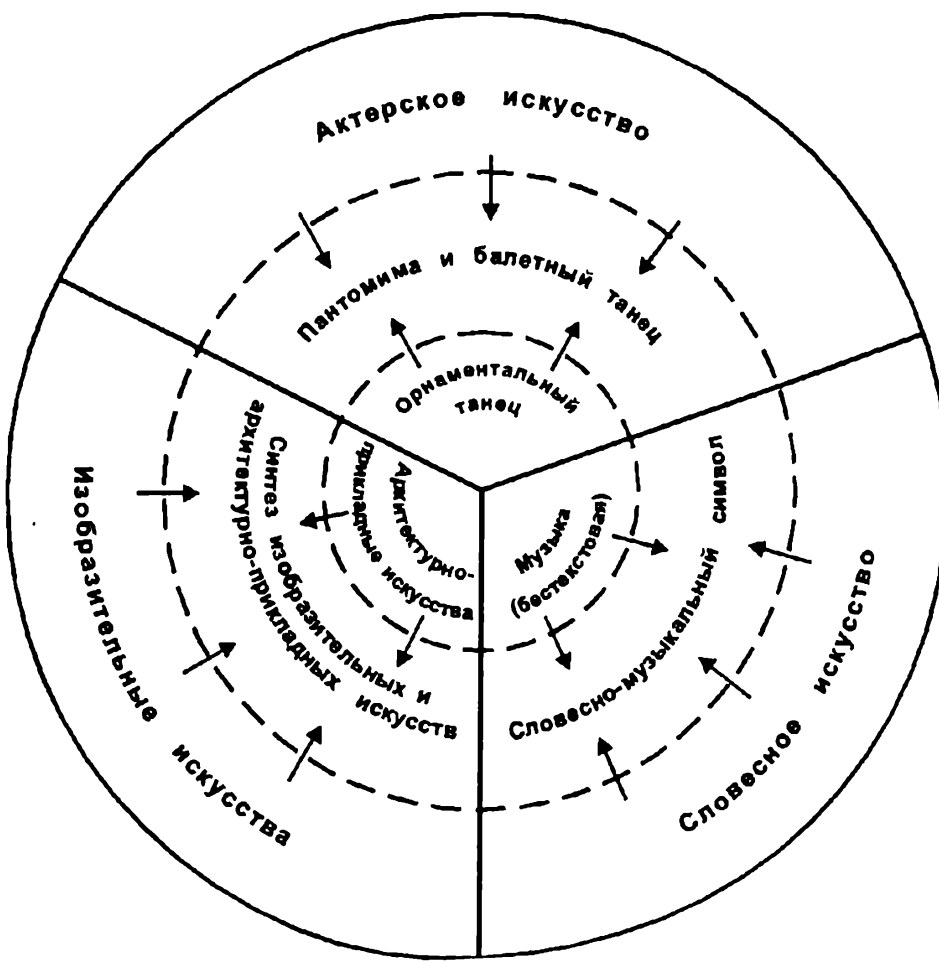
Вместе с тем в каждом из этих трех классов искусств оказываются возможными и необходимыми *разные принципы формообразования*, определяющие особенности художественных языков, на которых искусство должно говорить с людьми: *изобразительный принцип*, позволяющий в том или ином материале (словесном, пластическом, жестомимическом) воспроизводить формы предметов, явлений, процессов реального мира, *неизобразительный* (орнаментально-ритмический) принцип, который приводит к конструированию в тех же материалах таких форм, которые не имеют подобия в природе и человеческом бытии, и *смешанный*, соединяющий так или иначе оба исходных. Так принципиально различны художественные языки литературы и музыки, поскольку писатель выражает свои идеи, чувства, мысли через описание *внешней для духа реальности*, а музыкант *непосредственно озвучивает человеческие переживания*, не придавая этим звучаниям форму жизненно реальных процессов; если композиторы иногда используют звукоподражательные средства — например, Й. Штраус в "Сказках венского леса" или М. Мусоргский

в увертюре к "Хованщине", нередко французские импрессионисты и Н. Римский-Корсаков, — это всегда всего лишь частный прием, а не структурное свойство музыкального языка. Точно так же язык живописи, которую издавна называли "немой поэзией", отличается от языка архитектуры; живопись, как и графику, и скульптуру, не случайно называют "изобразительными искусствами" — по природе своей они воссоздают мир таким, каким предстает он человеческому восприятию. Разумеется, воссоздание это заключает в себе всегда (это уже отмечалось выше) определенную меру условности — гораздо бóльшую, скажем, в искусстве Древнего Египта, чем в творчестве греков, бóльшую в средневековом искусстве, чем в ренессансном, бóльшую в академизме Нового времени, чем в реалистическом движении, но *так* или иначе в этих искусствах образ отсылает зрителя к некоей реальности, которую можно и *нужно* узнать для того, чтобы понять, что хочет нам сказать о ней, а через нее — о мире в целом художник. Только в XX в. нарастание условности изображения видимого мира дошло до такой степени "рассогласования" образа и реальности, что *изображение исчезло*, образ стал "беспредметным", *неизобразительным, абстрактным*. Независимо от того, как оценивается изобретение абстрактного искусства (а оценки эти были на протяжении нашего столетия диаметрально противоположными), сама возможность его появления в европейской художественной культуре говорит о "прозрачности границ" между обеими семиотическими системами в пластических искусствах. Вместе с тем в высшей степени показательно, что стремление уподобить язык живописи языку музыки, а не литературы (о чем прямо писал В. Кандинский) или же языку архитектуры (К. Малевич называл некоторые свои композиции "архитектонами"), не повернуло художественное творчество в целом на путь абстрактно-беспредметного формообразования — оно было признано только *одним из направлений*, имеющим право существовать наряду с многими другими, подобно тому, как в прикладном искусстве, по природе своей неизобразительном, архитектоническом, широкое развитие в нашу эпоху получило использование изобразительных средств — в декоративных тканях, в посуде, а иногда даже в архитектуре (например, конструирование зданий в виде трактора или пятиконечной звезды в России, или гигантского сапога в Индии, или бинокля в США).

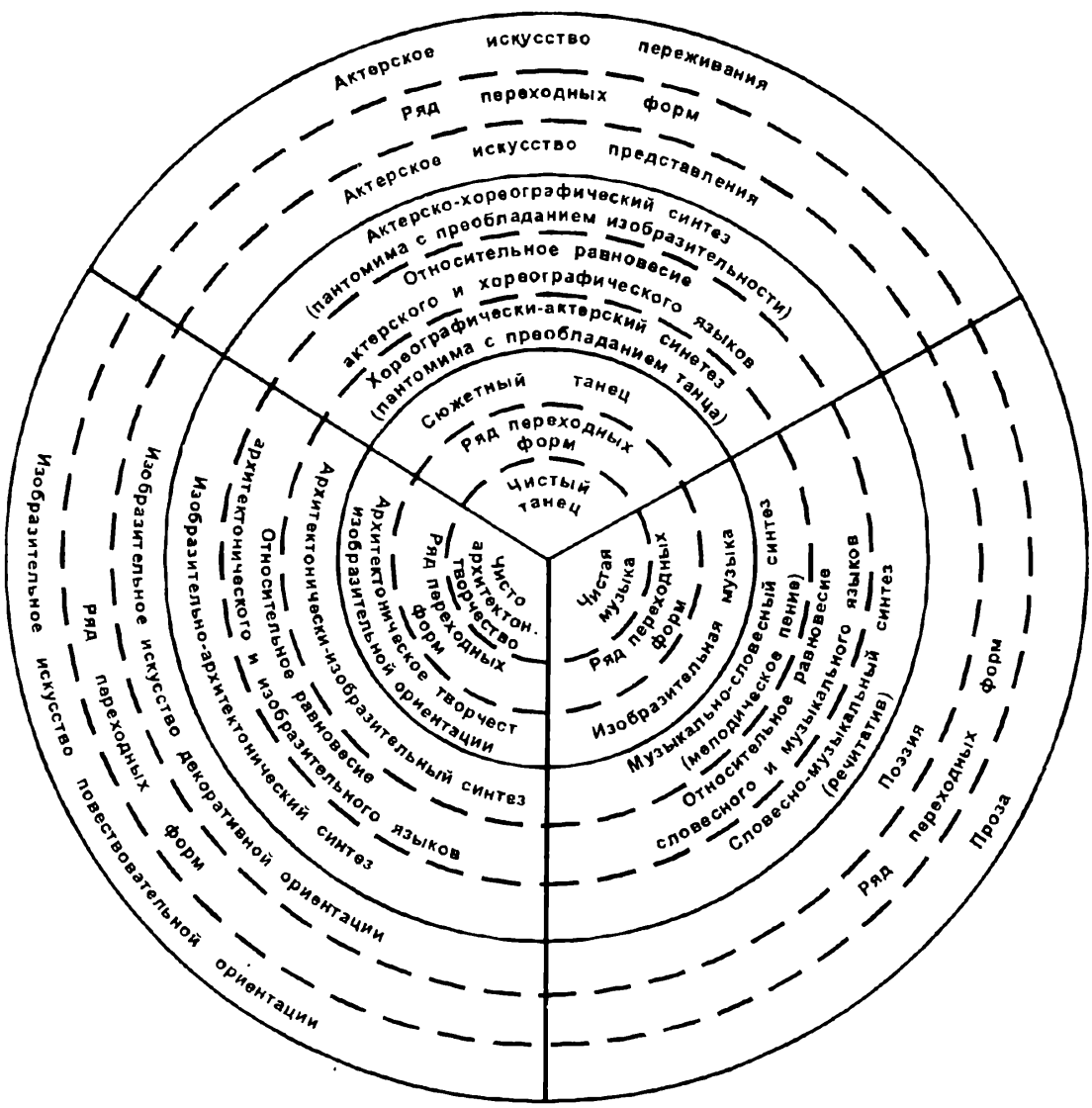
Что касается родства пластического искусства с музыкой, то в истории эстетической мысли оно не раз отмечалось, но применительно к архитектуре, которую называли "окаменевшей музыкой" (а музыку — "движущейся архитектурой"), поскольку ее художественный язык пластически неизобразителен, духовное

содержание образа выражается здесь средствами, подобными музыкальным, — ритмом, фактурой материала (аналогом тембра), пропорциями и тектоническими отношениями (аналогом интонаций и силовых отношений в звуковой ткани). Это относится в полной мере к прикладным искусствам, к орнаменту и, конечно же, к художественному конструированию (дизайну) — искусствам, язык которых абстрактен, неизобразителен по той простой причине, что форма изделия и ее декор *непосредственно подчиняются логике функционально-конструктивной основы* данной вещи.

Аналогична семиотическая двойственность третьей группы искусств, пространственно-временных: язык, на котором говорит со зрителями драматический актер, — язык жестов, мимики, грима, одежды, наконец, живого слова — *воспроизводит реальное жизненное поведение человека* (какова бы ни была мера условности этого воспроизведения — большая, как в античном театре, или минимальная, как в театре К. Станиславского), тогда как хореографический язык *в корне отличается от формы поведения людей в их повседневном бытии* — движения танцора и балерины представляют собой "пластические интонации" и строятся по законам "динамической тектоники", т. е. семиотически родственны музыке, архитектуре, орнаменту.



Как видим, во всех трех классах искусств, различающихся *онтологически* — по характеру материальности художественной формы, — действует общий *семиотический* принцип: использование двух возможных способов построения художественного языка, а затем и их различных сочетаний. При этом, как показывает история искусства, оно испытывало разные варианты синтетических структур, соединяющих изобразительные и неизобразительные способы формообразования: таков спектр различных вариаций пантомимы, синтезирующей языки актерского изображения и танцевального выражения; таков спектр разных пропорций связи словесного и музыкального языков — от мелодекламации через речитативное пение к ариозному, а затем — к "песне без слов", сохраняющей от речи лишь способ звукоизвлечения и темброво-динамические характеристики человеческого голоса; таков спектр разнообразных сочетаний архитектонического языка абстрактных пластически-колористических структур с изобразительным языком живописи, графики, скульптуры...



Подчеркну — и это показывает детализированный вариант нашей схемы — что структурные вариации обоих языков искусства и формы их скрещения располагаются именно *спектрально*, т. е. реализуют все возможности модифицирования того и другого и их синтезирования, от доминирования одного к доминированию другого через их изначальное равновесие (я называю это "законом спектрального ряда", который действует не только в данном случае, но во всех социальных и культурных ситуациях, в которых существуют разные возможности формообразования, — это показано в книге "Философия культуры").

Правомерно предположить, что строение системы искусств, обусловленное структурой художественной формы, связано с их взаимоотношением на содержательном уровне — ведь роль формы состоит в том, чтобы *адекватно воплощать духовное содержание* художественного освоения человеком мира.

2. Взаимоотношение искусств на содержательном уровне

Как было показано, содержание искусства *двусторонне* — оно связывает в одно духовное целое *познание* мира в его отношении к человеку и *ценностное осмысление* познаваемого; соответственно "расклад" видов искусства в художественной культуре должен определяться тем, как каждое из них способно решать обе эти задачи. Ведь, с одной стороны, характер формы определяется потребностями содержания, а с другой, — от нее зависит, (что бы ни говорил Б. Кроче, не признававший эффекта зависимости, выражения духовных процессов и материалов искусства). Несомненна зависимость того, что художник хочет высказать, от того, какими средствами он вынужден это делать, ибо вербальными средствами нельзя выразить то, что доступно рисунку и цвету, жесту и выражению глаз, звучанию скрипки или фортепьяно; и так во всех других случаях в сфере художественного творчества.

Начнем с анализа особенностей познавательного потенциала содержания разных видов искусства. Поскольку, как было показано, предметом художественного познания в отличие от предмета познания научного является унаследованное от мифологии *единство объективного и субъективного, природного и человеческого, материального и духовного*, каждая сторона этого двуединства может быть *непосредственным предметом* образного постижения, а может войти в духовное содержание произведения, лишь *опосредованная другой его стороной:* так пейзаж, написанный живописцем, непосредственно воссоздает картину природы, а опосредованно — ее переживание художником, а тот же ланд-

шафт, описанный поэтом, непосредственно раскрывает его чувства и мысли, а опосредованно — сам вызвавший их ландшафт. В содержании произведения искусства всегда постигается "одно через другое", и оно складывается как *отношение смыслов текста и подтекста*, внешнего для художника мира и его внутреннего, духовного мира.

Если рассуждать отвлеченно, то здесь возможны *три ситуации*: искусство может постигать *внутреннее через внешнее*, или *внешнее через внутреннее*, или ход *взаимных превращений одного в другое*. Анализ реальной художественной практики подтверждает справедливость этой теоретической выкладки.

Живопись является примером первой эстетико-гносеологической ситуации: непосредственным предметом художественного исследования является природа и сам человек с внешней стороны его реального бытия как телесно-природное существо; однако тем или иным способом живопись раскрывает таящуюся в теле жизнь духа и его способность одухотворять телесность природных явлений — гор и лесов, цветов и плодов, растений и животных, как и сотворенных людьми вещей. Сказанное относится и к другим видам изобразительного искусства — к скульптуре, графике, художественной фотографии.

Оказывается, однако, что искусство не ограничивает себя направленностью художественного познания на реальное бытие материального мира, которое предстает как существование *единичных и своеобразных в этой единичности* предметов. Вопреки распространенному в эстетике представлению, будто отличие художественного познания от научного определяется тем, что последнее открывает *общее*, а искусство показывает, как *общее проявляется в единичном*, т. е. имеет дело не с общим, а с *особенным* (представление Г. Гегеля, В. Белинского, Г. Лукача), художественное освоение действительности находит возможность *непосредственно познавать общее* в природе, подобно естественным и математическим наукам, — такова способность архитектуры, прикладных искусств, орнамента, дизайна. Они познают структурные и другие материальные отношения природы — отношения тяжелого и легкого, массивного и прозрачного, темного и светлого, округлого и прямоугольного, далекого и близкого, статичного и динамичного, устойчивого и неустойчивого, отношения масштабные, светоцветовые, фактурные и текстурные, — воплощая их в структуре создаваемых предметов, в их пропорциях и ритмах, тектонике и колорите, силуэте и игре света и тени. Но, познавая общее в бытии *природы*, эти виды искусства в отличие от наук через воплощение такого знания раскрывают *жизнь человеческого духа* — они создают "говорящие вещи", выражающие и возбуждающие в людях определенные чувства, мысли, интеллектуальные эмоции, поэтическое восприятие мира.

Противоположен путь искусства слова и музыки. Их материально-знаковая форма позволяет им делать непосредственным предметом познания *внутреннюю, духовную жизнь человека,* ибо слово есть непосредственная действительность мысли, а музыкальная тембро-ритмоинтонация — непосредственная действительность *чувства* (не случайно ее часто называют "стенографией чувств"). И только через словесное описание может литература представить явление природы и внешность самого человека, и только через вызываемые звучаниями ассоциации способна достигать подобной цели музыка.

Познавательные возможности искусства слова и музыки отличаются от этих возможностей изобразительных искусств еще и тем, что, поскольку материальные средства последних *статичны*, живопись, скульптура, архитектура, орнамент способны воссоздавать некие природные, тем самым и духовные, *состояния, а не процессы*, тогда как *процессуальный* характер речи и музыкальных звучаний открывает перед литературой и музыкой возможность познания *процессуальной формы бытия*, которая непосредственно присуща жизни человеческого духа. Изменения свойственны, конечно, и жизни природы, но здесь они протекают столь медленно, что в человеческом восприятии "природное" означает не столько *изменяющееся,* сколько *пребывающее*, не столько *временно́е*, сколько *вечное*, дух же человека находится в непрерывном и непрерывно ощущаемом нами движении, изменениях, развитии — таковы *его сущность и форма существования*, таково имманентное ему качество ощущений, переживаний, размышлений, мечтаний — короче, всех сторон психической деятельности.

В этой связи нужно решительно отвергнуть проникшее в эстетику и философию из физики представление об *однопорядковости*, если не *неразрывности*, пространства и времени, заставляющее считать неправомерным традиционное разделение искусств на "пространственные", "временны́е" и "пространственно-временные". Такое их различение правомерно именно потому, что оно определяется не только особенностями их материальной формы, но *характером духовного содержания*, которое в этих формах выражается и в них нуждается. Ибо в литературе и музыке дух живет в *родной для него стихии чистой длительности*, не отягощенной чужеродной ему материальностью с имманентными ей пространственными измерениями. В изобразительных же и архитектонических искусствах духовное предстает *перевоплощенным, в "превращенной форме"* вещи или изображения вещи (растение, животное, человек в этом, философском, смысле — тоже "вещи", т. е. материальные и потому пространственные предметы).

Соответственно важное различие познавательной стороны содержания временны́х и пространственных искусств состоит в том, что сила тех и других — в воссоздании *разных аспектов*

бытия: устойчивого, стабильного, непреходящего, в предельном случае вечного (вспомним хотя бы египетские пирамиды или образ бога Пантократора в древнерусской храмовой росписи) — и текучего, динамичного, меняющегося от мгновения к мгновению (в любовных стихах Сафо, в песне менестреля, в новелле А. Чехова). Культуре человечества необходимо знание того и другого и, разумеется, их диалектической взаимосвязи и взаимоопосредования, как необходимо нам знание взаимных превращений внешнего и внутреннего в человеке, природного и культурного, физического и психического. Такое непрерывное *взаимопревращение одной стороны человеческого бытия в другую* реально происходит в повседневной жизни личности и требует поэтому адекватного художественного постижения. Оно не может быть осуществлено ни живописью, ни музыкой, не способны достичь этой цели ни архитектура, ни даже литература, но могут это сделать искусства, *строение форм которых аналогично структуре реального бытия человека,* — искусства пространственно-временные, имеющие своим материалом человека же — *искусство актера и танец*. Зритель-слушатель является прямым свидетелем того, как происходит превращение внутренних душевных состояний и импульсов персонажей в их внешне воплощающиеся действия и поступки и как эти последние превращаются в ощущения, переживания и размышления (вспомним хотя бы великолепное описание А. Пушкиным танца Семеновой).

Таким образом, *строение системы искусств, выявленное в ходе анализа их формы, находит свое обоснование на содержательном уровне исследования их взаимоотношений.* Зафиксируем его в таблице, переводя ее для удобства чтения из формы круга в форму прямоугольника, ибо на структурные отношения это никак не влияет:

	Искусства, непосредственно познающие духовный мир	*Искусства, познающие единство и взаимопереходы духовного и материального*	*Искусства, непосредственно познающие материальный мир*
Искусства с содержательной эмоциональной доминантой	МУЗЫКА	ТАНЕЦ	ЖИВОПИСЬ (и другие изобразительные искусства)
Художественные структуры, тяготеющие к равновесию эмоционального и рационального	Формы словесно-музыкального синтеза	Формы актерско-танцевального синтеза (виды пантомимы)	Формы архитектонически-изобразительного синтеза
Искусства с содержательной рациональной доминантой	ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО АКТЕРА	АРХИТЕКТУРА (и другие архитектонические искусства)

Какие же морфологические последствия имеет многообразие конкретных конфигураций другой стороны художественного содержания — *духовно-выразительной, оценочной, эмоционально-интеллектуальной*?

Хотя сущность эмоций трактуется в современной психологической науке далеко не одинаково, представляется наиболее убедительным понимание эмоциональной активности человека как *способа оценки* всего того, что непосредственно затрагивает его потребности, интересы, устремления, тогда как главная функция мышления — *познание объективной реальности*, абстрагируемой от ценностного отношения к ней субъекта. Воплощая живое единство обеих форм психической активности, искусство дает весьма широкие возможности для воплощения их *различных пропорциональных соотнесений.*

Уже было отмечено, что литература и музыка располагают разными возможностями познания интеллектуальной и эмоциональной сторон духовной жизни человека. Вполне естественно, что таковы же и различия их *экспрессивных, духовно-выразительных* способностей: литературе ее словесный субстрат позволяет с предельной широтой, глубиной, тонкостью и развернутостью — короче, *адекватно* — выражать мысли писателя, а его переживания, чувства, настроения это искусство способно выражать лишь постольку, поскольку эмоциональные процессы могут быть *рационально осмыслены* и тем самым "схвачены" словом; музыка, напротив, с предельной конкретностью, в идеале *адекватно*, выражает переживания композитора и исполнителей его произведений, а размышления музыканта о мире может выразить только в их *эмоциональном опосредовании*, т. е. в "превращенной форме", говоря философским языкам. Когда же словесное и музыкальное творчество объединяют свои усилия — в песне и романсе, кантате и оратории, опере и оперетте — эмоциональная и интеллектуальная выразительности *уравновешиваются*, ибо они друг друга и поддерживают, и ограничивают; потому инструментальная музыка, полностью освободившаяся от связи со словом, имеет самые широкие возможности для выражения богатства *эмоциональных процессов*, а письменная форма искусства слова — литература (термин "литература" производен от латинского "литера", т. е. "буква"), полностью освободившаяся от связи с музыкальным звучанием, даровала ему безграничные возможности выражения *мышления* — и писателя, и его героев (вплоть до того, что в текст романа можно включать прямые философско-теоретические рассуждения — вспомним хотя бы романы Л. Толстого или Т. Манна).

Переходя к рассмотрению под этим углом зрения содержания пространственно-временных искусств, мы увидим там сходную

картину: хотя в пьесе и на сцене словом владеет не сам автор, а его персонажи, представляемые актерами, каждый из них несет в своем поведении частицу авторской идеи и может ее выразить с определенностью, близкой к выражению авторской позиции в повести или романе; с другой стороны, немой танец ограничивает выразительный язык танцора "певучим" жестом и действительно родствен музыке (потому он и сопровождается музыкальным аккомпанементом, образуя с ним одно духовно-содержательное целое) непосредственностью и мерой своей эмоциональной выразительности, при крайне ограниченных возможностях выразительности интеллектуальной. Однако эти искусства не повторяют друг друга, а *дополняют*, ибо те чувства, которые выражает танец, отличаются от эмоционального содержания музыки: сами по себе чувства беззвучны и бесплотны, но одни могут получить *пластический эквивалент*, а другие — *лишь звуковой*; так же точно интеллектуальная выразительность искусства актера не повторяет мыслительное содержание написанного в пьесе литературного текста, а предлагает зрителю *его интерпретацию*, т. е. выражает "мысль по поводу мысли", и потому зритель всегда может различить позицию автора и позицию актера (которая "снимает" и позицию режиссера спектакля).

В этой же психологической плоскости, хотя и в неожиданно "перевернутом" виде, складываются отношения пространственных искусств: оказывается, что немота живописи (и всех других изобразительных искусств) при конкретности воспроизводимых ею явлений, лиц, вещей, событий сближает эту грань ее духовного содержания с танцем и музыкой, а не с литературой и творчеством актера, т. е. обусловливает *эмоциональную, а не рациональную* доминанту ее духовной выразительности; живописный пейзаж, изображение обнаженного тела, натюрморт, подобно их реальным прообразам, обращены *к переживанию* — как все конкретное. Иначе обстоит дело в архитектуре: хотя она родственна музыке и танцу, в выражаемом ею духовном содержании доминирует *не эмоциональное, а интеллектуальное* начало, порождаемое технико-конструктивной основой зодчества. Отсюда становятся понятными противоположные устремления архитекторов в их отношении к изобразительным искусствам: чем рациональнее стиль зодчества (строгий классицизм, конструктивизм, функционализм), тем ограниченнее его потребность в синтезе с изобразительными искусствами, а чем сильнее тяга архитектурного стиля к эмоциональному воздействию (от древневосточных типов зодчества до ампира и модерна), тем шире использует он средства монументально-декоративной скульптуры и живописи.

Резюмирую сказанное в очередной таблице, делающей наглядными и подобие, и различие содержательного и формального уровней морфологического анализа системы искусств:

	Искусства, выражающие идеи-процессы		*Искусства, выражающие идеи-состояния*
Прямое выражение художественной идеи	Музыка и поэтическая лирика	Танец	Архитектура и др. архитектонические искусства
Художественные структуры, соединяющие прямое и косвенное выражения идей	Эпико-повествовательные жанры литературы	Пантомима	Формы архитектонически-изобразительного синтеза
Косвенное выражение художественной идеи	Драматическая литература	Искусство актера	Живопись и др. изобразительные искусства
	Искусства, воплощающие бытие идеи	*Искусства, воплощающие инобытие идеи*	

3. Взаимоотношение искусств на уровне внутренней формы

При общей характеристике структуры художественного освоения жизни уже было показано, что взаимное отождествление в искусстве духовного и материального реализуется благодаря тому, что связь его духовного содержания и его материальной формы опосредуется *внутренней формой — образностью*. Вполне естественно, что, сливая воедино разные типы содержания искусства и разные типы его материальной формы, художественная образность приобретает различные облики.

Мы помним, что художественный образ может быть *изображением реальности*, воссоздавая жизнь "в формах самой жизни", по удачной формуле Н. Чернышевского, а может *конструировать формы, отсутствующие в реальности*, делая возможным во всех трех группах искусств *неизобразительное формообразование*. В результате, при сопоставлении образа литературного и образа музыкального, мы устанавливаем, что первый строится как *выразительное описание* некоего фрагмента реальности, а второй — как *интонационное выражение* некоего духовного состояния; когда же эти образные структуры соединяются, синкретически или синтетически, из встречи поэзии как "омузыка-

ленного слова" и песни как "словесно выраженной музыки" возникает третья — назову ее *интонированным высказыванием*. Поскольку, как отмечалось выше, эта третья образная структура имеет целую серию вариаций — от мелодекламации до пения, полностью подчиняющего текст движению мелодии, то можно заключить, что в пределах временных искусств использованы *все возможности образного претворения реальности*.

К такому же выводу приводит анализ пространственно-временных искусств при том, что строение образной ткани в каждом из них специфично: в творчестве актера образ создается и воспринимается зрителем как *выразительное представление* — в отличие от литературного образа он выражает несомое им духовное содержание в обращенном к созерцанию и слуху явленном поведении персонажа спектакля; в танце образ изоморфен не словесному, а музыкальному образу, но отличается от него природой материальной формы, что лучше всего может быть обозначено понятием *пластическая интонация* (известный наш музыковед Л. Мазель точно сказал однажды, что жест — это "интонация, реализованная движением", а музыкальная интонация — это "голосовой жест"). Когда же образные структуры актерского перевоплощения и танца сливаются в спектральном ряду различных модификаций пантомимы, рождается новый вариант художественной образности — *пластически-интонированное представление*.

В ряду изобразительных искусств образ предстает тоже в виде воспроизведения реальности, но статичного и немого, бессловесного (за исключением карикатур и комиксов); потому он может быть назван *выразительным изображением* — именно *выразительным*, ибо это то качество, которое отличает художественное изображение от изображений нехудожественных (иллюстраций в учебниках по ботанике, анатомии или географии, топографического или рекламного муляжа, чертежа машины, документальной фотографии). В архитектуре же и родственных ей искусствах — я называю их *архитектоническими* — образность достигается иными средствами, не изобразительными, а *как бы интонационными*. Об интонации в точном смысле этого слова здесь говорить нельзя — по той лишь причине, что ее природа *процессуальна*, а мы имеем тут дело с образами *статичными*, не развивающимися во времени; есть, однако, другой термин из музыкального словаря, который получил более широкий смысл, перенесенный в теорию пластических искусств, и может поэтому достаточно точно обозначить специфическое качество художественного образа в данной сфере творчества — термин *мотив*: этим понятием искусствоведы обозначают такое относительно устойчивое и повторяющееся, подобно рифмам в стихе, соотношение элементов пластической формы, которое несет в себе известное настроение, эмоциональное состояние, поэти-

ческую мысль, т. е. *выразительно*: вспомним, например, три античные ордерные системы — дорическую, ионическую и коринфскую, которые строились на разных пластических мотивах, обладавших различным характером; его определяют в первом случае понятиями "строгость", "мужественность", "эпичность", во втором — понятиями "изящество", "стройность", "женственность", "лиричность", в третьем — понятиями "пышность", "богатство", "великолепие". Точно так же в орнаменте рациональность и сухость геометрических мотивов в сравнении с эмоциональной экспрессивностью, сочностью, жизненной наполненностью узоров, построенных на растительных и зооморфных мотивах, выявляют особую выразительность каждой пластической структуры. Их различие предельно отчетливо ощущается и при сравнении стилей (скажем, классицизма, барокко и рококо в прикладных искусствах), поскольку стиль присутствует в вещи *именно в пластическом мотиве, выраженном в ее форме* — форме сосуда, дивана, платья, броши. Поскольку же прикладное искусство очень часто использует изобразительные средства, придавая, скажем, в русском народном творчестве, деревянному ковшу облик плывущей птицы, глиняному кувшину — конфигурацию тела животного, орнаментальному мотиву в вышивке — силуэт женщины, постольку рождающийся образ оказывается двуединым по своей структуре — *пластическим мотивом и одновременно выразительным изображением*. Восприятие такого образа становится мерцающей сменой впечатлений: вы видите в графине то стоящего на задних лапах медведя, то вытягивающийся вверх тектонически выраженный конус...

Взаимоотношения искусств на этом уровне морфологического анализа показывает следующая таблица:

	Образы, развертывающиеся в движении	*Образы, развернутые в пространстве процессуально*	*Образы с рядоположенными элементами*
Образы интонационного типа	Музыкальная интонация	Пластическая интонация	Пластический мотив
Образы с синтетической структурой	Интонированное повествование	Пластически-интонированное перевоплощение	Единство пластического мотива и представления
Образы репродукционного типа	Выразительное описание	Выразительное перевоплощение	Выразительное представление

Мы могли убедиться в том, что система искусств действительно является *системой*, а не набором случайно возникших, независимых и лишь соседствующих способов художественного творчества и что в этой системе каждое звено *необходимо для полноты и целостности ее функционирования*; более того, все таблицы показывают, что эти свойства представленной в ней системы — *полнота, обеспечивающая системную целостность,* — выражены не только в ее структурном "скелете", фиксирующем взаимоотношения шести основных семейств искусств — словесных и музыкальных, актерских и танцевальных, изобразительных и архитектонических, но и *в спектральном характере переходов от одного к другому, превращения одного в другой.*

Лекция 21:

Вид искусства как система родовых и жанровых модификаций

1. Род искусства как морфологическая категория

Понятие "род" употребляется в большинстве случаев в поэтике для обозначения *эпоса, лирики и драмы* как трех основных модификаций словесного искусства, отличающихся по принципу их выделения от других вариаций литературного повествования — например, стихотворения и поэмы, повести и романа, трагедии и комедии и т. д., которые обычно именуются *жанрами*. Правда, в европейских языках нет двух разных слов для этой цели, и потому все структурные варианты текста именуются *жанрами* (genre, Gattung). Между тем, различия между теми плоскостями членения, в которых выделяется эпос, например, и роман, или лирика и повесть, столь существенны, что их разные наименования не только оправданы, но теоретически крайне важны.

История эстетической мысли показала, что те качества, которые фиксируются в понятиях *эпос, лирика и драма*, бывают свойственны и произведениям других видов видов искусства (см., например, "Философию искусства" Ф. Шеллинга и концепции некоторых шеллингианцев); вместе с тем современные теоретики литературы предлагали расширить эту триаду, дополнив ее либо сатирой (Ю. Борев), либо романом (В. Днепров), хотя кажется очевидным, что данные литературные формы выделяются по иному принципу, чем эпос, лирика и драма.

Проведенный в свое время (в "Морфологии искусства") анализ показал, что тот принцип, по которому выделяются в искусстве слова эти три его рода, имеет дифференцирующее действие и в других областях искусства, но вычленяемые на его основе структуры называются другими словами. Надо, следовательно, выяснить, что же это за принцип.

В реальном процессе формирования и развития всех видов искусства сталкивались и взаимодействовали две противопо-

ложные силы — сила *взаимного притяжения* и сила *взаимного отталкивания*. С одной стороны, условием самоопределения каждого вида искусства была выработка неповторимого и только ему свойственного способа художественного освоения действительности, что и требовало его "отталкивания" от всех других искусств; с другой стороны, постоянное соприкосновение с другими искусствами заставляло осваивать их опыт, испытывать выработанные ими средства, а прежде всего и главным образом, — искать пути к прямому с ними соединению, к образованию синтетических художественных структур. Литература, например, стоит лицом к лицу в художественной культуре общества не только с музыкой, но и с актерским искусством, и с искусствами изобразительными, и с киноискусством, радиоискусством, телеискусством; точно так же в историко-художественном процессе музыка связана силами притяжения и отталкивания не с одной литературой, но и с танцем, и с разными видами сценических искусств, и с киноискусством, и с радиоискусством. Поэтому вопрос о том, *как сказываются на внутренней структуре каждого вида искусства его контакты с другими способами художественного освоения мира,* должен быть поставлен как самостоятельная морфологическая проблема. Она и окажется ключевой для понимания *рода* как особой модификации структуры всех видов искусства. К рассмотрению этой диалектики общего и особенного в процессе родообразования мы сейчас и перейдем.

2. Искусство слова как система родовых форм

Твердо установленный исторический факт: *поэзия старше прозы*. Это кажется, однако, странным и неправдоподобным, ведь первобытный человек, как и мы с вами, разговаривал в быту прозой; как же мог он вместо простого и, казалось бы, столь естественного применения прозаического языка использовать для целей художественного познания гораздо более сложную, чем прозаическая, искусственную поэтическую словесную структуру?

Объясняется это *синкретизмом* древнего "мусического" искусства, который выражался в слитности словесных, музыкальных и танцевальных выразительных средств. Анализ самых древних форм поэзии (а в этом отношении филогенез повторяется в онтогенезе) показывает: *ритм* играл такую огромную роль в поэтическом высказывании, что он обеспечивался даже ценой жертвы смысла, ценой ничего логически не значащих повторений одного и того же слова, одной и той же комбинации звуков.

Но в синкретическое творчество ритм приходил из музыкальной и хореографической сторон "мусического" комплекса и подчинял своей власти строение его речевой стороны.

Стиховая форма поэзии сама была не чем иным, как внешним, материально-конструктивным выражением ее специфического — *лирического* — содержания. А это означает, что лирика как род литературы возникла исторически в процессе "омузыкаливания" словесного выражения. Лирика стала "музыкой в литературе", или *литературой, принявшей на себя законы музыки,* стиховая же форма нужна была в данном случае именно для того, чтобы адекватно воплотить подобное содержание.

Поэтическая форма родилась как непосредственное и адекватное воплощение *лирического* содержания и осталась навсегда наиболее соответствующей ему формой, тогда как *эпическое* содержание, вынужденное первоначально развертываться тоже в поэтически-музыкальной форме (ибо никакой другой синкретическое творчество, бытовавшее изустно, не знало и знать еще не могло), в дальнейшем решительно с ней рассталось и прочно срослось с формой *прозаической:* роман и повесть стали наследниками эпоса и гораздо более последовательными, чем он, формами реализации эпических установок художественного освоения мира.

Т. Манн назвал однажды эпос "примитивным прообразом романа", и это очень точное определение. Во всяком случае, нельзя отождествлять *эпический род* литературного творчества и *эпос* как исторически своеобразный *жанр,* в коем род этот в известную пору воплощался. Прозаическая форма романа и повести, как бы ни насыщалась она подчас лирическими элементами, приводя к такому специфическому жанровому образованию, как *лирическая проза* — например, И. Бунина или Д. Селинджера, — столь же адекватна *эпическому* углу зрения на жизнь, как поэтическая форма — углу зрения *лирическому.* Именно исконная связь с музыкой породила лирическую структуру словесного искусства. Лирика получила по наследству от музыки — так сказать, генотипически — свойственную последней способность *прямого образного моделирования внутреннего мира субъекта.* Иначе говоря, *поэзия лирична,* потому что музыка по природе своей является *лирическим искусством.*

Точно так же драматический род литературы выделился, развился и обрел свой "драматический" характер, потому что этого потребовала от словесного искусства его *органическая связь с актерским творчеством.* Его развитие по пути целостного мимически-словесного изображения человеческого поведения не могло быть успешным без прочной литературной основы. Далеко не случайно, что в фольклорном "мусическом" комплексе

драматическая ветвь сохраняла в большинстве случаев подчиненное значение по сравнению с музыкально-поэтической и даже хореографической ветвями — в дописьменной словесности драматургия не имела условий для широкого развития, а без такой опоры не могло эффективно развиваться и актерское искусство. Не случайно и то, что комедия дель арте была вытеснена литературным театром; если же будущее принесет с собой новый расцвет импровизационного театра, то это станет возможным только благодаря нескольким тысячелетиям развития сценического искусства на прочной литературно-драматургической основе.

Таким образом, в своем развитии искусство слова встало перед необходимостью *удовлетворять нужды актерского искусства,* давая ему такую художественную базу, на которой оно могло бы развернуть все заключенные в нем возможности. Для этого литературе нужно было выработать соответствующую структуру художественной ткани, которая существенно отличалась бы и от лирической, и от эпической структуры. Известно, как сложно протекал этот процесс в античной культуре: с одной стороны, долгое время драматургия не могла избавиться от "лирического героя", выступавшего в виде хора, а с другой — она медленно и постепенно "расщепляла" начального сказителя на несколько самостоятельных персонажей, превращая литературное произведение из *монологического в диалогическое.*

Диалог, т. е. словесное действие, развертывающееся между персонажами, и есть существо этого "изобретения" поэтического гения человечества. Правда, существует и "театр одного актера", но он является таковым только потому, что воспроизводит *образное раздвоение самого актера-чтеца,* который ведет диалог, исполняя роли нескольких мыслимых персонажей. Реальный же театр начинается со структуры, классической моделью которой может служить "Моцарт и Сальери" А. Пушкина. По такой модели легче, чем по античным трагедиям, изучать все законы этого искусства "в чистом виде", ибо здесь содержится минимум необходимых драматургии качеств, который мы определяем понятием *"диалогическое действие".* Все остальное в этом виде искусства уже наращивается на коренное для него диалогическое действие, развивая это последнее, усложняя его и сочетая его с другими художественными компонентами: так появление третьего, четвертого, десятого, двадцатого персонажей, появление декораций, бутафории, костюмов, грима, музыкального сопровождения и даже появление перед глазами театрального зрителя физического облика и действия героев спектакля суть своего рода наслоения на ту элементарную художественную клеточку драматургической ткани, имя которой *диалог.* Его специ-

фическая художественная структура — словесный поединок двух характеров, столкнувшихся друг с другом в некоей событийной ситуации. Представить такую сшибку характеров могут в искусстве только *актеры,* т. е. живые люди, обладающие даром перевоплощения, растворяющие в себе писателя и как повествователя-эпика, и как самовыразителя-лирика и берущие на себя всю полноту ответственности за развитие и выражение идеи драматурга.

Эпический род есть *третий тип словесного творчества,* в котором литература, отдав должное музыке и актерскому искусству, остается, наконец, *наедине сама с собою,* вернее — с *подлежащим изображению реальным миром.* В эпическом повествовании литература обретает некую внутреннюю чистоту, т. е. утверждает свою полную независимость от влияния других искусств, раскрывает свои специфические, собственные, одной ей присущие художественные возможности. В ходе своего развития и укрепления эпическая литература должна была сбросить с себя форму своего детства — поэтический "костюм", должна была отказаться и от соблазнов драматически-диалогической формы и, удерживая элементы обеих в тех пределах, в каких это ей могло быть нужно, стала вырабатывать *собственный художественный язык — язык прозаико-повествовательный* в отличие от языков лирики и драмы. Стремление к созданию словесной модели объективного мира делало здесь в принципе безразличной звуковую форму слова и его живую интонационно-речевую конкретность; поэтому эпический род не только легко примирился с переходом литературы от устной формы бытия к письменной, с чем никогда не могла смириться лирика, но именно на этой новой почве и достиг подлинного расцвета. Ибо точно так же, как лирика по самому своему существу нуждается в *произнесении,* и так же, как драма по своей природе требует *актерского воплощения* (хотя и ту и другую можно, разумеется, и читать глазами, только создаются они не для этого), так эпические произведения обращены *к чтению глазами,* к молчаливому и сосредоточенному реконструированию описанного мира воображением читателя и его "переселению" в этот свободно им самим воссозданный мир. *Роман и повесть* стали идеальной формой бытия эпической литературы, а *реализм* — идеальным для нее творческим методом.

XIX век имел все основания, опираясь на обретенный историей литературы опыт, признать существование *трех* литературных родов; однако теоретическая мысль XX в. удовольствоваться этим уже не может — опыт художественного развития человечества и, в частности, опыт развития взаимодействий между старыми и вновь рождавшимися видами искусства приводил к кристаллизации *новых родов литературы.*

Первую трансформацию искусству слова пришлось совершить в XX в., когда этого потребовал *кинематограф.* А он этого именно потребовал, поскольку выяснилось, что киноизображение не способно войти в органическую художественную связь с существовавшими литературными родами — ни с эпическим, ни с лирическим, ни даже с драматическим. Кинематограф оставался простым способом иллюстрирования повестей и пьес, пока не сложился *новый род литературы — киносценарий,* со своей специфической художественной структурой, существенно отличной от строения классических литературных родов, но вобравшей в себя в переработанном виде многие их элементы. Тот *синтез эпоса, лирики и драмы,* который В. Днепров приписал роману, в действительности оказался характернейшей особенностью *киносценарного рода* литературного творчества.

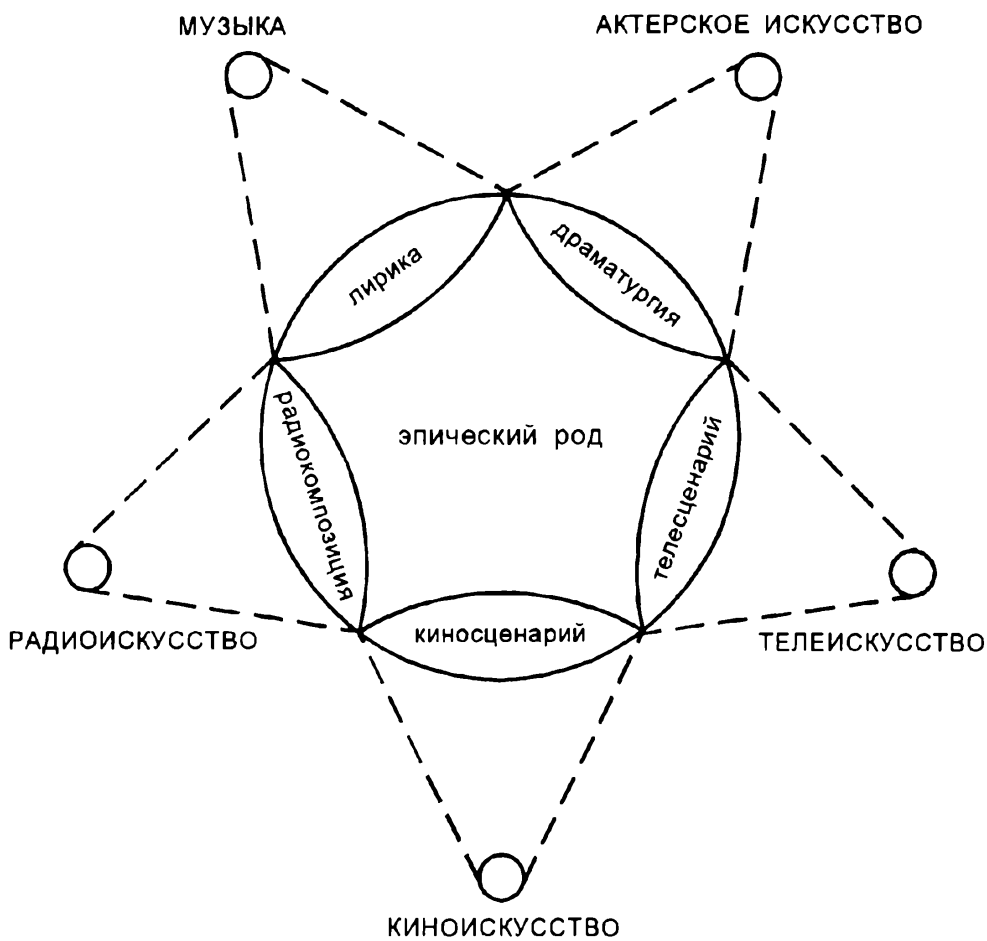
Разумеется, сценарий может по-разному сочетать родовые черты классических структур словесного искусства — показательно в этом смысле прочно утвердившееся в теории различение *поэтического* и *прозаического* кинематографа. В поэтическом фильме художественной доминантой является *лирическое* начало (вспомним, например, ленту А. Тарковского "Иваново детство"), в прозаическом такую роль играет начало *эпическое* (такова, например, киноповесть А. Салтыкова "Председатель"). Несомненно, однако, что существует и третий род фильмов — типа "Мари-Октябрь" Ж. Дювивье или "Двенадцать разгневанных мужчин" С. Люмета, структурной доминантой которых является *драматическое* начало и строение которых близко поэтому структуре пьесы. Соответственно следует выделить не два, а три жанровых типа киносценарной литературы — *кинопоэму, киноповесть или кинороман и кинопьесу.* Жанр кинопьесы стоит на грани телевизионного сценария и в него непосредственно перетекает.

Действительно, процесс становления телевизионного искусства имел для родовой дифференциации литературного творчества последствия, аналогичные тем, какие имело развитие киноискусства. Быть может, еще рано говорить о существовании *телесценария* как самостоятельного и художественно полноценного в своей самостоятельности явления, но не подлежит сомнению, что здесь уже нащупываются контуры *специфической художественной структуры,* отличной от структуры киносценария и являющейся ростком будущего полноценного рода литературного творчества.

Еще один новый род литературы сформировался в результате влияния на нее *радиоискусства.* Тут есть уже значительные художественные достижения (сошлюсь хотя бы на замечательные ра-

диопьесы Г. Белля), которые позволяют считать рождение этого нового рода литературы состоявшимся.

Родовое строение литературы представлю в схеме:



3. Родовая дифференциация в других видах искусства

Как видим, реальная сила, вызвавшая и продолжающая в наше время вызывать родовую дифференциацию искусства слова, — это его *живые контакты с другими видами искусства,* ибо структура словесного творчества должна всякий раз модифицироваться, чтобы стало возможным его органическое слияние с тем или иным смежным видом искусства. Этот закон действует *универсально,* во всех сферах художественного творчества.

Так, родовая дифференциация музыки обусловлена тем, что, подобно лирико-поэтическому "приспособлению" к ней словесности в синкретическом комплексе "мусических" искусств, и она "приспосабливалась" к этому союзу, становясь *вокальной музыкой;* когда же музицирование овладело инструментальным звукоизвлечением в такой степени, что оно могло стать основой самостоятельной формы творчества, тогда сложились два различных принципа формообразования, получившие название

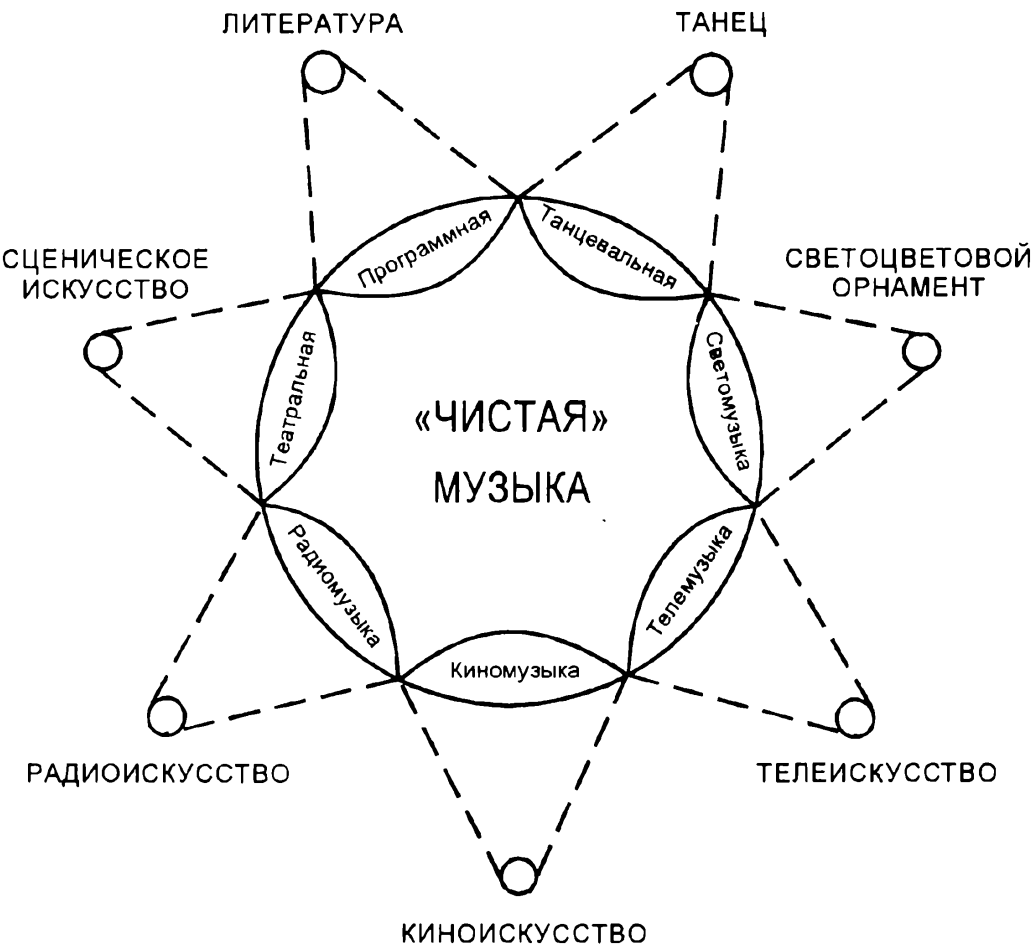
"программной" музыки и "чистой" или "абсолютной": в последней музыкальная форма строилась автономно, вне какой-либо зависимости от словесного комментария, изобразительных или танцевальных ассоциаций, а в первой структура музыкальной ткани подчинялась логике таких ассоциаций, если не прямому словесному разъяснению замысла композитора. Для этого были выработаны разные пути — от создания симфонических произведений на темы произведений литературных — скажем, "Ромео и Джульетта" П. Чайковского или "Эгмонт" Л. ван Бетховена, — до использования одного только названия инструментальной пьесы, играющего роль максимально сокращенной программы — скажем, "Послеполуденный отдых фавна" К. Дебюсси или "Соната солнца" М. Чюрлениса.

Таким образом, ситуация, сложившаяся в музыке, оказалась как бы зеркальным отражением той, какую мы видели в литературе; эта "перевернутость" объясняется тем, что литература есть искусство *изобразительное,* а музыка — *неизобразительное*, но оба — временны́е: если "абсолютной" формой литературы стал эпос — род, наиболее полно связывающий литературу с внешним миром, то полнейшей сосредоточенности на самой себе добивается "абсолютная" музыка; с другой стороны, если под влиянием поэзии музыка открывает двери *внешним* для нее источникам содержания, то под влиянием музыки литература, напротив, устремляет свой взор в недра *внутреннего* мира художника. Третьим родом является здесь *танцевальная музыка.* Связь с танцем, завязавшаяся в древности, оказалась в высшей степени прочной, потребовав от музыки согласования ее структуры со строением танца, которому нужна от музыки прежде всего *ритмическая основа;* она и начинает играть здесь особую роль, вплоть до того, что может обойтись совсем без помощи мелодии и поддерживать танец одним только ритмическим перестуком ударных инструментов. Таким образом, танцевальная музыка может занять на нашей морфологической карте соответствующее место как *музыкальный род, симметричный драматическому роду в литературе.* Ибо в четырехчленном "мусическом" комплексе родство музыки и танца как неизобразительных искусств симметрично родству литературы и актерского искусства как искусств изобразительных; в результате приспособление музыки к нуждам танца имело для нее такое же значение, как приспособление литературы к нуждам актерского искусства.

Но далее начинаются всяческие "неправильности", связанные с тем, что если у словесного искусства нет почти никаких контактов с танцем (даже в балете литературная основа играет минимальную роль в общем художественном эффекте спектакля), то у музыки со сценическим искусством возникли контакты весьма тесные и художественно значительные. Они привели к тому, что от ядра музыкального творчества отпочковался новый

род — театральная музыка, охватывающая такие специфические формы, как: *оперная музыка, опереточная музыка, балетная музыка, музыка для драматического театра.* Развитие искусства радиокомпозиции, киноискусства и художественного телевидения привело к появлению *радиомузыки, киномузыки* и *телемузыки,* а эксперименты в области свето- и цветомузыкального синтеза — к созданию специальных музыкальных текстов, рассчитанных на этот синтез.

Общая схема родовой дифференциации музыки выглядит таким образом:

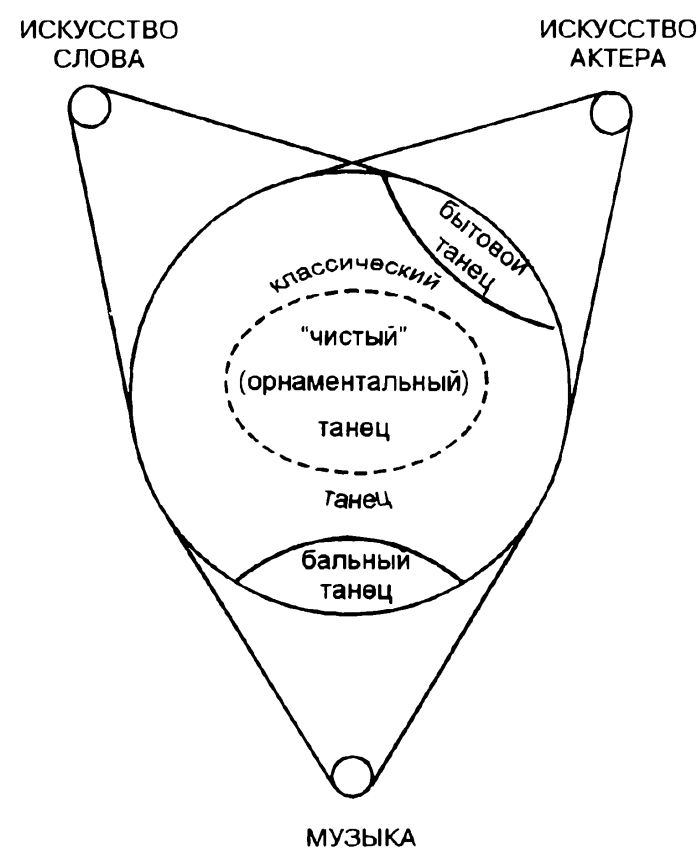


В искусстве танца родовые различия проистекают из того же источника, хотя своеобразие этого искусства сказалось на его родовой дифференциации еще острее, чем в музыке. Неотрывный изначально от актерского искусства, танец под его влиянием приобретает качества, подобные тем, которые обрела музыка под воздействием искусства слова: он становится *программным, повествовательным, сюжетно-изобразительным,* подходя вплотную к пантомиме; в фольклорных танцах отлично сохранился этот род хореографического творчества. Однако рядом с ним уже в древности развивался танец *неизобразительный, "чистый" — другой род этого искусства, в котором он, подобно "чистой" музыке, уходил от всякой изобразительной программности и*

становился динамическим орнаментальным узором. В современных бытовых танцах мы имеем дело с наследником этого рода хореографического искусства.

Еще одним его родом стал так называемый *классический танец,* на языке которого уже триста лет говорит балет. Образная структура классического танца сформировалась под перекрестным влиянием музыки, литературы и актерского искусства. Во всяком случае, и поныне, несмотря на многолетние настойчивые поиски нового хореографического языка, язык классического танца остается наиболее органическим соединением возможностей "орнаментальных" с возможностями "повествовательными". Классический танец гораздо плотнее связывается с музыкой, чем танец сюжетно-изобразительный или пантомима, и обладает одновременно той способностью психологической выразительности, какой нет у ритмического бытового танца. Иначе говоря, он успешно скрепляет в одно образное целое такие разные, а во многом даже противоположные формы художественного творчества, как музыка и актерское искусство; именно это определило его устойчивость и независимость в хореографическом театре. Как бы активно ни вливались сейчас в балет элементы пантомимы и спортивно-художественных танцев, придавая современный колорит традиционному языку классического танца, он все же остается структурной основой того синтеза искусств, который осуществляется на балетной сцене.

Изображу схематически своеобразное родовое членение искусства танца:



Последний компонент "мусического" квартета — *актерское искусство.* Его родовая дифференциация протекала, пожалуй, в наиболее обнаженных для теоретического анализа формах, поскольку этому искусству приходилось структурно видоизменяться всякий раз, когда оно сопрягалось с иной основой сценического синтеза — литературной, или музыкальной, или хореографической и т. д. Совершенно очевидны, например, особенности творчества комического актера *в драматическом театре, в оперетте, в цирке (клоунада) и на эстраде (конферансье):* актер оперетты является одновременно певцом и танцором; клоун сочетает драматическое дарование с несколькими цирковыми профессиями, дабы развертывать комическую ситуацию через серию трюков; конферансье соединяет актерские данные с данными чтеца, ибо его "партия" в концерте есть, в сущности, сплошной монолог; столь же различны принципы игры драматического актера и оперного певца — не зря попытки прямого перенесения системы К. Станиславского в оперный театр оставались безуспешными, ибо эта система требует корректив при ее применении на оперной сцене — сцене, "рожденной" для *представления,* а не для *переживания.*

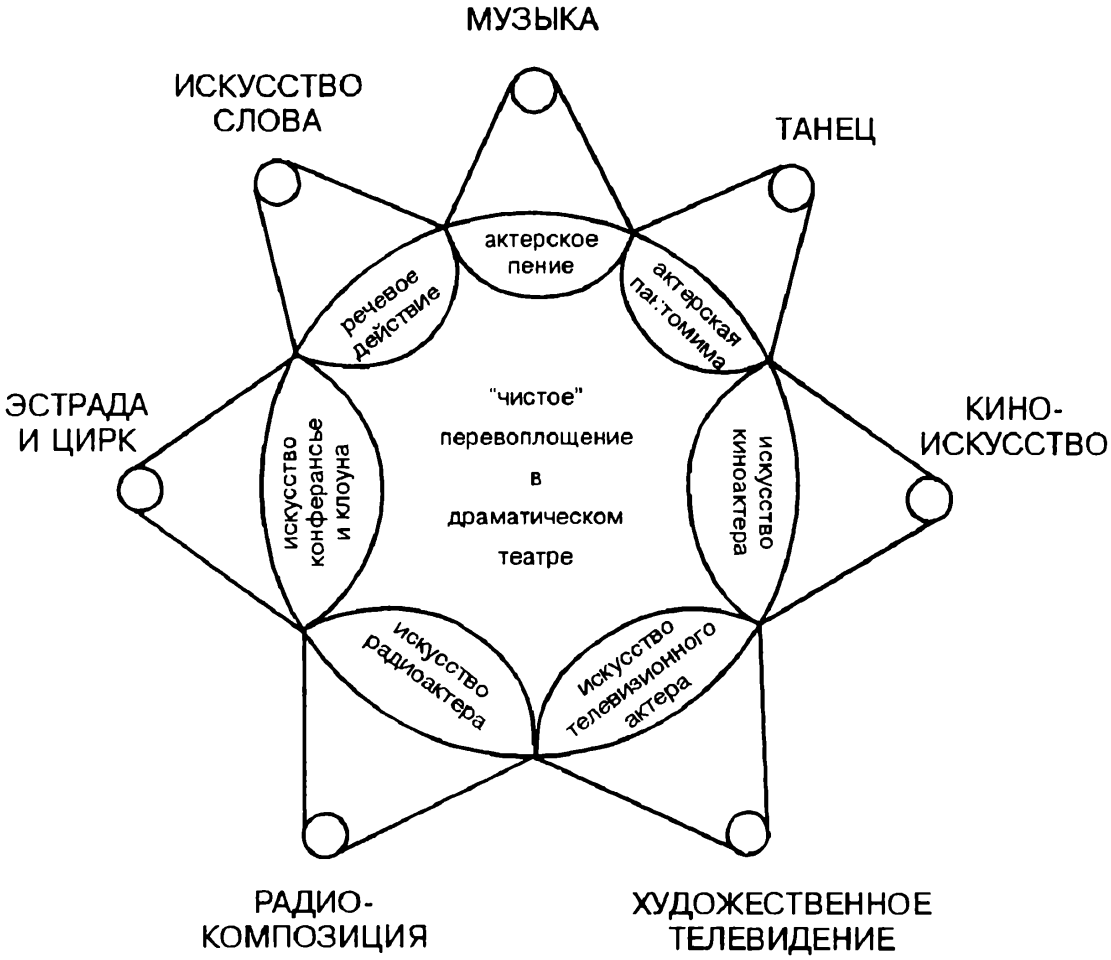
Огромное значение для дальнейшей родовой дифференциации актерского искусства имело возникновение кинематографии. Сейчас можно с полным правом утверждать, что она породила новый *род актерского творчества.* Хотя многие актеры успешно работают и в театре, и в кино — но ведь и писатель — И. В. Гёте, А. Пушкин, В. Гюго — может быть лириком, эпиком и драматургом, — это не колеблет существенных различий творческого процесса и метода игры у киноактера и у актера театрального; различия эти не менее существенны, чем те, которые разделяют пьесу и киносценарий. В самом деле, в театре актер непосредственно общается с зрительным залом, тогда как киноактер общается непосредственно лишь с объективом снимающей камеры; с другой стороны, в крупных планах киноактер "подходит" к зрителю вплотную, что немыслимо в театре, и потому игра его лицевых мышц и глаз должна быть бесконечно более филигранна, чем у отдаленного от зрителя театрального актера; вместе с тем если голос театрального актера должен быть слышен всему огромному зрительному залу, то киноактер может говорить шепотом — звуковая аппаратура донесет его голос до слуха зрителей. Но не только мимика и голос — все поведение актера на сцене и киноленте оказывается различным, ибо различна мера условности театра и кинематографа: в театре актер

действует в условном пространстве сценической площадки и в мире условных, ненастоящих, бутафорских вещей и декораций, и оттого даже грим его часто бывает откровенно условным, тогда как в кинофильме актер действует в среде подлинных вещей, подлинной природы и, соответственно, все его поведение должно обладать такой степенью подлинности, жизненной достоверности, безыскусности, какая в театре оказалась бы попросту невыразительной. Наконец, в спектакле актер ведет непрерывное действие, тогда как киноактер исполняет свою роль "пунктирно", разрозненными во времени мелкими эпизодами и вне той последовательности, в которой развивается действие его героя в самом произведении. Неудивительно, что далеко не каждый хороший актер обладает необходимыми данными для работы и в театре, и в кинематографе.

Особые модификации творчества актера рождают и театр, и кинематограф в тех случаях, когда актер оказывается невидимым, — таковы ситуации в *театре кукол* и в *мультипликации.* Понятно, что необходимость сосредоточить всю творческую энергию на речевом действии делает эти роды искусства перевоплощения весьма специфичными.

Еще один *род актерского мастерства* складывается в наши дни на телевидении. Та высочайшая степень жизненной достоверности, безыскусности, естественности поведения, которой требует телевидение и которая превосходит даже соответствующие качества игры киноактера, определяет своеобразие этого рода его творческой деятельности. Роль крупного плана, возможность прямого обращения к зрителям и ряд других особенностей телевизионных спектаклей проливают дополнительный свет на эту проблему и дают дополнительные аргументы для подтверждения правильности нашего тезиса. Если же мы обратимся к творчеству актера на радио, то и в нем должны будем признать *особый род лицедейства,* в известном смысле противоположный телевизионному: ведь у радиоактера полностью снимаются все средства мимико-жестикуляционной выразительности, он становится вообще невидимкой, интонационная же выразительность словесного действия, остающаяся его единственным художественным средством, должна быть не только филигранной сама по себе, но и компенсировать отсутствие "зрительного ряда", должна нести не свойственную ни одному другому роду актерского творчества и известную только искусству чтеца изобразительную нагрузку.

Представлю схематически родовую структуру искусства актера:



Обратившись к пространственным искусствам, мы убедимся, что диалектика общего и специфического в процессе родообразования действует и здесь. Исходное синкретическое единство архитектонических и изобразительных искусств заставляло их взаимно друг к другу прилаживаться; в результате живопись, графика, скульптура приобретали *декоративный* или *монументально-декоративный* характер в зависимости от того, декорировали они предметы прикладного искусства или монументальные архитектурные сооружения (в том числе и пещеры, которые были, так сказать, "естественной архитектурой" для первобытного человека). В обоих случаях мы имеем здесь дело с первыми *родами изобразительных искусств.* Когда же в дальнейшем, сохраняя декоративную и монументально-декоративную ориентацию, они стали одновременно двигаться и по иному пути в поисках абсолютной самостоятельности от архитектуры и прикладных искусств, образовался *новый род — станковый,* в котором изобразительные искусства достигают той же степени независимости от искусств архитектонических, какую литература обрела в эпическом роде, музыкальное творчество — в "абсолютной" музыке, а творчество актера — в драматическом театре:

станковое искусство как род изобразительного творчества обеспечило ему такую же "чистоту" самоопределения.

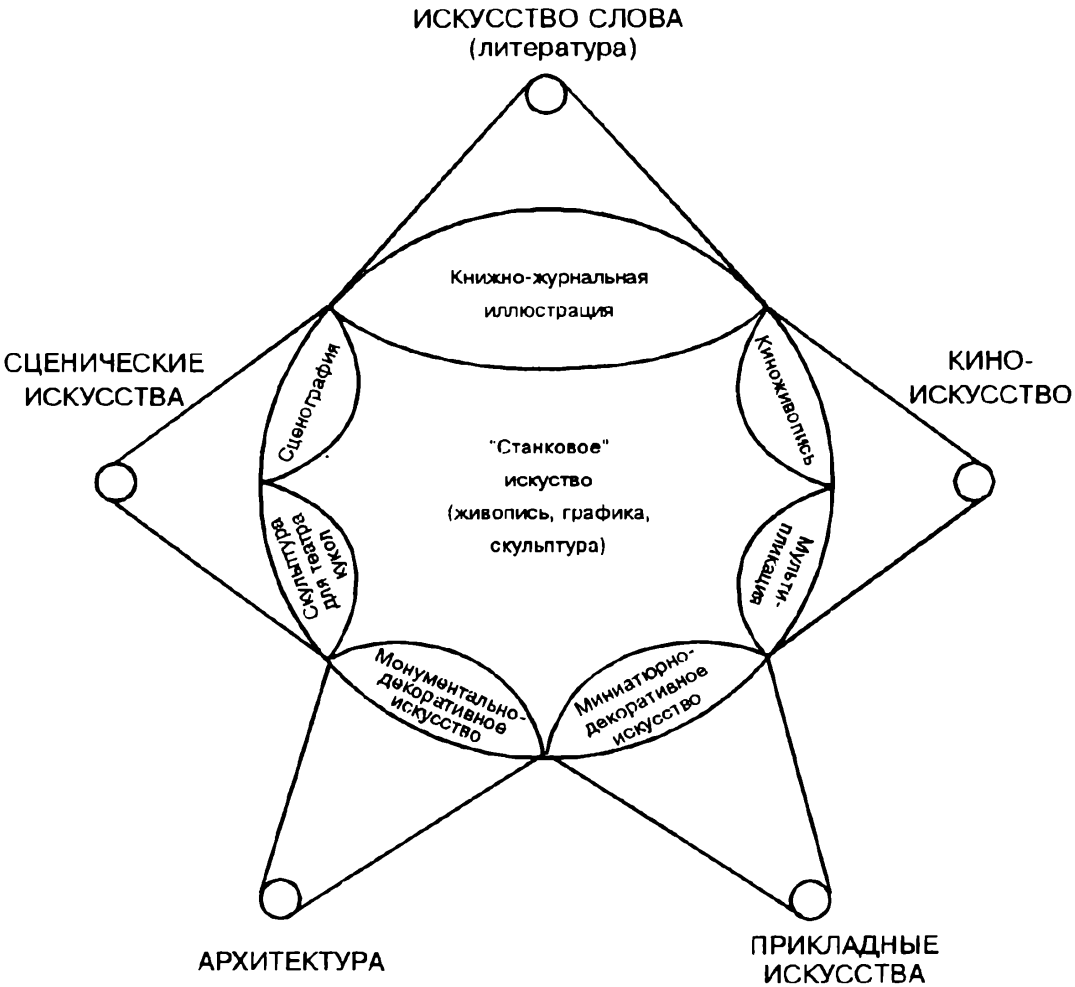
Не менее значительным по своим последствиям оказалось влияние литературы на живопись и графику. С тех пор как искусство слова обрело письменную, а затем и печатную форму бытия, оно привлекло на страницы книги *иллюстрацию* — рисованную и гравированную, монохромную и полихромную; вполне естественно, что и в средневековой иллюминированной рукописной книге, и в полиграфически исполненной книге Нового времени изображение, включаемое в текст, и по своему содержанию, и по структуре отличалось и от станковой картины, и от росписи здания или сосуда — книга диктует свои принципы изобразительного *сотворчества*, которые и объясняют превращение художественной деятельности иллюстратора в XIX—XX вв. в *самостоятельную профессию*.

И точно так же изобразительное искусство, видоизменившись для того, чтобы войти в сценический синтез, стало самостоятельным — *театрально-декорационным — родом* в этом семействе искусств. Изменения эти оказались столь значительными, что иногда говорят даже о возникновении нового искусства — "сценографии", которое охватывает и собственно живопись (роспись задника и кулис), и разнообразную бутафорию, мебель, костюмы, и световую партитуру спектакля, и сценические конструкции, станки, архитектурные сооружения.

Вместе с тем в отличие от влияния на изобразительное творчество других видов искусства влияние искусства сценического породило два специфических рода живописи, графики, скульптуры — наряду со *сценографией* и *создание "искусственных актеров"* — кукол, марионеток, Петрушки. О том, сколь своеобразно здесь творчество художника, говорит уже то, что в современной художественной школе формирование художника-кукольника является особой специализацией, со своей программой обучения и своими мастерскими.

Вполне естественно, что рождение кинематографа, включившего живопись в число синтезированных им элементов, поставило ее в условия, когда она должна была вновь модифицироваться, образовав *новый род* изобразительного творчества, представленного также двумя модификациями, аналогичными только что рассмотренным: одна — *киноживопись*, создающая проект зримого облика фильма (в отличие от сценографии художник в кино создает только серию эскизов, т. е. некий проект, который реализуется не им самим, а другого рода художником — кинооператором); вторая — *мультипликация*, использующая

для создания фильма средства живописи, графики и скульптуры (творческая роль кинооператора здесь, по понятным причинам, минимальна). Представлю схематически и эту структуру:



Процесс родовой дифференциации затронул и архитектонические искусства. "Собственная", так сказать, врожденная этому семейству искусств, структура рождается из соединения утилитарности с художественной образностью: однако, словно "подражая" скульптуре, архитектоническое творчество стало подчас отрекаться от этой имманентной ему двусторонности, создавая произведения "станкового" характера, т. е. лишенные какой-либо жизненно-практической функции, *чисто декоративные или мемориальные*, — обелиски, стелы, свободностоящие колонны, увенчанные часто скульптурами, триумфальные арки (например, в Петербурге Александрийский столп на Дворцовой площади, Триумфальные ворота, памятник Жертвам революции на Марсовом поле, обелиск на площади Восстания); в прикладных искусствах мы еще чаще встречаем подобные произведения: чисто декоративные блюда, тарелки, вазы, нефункциональные столики с картинными — расписными, мозаичными или ин-

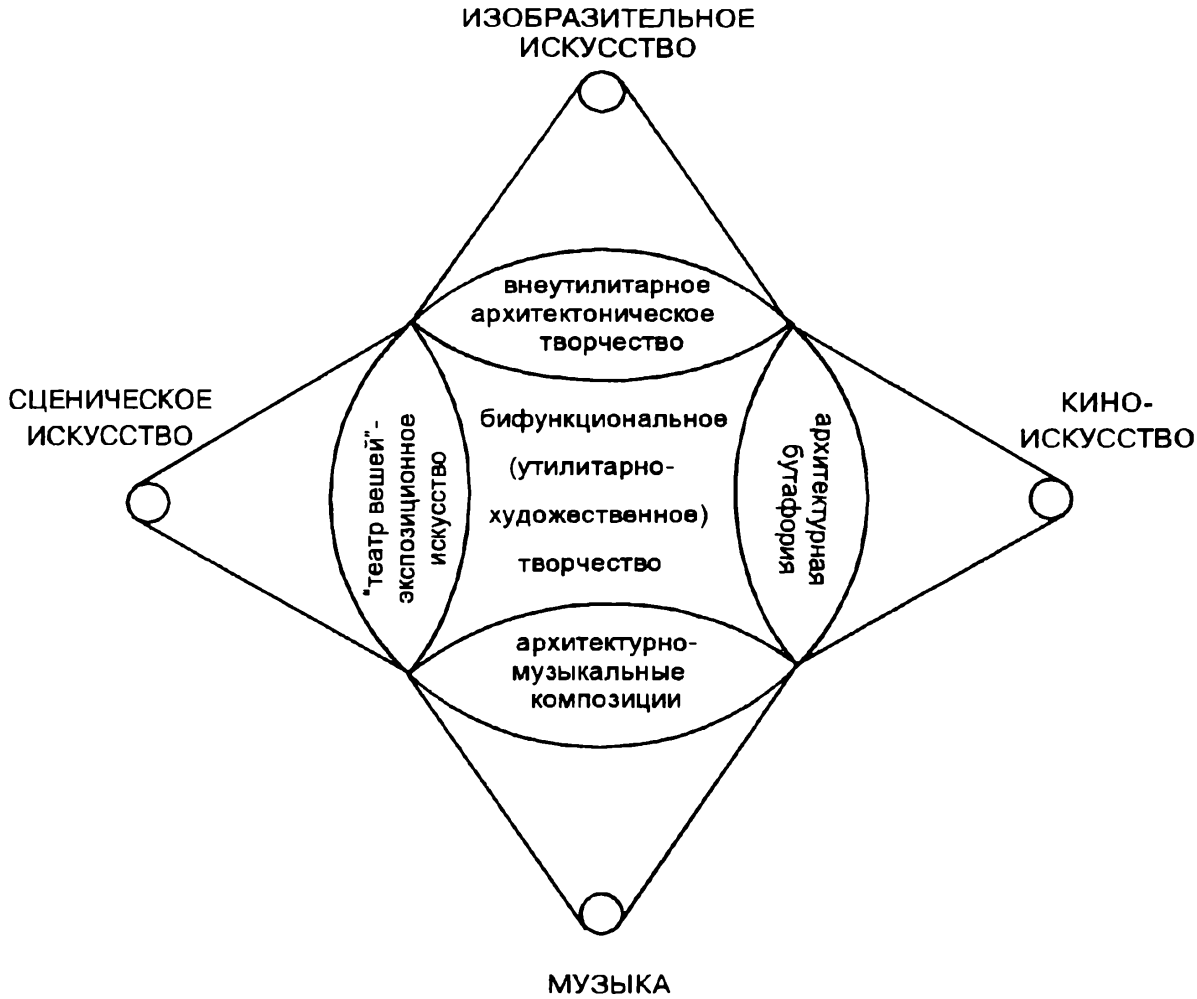
крустированными — деками, выставочные неутилитарные предметы (вроде чайника с восьмью носиками по периметру или платья и шляпы, созданные модельерами только для показа в очередном демонстрационном шоу). Крайним проявлением этого рода архитектонического творчества является *орнамент*, претендующий подчас не только на вспомогательную декоративную роль в произведениях зодчества, прикладных искусств, дизайна, но и на самостоятельное образование художественного произведения, — в ювелирном искусстве, в декоративных тканях, в "зеленой архитектуре" садово-паркового искусства и комнатной икебане.

Вместе с тем и сценическое искусство нашло возможность влиять на архитектоническое творчество таким образом, чтобы в нем выкристаллизовался *новый род искусства — экспозиционный*. Он обрел две жанровые формы — *монументальную* и *камерную*; первая выступает в виде больших, часто грандиозных по масштабу, художественно сконструированных выставок общенационального, регионального или международного масштаба, вторая — в минивыставках на витринах магазинов; перед нами своеобразный "*театр вещей*", создание которого стало специальной профессией архитекторов и дизайнеров, ибо требует особого склада пластического мышления, специфических одаренности и мастерства; широкое признание в нашей стране получила деятельность в этом роде искусства А. Розенблюма в Москве, А. Скрябина в Ленинграде.

Еще об одном роде архитектонического творчества уже можно говорить, рассматривая эксперименты, делающиеся архитекторами "навстречу" музыке: таковы, например, музыкальный фонтан в Ереване и архитектурно-музыкальные конструкции, создаваемые петербургским художником А. Ланиным.

Нельзя, наконец, не отметить родообразующее влияние кинематографа на рассматриваемую нами область художественного творчества, которое сказалось в появлении некоей "бутафорской архитектуры", — таковы выстроенные специально для съемок фильмов многообразные фрагменты предметной среды, представляющей самые различные эпохи и стили — поселки, улицы и площади вымышленных городов, интерьеры зданий с соответствующей обстановкой (в Голливуде существуют целые кварталы подобной квазиархитектуры).

Запечатлею и эту ситуацию на очередной схеме:



Таков общий закон родообразования в искусстве: род утверждает себя *своеобразием художественной структуры, обусловленным восприятием одним видом искусства особенностей смежного вида.*

4. Основания жанровой дифференциации художественного творчества

Главное отличие категории "жанр" от категории "род" состоит в том, что если вторая характеризует, как мы могли убедиться, модификации структуры каждого вида искусства под влиянием его *внешних* связей с другими искусствами, то первая обозначает модификации структуры вида, вызываемые *внутренними* причинами, сходными во всех его видах, но проявляющимися в каждом своеобразно, в соответствии с его спецификой.

Самым общим образом жанр можно определить как *избирательную энергию вида искусства.* Энергия эта порождается необходимостью выбора, более или менее осознанного, в творческом акте структуры создаваемого произведения, которая представляется художнику оптимальной для решения данной творческой задачи. Он может выбрать эту структуру среди традиционных, может искать какую-то новую, но так или иначе продуктивный творческий процесс предполагает некое *жанровое самоопределение*, т. е. осознание художником того, создает он трагедию, комедию или трагикомедию, историческую или бытовую картину, повесть или роман, сонату или симфонию, оперу или оперетту и т. д.

Уже этот ряд примеров показывает, что репертуар жанров чрезвычайно разнообразен, и не только в разных видах искусства, но и в одном и том же; теоретиков искусства это часто приводит в тупик и парализует стремление разработать общую теорию жанра даже в пределах одного вида искусства, не говоря уже об общеэстетическом ее масштабе, — жанр кажется чисто формальным таксономическим "ярлычком", не имеющим какого-либо серьезного, содержательного значения, особенно в наше время, когда абсолютизация свободы творчества и его бессознательного характера привела к отвержению всех надличностных и рационально формулируемых принципов формообразования; и в абстрактном искусстве, и в сюрреалистическом, и в концептуалистском действительно бессмысленно ставить вопрос о жанре произведения, ибо все различия между образными структурами оказываются стертыми, и произведение предстает перед нами как некий *фрагмент аморфного потока творческой энергии...* Но исчезновение жанра является тут лишь одним из проявлений общего разрыва Модернизма с принципами художественного освоения мира, действовавшими на протяжении всей предшествовавшей истории искусства, и потому является аспектом общеэстетического масштаба проблемы — правомерно ли вообще рассматривать это "*антиискусство*", по точному определению самих модернистов, как историческую форму *искусства* или же мы имеем здесь дело с *чем-то другим, с иным видом деятельности* (независимо от того, положительно или отрицательно мы его оцениваем).

Вопрос этот будет специальным предметом рассмотрения в последней части нашего курса, а сейчас следует лишь заключить, что в тех исторических пределах, в которых жанровые различия и взаимоотношение жанров имеют определенный эстетический смысл, мы имеем здесь дело с *исторической, динамической системой, многомерность которой отражает многомерность самой художественно-творческой деятельности.*

В самом деле, последняя, как мы помним, образуется сопряжением четырех деятельностных установок — *познавательной, ценностно-осмысляющей, преобразовательной и коммуникативно-диалогической*, — и каждая предполагает необходимость выбора художником из множества возможных способов ее реализации какого-то одного, который соответствует замыслу создаваемого произведения — выбору из множества возможных одной конкретной темы, одного сюжета, одного эмоционального строя и т. д. (разумеется, в творческом процессе замысел может меняться, подчас весьма радикально, и тогда меняется выбор соответствующих этим изменениям темы, сюжета, эмоционального состояния).

Так вычленяется несколько рядов художественных структур, закономерно взаимосвязанных в единой топографической картине *системы жанров*.

а). В познавательной плоскости художественно-образного освоения реальности образуются два жанровых ряда, один из которых обусловлен *качественными* различиями познаваемых фрагментов действительности, а другой — *количественными, объемными:* в первом ряду различаются, например, *исторический жанр, бытовой жанр, батальный, портрет, пейзаж, натюрморт* и т. д., а во втором — *рассказ, повесть, роман и романный цикл, стихотворение и поэма, соната и симфония, концертный номер и целостная концертная программа* и т. д. Важно иметь в виду, что жанрообразующее значение все эти различия имеют потому, что они влияют на характер целостной структуры произведения, определяя принципы его сюжетного построения, композицию и другие элементы формы. Отсюда становится понятным, почему так часто художники работают в пределах одного какого-то — или преимущественно одного — жанра, как бы специализируясь в использовании этой художественной структуры; так, И. Крамской был портретистом, И. Шишкин — пейзажистом, И. Айвазовский — маринистом, П. Федотов — мастером бытовой картины, В. Суриков — исторической, М. Греков — батальной, И. Машков — натюрморта; А. К. Толстой писал исторические трагедии, а А. Н. Островский — бытовые, Ф. Достоевский — преимущественно романы, а А. Чехов — повести, М. Мусоргский — оперы, а А. Скрябин — симфонические поэмы, А. Тарковский создавал кинотрагедии, А. Сокуров создает киноэлегии, Э. Рязанов — кинокомедии... Даже в тех случаях, когда талант художника многогранен и он с равным мастерством владеет "техникой" работы в разных жанрах, наиболее значительным оказывается, как правило, его творчество в одном из них, например, Л. ван Бетховена — в создании симфоний, а Дж. Вер-

ди — опер, С. Рахманинова — камерных музыкальных жанров, а Д. Шостаковича — монументальных.

Общая структура произведения зависит и от содержания воспроизводимой сферы действительности, и от объема вовлекаемого в творческую реторту жизненного материала: *многослойное* строение "Мастера и Маргариты" возможно только в монументальном романе, а *сюжетно-композиционная однослойность* "Собачьего сердца" характерна для небольшой повести. "Жизнь Клима Самгина" отличается от горьковской повести "Трое", а эта последняя — от его же рассказа "Челкаш" тем, что свойственная каждому жанру *мера емкости* порождает такие типические особенности их строения, как, если говорить упрощенно, *эпизодичность* сюжета в рассказе, *развернутость* сюжета в повести, *многоплановость* сюжета в романе. "Человеческая комедия" как *цикл романов* есть система высшей степени сложности, по отношению к которой "Отец Горио" или "Утраченные иллюзии" выступают уже как подсистемы, строение которых определяется не только собственными содержательными импульсами, но и необходимостью их сцепления друг с другом; поэтому каждая такая подсистема, при всей ее относительной самостоятельности, является не закрытой, а открытой, и строится с расчетом на ее "стыковку" с другими подсистемами. Так и в живописи: одно то обстоятельство, что в нестеровском портрете братьев Кориных представлены два персонажа, а не один, как в его же портретах И. Шадра или В. Мухиной, имеет структурные последствия для картины, ибо вводит в нее психологический диалог между персонажами; непревзойденные образцы решения этой задачи мы находим в наследии Рембрандта.

Данный принцип процесса жанрообразования действует и в новых видах искусства, развивающихся на наших глазах: так на телевидении художественное творчество, с одной стороны, расширяет масштабы телефильма до огромных *сериалов*, завоевавших такую популярность, а с другой — сужает его масштаб до размеров *клипа* (процесс этот аналогичен различию литературных жанров: *новелла — роман — романный цикл*).

В морфологическом отношении существенно, наконец, и то, что оба ряда жанровых членений, определяющихся познавательными параметрами искусства, *скрещиваются друг с другом*, так что каждое конкретное художественное произведение выказывает в этой системе координат двоякую жанровую принадлежность: определить произведение как "исторический роман" значит тем самым указать, что это *роман,* а не *повесть* и что это роман на *историческую* тему, а не на *современную.*

б). Будучи не только познанием жизни, но одновременно *выражением ценностного сознания,* художник и тут вынужден в

каждом творческом акте локализовать свои выразительные устремления. Даже если он хочет передать в создаваемом произведении всю полноту, сложность и многогранность своего отношения к миру, достичь этой цели он не в состоянии, и тем меньше он способен ее достичь, чем ограниченнее рамки каждого данного произведения. В этом смысле богатство и разносторонность выражаемой художником системы оценок непосредственно зависят от познавательной емкости жанра: отношение А. Пушкина к миру могло раскрыться в "Евгении Онегине" бесконечно полнее и многограннее, чем, например, в "Деревне", "Памятнике" или в эпиграммах на Ф. Булгарина. Однако задачи, встающие перед искусством как выражением мироощущения и мировоззрения художника, не позволяют оценочной энергии творчества довольствоваться теми жанровыми условиями, в которые ее ставит познавательная избирательность искусства, потому его идейная избирательность сама порождает специфический ряд жанровых членений.

Как отметила О. Фрейденберг, уже в античности складываются "две жанровые подкладки, два жанровых аспекта одного и того же сюжета (трагедия — комедия, роман страстей — плутовской роман, эпос — сатира и т. д.), которые восходят... к двойственному восприятию жизни". Эта *двойственность отношения* характерна вообще для ценностного сознания, поскольку оно должно противопоставлять благо и вред, добро и зло, прогрессивность и реакционность, величие и пошлость, красоту и уродство и т. д.; отсюда формирование в искусстве жанров, служащих *прославлению, восхвалению, возвеличению* каких-то сторон жизни и, напротив, *ниспровержению существующих ценностей, критике, разоблачению, осмеянию*. Нужно ли доказывать, что та или иная конкретизация идейно-эмоционального содержания влечет за собой в каждом случае модификацию художественной формы, которая должна адекватно воплотить и точно передать данное содержание? Очевидно, что ода и эпиграмма, гимн и частушка, трагедия и комедия, монументальный памятник и карикатура используют *разные, если не диаметрально противоположные*, художественные средства для того, чтобы выразить противоположные оценочные отношения человека к миру.

Если мы будем рассматривать эту плоскость жанровых делений еще более пристально, то увидим, что здесь складывается определенный *жанровый спектр,* в котором можно выделить ступенчатое движение от одного аксиологического полюса к другому. На одном полюсе находятся жанры, воплощающие максимальную степень положительной оценки явлений жизни, — жанры *славословящие:* таковы гимн, ода, памятник, дифирамб, героическая поэма, героическая опера, храм; на дру-

гом полюсе — жанры наиболее резкого отрицания, *сатирические.* Между этими полюсами располагаются *промежуточные жанровые серии,* скажем, жанры, выражающие скорбь по утраченным ценностям: трагедия, реквием, похоронный марш, элегия, мемориальные архитектурные и скульптурные сооружения, а у другого конца диапазона — юмористические жанры, в которых отрицание имеет не уничижающий, а снисходительный, незлобливый, даже дружелюбный и веселый характер: таковы фарс, водевиль, дружеский шарж, шуточная частушка и т. п.; *особое* место на этой шкале занимают жанровые модификации, которые образуются в результате эпического или лирического поворота сюжетно-тематических жанров: так, определения "роман-эпопея" или "лирическая повесть", "эпическая поэма" или "лирическое стихотворение", "эпическая симфония" или "лирическая симфония" и т. д. обозначают *разные аксиологические вариации жанровых структур иной природы* (тематической); наконец, аксиологическую же определенность имеют и иронически-пародийные жанры, ибо здесь под видом утверждения ценностей осуществляется их фактическое отрицание.

в). Еще одно направление членения жанров порождается *созидательной энергией* художественного творчества, которая определяет способы художественно-образного моделирования действительности и способы конструирования этих образных моделей (т. е. принципы построения внутренней и внешней форм искусства). Естественно, что и тут художественное творчество всегда находится в ситуации выбора наиболее эффективного пути решения художественной задачи; в принципе она может быть решена разными способами, в изобилии накопленными историей искусства, хорошо известными художнику и видоизменяемыми им, если это ему желательно. Типология образных моделей характеризуется определенным *соотношением единичного с общим,* потому что возможны разные варианты этого соотношения.

1). Единичное в образе откровенно и безусловно *преобладает над общим;* это имеет место тогда, когда за образом стоит *реальный прообраз* — действительно произошедшее событие, всем известное лицо, подлинный предмет. Какова бы ни была поэтому мера обобщения, какой бы "общий смысл" ни вкладывался в изображение этого единичного, один тот факт, что изображаемое *было и есть,* а не просто *может быть,* заставляет единичное резко перевешивать сопряженную с ним идею. Жанровым закреплением такой структуры художественного образа является в литературе *художественный очерк,* в котором наиболее ярко выражена такая пропорция единичного и общего, и жанр *автобиографического повествования* (типа классических романов Л. Толстого или М. Горького), а в других искусствах ставшие в

наше время популярными жанры *документальной пьесы* и *художественно-документального фильма,* жанр *художественного репортажа* в фотоискусстве, жанр *этюда с натуры* в живописи, графике, скульптуре...

2). *Нарастание роли общего, идейно-концептуального* в образе приводит к появлению новой жанровой структуры. Она отличается известными *равновесием и равноправием* общего и единичного. Здесь образ обнаруживает плотную "пригнанность" к идее, изображенное тесно слито со смыслом, в чувственно-воспринимаемом облике изображенного единичного предмета нет ничего, что не было бы обобщенным значением образа. Единичное существует не само по себе, как феномен реальности, а как *представитель общего,* и оттого на смену документально-точному изображению реальных фактов, явлений, событий, лиц приходит вымысел. Он-то и снимает все преимущества, которыми в первом случае единичное обладало *перед общим*, он-то и заставляет ценить единичное за то, что оно *несет в себе общее*, иначе художественный *вымысел* становится просто-напросто обманом. Жанрами, закрепляющими такой тип художественного моделирования, являются большинство повествовательных жанров литературы, жанры театра и киноискусства, которые можно условно назвать *жизнеподобными,* композиционная картина, композиционный портрет, композиционный пейзаж в живописи (*композиционное* значит в данном случае *сочиненное,* а не написанное с натуры).

3). Стремление сделать роль обобщающей идеи еще более высокой приводит к тому, что ей становится тесно в рамках хотя и созданных свободной игрой воображения, но все-таки жизнеподобных образов. Сам принцип жизнеподобия стесняет, сковывает потребности воплощения определенного рода идей, таких, скажем, которые нужно было выразить Э. Гофману, или Н. Гоголю, или М. Врубелю, или Н. Римскому-Корсакову, или М. Салтыкову-Щедрину, или Л. Андрееву; тогда фантазия получает право оторваться от следования логике реальной жизни и *творить фантастическое.* Так рождается серия *сказочных жанров* — от фольклорной волшебной сказки до философских сказок Дж. Свифта, Вольтера, А. Франса, А. де Сент-Экзюпери, Е. Шварца. *Перевес общего над единичным* выражается не только в пренебрежении, так сказать, к формам реального бытия, которое проявляет сказка, противопоставляя логике действительного мира свою иррационную логику мира фантастического, но и в том, с какой откровенностью раскрывает этот жанр свою истинную цель:

Сказка ложь, да в ней намек,
Добрым молодцам урок.

Как видим, сконструированный искусством фантастический мир образов нисколько не претендует на то, чтобы казаться реальным, напротив, он утверждает себя как вымысел, как игру, цель которой — преподать "добрым молодцам урок", воплотить умную и благородную идею.

4). Дальнейшее наращивание обобщенного содержания образа приводит к тому, что оно начинает до такой степени *перевешивать чувственную конкретность,* что в эту последнюю идея вообще уже не может вместиться, хотя и оторваться от единичного она не может. Жанровая структура такого типа может быть названа *символической,* и к ней применима замечательная характеристика той исторической формы искусства, которую Г. Гегель назвал *символической.* В наше время представляется, однако, несомненным, что символический тип образности не является достоянием одного древневосточного искусства или же того недолговечного стиля, который именовал себя "символизмом" на рубеже XIX и XX столетий. Символический способ художественного моделирования, как и всякий другой, становится основополагающим в определенном методе или стиле только потому, что он *уже существует как некая жанровая структура,* которой может быть придано сверхжанровое, абсолютизирующее ее права, значение.

5). Образное строение искусства выдерживает, однако, еще более сильный напор обобщающего идейного содержания, который делает совсем уж тонкой и непрочной связь идеи и образа, общего и единичного. Единичному отводится при этом совершенно пассивная или даже жертвенная роль — в лучшем случае оно должно лишь принести на своих плечах идею и скромно отступить в тень, в худшем — оно способно на самоуничтожение во имя свободного, ничем не отягченного и не измельчаемого провозглашения идеи. Я имею в виду тот тип образных моделей, которые обычно называются *аллегорическими* и которые получили в истории художественной культуры весьма широкое и прочное жанровое узаконение: таковы *басня и притча* — жанры, сформировавшиеся в глубине веков и дожившие до наших дней (сошлемся хотя бы на потрясающие трагедийные притчи Ф. Кафки и на мудро-иронические басни Ф. Кривина), такова аллегория в изобразительных искусствах (эстетика классицизма говорила об *аллегорическом жанре* как одном из самых достойных) и в драматургии. Эта группа жанров дает такой перевес общему над единичным, что ее можно было бы назвать *антидокументалистской;* тем самым она завершает рассматриваемое нами направление жанрового членения — в искусстве на этом пути дальше дороги уже нет, ибо полное исчезновение единичного и самоочищение от него общего оказывается свойст-

венным научно-теоретическому, а не художественно-образному отражению действительности.

Если мы обратимся, наконец, к тем сторонам художественной деятельности, которые образуют внешнюю форму искусства (речь идет о *конструктивных* силах художественного творчества и о его *знаково-коммуникативных* возможностях), то окажется, что никакой самостоятельной роли в образовании жанров они не играют. И неудивительно, ведь вся их вариационная энергия уходит на процесс художественного *видо*образования.

Как видим, жанровые членения искусства отнюдь не являются ни хаотическими, ни чисто условными. При всей гибкости перегородок между жанрами, при всей их проницаемости для взаимных проникновений, при всем непостоянстве этих границ в историческом процессе взаимодействия жанров непреложной остается *объективная качественная определенность жанра как структурной модификации вида искусства.* При этом не поленюсь еще раз подчеркнуть: наличие такой качественной определенности не препятствует тому, что между "чистыми" жанровыми образованиями существуют и *переходные* формы, и *смешанные,* и *гибридные;* тяготение к тем или к другим зависит и от индивидуальной склонности художника, и от общих творческих принципов, лежащих в основе разных художественных направлений. Бессмысленно спорить в наше время о том, что лучше, — *чистые* или *смешанные* жанровые образования (хотя такие споры, как ни странно, подчас еще возникают) и тем более отрицать наличие объективных законов жанра только потому, что границы между жанрами подвижны, а не абсолютны.

Так выясняется, что жанр есть *общая категория морфологии искусства* и что его многозначность и разноплановость глубоко закономерны, так как порождены многогранностью структуры искусства. Вместе с тем в каждом виде искусства общие законы жанровой дифференциации действуют особым образом, в зависимости от того, какая грань структуры художественной деятельности имеет в данном виде искусства определяющее значение, а какая — второстепенное. Поэтому каждый вид искусства имеет собственный "набор" жанров, в котором рядом с жанрами, общими для целого семейства искусства, находятся жанры, специфические только для данного вида. А это означает, что анализ конкретной жанровой структуры каждого вида искусства выходит за пределы сферы компетенции эстетической теории и входит в проблематику теоретических разделов искусствоведческих наук. Однако теория каждого вида искусства способна решить такую задачу лишь при условии, что эстетика предоставит ей научно обоснованное понимание жанра как единой для всех искусств морфологической категории.

Общая картина жанровой дифференциации системы искусств может быть зафиксирована в таблице:

Плоскости жанровой дифференциации / Виды искусства		Словесные	Музыкальные	Изобразительные	Архитектонические	Хореографические	Актерские
Образно-моделирующая	примат единичного						
	равновесие единичного и общего						
	перевес общего						
	символическая структура						
	аллегорическая структура						
Ценностно-осмысляющая	утверждающая						
	отрицающая						
Познавательная	По предмету познания						
	По объему предмета познания						

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Лекция 22-я:

Общие закономерности художественно-исторического процесса

1. Художник как субъект творчества

С тех давних пор, как теоретическая мысль включила в сферу своего исследовательского внимания художественное творчество, и по сей день она исходила из непосредственно наблюдаемого удивительного факта — *отличия художника от представителей всех других сфер деятельности.* В сознании древних греков, о котором уже шла у нас речь в другой связи, художник был *избранником богов, пророком*, устами которого глаголет Муза; исходя из этих представлений и Демокрит, и Платон определяли художественно-творческое состояние как своего рода безумие, ибо оно непроизвольно и неподконтрольно самому художнику. По сути дела, здесь имелось в виду то, что позднее будут называть *вдохновением*, поскольку оно является мощной созидательной силой, неподвластной воле и разуму человека и обеспечивающей его способность действовать по законам, отличным от законов логики, от власти познающего мир абстрактного мышления, от непреложности реальных причинно-следственных связей, от суждений здравого смысла.

Оказывалось, таким образом, что художник — это, так сказать, "двойной человек", оборотень, меняющий формы мышления: в обыденной жизни он живет по общечеловеческим законам, а в творчестве оперирует странными, недоступными логическому сознанию образами фантазии, переживает то, что

сам выдумал, и плоды этого вымысла предлагает переживать другим людям, как если бы это были подлинные жизненные факты! Едва ли не лучше всех сказал об этом А. Пушкин:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира,
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира
Быть может, всех ничтожней он.
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира...

На языке современной психологии — точнее, патопсихологии — такой феномен называется "раздвоением личности", и у всех других людей действительно свидетельствует о нарушении нормальной работы психики — не случайно З. Фрейд и его последователи ставили творчество художника в один ряд со сновидением и с шизофреническим бредом. И действительно, известно, что многие великие художники были людьми с нарушенной психикой. Как объяснить это поистине удивительное для рационалистического сознания современного человека явление?

Оно объясняется тем, что в человеческой психике работают *не один, а два механизма обработки поступающей информации — абстрактно-логическое, дискурсивно-аналитическое* мышление и мышление *эмоциональное и фантазийное, ценностно-осмысляющее, художественно-образное.* Они наличествуют в психике *каждого* человека, причем первоначально — и в онтогенезе, и в филогенезе — основную работу выполняет, как уже отмечалось, мышление образное: об этом говорит и мифологическое сознание людей эпохи "детства человечества", и замечательное искусство первобытности, и премущественное развитие художественно-игровой деятельности у детей, предшествуя развитию абстрактно-логического мышления; в дальнейшей эволюции как человечества, так и каждого отдельного человека главенствующая роль постепенно переходит к абстрактному мышлению, поскольку именно оно способно обеспечить научно-техническую цивилизацию необходимыми ей *объективными знаниями реальности,* а технически оснащенное производство — *рационально организованным поведением.* Художниками же становятся лишь те

люди, у которых врожденные особенности строения мозга прочно и долговременно обусловливают *доминирующее положение образного мышления*, не утрачивающего изначальный эмоционально-проективно-интеллектуальный синкретизм, несмотря на все усилия образования и обучения в противодействующей этому педагогической системе, ориентированной рационалистически-сциентистски. Когда же образное мышление является менее властным, оно оставляет художественную деятельность индивида на уровне *любительской, самодеятельной*, то есть дополнительной по отношению к основной, профессионализированной работе, управляемой абстрактным мышлением; когда же оно еще менее активно и менее требовательно, оно реализует себя *только в восприятии произведений искусства* (подчеркну, что здесь действует *именно художественное* мышление, а не *абстрактное*, поскольку лишь оно способно уловить, пережить, понять, усвоить и сотворчески переработать ту поэтическую информацию, которая содержится в художественных творениях и не может быть декодирована "приемным устройством", рассчитанным на усвоение другого типа информации, организованной по законам формальной логики и дискурсивной структурности).

Эстетика получает здесь мощное подкрепление не только в психоаналитической концепции фрейдизма, но и со стороны психофизиологии: уже академик И. Павлов утверждал, что все люди разделяются на два типа — "мыслителей" и "художников" в зависимости от господствующего в деятельности мозга способа обработки получаемой им информации, а в недалеком прошлом одно из самых значительных в XX в. открытий физиологии — открытие *функциональной асимметрии человеческого мозга* — подтвердило павловскую мысль, показав, что действия обоих полушарий различны, что и порождает у всех людей наличие способности и абстрактно-логического, и образно-конкретного способов мышления, однако развитых в разной степени у каждого человека. Художником становится тот, у кого врожденная структура мозговой ткани делает второй способ *доминирующим, определяющим особый тип мировосприятия и потребность воплощения этого мировосприятия в тех или иных материальных формах* — цветопластических, звукоинтонационных, жестомимических, а также словесных, но не в той форме вербального дискурса, в какой слово служит развитию и выражению абстрактного мышления, а в *омузыкаленно-экспрессивной и метафорически-изобразительной, превращающей слово в материал художественного творчества*.

Хорошо сказал об этом французский поэт Р. Кено, с легким юмором, но точно по существу:

Возьмите слово за основу
И на огонь поставьте слово,
Возьмите мудрости щепоть,
Наивности большой ломоть,
Немного звезд, немного перца,
Кусок трепещущего сердца,
И на конфорке мастерства
Прокипятите раз, и два,
И много, много раз все это.
Теперь пишите! Но сперва
Родитесь все-таки поэтом.

(Перевод М. Кудинова)

Итак, первым непременным условием рождения полноценного художественного произведения является *развитое художественное мышление* у обращающегося к творчеству человека, иначе говоря — *художнический талант или гений.* Просто и точно писал об этом В. Белинский: "Что нужно человеку для того, чтобы писать стихи? Чувства, мысли, образованность, вдохновение и т. д. Вот что ответят вам все на подобный вопрос. По нашему мнению, всего нужнее — поэтическое призвание, художнический талант. Это главное, все другое идет своим чередом уже за ним". Но что же конкретно представляет собой это "все другое"?

Выше было показано, что общим условием человеческой деятельности является система "потребности—способности—умения". Это относится и к деятельности художника, талант которого есть и *потребность* — непреодолимая потребность художественного осмысления мира, ибо он есть врожденный ему способ мышления, а не произвольно избираемый метод формообразования, и реализующая ее *способность* такого мышления, особый *способ восприятия действительности,* особый характер видения и слышания реальности — такой, который позволяет *ощущать реальность как своего рода художественное произведение.* Приведу красноречивый пример.

Героиня документального "романа в письмах" В. Каверина "Перед зеркалом" рассказывает, как она стала художницей: это произошло "задолго до той минуты, когда я взяла в руки карандаш или кисть. Это было в Симбирске, — вспоминает она, — летним вечером на берегу Волги. Я сидела на скамейке с книгой в руках, и вдруг страница волшебно порозовела. Я подняла глаза. Но не огненно-красный, сплавляющий все в один напряженный цвет, а кроткий, как бы позволяющий каждому цвету

зазвучать отдельно. Я увидела белые, синие, голубые, фисташковые дома, зеленую траву, пламенный, круто взлетающий склон, береговую сторожку с лиловым, остановившимся дымом. Никогда не забуду этого мгновения, к которому потом прибавился — уже как будто во сне — последний зеленый луч заката, проскользнувший в реке".

Художником и является, по заключению писателя, человек, обладающий "редким даром живописного видения мира", т. е. восприятия реальности как "картины".

Проблема состоит, однако, не только в том, чтобы воспринять художественным образом действительность, но и в том, чтобы суметь *воспрозвести, воплотить, материализовать и передать другим людям* это свое восприятие. Такое умение, как, впрочем, и всякое другое, не врождено индивиду, но вырабатывается в процессе его обучения у уже владеющего им мастера (мастеров) и совершенствуется в собственном практическом опыте; так возможности, открываемые *талантом*, сопрягаются с практической активностью, именуемой *мастерством*. Гармоничное творчество отличается *уравновешенным единством таланта и мастерства*; впрочем, гораздо чаще мы встречаемся в истории искусства либо с преобладанием технического умения "строить" произведение по освоенным в годы учебы правилам формообразования в данном виде искусства — явление, широко распространенное в академической школе изобразительного искусства, в актерском и музыкальном исполнительстве, в балете, либо, что особенно ярко проявляется в творчестве детей и у художников-самоучек, с отставанием уровня мастерства от силы природного дарования.

Но и талант, и мастерство непосредственно обусловливают лишь *формальную сторону* художественного творчества, то, как выражает художник свои мысли и чувства; сила искусства определяется, однако, и тем, *что именно оно выражает*, т. е. каковы глубина, масштаб, проникновенность открытия нового в познаваемых и осмысляемых духовных процессах, в человеческих отношениях, в связях жизни личности с жизнью общества и природы, во взаимодействии макрокосма мира и микрокосма человеческой души. Потому что, даже если стихотворец утверждает, что он безмерно талантлив (скажем, "Я гений, Игорь Северянин...") или же владеет профессиональным мастерством в такой степени, что может, подобно В. Маяковскому, написать статью "Как делать стихи", читатели оценивают творчество поэта по тому, *что говорит он им в своих произведениях*. А это "что" порождается теми духовными качествами поэта, которые и не врождены ему, и не выучены им, но *обретены в жизненном опыте, сделавшем его духовно богатой, своеобразной личностью.*

Творения какого бы большого, подлинного художника мы ни стали рассматривать — от Эсхила до А. Чехова, от А. Рублева до М. Шагала, от И. С. Баха до Д. Шостаковича, от А. Воронихина до Э. Сааринена, от С. Эйзенштейна до Ф. Феллини, — мы открываем воплощенные в этих произведениях *черты уникальной личности их создателя.* Чтобы оценить ее значение в искусстве, нужно учесть, что только в этой сфере культуры от личности творца зависит неповторимость плодов его творчества. Разные конструкторы могут сделать независимо друг от друга одно и то же изобретение, разные ученые — одно и то же открытие, разные хирурги — одну и ту же операцию, разные рабочие изготавливают одни и те же вещи, но никто другой, кроме Шекспира, Рембрандта, Бетховена, каким бы он ни обладал талантом и мастерством, не создал бы "Гамлета", "Возвращение блудного сына", "Апассионату"... Даже обращаясь к уже воплощавшемуся сюжету — к тому же "Блудному сыну", или "Фаусту", или "Дон Жуану", — каждый художник трактует его по-своему. Более того, каждое исполнение одним и тем же актером или музыкантом одного и того же произведения отличается от всех предыдущих его исполнений, что непосредственно зависит от состояния личности художника в данный день, вечер, час.

"Миросозерцание Пушкина, — заметил однажды В. Белинский, — трепещет в каждом его стихе"; то же самое можно сказать о всяком подлинном художнике, для которого каждое его произведение становится своего рода *самовыражением.*

Эта уникальная культурная особенность искусства объясняется тем, что, хотя во всех сферах человеческой деятельности качества личности действующего лица тем или иным образом и в той или иной степени влияют на процесс его творчества, только в искусстве качества эти *воплощаются в создаваемых предметах — опредмечиваются* и благодаря этому становятся доступными восприятию всех тех, к кому обращена исповедь художника, его личностное самовыражение. Произведение это, о чем бы оно ни повествовало, что бы ни изображало, какие бы конструкции ни представляло, и независимо от того, в какой мере сам художник это осознает, становится, говоря философским языком, "превращенной формой" духовного мира, образующего его неповторимую личность, *"инобытием" его личности*; потому художественная ценность этого его "инобытия" непосредственно зависит от содержания самого "бытия" — духовного мира художника. Между тем, ценность научного и технического произведения, медицинского или спортивного достижения определяется его объективным содержанием, которое именно поэтому должно быть по мере возможности *очищено от всего субъективного,*

личностно-своеобразного . И только в тех маргинальных, пограничных ситуациях, когда инженер-конструктор ставит перед собой одновременно художественно-творческую задачу, — ситуация дизайна, или когда философ стремится не только раскрыть некие объективные законы бытия, но одновременно, подобно писателю или художнику, выразить свое восприятие мира, свои переживания, личностное свое осмысление бытия, или когда кинооператор, телерепортер, журналист хотят (и, разумеется, обладают для этого необходимыми способностями, своеобразным талантом) органично включить художественно-образное, эмоционально-выразительное начало в свои документально отражающие реальность произведения, или когда гимнаст синтезирует технику спортивных упражнений и язык танца (явление, точно именуемое "художественной гимнастикой"), *тогда личность человека оказывается "задействованной" и воплощается в плодах его деятельности.* В этом свете становится понятным, почему такой замечательный педагог, как Г. Нейгауз, утверждал, что в каждом своем ученике он стремится сформировать, прежде всего, *человеческую личность*, затем — *художника* и лишь затем — *музыканта.*

Подчеркну, что адекватность и полнота воплощения личностных качеств характеризуют именно *художественные* творения поэта, живописца, музыканта, режиссера и актера, а не его же попутные сочинения — статьи, письма, беседы, декларации (остроумно заметил однажды О. де Бальзак: "Примечанию романиста нужно верить не больше, чем честному слову гасконца"). Изучение всех сопутствующих творчеству материалов весьма полезно историку искусства и критику, поскольку дополняет складывающееся у него представление о личности художника и что-то в ней объясняет, но судить о духовном мире художника он должен *прежде всего по ее художественному воплощению*, а не по этим сторонним материалам. Что же касается рядового читателя, зрителя, слушателя, к которому обращены произведения искусства, то он не знает и знать не должен "материалов к творческой биографии художника" — он знакомится с его личностью в том виде, в каком она вырастает перед ним *из самих художественных текстов*; и именно с ней он вступает в специфическое *духовное общение.*

Итак, силы, обеспечивающие полноценное творчество художника, предстают перед нами как триада качеств — *талант*, включающий *потребность* и *способность* художественного воссоздания мира в той или иной форме, *мастерство* и духовное содержание его *личности.* Как же проявляются эти качества в реальной истории искусства?

2. Диалектика преходящего и непреходящего в истории искусства

Хотя непосредственной творческой силой в истории искусства является художник, характер, содержание, направленность его деятельности зависит не только от его индивидуальных качеств, но и от того, как отражает он требование времени, общества, культуры.

Изучение многотысячелетнего историко-художественного процесса показывает, что художественная культура как система постоянно трансформировалась — и за счет изменений *составляющих ее элементов*, и за счет изменений их *структурной связи*. Так, непрестанно менялись содержание искусства и его формы, характер художественного производства и художественного потребления, творческие методы и вкусы, формы связи между художником и его аудиторией, взаимоотношения между искусством и другими областями культуры, взаимоотношения между разными видами, родами и жанрами искусства. Человеку XX в. кажутся странными многие существеннейшие особенности художественной культуры первобытного общества, античного мира, средневековья, столь резко отличаются эти ее исторические состояния от современного ее облика. Даже на протяжении последнего столетия в художественной культуре произошли такие заметные и разнообразные изменения, что при всем восхищении классическим искусством XIX в. мы ощущаем, как его принципы не соответствуют нынешним духовным интересам и вкусам. Показательно, что история художественной культуры знает немало попыток воссоздания былых ее состояний — вспомним хотя бы отношение классицизма к античному наследию, но действия такого рода оказывались безуспешными, ибо каждая ступень художественного развития не только *своеобразна*, но и *неповторима*.

В этом отношении художественное развитие человечества принципиально отличается от его научного и технического развития. Современный человек может без особого труда повторить научные открытия древних или снова создать изобретенные им орудия труда и механизмы, но он не способен писать стихи так, как Пиндар, или высекать статуи так, как Фидий. Объясняется это отнюдь не тем, что оказались утерянными какие-то секреты творчества, а тем, что изменилось человеческое сознание, выражающее себя в искусстве, и в результате современный художник не в силах, даже если бы он этого хотел, так воспринимать мир, так чувствовать и думать, как его более или менее отдаленные предки. Поэтому восстанавливать прошлые состояния искусства можно лишь чисто техническими способами — копируя памят-

ники, реставрируя их или подделывая, но все эти способы находятся *за пределами художественно-творческой деятельности;* когда же художник становится на путь простого подражания прошлому или стилизации под старину, искусство неизбежно вытесняется технической сноровкой, уменьем, ремеслом.

Разумеется, изменения, которым подвержен историко-художественный процесс, бывают более и менее глубокими, обширными и радикальными — например, на рубеже Возрождения и средневековья они были гораздо более основательными, чем на рубеже XVI иXVII вв.; точно так же XX в. противопоставил себя XIX столетию несравненно более резко, чем это последнее отличалось от эпохи Просвещения. Но при всей этой неравномерности объективным законом истории искусства является *безостановочное движение во всех сферах художественной культуры.* Таково первое основание, позволяющее характеризовать историю как *художественное развитие человечества.*

Правда, и в этом пункте наших рассуждений неизбежно встает вопрос, который был в свое время сформулирован К. Марксом: "...трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом".

И в самом деле, если состояние художественной культуры постоянно меняется, как объяснить способность произведений искусства *переживать свое время*, волнуя многие последующие поколения людей с иными миросозерцанием и вкусами?

Ответ на этот вопрос заключается в том, что *развитие* (художественное, социальное, как и любое другое) не есть простая замена одного состояния другим, не есть абсолютное вытеснение старого новым. Развитие всегда таит в себе *противоречивое единство устойчивого и обновляющегося, пребывающего и изменяющегося.* Нам кажется странным, а подчас даже диким рыцарский кодекс чести, но мы знаем, что такое сама честь, доблесть, героический подвиг, а потому оказываемся способными переживать трагедию князя Игоря и восхищаться Неистовым Роландом. Следовательно, если художественное творение обретает бессмертие, оно обязано этим воплощению таких мыслей и чувств, которые *устойчивы в своей изменчивости,* которые, постоянно трансформируясь, остаются жить в сознании сменяющих друг друга поколений. Вот почему в тематическом репертуаре искусства, наряду с темами, приходящими и уходящими в каждую эпоху, существуют и так называемые "вечные темы": так, тема единства человека и природы, открытая первобытным искусст-

вом, прошла через всю историю художественной культуры, и вряд ли можно сомневаться в том, что она сохранит и в будущем свою высокую идейно-художественную ценность. В разные времена тема эта по-разному осмыслялась, и ее удельный вес в искусстве отнюдь не был постоянен, но она всегда "жила" в художественном творчестве, потому что при всех социальных изменениях отношение людей к природе оставалось *реальной проблемой человеческого бытия* — и общественного, и личного. По этой же причине тема любви не сходила с художественной сцены с тех пор, как в реальной жизни людей развитие отношений между полами сделало связь двух индивидуумов одной из сложнейших проблем человеческого существования. Очевидно, конкретные решения данной темы были бесконечно многообразны — достаточно вспомнить ставшие нарицательными имена Филемона и Бавкиды, Лейлы и Меджнуна, Тристана и Изольды, Ромео и Джульетты, Отелло и Дездемоны, Онегина и Татьяны, Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, Григория и Аксиньи, героев "Баллады о солдате" и "Вестсайдской истории". В каждую новую эпоху искусство испытывало силу человеческих чувств изменявшимися социальными обстоятельствами, оно показывало, как меняется сама психология любви в сложных сплетениях многообразных интересов, устремлений и потребностей личности; но при всем том тема любви оставалась "вечной темой", т. е. отражала *противоречивой связью изменчивого и устойчивого диалектику меняющегося и пребывающего в самом человеке и в его социальном бытии.*

Необходимость чутко улавливать и концентрированно воплощать в своем духовном содержании эту диалектику приводит искусство к непрерывному изменению тех способов образного освоения действительности, тех форм, в которых содержание искусства материализуется. Но изменения в области форм и методов творчества тоже не являются абсолютными. Ведь если бы каждая эпоха начисто отметала выработанный прежде художественный язык и изобретала новый, искусство прошлых эпох превращалось бы для последующих поколений в нечто загадочное и непостижимое, и если бы каждая эпоха полностью открещивалась от уже освоенных способов художественного отражения мира и изобретала всякий раз заново ничего общего с ними не имеющие новые способы, исчезла бы *преемственность* художественного опыта, мастерства, культуры. Следовательно, и здесь надо говорить о *противоречивом единстве меняющегося и сохраняющегося,* соответствующего тому, которое характеризует эволюцию художественного содержания.

И в этом отношении искусство разительным образом отличается от всех других плодов человеческой деятельности. Ценность любого научного сочинения, технического сооружения, государственного учреждения, юридического установления, религиозного обряда *преходяща*, исторически ограничена. В процессе дальнейшего развития науки, техники, политической и юридической организации общества созданное людьми прежде либо обесценивается и отбрасывается, либо в снятом виде включается в более совершенные творения. Мы можем с бóльшим или меньшим уважением относиться к тому, что делали во всех этих областях наши предки, мы можем с бóльшим или меньшим интересом изучать далекое и близкое прошлое науки, техники, политики, права, но их история остается для нас *именно и только историей*. Что же касается искусства, то его прошлое оказывается не только предметом изучения, но и объектом *непосредственного переживания в такой же мере, как создаваемое сейчас*. Поэтому *художественный музей* принципиально отличается по своей роли в человеческой жизни от *музея истории техники*, и нóвое издание *поэм Гомера* — от издания *геометрии Евклида*. Художественное наследие каждой эпохи в отличие от всех других разделов культурного наследия не хранится в благодарной памяти человечества, *а продолжает быть частью его живого опыта* и поэтому обладает *непреходящей ценностью*.

Таким образом, общечеловеческое, непреходящее в искусстве, как и в жизни, не является чем-то абсолютно противоположным конкретно-историческому, изменчивому, преходящему. Подлинное искусство всегда и глубоко *современно*, и вместе с тем *вневременно*. Общечеловеческое находится в нем не рядом с исторически обусловленным, не вне исторически обусловленного, не вопреки исторически обусловленному, а именно *в нем, и через него* оно только и может раскрываться.

Ты вечности заложник
У времени в плену

— в таком поэтическом афоризме выразил эту диалектику Б. Пастернак.

Признание постоянной изменчивости всех компонентов художественной культуры не говорит еще само по себе о том, являются ли эти изменения закономерными или, быть может, они происходят по воле случая и никакой внутренней необходимости в себе не содержат. Между тем, мы вправе говорить о художественном развитии человечества только при наличии такой *необходимости*, ибо всякое развитие есть процесс *закономерно протекающих изменений*, процесс, в котором закономерность не-

одолимо и объективно пробивает себе дорогу через хаос случайностей.

Показательно, что метафизическая методология искусствознания приводит к абсолютизации то одного, то другого полюса в этом соотношении *закономерного* и *случайного*. Одну крайность представляют сочинения историков искусства эмпирико-позитивистского характера, сводящиеся к простому описанию бесконечного многообразия сменяющих друг друга фактов, явлений, сцепленных между собой в лучшем случае чисто внешними связями (например, влиянием одного художника на другого, полемикой одного художника с другим и т. п.). Конечной инстанцией при объяснении художественных явлений оказывается здесь воля и интуиция художника, его индивидуальный психологический склад, особенности его биографии, т. е. факторы *случайные* по отношению к общим законам развития общества и культуры. Другая крайность — схематическое описание историко-художественного процесса как *поля действия неких абстрактных сил* — духовных или материальных, психологических, технологических или экономических, превращающих личность художника в пассивного исполнителя фатально предопределенной смены стилей и их внутренней эволюции. Наиболее обнаженно такой подход был сформулирован в известном принципе Г. Вельфлина "история искусства без имен". Но близки к этому и многие иные интерпретации закономерного движения истории искусства, например, концепция И. Тэна, Г. Земпера, В. Воррингера, А. Ригля, А. Кон-Винера, В. Гаузенштейна.

Конечно, рождение гениального художника — случайность, и индивидуальный строй его сознания, его характер, все перипетии его жизненного пути во многом случайны. Однако — и это первое обстоятельство, которое необходимо иметь в виду, — гениальный художник не в меньшей степени, чем любой другой человек, является *сыном своего времени,* всем содержанием и строем сознания крепчайшим образом связанным со своей эпохой.

Например, личность Ф. Кафки, его биография, судьба его произведений кажутся причудливым сцеплением случайностей. Не нужно, однако, обладать "абсолютным эстетическим слухом", чтобы ощутить в его повестях фантасмагорическое отражение условий общественной жизни людей XX в. Эстетика Ф. Кафки, несомненно, близка эстетике Э. Гофмана, а быть может, и некоторых повестей Н. Гоголя — таких, как "Нос" или "Невский проспект". Но глубочайшие отличия творчества Ф. Кафки определяются породившей его и отраженной им *фазой социального развития.* Воплотить с такой неумолимой последовательностью идею жестокой бессмыслицы бытия человека, идею непостижимой враждебности личности социальных

установлений можно было только в эпоху полного обесценения всех притягивающих человека к человеку сил в социокультурном организме капиталистического общества. Вот почему у Ф. Кафки не могло остаться и капли той спасительной стихии юмора, которая позволяла Н. Гоголю и Э. Гофману, а с ними вместе и читателю, возвыситься над обнаруженной им неразумностью бытия и мечтать о достойных человека формах жизни. Ф. Кафка же абсолютно, трагически серьезен. Он не отличает себя от своего героя, Иосифа К., поэтому "Процесс" воспринимается как автобиографическое повествование. Но кому придет в голову отождествлять Н. Гоголя с майором Ковалевым?

Во-вторых, если общество не властно регулировать появление гениальных художников, то именно оно создает благоприятные или неблагоприятные условия для их продуктивной деятельности. Творческая судьба личности, наделенной от рождения сильной, острой, яркой способностью образного мышления, зависит в конечном счете от уготованной ей историей общества социальной ситуации. Чем глубже проникала образная мысль гения в недра бытия, чем острее обнажала она противоречия несправедливо устроенной жизни, чем шире захватывала общечеловеческое, а значит, демократическое содержание, тем менее она оказывалась приемлемой для господствующих классов, тем труднее было примирить ее с их эгоистическими интересами и идеалами. Потому так часто трагически оборачивалась жизнь художника — непризнанного, как М. Цветаева, затравленного, как М. Зощенко, изгнанного, как А. Солженицын, или просто убитого обществом — не властью, а деморализованным ею обществом! — как Б. Пастернак...

В-третьих, признавая способность великого художника оказывать сильнейшее влияние на дальнейшее художественное развитие человечества, следует иметь в виду, что способность эта, рассмотренная абстрактно, есть не более чем *возможность*. Реализуется ли она, когда и на какое художественное направление станут воздействовать творения, например, М. Караваджо, Стендаля или Р. Вагнера, зависит не только от них самих, а опять-таки от тех *общественных условий* и *состояния культуры*, которые порождают созвучные или враждебные данному художнику идейно-эстетические устремления. Весьма показательно в этом смысле, что нередко художественные открытия гения долгое время не оказывают сколько-нибудь существенного влияния на историко-художественный процесс. Так, условия общественной жизни в Голландии XVII в. были благотворны для развития в живописи течения, которое принято называть творчеством "малых голландцев", что не позволило Рембрандту подчинить своему воздействию искусство этой страны; точно так же влияние

В. Шекспира или Стенделя сказалось на западно-европейской литературе лишь много лет спустя после их смерти.

Все изложенные выше соображения позволяют утверждать, что, как бы высоко мы ни расценивали роль личности художника в истории искусства, история эта не может рассматриваться как царство произвола, в котором хаотически сталкиваются случайные художественные волеизъявления. Как бы ни были индивидуально-своеобразны — а значит, в известной мере и случайны — личности Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Микеланджело, Боккаччо, Петрарки, все они *принадлежат Возрождению*, т. е. представляют индивидуальные вариации того духовного содержания и того уровня мастерства, которые были возможны именно в эту эпоху, которые отличают данную фазу художественного развития человечества от предыдущей и от последующей.

Мало того, ведь переход от средневековья к Возрождению, а от него к XVII в. оказывался не простой сменой разных состояний искусства, но *переработкой одного состояния другим*. Происходившие тут изменения были *отрицанием* предшествующего состояния художественной культуры и в то же время его *продолжением*. Историческое новаторство классицизма, барокко, маньеризма по отношению к ренессансному искусству, равно как и новаторство этого последнего по отношению к готике, было одновременно и преемственной связью, "снятием" накопленного опыта и развитием в новом направлении имевшихся традиций. Точно так же русский романтизм, воинственно выступая против классицизма, был вместе с тем его прямым преемником — это можно непосредственно увидеть в творчестве поэтов-декабристов, в живописи К. Брюллова, в эстетической концепции Н. Надеждина; с другой стороны, критический реализм, противопоставляя себя романтизму, вырастал из романтизма — именно так протекало творческое развитие А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Лермонтова, В. Белинского.

Потому-то мы и вправе говорить о художественном *развитии* человечества, что лежащие в его основе закономерности проявляются в *диалектической сопряженности каждого нового этапа с предшествующим*. Эту логику исторического движения искусства впервые в истории эстетической мысли открыл Г. Гегель, и, хотя наши современные представления об основных этапах историко-художественного процесса и об управляющих им объективных закономерностях существенно отличаются от гегелевских, самый взгляд на этот процесс как на *развитие одного исторического состояния из другого и в борьбе с другим* современная эстетика должна принять в полной мере, противопоставляя его

и *эмпиризму*, и *схематизму* концепции истории искусства как циклической смены стилей-антагонистов.

3. Диалектика прогресса и регресса в художественном развитии

Именно потому, что историко-художественный процесс есть процесс *развития*, а не простая череда изменений, к нему приложимы понятия "прогресс" и "регресс", с помощью которых определяется *направленность* развития, его эффективность.

В нашу эпоху для западной философии, социологии, историографии и эстетики характерно отрицание прогресса в развитии человеческого общества, его культуры и искусства. Борьба с идеей прогресса, завещанной классиками философско-эстетической мысли XVIII—XIX столетий, принимает разные формы: она выражается и в отрицании каких-либо закономерностей человеческой истории, и в попытках трактовать эту историю как "ход на месте", и даже в провозглашении законом социального и художественного развития не прогресса, а регресса. Но если несостоятельно механическое перенесение закономерностей научного и технического прогресса на историю искусства, нельзя не видеть, что прогресс здесь все же имеет место.

Речь идет, прежде всего, о *непрерывном углублении художественного познания действительности*. Например, античное искусство ни в эпосе, ни в трагедиях, ни в поэзии, ни в скульптуре не раскрывало еще обнаженной искусством Нового времени сложности и внутренней противоречивости духовной жизни личности. Средневековая живопись с огромной и неведомой прошлому силой экспрессии воплощала определенные душевные состояния человека, но ей оставались недоступными тонкость и сложность психологической характеристики, выраженные, скажем, в загадочной улыбке леонардовской Джоконды или драматически углубленные в портретах Рембрандта и Веласкеса. Это было, конечно же, прогрессивным завоеванием в художественном познании личности; в XIX и XX столетиях различные виды искусства стали пробиваться в новые тайники человеческой психики, остававшиеся им прежде недоступными. В эту эпоху искусство научилось моделировать *не только сознательные, но и подсознательные психические процессы* — достаточно вспомнить глубину психологического анализа в романах Л. Толстого и Ф. Достоевского, М. Пруста и Э. Хемингуэя, в пьесах А. Чехова и фильмах М. Антониони, в симфониях Г. Малера и Д. Шостаковича, чтобы понять, какого уровня погружения в духовный мир человека достигло тут художественное познание.

Не менее ярко прогресс в истории искусства сказался в постижении *процесса формирования* сознания, характера и поведения человека — так в XVIII в. появился новый жанр *воспитательного романа*, классическим образцом которого стал "Эмиль, Или о воспитании" Ж.-Ж. Руссо. Великим открытием критического реализма было моделирование прямых и обратных связей между личностью и социальной средой; уровень познания этих связей, который мы находим в "Красном и черном" Стендаля, в "Утраченных иллюзиях" О. де Бальзака, в "Преступлении и наказании" Ф. Достоевского, в "Деле Артамоновых" М. Горького, в "Очарованной душе" Р. Роллана, в "Гроздьях гнева" Д. Стейнбека, был неведом не только античной литературе, но и Возрождению, и Просвещению, и романтизму начала XIX в.

В постижении *взаимосвязи человека с природой* действует тот же закон прогрессивного развития художественного познания. Особенно отчетливо это можно увидеть в истории живописи. На первых порах — в первобытной культуре — живопись вообще не знает изображений ландшафта; затем он начинает появляться на правах фона, конкретизирующего обстановку действия (в древневосточных и средневековых росписях), или в виде элемента архитектурного декора (в помпеянских фресках); даже Возрождение не допускает еще самостоятельного существования пейзажа как жанра, но образ природы становится теперь непременным элементом картин на мифологические темы и портретов; при этом Ренессанс открывает неведомую прошлому искусству *конкретность зримого бытия природы, ее красоту, величие и человечность*. XVII в. сделал в этом направлении следующий шаг, обострив интерес живописи к природе до такой степени, что необходимым оказалось выделение пейзажа как *особого жанра изобразительного искусства*. "Проблема пейзажа" становилась все более важной проблемой художественного познания; кульминационным пунктом этого процесса явилась живопись импрессионистов, открывшая такой аспект чувственно воспринимаемого бытия природы, который был незнаком всей предшествующей истории искусств.

Из всего сказанного следует, что в той мере, в какой искусство является *средством познания*, критерий прогресса применим к его историческому развитию так же, как и к развитию науки. Своеобразие художественного прогресса определяется в этом смысле только особенностями познаваемого искусством предмета: здесь углубляется познание не самих по себе объективных законов бытия, а *культурно-исторической связи объекта и субъекта, мира и человека*. Но как раз по этой причине прогресс в истории искусств далеко не всегда параллелен прогрессу в истории науки.

Несомненно, например, что в научном развитии человечества феодальное средневековье было скорее регрессивным, нежели прогрессивным, этапом. Всевластие религии надолго затормозило рост научного знания — непримиримого врага мистического откровения, антагониста веры. Искусство же могло быть превращено религией в ее союзника и помощника, отчего отношение к нему церкви и теологии оказалось совсем иным. Правда, религия требовала от искусства отнюдь не познания реального мира, а образного воплощения божества и устремления человека к божеству. Но чтобы решить такую задачу, искусству приходилось волей или неволей погружаться в неизведанные им прежде сферы человеческой психологии, что и определило прогрессивное значение готической живописи и скульптуры в историческом развитии *художественного самопознания человечества.*

Проблема прогресса в истории искусства имеет, однако, и другой аспект. Поскольку художественное творчество есть не только способ *познания,* но и специфическая форма *практически-духовной деятельности,* то художественное развитие может быть измерено критерием прогресса и со стороны технических возможностей искусства — богатства, гибкости и филигранности его изобразительно-выразительных средств, уровня мастерства. Наиболее рельефно это выступает в сфере архитектуры и прикладных искусств, которым научно-технический прогресс постоянно открывал все новые и новые творческие горизонты. Смена деревянных строительных конструкций каменными, затем кирпичными, железобетонными, а в наше время использование зеркального стекла как стенового материала оказывается движущей силой художественного формообразования, так же как переход от ремесленного производства к промышленному, от природных материалов к синтетическим в мире прикладных искусств. С этой точки зрения архитектура конструктивизма, функционализма, современный дизайн сделали, несомненно, шаг вперед и в техническом, и в художественном развитии человечества.

Нельзя вместе с тем не согласиться с К. Марксом, что в области искусства "понятие прогресса не следует брать в обычной абстракции". Действительно, в ходе всей истории искусства его возможности не только непрерывно *расширяются*, но и непрерывно *сужаются*: что-то оно постоянно *завоевывает*, а что-то неизбежно *утрачивает*. При всех своих разнообразных идейно-художественных завоеваниях искусство Нового времени действительно утратило эпическую масштабность гомеровых поэм, монументальную мощь средневековых храмовых росписей и космическое веселье средневековых карнавалов, гармоническую примиренность реального и идеального, которой дышит ренес-

сансная живопись, наивную веру в возможность фантастического, свойственную народной сказке, характерную для первобытного искусства непосредственную вплетенность художественного творчества во все проявления практической жизнедеятельности коллектива.

Парадоксальность, а точнее, *подлинная диалектичность* художественного развития состоит в том, что ему "ничего не дается даром": психологическая проникновенность произведений Л. Бернини, Ж. Гудона, Ф. Шубина, О. Родена была значительным прогрессивным завоеванием истории скульптуры, но оно оказалось купленным ценой утраты той грандиозности пластического обобщения, которая отличает скульптуру первых этапов ее развития, — вспомним хотя бы потрясающие изваяния острова Пасхи или величественную и в миниатюрных вещах скульптуру Древней Мексики. Даже древнегреческая пластика по сравнению с древнеегипетской не только многое обрела, но и многое потеряла: она открыла красоту *живого, трепетного, движущегося* человеческого тела и... не могла достигнуть того *масштаба пластического обобщения*, который в восточном искусстве служил воплощению вечности, неизменности бытия, абсолютности идей.

Импрессионизм, обогатив наше восприятие красоты текучего, мгновенного в жизни природы, тоже заплатил за это дорогую цену, утратив эпическую широту образного видения мира; вот почему и П. Гоген, и А. Дерен, и Н. Рерих, и М. Сарьян ушли от импрессионизма, стремясь вернуть живописи масштабность художественного обобщения. Тончайший психологический анализ духовной жизни личности, осуществленный в драматургии А. Чехова, был диалектически связан с потерей крупных, сильных и цельных характеров, героического начала, романтического пафоса.

Как видим, история искусства действительно является не только историей достижений, но и историей утрат. Этой-то *неустранимой противоречивостью* художественное развитие человечества принципиально отличается от развития научного и технического. Все попытки парализовать действие этого закона и удержать былые способности искусства оказывались напрасными (хотя они многократно повторялись в истории культуры). Высокий религиозный пафос средневековой живописи был безвозвратно утрачен в эпоху капитализма, и ни назарейцам, ни А. Иванову не удалось вернуть его искусству; в недавнем прошлом столь же наивным было стремление сохранить в народном творчестве нашего времени былинную форму или вернуть народным художественным промыслам то место, какое они занимали в культуре феодального общества.

Именно *неповторимость и непревзойденность* каждой ступени истории искусства объясняют, почему художественное развитие человечества не может быть трактовано ни как прямое восхождение от низших форм к высшим, ни как регрессивное движение от былого величия к современной нищете. Каждый этап истории искусства в чем-то превосходит предшествующие, а в чем-то уступает им; у него есть своя, лишь ему присущая сила и свои слабые места, своя ограниченность. Корни этой силы и этой слабости уходят в конкретно-историческую социокультурную почву, из которой вырастает художественное творчество.

Наконец, последний аспект проблемы. Художественная жизнь общества есть, говоря языком политической экономии, *взаимосвязь производства и потребления* художественных ценностей. Поэтому уровни художественного развития человечества должны определяться не только качествами созидаемого в данную эпоху искусства, но и тем, насколько широко и глубоко освоен обществом накопленный историей запас художественных ценностей. Следовательно развитие культуры опять предстает как *диалектически-противоречивый процесс.*

С одной стороны, плоды художественного творчества были всеобщим достоянием только на самой ранней ступени истории культуры, с развитием же социального и культурного неравенства бóльшая часть ценностей, создававшихся в сфере профессионального художественного производства, оказывалась изъятой из общенародного потребления. С другой стороны, прогресс в области потребления плодов художественного творчества не сводится к *чисто количественному* измерению: широта аудитории является тут лишь одним показателем прогресса, противоречиво связанным с другим, *качественным* — глубиной проникновения слушателей, читателей и зрителей в художественный смысл произведений искусства. Иначе говоря, значимо не только *число* приобщенных в каждую эпоху к восприятию искусства людей, но и *уровень их эстетического развития.*

Ставя проблему таким образом, можно понять мнимую прогрессивность процесса распространения искусства, который капитализм осуществил с помощью средств "массовой культуры". Ибо раздвоение искусства на "массовое" и "элитарное" говорит о том, что народ удостаивается только низкопробных суррогатов искусства, которые консервируют эстетическую отсталость масс вместо того, чтобы развивать, совершенствовать, поднимать общий уровень вкуса. Показательно в этом отношении, что в наши дни все более активно — и на Западе, и в нашей стране — проявляется стремление преодолеть это раздвоение и "привить" массовой культуре художественные достоинства элитарной. В той мере, в какой человечеству удастся достичь этой цели в XXI в., будет сделан новый крупный шаг в его художественно-эстетическом развитии.

Лекция 23-я:

Социокультурные детерминанты художественного развития

В отличие от тех процессов, которые протекают в условиях относительно стабильной среды, — скажем, развития общества в практически неизменявшейся на протяжении нескольких тысячелетий природной среде — развитие искусства в художественной культуре и ее движение в целостном социокультурном пространстве протекали в условиях его *непрерывных изменений*, требовавших соответствующих изменений в художественном самосознании культуры.

При этом следует иметь в виду, что в совокупности социальных влияний, обусловливающих развитие искусства, соотношение различных сил *подвижно*, как и во всякой динамической системе. Например, в одних условиях воздействие технического прогресса или идеологии весьма активно, а в других — еле заметно. Поэтому конкретное соотношение факторов, направляющих историко-художественный процесс, постоянно меняется: в XVII в. оно было иным, чем в средние века, а в наше время оно отличается от того, каким было в эпоху Просвещения. К тому же роль каждого фактора и их соотношение оказываются различными, когда речь заходит о детерминировании *той или иной области художественной культуры* — литературы или прикладного искусства. Соответственно эстетическая теория должна учитывать, как складывается ансамбль социальных и культурных воздействий в истории каждого вида искусства, и не переносить на художественную деятельность, взятую в целом, те особенности, которые характеризуют структуру социокультурной детерминации развития литературы или архитектуры. Если же мы будем исходить из того, что искусство является *самосознанием культуры*, то его историю можно понять только как отражение истории культуры, рассматриваемой целостно и во взаимодействии с развитием общества. Предтечами такого понимания истории искусства были Г. Гегель — ибо процесс "самопознания абсолютного духа", определявший у него развитие художествен-

ного освоения мира, был не чем иным, как *историей культуры*, — и М. Дворжак, формула которого: "История искусства как история духа", — имела тот же реальный смысл. Отличие излагаемого здесь взгляда заключается лишь в том, что культура, как было показано в первой части курса, не сводится к исторической жизни духа, но охватывает весь континуум человеческой деятельности, и материально-практический, социально-организационный, духовный, и практически-духовный, художественный.

Отсюда следует, что самостоятельность историко-художественного процесса оказывается *относительной*, и задача состоит в том, чтобы выявить *диалектику имманентности и детерминированности этого процесса, представив и ту и другую как системы факторов,* управляющих им с необходимой полнотой.

1. Материальная обусловленность историко-художественного процесса

К. Маркс писал: "Чтобы исследовать связь между духовным и материальным производством, прежде всего необходимо рассматривать само это материальное производство не как всеобщую категорию, а в определенной исторической форме. Так, например, капиталистическому способу производства соответствует другой вид духовного производства, чем средневековому способу производству".

Сказанное прямо относится к художественному творчеству. Его зависимость от материального производства состоит, во-первых, в обусловленности искусства *уровнем развития техники, производительных сил* и, во-вторых, в обусловленности художественной культуры господствующей *экономической системой*, характером общественного разделения труда и обмена. Рассмотрим последовательно оба аспекта проблемы.

Связь истории искусства с развитием производительных сил, с изменением технической оснащенности общественного труда, объясняется тем, что необходимость материализации поэтических идей ставит художественное творчество в прямую зависимость от тех материально-технических возможностей, которые предоставляет ему уровень развития производительных сил. В одних видах искусства эта зависимость предельно очевидна, в других она менее заметна, но в конечном счете она всегда играет в художественном развитии весьма существенную роль.

Понятно, что особенно велика зависимость от развития техники архитектуры и прикладных искусств, — технические возможности материального производства обусловливают здесь *характер художественного формообразования*. С этой точки зрения

понятно огромное значение, которое имел для истории искусства переход от ремесла к фабрично-заводскому производству. Машинная техника бесконечно расширила ограниченные при ручной технике возможности оперирования пространственно-пластическими формами. Подобно тому как инструментальная музыка раздвигает сравнительно узкие тембровые, темпоритмические и высотные возможности человеческого голоса, так машина позволяет создавать формы, недоступные человеческой руке. В этом легко убедиться, сравнив машинные ткани с домотканными изделиями, архитектурные сооружения, возводимые индустриальными методами, с архитектурным "рукомеслом" или же промышленно изготавливаемые средства передвижения с создававшимися ремесленниками каретами, санями и лодками. Мало того, машинная техника способна *удовлетворить потребность многомиллионных людских масс в художественно-сконструированной вещественной обстановке их жизни,* чего не могло сделать ремесленное производство. Но едва ли не самым значительным следствием внедрения машинной техники в сферу архитектуры и прикладных искусств явилось *радикальное изменение характера художественно-творческого процесса,* а затем и *преобразование художественной структуры вещей.*

Творчество ремесленника было столь же *интимно-индивидуальным* актом, как, например, творчество живописца, — ведь ремесленник осуществлял и художественное проектирование, и художественное конструирование, и художественное исполнение вещи. Теперь же процесс ее изготовления утратил художественную значимость, стал *чисто механическим выполнением рабочими и инженерами чужого художественного замысла* — подобным работе наборщика, материально закрепляющим творение писателя. Художественное творчество замкнулось в границах *проектирования и конструирования* на бумаге архитектурного сооружения или предмета прикладного искусства, т. е. в границах *воображаемого, а не подлинного* созидания, созидания идеального, а не реального; реальностью же своей, своим подлинным бытием художественное произведение стало обязано *механическому, машинному,* подчас даже *автоматизированному,* производственному процессу.

В результате *уникальность* изделия, его *неповторимость,* запечатленность в его облике живого творческого акта, т. е. черты, которые казались непременными и необходимыми признаками его художественной ценности, утратили это значение, перестали "работать" на эстетическое качество вещи. Им не смену пришли другие, прямо противоположные эстетические параметры, вызванные к жизни машинным производством, — *идеальная точ-*

ность изготовления, неизменная в сотнях и тысячах экземпляров. Человечество начало эстетически ценить в облике предмета не печать единственного, неповторимого, свободного движения руки мастера, а печать *безукоризненно точного, математически выверенного движения* обтачивающих, шлифующих, прессующих, формирующих механизмов. Если, например, в древнерусской церкви, в деревянной скамье или в глиняном кувшине эстетически привлекательными являются кривизна поверхности и живая изменчивость повторяющихся форм орнаментального узора, то в произведениях современного зодчества и в изделиях художественной промышленности подобные качества воспринимаются как брак, как результат неумелого или недобросовестного исполнения.

Вот почему вторжение промышленного производства в сферу художественного творчества не могло быть простой сменой способов изготовления тех же самых художественных форм. Правда, здесь, как и во всех других областях человеческой деятельности, новое было не в силах сразу выявить свои оригинальные возможности; долгое время оно "стыдилось" себя и "подделывалось" под старое, да и в наше время это нередко проявляется в попытках воссоздавать средствами машинного производства формы, специфические для ручного труда.

На развитие литературы влияние техники сказалось аналогичным образом — ведь *печатная* книга относится к *рукописной* в сущности так же, как *промышленное* изделие — к *ремесленному.* Процесс набора и печати лишил книгу тех своеобразных художественных качеств, которые она имела, когда переписывалась мастером от руки; но, в конце концов, печатная книга приобрела новые, неизвестные рукописной книге эстетические достоинства, основанные на возможностях полиграфической техники. Теперь художник-дизайнер задумывает эстетически значимый облик книги, конструирует в макете ее обложку, форзац, иллюстрационное сопровождение, композицию каждой страницы, предоставляя полиграфическому производству техническое исполнение его замысла в сколь угодно широком тираже идентичных экземпляров. Эстетическую ценность имеет здесь не уникальность нарисованной рукой переписчика страницы, а *совершенное техническое воплощение образного замысла художника.* Происходит своеобразная *эстетизация техники*, поскольку последняя становится носительницей художественной идеи писателя и оформителя книги.

Существование масляной и фресковой живописи, смальтовой мозаики и энкаустики, всех разновидностей гравюры, бронзовой и керамической скульптуры оказалось возможным опять-таки благодаря развитию техники. Причем в каждом случае речь

идет не только о появлении новых средств изображения, но и об *овладении искусством новыми сферами содержания,* доступ к которым открывается благодаря появлению этих средств. Например, то поэтическое видение мира, которое Ж. Калло, Рембрандт или Ф. Гойя выражали в своих офортах, не могло бы воплотиться в технике старинной гравюры на дереве — слишком резкими и грубыми были ее изобразительно-выразительные возможности для решения тех филигранных изобразительных задач, которые ставил перед собой Ж. Калло, или же для передачи тех тончайших нюансов настроения, которые стремился запечатлеть Рембрандт. А техника современной линогравюры позволила художнику добиваться такого масштаба обобщения, такого лаконизма выразительности, такой остроты контрастных сопоставлений черного и белого, какие недоступны ни офорту, ни акватинте, ни ксилографии, ни литографии.

Если под этим углом зрения рассматривать историю музыки, еще явственнее обнаружится действие той же закономерности. Выше уже отмечалось, что древнейшие музыкальные инструменты произошли непосредственно от орудий труда. В дальнейшем технический прогресс обусловливал непрерывное совершенствование и обогащение музыкального инструментария — например, в создании органа, скрипки, фортепиано, не говоря уже о современных электромузыкальных инструментах. В этом смысле можно сказать, что *классическая музыка обязана своим существованием техническому прогрессу*, а в будущем совершенствование электромузыкальной аппаратуры откроет перед музыкой новые сферы выразительности, художественную ценность которых сейчас трудно даже предугадать, — так же, как никто не предполагал, какую роль в истории искусства сыграет изобретение киносъемки, радиовещания, телевизионной трансляции.

Обратимся теперь к рассмотрению роли в истории мировой художественной культуры экономического фактора — влияния на нее производственных отношений.

В первобытном обществе художественная деятельность имела *самодеятельный характер,* вовлекая в свою сферу каждого участника трудового процесса. Охотничий и военный танцы, трудовая песня и пляска исполнялись *всеми*, в сложении и пересказе былин, мифов, легенд, равно как и в художественном ремесле и строительстве, принимал участие *каждый*; благодаря этому общество развивало творческие способности всех своих членов и превращало искусство в одну из важнейших форм социальной жизнедеятельности, наполняя ее общеинтересным и общественно важным содержанием. Искусство оказывалось *сплошь "прикладным"*, т. е. было неотрывно от различных практических действий, подчинено им, растворено в них, ибо вся община была

вовлечена в производственную деятельность. Это приводило к тому, что предметом художественного освоения становилась сама эта *практическая жизнедеятельность* общества.

С возникновением общественного разделения труда в художественном развитии общества стал складываться *второй тип художественной культуры,* своеобразие которого заключалось в том, что творчество было втянуто в орбиту разделения труда, превращаясь в *особый вид профессионализированной человеческой деятельности,* а большая часть членов общества оказывалась в положении простых "потребителей", созерцателей художественных ценностей. Когда же капитализм превратил товарное производство в *универсальную и всеохватывающую* форму экономической жизни общества, созидаемые художником произведения стали подлежащими продаже *товарами.* Соответственно производительность труда художника начала определяться не идейно-художественными качествами, не нравственно-эстетической ценностью его творений, а их *меновой стоимостью,* которая, в свою очередь, обусловливается *рыночной конъюнктурой.*

Уже с конца XVIII в. наиболее проницательные мыслители стали остро ощущать враждебность буржуазного строя художественному творчеству. Об этом писали Ф. Шиллер и Г. Гегель, П. Прудон и Д. Рескин, А. Герцен и Л. Толстой, И. Крамской и В. Стасов; К. Маркс вскрыл экономические корни этого конфликта, говоря, что "...капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии". Словно подтверждая этот печальный вывод, известный американский культуролог Л. Мамфорд писал: "Вкус в буржуазном смысле есть лишь название определения денежного достоинства".

Историческая динамика социальной практики влияет и на *жизненное содержание* искусства, его тематики, поставляемых ему ею жизненных проблем: так формирование буржуазных общественных отношений поставило перед искусством вопросы, какие были неведомы ему в эпоху феодализма; соответственно на смену "Божественной комедии" пришла "Человеческая комедия", на смену легенде о Нибелунгах — "Сага о Форсайтах", на смену житиям святых — "Жизнь Клима Самгина"... В искусство вторглась тема *отношений человека и денег,* потому что капитализм сделал ее одной из важнейших проблем реальной жизни людей.

В XVII в. французский писатель-реалист и теоретик реалистического искусства Ш. Сорель недоумевал, почему писатели обходили до сих пор полным молчанием вопрос о роли денег в судьбе личности. Но если в плутовской повести, в драматургии В. Шекспира и Мольера, в романах Ш. Сореля и А. Фюретьера

делались "первые заявки" на художественную разработку этой темы, то в XIX—XX столетиях ее просто не мог уже обойти ни один писатель-реалист. С другой же стороны, романтическое бегство от пошлой "прозы жизни", в которой господствует расчет, безудержная власть денег, рождение "чистого искусства", "искусства для искусства", всех форм эстетизма в XX в. было реакцией на эту новую форму социального бытия.

2. Общественное сознание и художественное творчество

Поскольку сознание человека формулируется в ходе его реальной жизни в определенной социокультурной среде, содержание творчества художника, выражающее его миросозерцание, систему его ценностных ориентаций, является *индивидуально-своеобразным* преломлением *общественного* сознания. Художник представляет в своем творчестве не только самого себя, но и общество, в котором живет и глашатаем мыслей и чувств которого является (независимо от того, сознает он это или не сознает). Поэтому все изменения, протекающие в общественном сознании, — крупные и мелкие, устойчивые и эпизодические, революционные и эволюционные — не могут не запечатлеваться в его художественном зеркале.

Если развитие общественного бытия постоянно меняет *жизненное содержание* искусства, то эволюция общественного сознания делает динамичным его *идейно-эмоциональное содержание*. Потому-то о мировоззрении и мироощущении людей былых эпох, об их интересах и идеалах, об их мыслях и чувствах можно судить по их искусству. В ряде случаев памятники искусства оказываются вообще единственным достоверным источником, своего рода историческим документом, который позволяет реконструировать духовную жизнь древнейших эпох, не оставивших никаких других свидетельств — летописей, мемуаров, политической публицистики и т. д. Но даже при наличии подобных свидетельств они не могут заменить информации, заключенной в художественном наследии эпохи. Фактическая сторона социальной жизни Древней Руси запечатлена, несомненно, в летописях гораздо более точно, чем в "Слове о полку Игореве" и былинах, но весь строй общественного сознания того времени зафиксирован в памятниках художественной словесности, равно как и в архитектурных сооружениях, предметах прикладного искусства, росписях, значительно более полно и конкретно.

Связь искусства со своим временем определяется не одним только изображением современной жизни, как нередко думают примитивно мыслящие критики, и не оригинальностью художе-

ственных средств, как утверждают формально рассуждающие деятели искусства. "Петр I" А. Толстого, изображающий далекое историческое прошлое, и фантастические повести братьев Стругацких, посвященные весьма отдаленному будущему, оказались произведениями гораздо более современными по своей сути, чем многие романы, описывавшие эмпирическую современность. В истории искусства бывают периоды, когда остросовременное звучание приобретает *именно обращение к прошлому,* — вспомним революционный французский классицизм конца XVIII в., творчество В. Скотта или В. Сурикова. С другой стороны, в определенных социально-исторических ситуациях наиболее интересным становится как раз изображение современности — можно вспомнить живопись "малых голландцев" XVII в., реалистический роман во Франции, Англии, России XIX в., неореалистическую итальянскую кинематографию 40-х—50-х годов.

Именно такая — *идейно-психологическая,* а не сюжетная и не формальная — связь художественного творчества со своей эпохой и определяет существо эстетической категории "современность искусства". Понятно, что непрерывная изменчивость духовной жизни общества делает динамичным, постоянно меняющимся идейно-эмоциональное содержание художественного творчества. В этом легко убедиться и без специального изучения истории искусства — достаточно, скажем, пройти по залам Эрмитажа, придерживаясь хронологической последовательности экспозиции. Знаменитый афоризм Гераклита: "Все течет, все изменяется, и нельзя дважды войти в одну и ту же воду", — оправдывается здесь в полной мере: "река" истории искусства, безостановочно меняя свой духовный состав, течет перед зрителем, и он не может "дважды войти в одну и ту же воду", ибо в каждом новом историческом разделе экспозиции он обнаруживает новые мысли о мире, новые чувства, новые идеалы.

Историческое развитие духовной жизни общества протекает в двух направлениях и имеет два измерения: эволюция общественного сознания затрагивает и *его содержание* — отношение людей к природе и всем социальным институтам, и *его структуру* — принцип связи политических, религиозных, философских и тому подобных взглядов. Потому, чтобы понять закономерность эволюции идейного содержания европейской живописи — от Джотто к Леонардо да Винчи, от него к Рембрандту, а от последнего к Э. Делакруа и О. Домье, И. Репину и В. Сурикову, — необходимо знать, как изменялось соотношение религиозных, политических, нравственных и эстетических представлений в общественном сознании. Дело не только в том, что

нравственный идеал Рембрандта радикально отличается от ренессансного и тем более от средевекового, а социально-критический и революционно-демократический пафос картин и литографии Домье был недоступен искусству времен Джотто, Леонардо да Винчи или Рембрандта, как немыслима была тогда выраженная в творчестве Сурикова историческая концепция; дело еще и в том, что религиозный смысл, *безусловно господствовавший* в росписях Джотто, в живописи Леонардо да Винчи, *стал оттесняться гуманистической проблематикой,* в картинах Рембрандта имел уже, по сути дела, *формально-сюжетное значение,* ибо мифологическая фабула служила в них нравственно-психологическим проблемам, а в творчестве великих художников XIX в. религиозные устремления оказывались явно *анахронистическими,* нравственный же пафос все отчетливее *уступал место идеям политического характера,* которые до Ф. Гойи вообще не были известны европейской живописи.

Для понимания связи искусства с общественным сознанием важно иметь в виду, что оно располагается на двух уровнях: речь идет об *обыденном сознании и теоретически сформулированном* или об *общественной психологии и идеологии.* Значение этой структуры общественного сознания для его опредмеченных форм состоит в том, что отношение *теоретической* мысли и *художественного* творчества к обыденному сознанию существенно различно: теоретическое мышление призвано воплощать идеологию, и делать это возможно более последовательно, систематизированно, научно (или наукообразно), представляя ее как стройное и цельное *учение,* искусство же непосредственно осознает, осмысливает и образно воплощает содержание *обыденного сознания* людей, общественную психологию, а с идеологией оно связано лишь опосредованно — если, разумеется, связь эта свободная, а не навязываемая ему диктатом государства, церкви, философии, как это имело место в недавнем прошлом в тоталитарных режимах в странах "социалистического лагеря" и фашистского лагеря. Ибо оно воплощает не мировоззрение людей в чистом виде, а то *слитное единство мировоззрения и мироощущения,* которое разрушается идеологическими доктринами. Так, социологические теории идеологов французского абсолютизма XVII и XVIII вв. ничего не говорят нам о том, о чем убедительно говорит сравнение картин Н. Пуссена и Ф. Буше, да и в целом классицизма и вытеснявшего его с авансцены культуры рококо, — о *резком изменении психологии французского дворянства*: искусство классицизма и в живописи, и в драматургии, и в архитектуре было мужественным, волевым, энергичным, величавым, уверенным в себе, потому что такой психологический тип, такое умонастроение, такая волевая целеустремленность были

свойственны дворянству в эпоху расцвета абсолютистской государственности, а в пору глубочайшего кризиса абсолютизма социальная психология этого класса стала самочувствием людей, утративших волю к борьбе и не жаждавших уже ничего, кроме наслаждений, что весьма рельефно выразилось в изнеженном, душевно расслабленном, изысканно-утонченном стиле рококо.

Уже этот пример показывает, что эволюция общественной психологии влечет за собой не только изменение *духовного содержания* искусства, но и модификацию *художественной формы, языка искусства,* — ведь форма призвана *адекватно воплотить* то специфическое видение художником мира, тот тип ощущений и переживаний, которые обусловлены социальной психологией и именно ее представляют и выражают. Потому различия художественных структур ренессансной и барочной картины, барочной и рококовой скульптуры, классической и романтической поэмы, романтической и импрессионистической музыки, ампирного и конструктивистского здания порождены в конечном счете *динамикой общественной психологии разных эпох*, своеобразием мироощущения, свойственного каждой из них. Грандиозность или измельченность формы, ее статичность или динамизм, логическая ясность или иррациональность, лаконичность или детализированность, энергическая напряженность или вялость и расслабленность — все это говорит не только об особенностях *личности* художника, его индивидуального мироощущения, но и об особенностях *общественного умонастроения*, раскрывая, таким образом, свою социально-психологическую детерминированность. Здесь же следует искать и объяснение различий между стилем "малых голландцев" и стилем французских классицистов XVII в., между стилем С. Рахманинова и стилем М. Мусоргского, между стилем В. Маяковского и стилем И. Северянина — они художественно запечатлевали *разные типы социальной психологии*, порожденной бытием и устремлениями разных слоев общества.

Ошибочность концепций Г. Вельфлина или А. Ригля состоит отнюдь не в том, как часто утверждают, что они объяснили художественное развитие эволюцией "способа видения мира", "способа представления" или "художественной воли", — все эти категории характеризуют действительно присущие социальной психологии моменты, — а в том, что "способ видения", "способ представления" и "художественная воля" рассматривались ими как *абстрактно-психологические* способности, а не как *конкретные, социально-содержательные и социально-детерминированные компоненты обыденного сознания общества,* т. е. *бессознательные импульсы,* от которых отвлекается идеология, но которые живут в обыденном сознании людей, в чувствах,

настроениях, эмоциональных устремлениях и которые способно и призвано запечатлевать искусство. Точно сформулировал эти закономерности Г. Плеханов: "...особенности художественного творчества всякой данной эпохи всегда находятся в самой тесной причинной связи с тем общественным настроением, которое в нем выражается".

Искусство может испытывать более или менее сильное влияние идеологии, может укрываться от нее, но полноценное художественное творчество не является переложением на язык образов теоретически сформулированных идей, оно не занимается перекодированием идеологической информации, не иллюстрирует концепции идеологов, *а самостоятельно образно осмысляет то отношение к миру, которое складывается в обыденном сознании общества.* Даже если художник и идеолог объединяются в одном лице — например, в творчестве Л. Толстого или Ж.-П. Сартра — идейное содержание его художественных произведений не укладывается в жесткие рамки собственных теоретических (философских, политических, религиозно-этических) построений. В этом смысле М. Горький и говорил, что творчество художника "шире" его мировоззрения.

Различение социально-психологического и идеологического факторов в ансамбле сил, детерминирующих развитие художественной культуры, важно и для понимания функционирования и развития компонентов художественной культуры: так эволюция вкусов, т. е. реального процесса восприятия искусства, есть проблема *социально-психологическая,* а не идеологическая, тогда как действие художественной критики в историко-художественном процессе — это уже *собственно идеологическая,* а не социально-психологическая проблема.

3. Социальные координаты художественной культуры — искусство и сословно-классовая структура общества

Зависимость художественной деятельности от структуры общественной жизни имеет два аспекта: влияние на реальное бытие искусства *социальной расчлененности* общества и его *национальной дифференциации.*

Если в глубокой доклассовой древности индивидуум, обращавшийся к художественному освоению мира, ощущал себя представителем всего родо-племенного коллектива и действительно был таковым, то в классово-антагонистических формациях художник уже не может непосредственно воплотить всеобщее, общенациональное и, тем более, общечеловеческое. Классовое расслоение социальной жизни, раскалывающее об-

щественное сознание, объективно лишает художника возможности выражать в своем творчестве мысли и чувства всего социума. Здесь *общечеловеческое* неизбежно и неотвратимо преломляется в духовном содержании искусства через *классово одностороннее*, ибо, хочет того художник или нет, понимает он это или не понимает, его мировоззрение и мироощущение оказываются классово обусловленными и классово ограниченными. По точному определению М. Горького, художник становится "чувствилищем" того или иного класса, ухом, оком и сердцем его, и потому идейное содержание его произведений приобретает классовый характер.

Сравнивая, например, рыцарский и плутовской романы, легко убедиться, что их авторы смотрели на жизнь и оценивали ее с противоположных социальных позиций; и выбор героев — Ричарда Львиное Сердце или Ласарильо из Тормеса, — и отношение к ним писателей, и идейные выводы, следовавшие из повествования, — все имело здесь совершенно конкретный и явный *классовый смысл*. Столь же отчетлив этот смысл в воспевавшем королей и вельмож классицистическом театре и в объявившей ему войну "мещанской драме" XVIII в. В свое время великий фламандский художник эпохи Возрождения П. Брейгель получил прозвище "мужицкий"; с каким бы оттенком — презрительным или почтительным — это слово ни произносилось, оно точно определяло классовую природу его произведений. С таким же основанием называем мы Н. Касаткина пролетарским художником — не только потому, что его творчество было посвящено изображению жизни шахтеров, но потому, прежде всего, что он *воссоздал образ мыслей и чувств рабочего человека,* выступил защитником и певцом русского пролетариата, тогда как А. Бенуа или К. Сомов всем строем своего сознания и всем существом своего творчества были связаны с мировоззрением и мироощущением *русской аристократии*.

Читая, например, роман Э. Хемингуэя "Иметь и не иметь", мы с необыкновенной отчетливостью видим, что роман этот написан человеком, который "не имеет" и который ведет войну против тех, кто "имеет". Друг Э. Хемингуэя, известный американский писатель Ф. С. Фитцджеральд, признался однажды, что в его сердце живут "неизменное недоверие и враждебность к классу праздных людей", но что это "не убежденность революционера, а затаенная ненависть крестьянина". Нечто подобное мог бы сказать о себе и Э. Хемингуэй, мировоззрение и мироощущение которого сформировались и остались на всю жизнь глубоко демократическими и потому резко антибуржуазными, что и определило социальный смысл его творчества.

То, что разные классы отличаются друг от друга не только образом *мыслей*, но и образом *чувствований*, сокровеннейшим психологическим строем своего сознания, подтверждается опытом изображения человека в реалистическом искусстве. Создавая образ, писатель, драматург, живописец, композитор, режиссер и актер всегда стремятся воплотить в нем определенный *социально-психологический тип* во всей его конкретности и неповторимости. Катюша Маслова и мыслит, и чувствует не так, как Нехлюдов, оттого они понимают и не понимают друг друга. Но реальная структура общественного сознания, которую Л. Толстой художественно моделирует в этих образах, свойственна ведь и его собственному мышлению, и его собственной психологии. Иначе говоря, он не только *изображает* диалектическую связь общечеловеческого и классового в сознании своих героев, но и *выражает* эту связь в своих произведениях, поскольку она характеризует и его собственное сознание — сознание аристократа, рвущего пуповину, связывавшую его с социальной средой.

Диалектическое понимание связи общечеловеческого и классового в искусстве требует, однако, не только признания их неразрывности, но и выявления подвижности их взаимоотношений. Иначе говоря, *мера общечеловеческой значимости* выражаемого искусством содержания весьма и весьма изменчива. Классовый смысл художественного произведения тем более определенен и очевиден, чем большую роль играет в его содержании мировоззренческое начало, чем теснее его связь с идеологией; напротив, чем дальше художественное произведение от политических интересов общества, чем больше оно заполнено проблематикой интимно-психологического характера, чем полнее преобладает в его содержании эмоциональная выразительность над интеллектуальной, тем менее определенно, менее обнаженно выступает его классовая природа. Вот почему диалектика классового и общечеловеческого по-разному проявляется и в различных видах искусства (например, в литературе и в музыке), и в различных жанрах (например, в историческом жанре и в пейзаже или в натюрморте), и в различных произведениях одного и того же художника (например, в пушкинском послании декабристам и в его послании Анне Керн, в "Солдатушки, бравы ребятушки" В. Серова и в его "Девочке с персиками", во "Владимирке" и в "Марте" И. Левитана, в поэмах В. Маяковского "Хорошо" и "Про это", в 8-й и в 11-й симфониях Шостаковича).

Классовый характер человеческого сознания не продиктован фатально и навсегда социальным происхождением, воспитанием, образом жизни личности, как полагали вульгарные социологи. В действительности сознание человека, активно участвующе-

го в духовном производстве, весьма *динамично*. Оно восприимчиво к внешним воздействиям и способно к частичной или даже полной *классовой переориентации*. Именно в аристократической среде буржуазия завербовала в XVIII в. многих своих идеологов. А. Радищев и Н. Некрасов, М. Мусоргский и М. Салтыков-Щедрин, Л. Толстой принадлежали по своему происхождению и социальному положению к дворянству, но стали выразителями интересов и идеалов крестьянства, а крестьянские дети Михайло Ломоносов и Федот Шубин стали носителями идей просвещенной монархии.

В обществе с резкой дифференциацией сословий и классов неизбежно возникает проблема отношения искусства и народных масс. Изначально художественная культура была во всех отношениях *общенародной* — такой вывод следует из уже известных нам качеств первобытного искусства: вспомним, что каждый член родоплеменного коллектива непосредственно участвовал в созидании художественных ценностей, что творчество было в ту пору, как правило, коллективным, а не индивидуальным. Первобытное искусство было в прямом смысле *народным творчеством,* и это дает нам право утверждать вслед за М. Горьким, что историческим созидателем искусства является *народ*. Вместе с тем на раннем этапе истории культуры общенародным являлось и "потребление" художественных ценностей. Искусство творилось *всеми и для всех*, и потому оно говорило на языке, понятном каждому члену общества и способном донести до каждого свое содержание.

В дальнейшем отчуждение художественного творчества от народной жизни сказалось в распадении искусства на *народное* и *профессиональное*.

Имея широкие возможности для технического и эстетического развития, для обогащения и совершенствования, профессиональное искусство оказывалось в ином положении, чем народное творчество, жестко ограниченное косными и малоподвижными условиями жизни и низким уровнем культуры трудящихся масс. Поэтому в фольклоре стойко удерживались старинные формы творчества: устная поэзия, песня, бытовые и обрядовые танцы, художественные ремесла, тогда как профессиональная художественная культура стремительно развивалась, разрабатывая все новые и новые средства и способы художественного освоения мира. Роман и повесть, станковая картина и портретная скульптура, симфоническая и камерная музыка, драматический, музыкальный и хореографический спектакль, кинофильм, художественно-промышленное изделие и созданное индустриальным способом архитектурное сооружение — все эти плоды профессионального творчества не имели подобия в творчестве народ-

ном. В результате язык профессионального искусства все дальше уходил от языка фольклора. В силу этого полноценное восприятие поэзии И. В. Гёте, живописи П. Сезанна, музыки А. Скрябина, например, требовало специальной эстетической подготовки, становясь привилегией художественно образованных людей.

В эпоху капитализма профессиональное искусство создается прежде всего и преимущественно для образованных людей и оказывается недоступным большей части народа. Общественные низы попросту не имели понятия о картинах Рембрандта, романах Стендаля, поэмах А. Пушкина, операх П. Чайковского, балетах М. Петипа, драмах А. Чехова, а часто и вообще о существовании станковой живописи, симфонической музыки, сценического искусства. Н. Чернышевский писал в середине прошлого века, что эстетические запросы русского крестьянства удовлетворяются только его собственным творчеством, а В. Ленин в начале XX в. отмечал, что произведения Толстого известны "ничтожному меньшинству даже в России". Хотя А. Пушкин мечтал о народном признании, он прекрасно понимал, что только в далеком будущем его смогут узнать и оценить "и гордый внук славян, и финн, и ныне дикий тунгус, и друг степей калмык". Хотя творчество Н. Некрасова было значительно ближе по своему содержанию к жизни и сознанию крестьянства, все же и ему, поэту революционной демократии, оставалось лишь мечтать о времени, когда русский мужик Белинского и Гоголя, да и его самого, "с базара понесет".

Другое противоречие скрывалось в *эстетической ценности* форм народного творчества. Их вековая косность, упрямый традиционализм и консерватизм должны как будто иметь отрицательные эстетические последствия — во всяком случае, именно так всегда обстояло дело в истории профессионального искусства. Между тем, в народном творчестве мы наблюдаем обратный эффект, ибо коллективный характер фольклорного творчества, давал возможность просеивать форму через "сито" эстетического опыта многих поколений, отбрасывая все неудачное, некрасивое, невыразительное и оттачивая, совершенствуя каждый отобранный элемент художественной формы, каждую образную структуру, каждый прием. Вместе с тем коллективность творчества позволяла каждому сказителю, певцу, танцору, художнику-ремесленнику, строителю-архитектору варьировать устоявшиеся и переданные традицией художественные решения, внося в них всегда *живое дыхание индивидуально-неповторимого сотворческого акта.* Благодаря этому подавляющее большинство произведений фольклора обладает высокой эстетической ценностью, чего никак не скажешь об истории профессионального искусства, в

котором высокое художественное качество встречается сравнительно редко.

Эстетическое совершенство художественной самодеятельности народных масс и позволяло ей оказывать плодотворное влияние на развитие профессионального искусства. Обращение к фольклору, освоение его опыта, его художественных принципов, его языка оказывалось одним из путей обретения профессиональным искусством *качества народности.* Особенно ярко проявлялось это в истории музыки. Опора на песенный фольклор, на интонации народного мелоса играла здесь огромную роль — вспомним хотя бы известные слова М. Глинки: "Музыку создает народ, а мы, композиторы, только ее аранжируем". Следует, однако, иметь в виду, что мера воздействия народного творчества на творчество профессиональное обусловливалась двумя факторами.

Во-первых, *демократической или антидемократической устремленностью* различных направлений "ученого" искусства. Для классицизма,например, художественный опыт фольклора не мог иметь никакой ценности — ведь в нем видели творчество грубого, вульгарного "мужичья". Стоило Н. Буало заметить в некоторых пьесах Мольера влияние "площадной" традиции народного театра, и он сурово осудил подобные отступления великого комедиографа от принципов "высокого" искусства. Когда же в XVIII в. просветители повели широкое наступление на аристократические позиции классицизма, неизбежной и естественной стала эстетическая реабилитация фольклора. То, что сделал для этого И. Гердер, было одной из великих его заслуг в истории художественной культуры, а через несколько десятилетий аналогичный процесс развернулся в России, в ходе всем хорошо известной борьбы А. Пушкина и М. Глинки, Н. Гоголя и А. Кольцова с официальной эстетической доктриной за претворение в поэзии и музыке традиций русского и украинского фольклора.

Во-вторых, масштабы влияния народного творчества на профессиональное искусство были весьма различными *в разных его видах и жанрах.* Даже тогда, когда демократически настроенные художники-профессионалы сознательно стремились опираться на фольклор, они могли делать это лишь в той мере, в какой избранный ими жанр или вид искусства имел точки соприкосновения с народным творчеством. Так, в поэзии и музыке всегда содержалась возможность прямой связи с народными сказами, песнями, с интонационной структурой фольклорного мелоса, творчество же романиста, драматурга, живописца подобными возможностями не располагало по той простой причине, что аналогичных форм творчества фольклор, как правило, не знает.

Разумеется, косвенные влияния имели место и здесь — вспомним романы Ф. Рабле и повести Н. Гоголя, сказочные пьесы К. Гоцци, картины В. Васнецова и М. Врубеля, деревянную скульптуру С. Коненкова; но очевидно, что роль фольклорных влияний в этих областях искусства несравнима с той их ролью, какая обнаруживается в истории поэзии, музыки, танца, прикладного искусства. Неудивительно поэтому, что приведенные выше слова М. Глинки были сказаны *именно композитором,* — ничего подобного ни романист, ни живописец сказать не мог бы.

4. Национальная структура общества и искусство

Поскольку искусство есть образное самосознание культуры, оно не может не отражать национальное своеобразие жизни и не может не меняться вместе с изменением национального бытия и национального характера народов, ибо нация является одним из параметров культуры.

Проблемы, которые ставит в своих произведениях художник, всегда выдвигаются перед ним жизнью его народа, особенностями общественного развития его страны в данную эпоху. Разумеется, проблемы эти могут быть созвучны и жизни других народов, они могут быть общечеловеческими и вечными, но все дело в том, что любая общечеловеческая проблема *ставится по-своему* и имеет *различное значение* в жизни разных народов. Противоречия, раздиравшие характер Печорина или Рудина, были свойственны не только представителям русской интеллигенции — трагический разрыв между тем, на что человек способен, и тем, что он делает, между возвышенными замыслами и мелкими поступками, между духовной силой и практическим бессилием встречается повсеместно, и поэтому во многих странах художники обращали внимание на эту коллизию и образно ее моделировали. Но лишь в русской литературе XIX в. коллизия эта обернулась темой "лишнего человека", лишь в России она ставилась с такой настойчивостью едва ли не всеми большими писателями — от А. Пушкина до И. Гончарова, ибо то конкретное преломление, какое получила данная проблема в русской реалистической литературе, равно как и тот вес, который она в ней имела, определялось своеобразием общественного развития России в прошлом столетии.

Вполне естественно, что наиболее последовательно воссоздает национальное своеобразие жизни *реалистическое* искусство, поскольку реализм воспроизводит национальную конкретность социального бытия людей. Такое стремление породило итальян-

скую новеллистику эпохи Возрождения, испанский "плутовской" роман XVI в., французский "комический" роман и живопись "малых голландцев" в XVII в., английскую литературу XVIII в., наконец, реалистическую литературу, драматургию, живопись и музыку XIX в. во всех европейских странах.

На неразрывную связь национального характера искусства и реализма неоднократно указывал В. Белинский. "Наша народность, — писал он, — состоит в верности изображения картин русской жизни". Вместе с тем содержание искусства может обладать национальным характером и в тех случаях, когда художник не изображает реальной жизни своего народа, а обращается к вымыслу, мифологическим или даже иноземным сюжетам — вспомним хотя бы "Маленькие трагедии" А. Пушкина, "Последний день Помпеи" К. Брюллова, "Лебединое озеро" П. Чайковского, "Тень" Е. Шварца. О баснях И. Крылова Н. Гоголь заметил: "Звери у него мыслят и поступают слишком по-русски: в их проделках между собою слышны проделки и обряды производств внутри России... Даже осел явился у него русским человеком. Несколько лет производя кражу по чужим огородам он возгорелся вдруг чинолюбием, захотел ордена и заважничал страх, когда хозяин повесил ему на шею звонок, не размысля того, что теперь всякая кража и пакость его будет и видна всем, и привлечет отовсюду побои на его бока. Словом — всюду у него Русь и пахнет Русью". С этой же точки зрения можно было бы рассматривать и басни Ж. де Лафонтена или сказки Г. Х. Андерсена, национальный колорит которых не менее очевиден, чем у И. Крылова. Каким же образом национальный колорит проникает в содержание произведений искусства, если художник не воссоздает картин национальной жизни, а изображает нечто аллегорически-отвлеченное или фантастически-идеальное?

Ответ был дан еще А. Пушкиным. Он решительно оспаривал мнение современных ему критиков, которые либо считают, что народность литературы "состоит в выборе предметов из отечественной истории", либо "видят народность в словах, т. е. радуются тем, что изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения". А. Пушкин замечал в этой связи, что хотя В. Шекспир, Лопе де Вега, П. Кальдерсон, Л. Ариосто и Ж. Расин часто изображали жизнь других народов "мудрено, однако же у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности"; с другой стороны, в "Россиаде" и в "Петриаде" нет ничего народного, "кроме имен". Не отрицая, разумеется, необходимости русского языка и важности изображения русской жизни для русской литературы, А. Пушкин тем не менее полагал, что основным источником национального ее своеобразия является

отражающийся в "зеркале поэзии" национально-неповторимый "образ мыслей и чувствований", свойственных русскому, как и всякому иному, народу, составляющий его "особенную физиономию".

Своеобразный духовный склад нации проявляется, конечно, не только в искусстве, но здесь он запечатлевается особенно полно и точно, потому что художественное творчество, как уже отмечалось, необходимо вбирает в свое содержание *психологический слой общественного сознания*, а национальный характер есть *именно психологическая* категория. В этом отношении искусство существенно отличается от идеологии, теоретического мышления, которое подымается над национально-психологическими особенностями, очищается от них и вырабатывает общечеловеческое в своей абстрактности идейное содержание. Искусство же отражает в своем поэтическом содержании национально-своеобразные психологические структуры, ибо художник выражает свое восприятие мира как *живой носитель национального характера.*

Это утверждение нуждается в весьма существенном разъяснении, связанном с тем, что в нашей теоретической литературе — и философской, и этнографической, и эстетической — укоренилось фактическое отождествление содержания понятий *"нация"* и *"этнос"*, с тем лишь их различием, что под *"нацией"* понимается высшая форма *этноса;* неправомерность подобного соотнесения данных терминов объясняется тем, что принципиально различна природа тех человеческих общностей, которые ими обозначаются: этнос есть *генетически обусловленная* общность людей, определяющая принадлежность к ней индивида *от рождения,* "по крови", тогда как нация — это общность людей *по культуре*, начиная с общности языка и кончая единством воспитанных в индивиде и добровольно им принимаемых правил поведения. Поэтому этнос человек не выбирает, он ему дан, а национальность свою он выбирает, когда обретает возможность свободного выбора своей культуры. Так, Екатерина Великая была немкой по этническому происхождению, но стала русской по национальности, захотев этого и предприняв для этого необходимые усилия; так А. Пушкин стал великим русским поэтом при своем этническом абиссинском происхождении; так русскими мыслителями, полководцами, архитекторами, поэтами, музыкантами стали в XVIII—XIX веках много этнических немцев, итальянцев, французов, шведов, татар, евреев, и точно также многие этнически русские люди, эмигрировавшие в XIX—XX веках во Францию, в Соединенные Штаты Америки, в Канаду, в Австралию, становились французами, американцами, канадцами, австралийцами, если вбирали в себя культуру стра-

ны-восприемницы, овладевали ее речью, влюблялись в ее природу, приобщались к ее обычаям, нравам, обрядам, этикету; особенно легко и органично это происходило — и происходит в наше время — с детьми и внуками этих эмигрантов, которые, разумеется, остаются *этнически русскими* (или украинцами, белорусами, восточно-европейскими евреями). Отождествление национальности и этнической принадлежности — типично расистское представление, которое, к великому сожалению, сталинская идеология переняла у гитлеризма и с пережитками которого мы до сих пор имеем дело у представителей так называемых "патриотических" — а на деле шовинистических — движений... Во всяком случае, для истинного любителя искусства, для художественного критика, искусствоведа и эстетика не имеет никакого значения этническое происхождение строителей соборов Московского Кремля и петербургских дворцов, создателей "Медного всадника" в скульптуре и в поэзии, ибо во всех этих произведениях воплотился, как хорошо формулировал это В. Белинский, национально-русский "образ взгляда на вещи".

Рассматривая данную проблему исторически, можно увидеть, что, как правило, нация складывается на той или иной этнической основе, — хотя известны и случаи развития разных наций из одного этноса (скажем, русской, украинской и белорусской) и одной нации из скрещения разных этносов (например, американцев, кубинцев, бразильцев). Однако уже сложившаяся, развитая нация вбирает в себя выходцев из самых различных этносов, если они оказываются способными освоить, т. е. буквально: *сделать своим* духовное содержание данной национальной культуры; именно так становятся русскими художниками К. Росси, М. Петипа, А. Бенуа, М. Добужинский, О. Мандельштам, Ю. Ким, А. Шнитке...

Понимание диалектики общечеловеческого и национального особенно важно для эстетики, ибо, по совершенно справедливому замечанию И. Крамского: "Что ни говори, а искусство не наука, оно только сильно, когда национально". Действительно, нет национальной математики или кибернетики, но нет вненациональной поэзии или музыки. В искусстве общечеловеческое находится *внутри* национального и неотделимо от него так же, как нерасчленимы эти начала в реальной жизни и в сознании людей.

Творчество А. Чехова — одно из самых ярких художественных явлений, отмеченных печатью национального своеобразия. Русская жизнь, русский характер, русская природа, русский язык — все это воплотилось в нем с удивительной пластичностью и проникновенностью. Вместе с тем А. Чехов оказался одним из самых популярных писателей во всем мире. Чем же

это объясняется? Только ли тем, что его рассказы и пьесы познакомили англичан или японцев с малоизвестной им страной, с не очень понятным для них народом? Разумеется, не только этим, и даже прежде всего не этим, а тем, что А. Чехов близок и понятен людям, в какой бы стране они ни жили, — в его произведениях каждая нация узнавала нечто весьма существенное не только о русской жизни, но и о своей собственной!

Сказанное относится ко всякому большому искусству, независимо от его национальной принадлежности. Например, жизнь, запечатленная Р. Тагором или А. Куросава, может интересовать нас своей непохожестью на наше бытие, но, чтобы пережить эти повести и фильмы как *произведения искусства*, мы должны иметь возможность душевно "перенестись" в развернутый перед нами *непохожий* мир, т. е. ощутить его *похожесть* на тот, в котором мы живем сами. Если бы в национально-неповторимом не заключалось общечеловеческое, сфера действия искусства была бы столь же ограниченной, как сфера действия национального языка. Опыт показывает, однако, что великие художественные творения свободно переходят границы между государствами, преодолевают любые языковые перегородки и завоевывают земной шар, доказывая тем самым практически интернациональный масштаб своего содержания и своей впечатляющей способности.

Диалектическая связь национального и общечеловеческого позволяет понять, почему не только тот или иной художник, но и целая национальная школа может приобрести мировую известность и мировое признание. Национально-самобытное *и проявляет* общечеловеческое, *и обогащает* его какими-то особыми гранями, неповторимым, свойственным лишь ему содержанием. Каждая национальная культура, ставя и решая общечеловеческие проблемы, вместе с тем вносит в общечеловеческую культуру нечто свое, а это "свое" представляет интерес для всех народов. Именно *диалектика национального и общечеловеческого* в искусстве объясняет, почему мировой историко-художественный процесс представляет собой не ряд параллельных национальных "линий", а сложную сеть взаимных пересечений, влияний, заимствований, обменов, сближений и расхождений. Общечеловеческое значение каждой национальной художественной культуры позволяет всем культурам обогащать свою национальную традицию опытом других национальных школ.

Особенно ярко это сказалось в развитии киноискусства, в котором труднее всего обнаружить "национальную форму", потому что каждое художественное открытие, делавшееся в Америке Д. Гриффитом и Ч. Чаплином, в России С. Эйзенштейном и В. Пудовкиным, на Украине А. Довженко, во Франции Ж. Ре-

нуаром, Р. Клером, М. Карне, в Италии В. де Сика, Ф. Феллини, М. Антониони, в Швеции И. Бергманом, в Польше Е. Кавалеровичем и А. Вайдой, сразу же становилось общечеловеческим достоянием и включалось в арсенал художественных средств, используемых кинематографистами всех стран. Столь же решительно утверждаются в наше время интернационально-всеобщие принципы художественного формообразования в области промышленного искусства; в этом же направлении движутся ныне архитектура и прикладные искусства, хотя влияние различных национальных традиций, от которого свободен дизайн, все еще играет тут известную роль.

Можно было бы заключить, что по мере развития межнациональных художественных контактов основным носителем национального своеобразия формы искусства становится не неповторимость тех или иных ее элементов (композиции, колорита, гармонии, ритма и т. п.), а особенности их *структурной связи*, тогда как трактовка каждого элемента формы, взятого абстрактно, уже не является специфической для какой-то одной национальной школы.

Правда, история искусства знает немало попыток ограничить процесс интернационализации художественного языка, отгородить искусство того или иного народа от завоеваний художественной культуры других народов, замкнуть национальное художественное развитие в рамках его собственной художественной традиции. Подобные попытки оказались проявлением националистической ограниченности и тормозили художественный прогресс; естественно, что раньше или позже, с бóльшими или меньшими издержками художественное развитие опрокидывало все эти препятствия и выходило на путь свободного и интенсивного интернационального обмена.

Лекция 24-я:

Относительная самостоятельность художественного развития

Признание многосторонних связей художественного развития человечества с развитием общества и культуры не означает, как уже было отмечено, что историко-художественный процесс полностью детерминирован, что обусловленность эта жесткая, однозначная, категорически определенная и что у искусства не остается никакой свободы движения. Известной мерой такой свободы оно обладает, а это и означает, что подчиненность художественного развития социально-исторической эволюции *не абсолютна, а относительна*. Вопрос состоит лишь в том, чтобы установить, в чем конкретно проявляется это *самодвижение* искусства, в каких отношениях художественное развитие человечества обладает своими внутренними закономерностями.

Очень хорошо сказал однажды С. Маршак: "У поэта, как у всякого художника, два источника питания. Один из них — жизнь, другой — само искусство". Поэтому если поэзия "оторвана от жизни и варится в собственном поэтическом соку", она неизбежно становится "бескровной, формальной и книжной", а потеря преемственной связи с художественным наследием неотвратимо ведет к "банальности, к бедности мыслей, чувства и поэтических средств".

Сочетание этих двух "источников питания" объясняет, почему *одна и та же* художественная традиция развивается *в разных* направлениях и почему столь *различным* бывает искусство, формирующееся в *сходных* социокультурных условиях. Например, своеобразие ренессансного искусства в Италии, Франции, Германии, Испании можно понять лишь в том случае, если будет выяснено, на какие специфические пласты художественного наследия опирались художники каждой страны. Существенную роль играли здесь не только особенности национальных традиций средневекового искусства, резко непохожего, например, на юге и на севере Европы, в романских и германских странах, а в пределах романской культуры — в Италии, Испании и во Фран-

ции, но и неодинаковая возможность художников Италии и Германии, Франции и Испании овладеть античным наследием. Но в то же время особенности искусства каждой их этих стран зависели во многом от того, какое влияние оказали на его развитие индивидуальные особенности гения П. Корнеля, Н. Пуссена, Ж. Люлли, Ф. Мансара во Франции или Д. Сервантеса, П. Кальдерона, Д. Веласкеса в Испании.

Исходя из представления о четырехмерной структуре искусства и о его реальном функционировании и развитии в пространстве художественной культуры, можно с необходимой разносторонностью и полнотой выявить закономерности его самодвижения.

1. Внутренняя логика развития художественного познания

В историческом процессе каждый новый шаг, опираясь на накопленный опыт, развивает сложившуюся традицию; вместе с тем этот новый шаг преемственно связан с прошлым, предопределен прошлым, им "запрограммирован". Такое сочетание традиционного и инновационного я и называю *внутренней логикой развития.*

Стоило, например, ренессансной живописи сделать основным предметом познания систему "человек—природа", и дальнейшая историческая эволюция этого искусства оказалась во многом предопределенной, так как принятая живописью установка на познание видимого мира должна была быть проведена до конца, с необходимой логической последовательностью.

Начало этого процесса — в становлении самого ренессансного искусства, постепенно преодолевавшего повествовательную и внеоптическую подробность ранних изображений и наращивавшего конкретность живого зрительного наблюдения, линейной, воздушной и цветовой перспективы; еще дальше пошел XVII век, освободившийся от свойственного живописи Возрождения многопланового построения пространства, совмещенности в одной картине двух или даже более оптических точек зрения, локальности цвета и света; и хотя дальнейшее движение в этом направлении было надолго задержано эстетической догматикой классицизма, который жаждал идеального и потому был весьма умеренным в деле воссоздания в картине зримой конкретности реального, логика развития изобразительных средств живописи раньше или позже должна была взять свое. Стоило классицизму пасть под натиском непреодолимых сил социального развития, и живопись вернулась к искусственно прерван-

ным поискам максимально точного моделирования зрительного восприятия мира, придя на этом пути к изобразительной системе импрессионизма. Впрочем, ни К. Моне, ни О. Ренуар, ни Э. Дега, ни В. Ван-Гог не сказали тут последнего слова. Логика последовательного развития самой импрессионистической системы позволяла — и даже вынуждала! — пойти еще дальше, к пуантилизму Ж. Сера и П. Синьяка.

Оказалось, однако, что последовательность французской школы в проведении принципа оптической конкретности живописного изображения угрожающе сужала возможности живописи как искусства, оттесняя и подавляя все другие ее способности — способности обобщать видимое, передавать устойчивое, пребывающее в мире, а не одно лишь мимолетное и текучее, воссоздавать материальность, весомость, плотность предметов, а не только вибрацию цвета в атмосфере, строить картину, выражающую глубокую мысль о человеческой жизни, а не ограничиваться этюдами, фиксирующими случайные впечатления, наконец, передавать переживания художника, его волнение, страсть, а не одни радостные зрительные ощущения.

Такой итог был глубоко закономерен, и он не мог не вызвать реакции, ибо дальше в этом направлении двигаться было действительно некуда. Подобную реакцию мы и обнаруживаем в творчестве П. Гогена, П. Сезанна, затем А. Матисса и П. Пикассо, затем В. Кандинского и П. Клее, каждый из которых по-своему пытался открыть живописи новые пути, решительно выводя ее *за границы оптической достоверности,* либо устанавливая *иной предмет познания* — не материальный, а духовный, либо в самом материальном мире ориентируясь на познание абстрактного, а не конкретного, либо, наконец, *отказывая живописи вообще в познавательных возможностях.* Это значит, что, взаимодействуя тем или иным образом с социально-детерминирующими силами, в истории европейской живописи XV—XX столетий действовали и *силы внутренние;* только в этой "системе координат" могут быть достаточно убедительно объяснены как неуклонное движение живописи к импрессионизму, так и антиимпрессионистический бунт, приведший ее, в конце концов, к абстрактному искусству, а затем новый своеобразный возврат к оптической основе "опарта" и "фотореализма".

Такую же внутреннюю логику развития можно увидеть и в истории реалистического романа, уже в XVII в. обратившегося к художественному исследованию системы "человек—общество". И здесь мы обнаруживаем стремление к *последовательному проведению* данной познавательной установки, и здесь каждый новый шаг вытекал из предыдущего, будучи им подготовлен и как бы запланирован. Вначале описывавшаяся в романе связь

личности и социальной среды была внешней, фабульной — бесконечная цель приключений позволяла героям романов Ш. Сореля, А. Лесажа и даже Д. Сервантеса двигаться через общество и показывать его с различных сторон; структура повествования оставалась при этом типично средневековой, восходила к строению "плутовского" и "рыцарского" романов, только художественный центр тяжести сместился с самого приключения на познание нравов, обычаев, социальной фактуры человеческой жизни. XVIII век, особенно в Англии, но отчасти и во Франции (вспомним "Исповедь" Ж.-Ж. Руссо) сделал новый необходимый шаг в этом направлении: здесь столкновения героя со средой рождают не только физические, но и *психологические* события; социальный опыт интериоризируется личностью, формирует и изменяет ее взгляды, характер, дальнейшее поведение. Роман XIX в. в Англии, Франции, России пошел по этому пути еще дальше, углубляясь в недоступные художественному познанию в прежние времена тайники духовной жизни героя, в "диалектику души" изображаемой личности, дабы понять, *в какой мере ее духовный мир порожден миром социальным.*

Чем дальше шел роман в этом направлении, чем последовательнее развертывалась логика познания отношений человека и общества, чем конкретнее старался он воспроизводить и героя, и его социальную среду, тем ближе подходил он к тому самому "обрыву", к которому, как мы видели, вплотную подошел в живописи импрессионизм: к изображению *единичного, фактического, документально фиксируемого.* Конечно, здесь действовало и могучее влияние позитивизма — оно известно хотя бы по творческой биографии Э. Золя, но нет никакого сомнения в том, что в этом же направлении толкала роман *сама логика развития его познавательных устремлений,* ибо задолго до Э. Золя, в 40-е годы XIX в., аналогичные установки привели к рождению так называемого физиологического очерка. И если очерковый, или натуралистический, крен не стал определяющим ни в западно-европейском, ни в русском романе, то фантастика, сказочность, обращение к мифу были в реалистическом романе скомпрометированы полностью, а подчас под сомнение ставилась вообще художественная правомерность вымысла, воображения, обобщающей типизации.

Вряд ли стоит удивляться тому, что реалистическое искусство XX в., продолжая испытывать в разных жанрах возможности совмещения художественного познания с документальной точностью изображения реальных фактов, одновременно метнулось и на иной, антихроникальный, путь познания жизни, достигая значительного масштаба обобщения с помощью сказочного вымысла, чистой фантастики, обращения к мифу. Показательно,

что так поступают в XX в. не только символисты и сюрреалисты, не только Ф. Кафка или С. Дали, но и подлинные реалисты: Т. Манн, Ж. Ануй, Л. Висконти. То, как М. Булгаков сопрягает в "Мастере и Маргарите" сатирический реализм с мифологическим реализмом, или же то, как Дж. Апдайк вдвигает в "Кентавре" бытовую достоверность современной жизни в античный миф, возвещает *новый шаг в логическом саморазвертывании художественного познания жизни* — попытку синтеза конкретности изображения эмпирической социальной реальности с могучими обобщениями нравственно-философского порядка. Будущее покажет, удастся ли искусству найти более органичное совмещение этих двух планов, но в движении Постмодернизма, как мы увидим, поиски в данном направлении будут упорными и напряженными.

2. Идейная преемственность и влияния в историко-художественном процессе

Новые художественные идеи возникают в результате переработки существующих, а не рождаются в пустоте и из пустоты. Связь с традицией в истории искусства нельзя понимать ни как чисто познавательную, ни как чисто формальную: это также и *идейная связь* — связь одного художника с другим (например, М. Лермонтова с А. Пушкиным) или же связь одного художественного направления с другим (например, критического реализма с романтизмом). Каждый начинающий художник черпает у своих учителей не только умение, технику, мастерство, но и отношение к жизни, представление об истинных и мнимых ценностях, убеждения, идеалы. И даже в тех случаях, когда новое воюет со старым, отвергает старое, сама эта полемика есть *своеобразная форма преемственной связи.* Когда О. Уайльд производил радикальную переоценку существующей системы ценностей, эта последняя была отправным пунктом всех его парадоксов, без которого они вообще не могли бы родиться. Это относится в полной мере и к дадаизму, смысл которого может быть понят только в сопоставлении с эпатировавшимся им типом художественного сознания.

Социальный запрос обусловливает *лишь возможность* распространения определенных художественных идей и необходимость *именно таких* идей, а не каких-либо иных. Однако превращение этой возможности в *действительность,* конкретная реализация данной необходимости осуществляется только на почве имеющейся в каждой ситуации идейно-эстетической традиции и действующих в этой ситуации идейно-эстетических влияний. При

этом особое значение внутрихудожественных воздействий состоит в том, что в отличие от науки или техники историческая преемственность в искусстве — это опора данной фазы художественного развития *не только на непосредственно предшествующую фазу, но и на многие исторически отдаленные пласты художественной культуры,* если они нашли эстетически совершенное выражение, ибо произведения такого уровня остаются жить в веках, формируя сознание, вкусы, идеалы многих поколений людей и активно воздействуя на весь дальнейший ход развития художественной культуры. К античной архитектуре и скульптуре поныне обращаются художники, стремящиеся воплотить гармоничность бытия, и к творчеству И. С. Баха, В. Моцарта, Л. ван Бетховена обращаются композиторы, которые ощущают скрывающийся в недрах гармонии драматизм человеческого существования. В этом смысле можно утверждать, что без А. Пушкина не было бы М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Н. Некрасова, А. Блока, В. Маяковского, Б. Пастернака, А. Ахматовой, Д. Самойлова, вернее, что творчество каждого из них было бы в этом случае лишено ряда качеств, которыми оно обладает благодаря связи с отдаленным от них пушкинским творчеством.

В истории искусства рамки наследия никогда не бывают ограничены данным уровнем его развития, но охватывают *все накопленные ценности.* И при этом, как явствует из уже приведенных примеров, накапливающееся художественное наследие влияет на последующие поколения художников не только своим духовным содержанием — гуманистическим пафосом, демократизмом, силой жизнеутверждения. Это наследие давало и поныне дает художникам уроки высочайшего мастерства и делает это на протяжении всей истории.

3. Логика развития художественного мастерства

Точно так же, как в сфере материального производства развитие техники и технологии представляет собой логически последовательное движение от одного уровня к другому, так и в истории искусства развитие его специфических техник и технологий, способов образного моделирования жизни и конструирования художественной формы не может не иметь своей *внутренней логики,* тем более что мастерство никогда не является плодом индивидуальной работы художника. Мастерство в искусстве, как и во всех других областях человеческой практики, — *плод коллективных усилий многих поколений.*

К опыту своих предшественников и современников каждый серьезный художник относится как к достоянию, которым он может и должен пользоваться, развивая его и совершенствуя. "Я беру мое добро там, где нахожу его", — говорил Мольер, отвечая на обвинения в разнообразных заимствованиях из драматургического наследия, и он доказал свое право на такие заимствования, ибо делал их не как бездарный копиист или бессовестный плагиатор, а как *мастер,* включавший бытовавшие до него приемы в новую и оригинальную художественную систему и разрабатывавший их в нужном этой системе направлении.

Даже в тех случаях, когда два художника или два художественных стиля совершенно чужды друг другу идейно, один из них может опираться на формальную систему другого, развивая и оттачивая ее. Именно так революционный буржуазный классицизм XVIII в. поступил с наследием аристократического классицизма XVII столетия; так революционно-демократическое крыло немецкого экспрессионизма использовало в 20-е—30-е годы нашего века художественный опыт раннего буржуазного экспрессионизма; так подхватывало социально-ориентированное творчество В. Маяковского формальные эксперименты В. Хлебникова; так П. Элюар и В. Незвал, встав на реалистические позиции, удержали и продолжали испытывать ряд художественных приемов, выработанных ими на раннем, сюрреалистическом, этапе творчества.

Возможность подобных смысловых трансформаций художественных средств объясняется *относительной самостоятельностью формы искусства.* Выкованные для нужд определенного содержания, ее выразительные возможности не могут быть исчерпаны при первом употреблении; поэтому история искусства удерживает их, поворачивает разными гранями, оттачивает, стремится извлечь из них максимум выразительных возможностей до тех пор, пока не раскроются все их потенции. В результате художественное развитие обретает некую *формальную внутреннюю логику,* специфичную для каждого вида искусства.

Рассматривая под этим углом зрения историю европейского симфонизма XVIII—XX вв. от В. Моцарта до И. Стравинского, или историю русского романа XIX в. от А. Пушкина до Б. Пастернака, или историю архитектуры XX в. от модерна к конструктивизму и к функционализму, или всю историю киноискусства, мы обнаруживаем всякий раз *закономерную в своей логической последовательности эволюцию художественных средств* данных вида, разновидности, жанра искусства.

Вполне естественно, что мера относительной самостоятельности развития художественной формы оказывается несравнен-

но большей, чем степень автономности содержательной динамики искусства. Это объясняется тем, что в ряду внешних детерминант художественного развития только техника, а отчасти и общественная психология непосредственно влияют на эволюцию формальной стороны искусства, в целом же между социальными запросами и художественной формой прямой связи нет. Обществу нужны в искусстве *идеи, а не формы,* и в тех пределах, в каких это позволяют интересы адекватного воплощения художественных идей, оно принимает и апробирует любые формы. Вот почему социальная детерминанта затрагивает форму главным образом *не непосредственно, а через посредство содержания*. А это означает, что соотношение социокультурно обусловленного и автономного на уровне содержания и на уровне формы *различно,* если не противоположно. И чем выше поднимаемся мы от элементов внутренней формы к элементам внешней формы искусства, тем отчетливее сказывается доминирующее значение логики развития самого процесса формообразования.

Понятно, что наиболее последовательно эта закономерность обнаруживается при анализе семиотических параметров художественной формы, т. е. при выяснении того, как эволюционируют применяемые искусством *системы образных знаков*.

4. Относительная самостоятельность развития языков искусства

Рассмотренный под этим углом зрения историко-художественный процесс оказывается аналогичным уже не развитию науки, идеологии, техники, а истории языка и отчасти искусственных знаковых систем (кодов).

Каждая знаковая система обладает *внутренней логикой развития,* обусловленной необходимостью обогащать, оттачивать и совершенствовать ее специфический "словарь", "грамматику" и "синтаксис". Такая же необходимость направляет и развитие искусства, языки которого должны быть даже более богатыми, емкими, гибкими и филигранными, чем любая другая система знаков, поскольку передаваемая с их помощью информация гораздо сложнее, чем информационное содержание других знаковых систем.

Если бы можно было показать "ускоренной съемкой" многовековой ход развития языка актерского искусства, мы увидели бы предельно наглядно, как протекал этот медленный, но неуклонный процесс: у его истоков мы сталкиваемся с грубым, примитивным языком лицедеев, у которых маска скрывала

лицо, напевное произнесение текстов поглощало конкретность речевых интонаций, а пантомимная условность жеста вытесняла выразительность естественных движений; сегодня это язык, удивительный по тонкости, точности и выразительному богатству, поднятый реформой К. Станиславского и появлением крупного плана в кинематографе до такого уровня и в физических, и в словесном, и в мимическом действиях актера, что, кажется, нет душевного состояния человека, о котором нельзя было бы рассказать в этой системе знаков.

В истории киноискусства аналогичный процесс развития и совершенствования художественного языка занял всего полвека, и тут еще легче понять смысл произошедшего: очевидно, с одной стороны, сколь примитивным, схематичным, неуклюжим и несамостоятельным был язык кино на рубеже 10-х и 20-х годов нашего века и какие разительные перемены произошли в нем с тех пор — не узкотехнические, а *именно языковые, художественно значащие!* — благодаря разработке принципов монтажа, сочетанию крупного, среднего и общего планов, движению камеры, различным принципам сопряжения изображения и звука и т. п.; очевидно, с другой стороны, что логика развития языка киноискусства была проявлением его *самостоятельного движения*, не зависимого от весьма различных социальных заказов, которые оно при этом получало, и лишь внешне обусловленного развитием техники, которое предоставляло совершенствованию киноязыка необходимые возможности.

И все же самостоятельность развития художественных языков должна быть признана *относительной, а не абсолютной,* поскольку искусство в отличие от словесного языка и всех прочих знаковых систем является, как мы знаем, и *специфическим языком,* и выражаемой с его помощью *специфической информацией.* Поэтому развитие языков искусства не может происходить отдельно от решения содержательных задач. Только в чисто студийном порядке художник вправе делать эксперименты, разрабатывая какие-то новые выразительные средства сами по себе, в художественном же творчестве подобные разработки имеют смысл, оправдание и ценность, лишь поскольку они вызваны к жизни *потребностями содержания.*

Внутренняя логика развития языков искусства эффективна лишь до тех пор, пока она помогает определенному социокультурно детерминированному содержанию воплощаться со все большей полнотой и точностью. Как только эта логика вступает в конфликт с интересами содержания, она теряет свою силу, парализуемая более могущественной закономерностью — *необходимостью коренной переработки данной системы художественных*

средств, как бы ни была она сама по себе совершенна, для ее согласования с изменившимся содержанием.

Все сказанное дает нам основания утверждать, что относительная самостоятельность развития искусства проявляется столь же емко и многогранно, как и его социокультурная детерминированность. Вместе с тем соотношение этих факторов не стабильно, а весьма и весьма *подвижно, изменчиво, непостоянно:* каждый из них может иметь решающее или подчиненное значение в зависимости от того, какая историческая ситуация имеется в виду, какое художественное направление рассматривается, наконец, в каком аспекте берется сам историко-художественный процесс.

5. Художественная культура как саморегулирующаяся система и неравномерность развития видов, родов и жанров искусства

Социально детерминированы все компоненты художественной культуры: художественное творчество и художественное восприятие, художественное образование и художественная критика, работа художественных учреждений. Вместе с тем в процессе реального функционирования каждое звено данной системы оказывается связанным с другими ее звеньями и зависящим от них в такой же мере, в какой они зависят от него. Так, чтобы нормально работала кинофабрика, нужны, с одной стороны, сценаристы, актеры, режиссеры, с другой — зрители, желающие ходить в кинотеатры, и сами эти кинодемонстрационные залы, нужны художественная критика, реклама, конкурсы, премии и т. п.; точно так же любой другой элемент данной системы является необходимым условием существования всех остальных.

Относительная самостоятельность развития художественной культуры определяется тем, что необходимость добиваться высокого художественного уровня и творчества, и восприятия, и оценок произведений искусства делает ее *относительно замкнутой, саморегулирующейся системой,* специфическая программа которой заключается в том, чтобы все социальные и культурные ценности перерабатывались в ценности художественные.

Проблема *художественной ценндсти* рождается именно в системе художественной культуры и становится ее главным специфическим критерием. Поскольку, как показала история культуры, все прочие ценности: нравственные, религиозные, политические, эстетические — не оборачиваются автоматически ценностью художественной, постольку развитие художественной культуры и должно обеспечить с помощью всех своих внут-

ренних механизмов *превращение всех других ценностей в ценность художественную.* Эту цель преследует прежде всего художественное образование, обязанное отбирать, растить и поставлять обществу художников, которые сочетали бы нужное ему миросозерцание с высокой одаренностью, талантом; этой цели добиваются все художественные учреждения, которые призваны создавать условия для реализации замыслов художника, отбирая роман для публикации, принимая для постановки пьесу, покупая картины для музейной экспозиции.

Во-вторых, художественная культура силами критиков постоянно контролирует эффективность решения данной задачи всеми художественными учреждениями и правильность оценок произведений искусства публикой, помогая и им, и ей устанавливать случаи несовпадения внехудожественной и художественной ценностей конкретных произведений искусства, когда по тем или иным причинам случаи эти все же имеют место.

В-третьих, развитие художественной культуры имеет собственной своей высокой целью *совершенствование вкуса воспринимающих искусство людей,* чтобы они могли сами достаточно точно определять истинную художественную ценность предлагаемых их восприятию произведений.

В разных исторических условиях степень автономности художественной культуры различна: в рабовладельческих деспотиях Востока она была меньшей, чем в демократических полисах Древней Греции; в феодальных государствах Европы она была гораздо более скромной, чем в капиталистических странах, где мера самостоятельности художественной культуры оказывается столь значительной, что создается иллюзия ее полной, абсолютной независимости от всех социальных требований и стимулов, иллюзия замкнутого в себе "мира искусства", заколдованного художественного царства, куда нет доступа влияниям прозаической и вульгарной социальной жизни. Иллюзия эта многократно разоблачалась на протяжении последних полутора веков, но показательно, что всякий раз она возрождалась, как Феникс из пепла, и находила новые теоретические обоснования. Это говорит не только о глубоко укорененной в сознании художественной интеллигенции мечте о свободе творчества, но и о том, что в капиталистическом обществе *нити, связывающие художественную культуру с социальной жизнью, действительно стали тоньше,* чем когда бы то ни было, что привело в эпоху Модернизма к полной изоляции многих художественных течений от жизни общества.

Свидетельством социокультурной детерминированности и одновременно самостоятельности истории искусства является открытая Г. Гегелем закономерность — *неравномерное развитие различных областей художественного творчества.* В самом деле,

в каждую эпоху все виды, роды и жанры искусства получают единый "социальный заказ", единый духовный импульс и мобилизуют все свои ресурсы для его исполнения; однако в различных сферах художественного творчества ресурсы эти *неодинаковы,* и потому разные способы художественного освоения мира не могут с равной степенью чуткости реагировать на идейно-эстетические запросы общества. Это значит, что один и тот же вид, род, жанр искусства встречает на своем историческом пути то более, то менее благоприятные условия развития, и его общественная ценность постоянно меняется, в зависимости от *меры соответствия его художественных возможностей нуждам социальной жизни и культуры.* С другой стороны, — и этого Гегель еще не видел, — поскольку художественное творчество получало в одно и то же время разные, а подчас и прямо противоположные социокультурные стимулы и двигалось в разных направлениях, то распределение эстетических сил (видов, родов и жанров искусства) в пределах каждого художественного направления складывалось особым образом, и это придавало неравномерному развитию различных участков художественной культуры еще более острый характер.

Эстетическая мысль давно уже говорит о *неравноценности* видов, родов и жанров искусства, но чаще всего закономерность эта получала метафизическую интерпретацию: своеобразная расстановка художественных сил, которая складывалась в современную тому или иному теоретику эпоху и в защищавшемся им художественном направлении, *абсолютизировалась,* объявлялась единственно истинной, отвечающей якобы самой природе искусства. Соответственно эстетика утверждала, что одни виды и жанры искусства "выше", "совершеннее", "могущественнее", чем другие, поскольку сущность художественного творчества проявляется в них будто бы с наибольшей полнотой, чистотой и определенностью. Так рассуждал, в частности, Леонардо да Винчи, сопоставляя живопись с литературой и музыкой и доказывая *абсолютное превосходство* живописи над всеми другими искусствами; так рассуждал и Альберти, называя живопись *"тончайшим", "благороднейшим", "достойнейшим", "замечательнейшим"* из всех пространственных искусств. В эстетике классицизма подобные иерархические представления выделились в *ценностную теорию жанров,* разделявшихся в каждом виде искусства на "высокие" и "низкие", а отсюда выводилась и неравноценность "штилей", которые М. Ломоносов, например, делил на "высокий", "низкий" и "средний".

Хотя в эпоху Просвещения классицистическая иерархия жанров была опрокинута Д. Дидро и Г. Э. Лессингом, хотя Вольтер язвительно утверждал, что "все жанры хороши, за исключением

скучного", хотя эстетическая мысль XVIII в. все чаще обращалась к сравнительному исследованию разных видов искусства и выявляла при этом *относительный характер* преимущества и ограниченности каждого из них (сошлюсь на трактат Г. Э. Лессинга "Лаокоон"), все же просветители далеко не в полной мере освободились из плена традиционных представлений о неравноценности видов искусства и разделяли в этом смысле эстетические пристрастия классицизма, отдавая явное предпочтение *драматургии и театру* перед всеми другими областями художественного творчества.

На тех же методологических позициях оставалась и эстетика романтизма. И она толковала соотношение искусств метафизически, внеисторично, расходясь с теоретиками классицизма и Просвещения лишь в конкретном построении шкалы эстетических ценностей: романтики объявляли "высшим" видом искусства *не театр, а поэзию* (Ф. Шлегель) или *музыку* (В. Ваккенродер, А. Шопенгауэр) и считали наиболее совершенным *лирический род* художественного творчества, а не эпический и не драматический.

Преодолеть метафизический взгляд на соотношение видов, родов и жанров искусства удалось только Г. Гегелю. Историзм гегелевской методологии позволил обнаружить, что в ходе развития художественной культуры соотношение различных форм творчества непрерывно менялось, поскольку менялась способность искусства быть самопознанием "абсолютного духа": на первом этапе, названном Гегелем "символическим", главенствовала *архитектура*, на втором этапе, "классическом", на авансцену художественной культуры вышла *скульптура*, на третьем же этапе, "романтическом", приоритет принадлежал вначале *живописи*, затем *музыке* и, наконец, *поэзии*, т. е. *литературе*, ибо в этой последовательности видов искусства нарастал удельный вес духовного содержания, тем самым приближая искусство к Абсолюту.

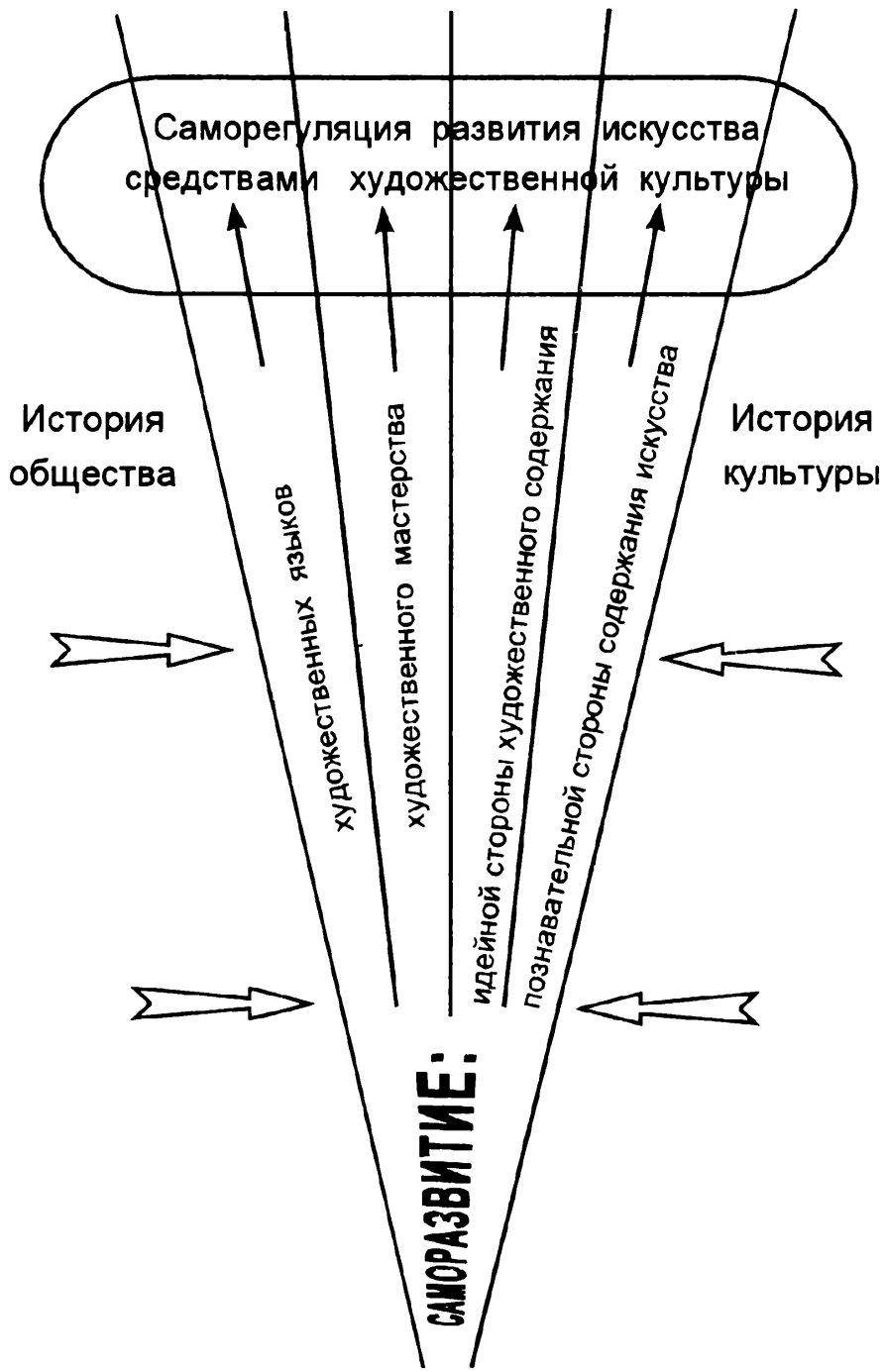
В дальнейшем, оставаясь, как правило, в плену абстрактных представлений о месте каждого искусства в системе искусств, теоретики иначе решали вопрос о мере художественной ценности разных его видов. В. Белинский долгие годы пытался установить, какое искусство "выше" — литература или театр, какой род "совершеннее" — эпический или драматический. Правда, уже в ранних его статьях проскальзывала мысль *об исторической изменчивости эстетической ценности разных областей искусства*, о том, что есть не только "идеи времени", но и "формы времени", а знакомство с эстетическим учением Г. Гегеля укрепило его на этих методологических позициях. Преодоление идеалистического миропонимания и выработка материалистических взглядов вели В. Белинского к поискам *реальных причин* неравномерного развития видов и жанров искусства. Он нашел эти

причины в *соответствии различных способов художественного творчества исторически меняющимся "интересам" общества.* Литература, объяснял он, развивается успешнее и играет неизмеримо бóльшую роль в культуре XIX в., нежели все другие искусства, потому что она сумела наиболее успешно удовлетворить социальные запросы времени, осуществив *"поэтический анализ общественной жизни".* В самой же литературе по указанной причине на первый план выступили жанры *романа* и *повести.* Не предвосхищая последующего описания всего процесса развития взаимоотношения искусств, ограничусь характеристикой ситуации, сложившейся в художественной культуре XX в.

В эпоху Модернизма право литературы, театра, живописи занимать верховное место в художественной культуре общества категорически отрицалось, поскольку во всех этих искусствах слишком сильно начало *жизнеподобия,* слишком велика роль *содержания,* слишком явна *несамостоятельность формы.* Порожденная индивидуализмом буржуазной идеологии и психологии, потребность видеть в искусстве свободную и ничем не ограниченную дорогу "самовыражению" личности закономерно вела к утверждению *абсолютного превосходства музыки над всеми другими искусствами,* а стремление обосновать формалистические принципы художественного творчества приводило к односторонней интерпретации идеи И. Канта *об орнаменте как наиболее "чистом" в эстетическом смысле виде искусства,* к признанию орнамента высшим проявлением художественного гения и к "орнаментализации" всех других искусств: живописи, скульптуры, поэзии, музыки. Так обосновала эстетика вступление художественного творчества на путь абстракционизма.

В 20-е годы В. Фриче пытался дать марксистскую интерпретацию закона неравномерного развития видов искусства, но влияние вульгарного социологизма не позволило ему убедительно решить эту задачу. В нашей искусствоведческой науке прочно укоренился принцип изучения развития той или иной отрасли художественной культуры как *замкнутого ряда,* изолированного от развития других видов искусства. Опыт сравнительного изучения истории нескольких искусств, предпринятый в 30-е годы И. Иоффе, энтузиастом "синтетического изучения" искусств, не получил продолжения. Только спустя полвека в двухтомном коллективном исследовании истории художественной культуры, выполненном на кафедре этики и эстетики Ленинградского университета, а затем в моей монографии "Музыка в мире искусств", была развита на современной основе идея Г. Гегеля о неравномерном развитии искусств; в заключительных лекциях настоящего курса, посвященных общей характеристике разви-

тия мировой художественной культуры, будет освещен и этот его аспект. Резюмирую сказанное о взаимосвязи саморазвития искусства и детерминации этого процесса, а затем рассмотрим те механизмы, которые его обеспечивают:



Лекция 25-я:

Творческий метод, стиль, направление в историко-художественном процессе

Механизмом художественного развития является взаимодействие таких параметров творчества, как *стиль, творческий метод, направление, течение, школа.* В истолковании точного смысла этих категорий и в их применении при описании истории искусства ученые далеко не единодушны. Тем важнее обосновать точку зрения, вытекающую из изложенной в этом курсе системы взглядов на сущность искусства, его структуру и законы исторического развития.

1. Творческий метод как категория историко-художественного процесса

Понятие "творческий метод" уже было применено в анализе деятельности художника как с*истема установок, управляющая его творчеством.* Но метод выступает не только как категория психологии художественно-творческого процесса, он становится и *категорией истории искусства.*

Поскольку миросозерцание художника, его эстетические убеждения, его понимание сущности и назначения искусства формируются в социокультурной среде и ею детерминируются, постольку и его индивидуальный творческий метод оказывается носителем более широкого содержания (независимо от того, понимает это сам художник или нет). История мировой художественной культуры свидетельствует: индивидуальные особенности, присущие творческому методу каждого художника, порождаются не только характером его дарования, но и *усвоением его сознанием определенных социальных интересов и культурных идеалов.* Вот почему творческий метод, преломляя определенные идейно-эстетические потребности общества, эпохи, класса, оказывается,

в конце концов, не только "личной собственностью" каждого художника, но и эстетическим фундаментом целых *художественных направлений.*

В советское время в эстетике господствовало представление, что существуют вообще два творческих метода — *реалистический* и *антиреалистический.* Это была теория "большого реализма" Г. Лукача—М. Лифшица; однако такая схема, повторявшая упрощенное представление об истории философии как борьбе материализма и идеализма, не только игнорирует своеобразие художественного освоения мира, но и делает плоским, примитивным и внеисторичным само понимание реализма, ибо установка на изображение мира таким, каков он есть реально, является еще слишком неопределенной, чтобы считать ее *методом художественного творчества.* Достаточно сравнить, например, произведения Еврипида с драматургией В. Шекспира, Г. Э. Лессинга, А. Островского, М. Горького, которые были абсолютно солидарны с античным драматургом в стремлении изображать людей такими, "каковы они есть", а не такими, какими они "должны быть", по формулировке Аристотеля, чтобы увидеть в каждом случае иной *исторический тип* реализма, т. е. *иной творческий метод.* Оно и неудивительно: когда художник хочет воссоздать мир возможно более верно, правдиво, он не копирует жизненную данность, а *образно моделирует ее* в соответствии со своими представлениями о сущности, смысле и ценности бытия. Потому-то воплощение реалистических устремлений М. Горького, основанных на понимании жизни как борьбы классов, требовало иного творческого метода, чем тот, который служил весьма далекому от идей социализма и революционной борьбы А. Островскому; А. Островского, в свою очередь, не мог удовлетворить творческий метод просветителя Г. Э. Лессинга, ибо с его помощью нельзя было добиться искомой русским драматургом глубины социально-критического анализа; при всем преклонении Г. Э. Лессинга перед В. Шекспиром "Эмилию Галотти" и "Минну фон Барнхельм" невозможно было создать тем творческим методом, который вызвал к жизни "Гамлета" и "Короля Лира", потому что эпоха Просвещения принесла с собой иную степень социальной конкретности в понимании человеческого характера и человеческих поступков, чем та, которая была доступна Возрождению; точно так же миропонимание В. Шекспира не позволяло ему применить в своем творчестве не оторвавшийся еще от мифологического мышления метод Еврипида.

Уже отсюда следует вывод, что реализм — это отнюдь не единый творческий метод, действующий на протяжении всей истории искусства и сталкивающийся с другим методом — антиреалистическим. Реализм — это, так сказать, *общий знаменатель*

целого ряда конкретных творческих методов (например, метода просветительского реализма, метода критического реализма, метода неореализма и т. п.), их *эстетический инвариант.*

Еще большее разнообразие творческих методов характерно для того типа творчества, в основе которого лежит *установка на идеализацию реальности.* Существенные изменения в содержании и структуре общественного идеала, подлежащего в данном случае непосредственному художественному воплощению, должны были порождать каждый раз особый творческий метод. Выработанный в античности способ изображения идеального мира оказался непригодным для образного моделирования радикально иного, религиозно-мистического, идеала средневековья; способ идеализации человека, необходимый классицизму, не мог не отличаться от того, который был свойствен ренессансному искусству, а гедонистический, аполитичный и безнравственный идеал, утверждавшийся искусством рококо, требовал иного метода воплощения, нежели высокий этический и политический идеал, вдохновлявший мастеров классицизма. Вот почему становились возможными острые конфликты, не раз возникавшие в истории искусства между разными идеализирующими методами — например, классицизмом и барокко или романтизмом и классицизмом.

Уже отсюда следует, что сущность метода художественного творчества определяется *не одним, а несколькими параметрами.* Метод, лежащий в основе целого художественного движения, так же как и метод индивидуального творчества, есть, во-первых, определенный *способ познания* действительности; во-вторых, *способ ценностной интерпретации* жизни; в-третьих, *способ преображения жизненной данности в образную ткань искусства* (способ художественного моделирования и конструирования); в-четвертых, *способ построения системы образных знаков,* в которых закрепляется и передается художественная информация. При этом в разных методах то одна, то другая установка становится *доминантой творческого процесса.*

Такова сложная структура метода художественного творчества, требующая совмещения разных углов зрения на его сущность и роль в историко-художественном процессе — углов зрения *гносеологии, аксиологии, семиотики* и *теории моделирования.* Лишь в этом случае становится понятным, почему в истории мировой художественной культуры мы обнаруживаем много сменявших друг друга и одновременно действовавших творческих методов, — в каждой грани метода заключены разные возможности его реального функционирования; к тому же соотношение, взаимосвязь, взаимодействие этих граней тоже могут складываться по-разному. Например, принцип жизнеподобия

связывается в структуре творческого метода и с реалистической установкой И. Гончарова на познание социальной сущности бытия, и с натуралистическими принципами П. Боборыкина, и даже с декадентской концепцией М. Арцыбашева, а принцип деформации столь же прочно входил в самые непохожие методологические структуры, успешно обслуживая и ренессансный реализм П. Брейгеля, и романтизм Э. Делакруа, и критический реализм О. Домье, и декоративизм А. Матисса, и примитивизм А. Руссо, и "машинизм" Ф. Леже, и не поддающийся однозначному определению творческий метод П. Пикассо. Принцип идеализации действительности, в свою очередь, органически вплетается в многие методы художественного творчества, но всякий раз идеализация эта имела существенно иной характер, потому что в каждом творческом методе она скрещивалась с другими его составляющими, входила в иной контекст, участвовала в образовании особой конкретной методологической структуры. Точно так же фантастическая реконструкция жизненной реальности, которую мы встречаем в повестях Ф. Кафки и К. Воннегута или в пьесах Э. Ионеско и Б. Брехта, или в картинах С. Дали и Б. Линке, имеет в каждом случае иной идейно-художественный смысл, ибо *входит в своеобразную структуру творческого метода данного художника* — реалистическую или сюрреалистическую, экспрессионистическую или абсурдистскую и т. д.

Вот почему определение каждого творческого метода, и индивидуального, и группового, требует анализа лежащей в его основе *системы принципов,* а не какого-то одного из них, произвольно выбранного. Нельзя, например, сводить сущность реализма к жизнеподобию — он может органично включать средства фантастики, гротеска, деформацию реальности, использовать условности языка искусства; ему не нанесли урона ни призрак отца Гамлета, ни невероятные похождения Дон Кихота, ни сказочные вымыслы Дж. Свифта, М. Салтыкова-Щедрина и А. Франса, ни разрушение бытового правдоподобия в фильмах Т. Абуладзе. У реализма в XX в., как и в XIX, и в XVIII, и в XVII, есть "берега" (пользуясь ставшей в свое время популярной формулой Р. Гароди), но искать их следует не в каких-либо формальных особенностях художественного воссоздания жизни и не в той или иной черте творческого метода, оторванной от других и абсолютизированной, а *во всей структуре метода,* рассмотренной как *динамическая система принципов художественного освоения мира.* При этом следует иметь в виду, что структура творческого метода модифицируется в зависимости от специфических особенностей различных видов, родов и жанров художественного освоения человеком мира.

2. Творческий метод и морфологическая структура искусства

Очевидно прежде всего, что методы творчества в тех видах искусства, которые основаны на *изображении* действительности, неприложимы к другой группе искусств, художественная природа которых *неизобретательна*. Вместе с тем деятельность композитора, хореографа и архитектора в такой же степени, как деятельность писателя, актера и живописца, не может не руководствоваться определенным художественно-творческим методом. Эстетика и должна выявить *диалектику общего и особенного* в методологии каждой конкретной отрасли художественного освоения мира.

Как убедительно показал в свое время В. Днепров, если *воплощать идеальное* способны все виды искусства без исключения, то *типизация* некоторым из них недоступна — например, архитектуре и хореографии, в которых образ *всегда идеален*. Однако существенно и то, что каждое неизобразительное искусство выказывает предпочтение идеализации и неприятие типизации *в разной мере*. Наиболее последовательно ведет себя здесь архитектура, поскольку она начисто лишена конкретно-изобразительных способностей; менее решительно идет по этому пути прикладное искусство, ибо оно дает известный доступ изобразительности; еще осторожнее действует хореография из-за охотно и свободно практикуемого ею синтеза с актерским искусством в пантомиме и с драматургией в балете; музыка же оказывается на крайней точке этого диапазона: широко осуществляемое слияние музыки с искусством слова позволяет ей приобщаться к реалистически-типизирующему воспроизведению жизни. Яркие примеры такого рода мы находим в романсах А. Даргомыжского и Д. Шостаковича, в операх М. Мусоргского и Б. Бриттена.

Таким образом, чем ограниченнее возможность каждого из перечисленных искусств воссоздавать жизненную реальность во всей ее конкретности, тем полнее и последовательнее оно посвящает себя образному воплощению идеального. В архитектуре, музыке, хореографии творческий метод определяется в первую очередь тем, *какие именно идеалы* он призван моделировать. Сравнивая, например, методологию архитектуры классицизма и барокко, рококо и ампира, модерна и функционализма, конструктивизма и так называемой органической архитектуры, мы убеждаемся в том, что методология эта всегда зависит от воплощаемых зодчими *представлений о желанном, должном, совершенном типе социального бытия,* от того, в чем усматривается основа *идеальной организации* общественной и частной жизни человека: в сословно-иерархических или демократических принципах, в единстве с природой или в пренебрежении к ней, в преклоне-

нии перед пользой или в жажде бесполезного, в культе техники или в "технике" культа — иногда религиозного, иногда политического, а иногда политически-религиозного, в мистических, или гражданственно-патриотических, или гедонистических устремлениях. Вот почему творческий метод Ф. Брунеллески и Л. Б. Альберти отличается от метода средневековых зодчих, метод В. Баженова, А. Воронихина и А. Захарова — от метода Бармы и Постника, метод Л. Руднева — от метода А. Штакеншнейдера, метод Ф. Л. Райта — от методов ле Корбюзье и А. Аалто.

Нельзя не учитывать и отличие художественного творчества в архитектуре, прикладном и промышленном искусствах как искусствах *бифункциональных, художественно-технических* от творчества музыкального и хореографического. Поскольку архитектонические искусства требуют одновременного решения утилитарных и эстетических задач, а с другой стороны, слияния художественного и технического творчества в диалектически-противоречивой структуре процесса, именуемого "художественным проектированием" или "художественным конструированием", постольку творческий метод определяется здесь еще и тем, как конкретно соотносятся художником *утилитарная* и *эстетическая* установки, *техническая* и *художественная* цели: так, метод архитектурного творчества, который ищет образное решение сооружения *в соответствии* с его назначением и конструкцией, в корне отличен от метода, разрабатывающего декоративное оформление здания *независимо* от его функции и конструкции.

Ни один творческий метод не способен с одинаковым успехом действовать во всех видах искусства: скажем, романтизм или символизм в одних видах "работает" с большей эффективностью, в других — с меньшей, для реализма некоторые виды искусства оказываются неприступной крепостью, а в других он обретает максимально благоприятную для него художественную почву и развивается здесь во всей полноте своих возможностей. Именно так развернулся метод критического реализма в литературе; в живописи он имел гораздо более скромные успехи; в очень незначительной степени он затронул музыкальную сферу и остановился в полном бессилии перед каменной стеной архитектуры. А такое художественное явление, как барокко, прославившее себя прежде всего в сфере зодчества, ярко запечатлевшее себя также в скульптуре и живописи, не покорило практически ни театра, ни литературы. Настойчивые поиски найти барокко в западно-европейской литературе XVII в., предпринимавшиеся рядом историков, дали весьма скромные результаты, тогда как очевидно, сколь широко и ярко классицизм овладел в эту эпоху и искусствами пространственными, и сцени-

ческим искусством, и поэзией. Но в то же время классицистический метод "споткнулся" о прозаические литературные жанры, о бытовой жанр в живописи, в известной мере о комедию, и уже одно это наблюдение заставляет предположить, что специфика различных жанров искусства, так же как и специфика видов, далеко не безразлична к тому, какой метод художественного творчества вторгается в данную область.

Показательна в этом отношении история реализма. На первых этапах истории искусства реализм выступает еще не как метод художественного творчества, а как *специфическое качество некоторых жанров*. И до тех пор, пока он оставался в этих границах, он не мог вырасти в творческий метод, ибо метод есть категория *общеэстетического* масштаба, *наджанровая* и даже *надвидовая*. Реализм вырос в творческий метод лишь тогда, когда из *закона жанра* он превратился в *закон направления* и тем самым обрел *эстетическую самостоятельность и художественную всеобщность*. Но для этого художественное сознание человечества должно было вырваться из плена религиозно-мифологических интерпретаций бытия и освободиться от порожденной сословно-иерархической структурой общества идеализации человека. Такие условия сложились лишь в ходе развития буржуазных отношений.

Само собой разумеется, что скрещенность проблемы метода и проблемы жанра характеризует развитие не только реалистического искусства, но и всех других художественных направлений.

3. Творческий метод и художественное направление

Творческий метод как система принципов, управляющих процессом художественного освоения человеком мира, не является еще *художественной реальностью,* ею обладают лишь плоды творчества — создаваемые творческим методом *произведения искусства*. Поэтому основной единицей измерения истории искусства оказывается не творческий метод, а *художественное направление, т. е. совокупность произведений, сближающихся друг с другом по ряду существенных идейно-эстетических признаков*. Отсюда становится понятным, что понятия "классицизм" и "барокко", "романтизм" и "критический реализм", "натурализм" и "импрессионизм" и т. д. и т. п. обозначают и *методы творчества* более или менее широких групп художников, и вырастающие на этой основе *направления* историко-художественного процесса.

В обществе, раздираемом противоречиями и потому лишенном единства миропонимания, психологии и идеалов, неизбеж-

на кристаллизация различных методов художественного творчества; столкновение этих методов, их противоборство становится *непосредственной движущей силой художественного развития* общества и запечатлевается во *взаимодействии художественных направлений,* которые складываются на основе каждого творческого метода или исторического сцепления нескольких методов.

Будучи основной единицей измерения истории искусства, художественное направление обнаруживает, однако, и некие внутренние членения. В реальном историко-художественном процессе формирование и развитие едва ли не каждого направления протекает в различных условиях — национально-своеобразных, провинциально-специфических, исторически локальных, наконец, преломляющихся особенным образом в той или иной культурной среде. Все эти факторы дробят единое художественное направление и одновременно его конкретизируют, позволяя ему выявить богатство своих художественных возможностей. Подобные конкретные проявления и преломления художественного направления обычно называют *художественными течениями* или *художественными школами.*

Понятие "школа" употребляется чаще всего для обозначения *национальных и провинциальных разветвлений* художественного направления — так, говорят, например, об "итальянской школе" в истории живописи Нового времени или о "новгородской школе" в художественной культуре русского средневековья. Течениями же, как правило, называют такие художественные движения, которые образуются в определенных национальных и исторических условиях и объединяют известные группы художников, близких друг другу не только по общим идейно-эстетическим установкам творческого метода, но и по *конкретному пониманию решаемых ими художественных задач* в пределах того или иного вида искусства. Эта близость выражается подчас в схожести художественного языка, а иногда и в организационном объединении данной группы художников с целью совместной публикации, экспонирования или постановки их произведений. Подобными течениями были, например, передвижничество и мирискусничество, движение "новой волны" во французской кинематографии, деятельность разнообразных творческих объединений советских писателей, живописцев, композиторов в 20-е годы. Хотя литераторов, сгруппировавшихся в 40-е годы прошлого века вокруг "Отечественных записок", Ф. Булгарин назвал "натуральной *школой",* а Н. Чернышевский — "гоголевским *направлением",* это движение было, в сущности, и не школой, и не направлением, а именно *течением,* т. е. *разделом* русской национальной литературной школы и *этапом развития* реалистического направления отечественной и мировой литературы.

Теоретический смысл таких терминологических разграничений состоит в том, что явления, находящиеся на уровне художественного *течения* или художественной *школы,* нельзя рассматривать как *самодовлеющие художественные образования,* на которых вправе остановиться обобщение конкретного материала в изучении истории искусства. Развитие искусствознания отчетливо показало, что подобная остановка, явно позитивистского происхождения, ведет к поверхностному, эмпирическому описательству и не позволяет вскрыть закономерности, лежащие *на более глубоком уровне* — на уровне формирования, развития, смены и борьбы *художественных направлений.* Один из ярких примеров такой позитивистской методологии — распространенная на Западе и имевшая, к сожалению, приверженцев среди наших ученых точка зрения на реализм как на течение, возникшее во Франции в 50-е годы XIX в., тогда же получившее из уст Шанфлери и Г. Курбе свое имя и вскоре вытесненное натурализмом в литературе и импрессионизмом в живописи. Точно так же и Романтизм, и Модернизм часто ограничивают узкими рамками *течений, которые так себя называли,* тогда как течения эти были лишь частными проявлениями гораздо более широких художественных направлений. Однако другой крайностью является расширение понятий "реализм" и "романтизм" до масштабов всей мировой истории искусства.

Понять сущность каждого художественного течения, осмыслить его появление, развитие и исчезновение, определить его истинную роль в истории искусства можно лишь в том случае, если художественные течения соотносятся с художественными направлениями, если связь течений и направлений рассматривается с точки зрения *диалектики особенного и общего.* Когда же в эту цепь подключается третье необходимое звено — индивидуально-своеобразное творчество художника, — наука раскрывает диалектику *общего, особенного и единичного.*

Цементируемое основными установками творческого метода (или ряда методов) художественное направление предоставляет более или менее широкие возможности для центробежных, дифференцирующих сил. Эти силы имеют двоякий характер: *содержательный* и *формальный, идейный* и *стилистический.* Вспомним, сколь различны были мировоззренческие концепции, воплощавшиеся в творчестве великих мастеров критического реализма, — Н. Гоголя и Н. Некрасова, Ф. Достоевского и М. Салтыкова-Щедрина, О. Бальзака и Г. Флобера, Л. Толстого и Д. Голсуорси. Тем более идейно разнородным предстанет реалистическое направление, если рассматривать его в более широком масштабе — от реализма Ф. Рабле, В. Шекспира, Д. Сервантеса до реализма Р. Роллана, М. Горького, У. Фолкнера.

Достаточно сложным бывало положение и в других случаях: социальное содержание классицизма было и дворянским, и буржуазным, и консервативным, и революционным; неоднозначной оказывалась идейная направленность романтического движения, экспрессионизма, футуризма.

Почему же подобные противоречия не разрушали целостности художественного направления — ведь при всех вариантах идейного наполнения классицизм оставался *классицизмом,* романтизм — *романтизмом,* экспрессионизм — *экспрессионизмом* и футуризм — *футуризмом?* Потому, очевидно, что идейные расхождения внутри художественного направления *относительны, а не абсолютны.* Чаще всего (о чем можно судить и по приведенным примерам) эти расхождения имеют место в сфере политических концепций и идеалов, но не затрагивают других компонентов идейного фундамента данного художественного направления, скажем, свойственных всем типам классицизма высоких принципов гражданственности, стоической морали, метафизических философских позиций или столь же устойчивого для всех форм романтизма неприятия существующего социального порядка, признания высочайшей ценности личности, стихийно-диалектического взгляда на мир. Именно *общность идейно-психологических устоев* и позволяла творческим методам классицизма, романтизма и т. п. оставаться самими собой при всех перипетиях в сфере идейного содержания, обеспечивая качественную определенность данных художественных направлений.

Что же касается неоднородности направления в сфере художественной формы, то она связана с взаимоотношениями между *творческим методом* и его *стилевыми воплощениями.*

4. Творческий метод и художественный стиль

Введенная советской эстетикой в конце 20-х годов категория "творческий метод" не могла заменить категорию "стиль", как думали первое время теоретики. Такая замена не могла состояться потому, что данные понятия лежат не в одной, а *в разных плоскостях* анализа художественного творчества и художественного развития: понятие "творческий метод" обозначает закономерности *процесса созидания* художественных произведений, а понятие "стиль" — закономерности *структуры самих художественных творений;* творческий метод есть система принципов, управляющих художественным освоением действительности, а стиль (в одном произведении или в целой группе) — определен-

ная *система форм,* в которой закрепляются результаты творчества, "закон формы", по меткому определению В. Днепрова.

Нельзя не отметить, что термин "стиль" многозначен и разномасштабен: он употребляется и для характеристики отдельного произведения искусства, и для обозначения всего творчества какого-либо художника (или известного этапа его творчества), и для определения особенностей творчества целой группы художников, и для наименования характера искусства целой эпохи. Правда, иногда понятие "индивидуальный стиль" художника подменяется понятием "манера", однако *манера* и *стиль* — совсем не одно и то же. *Манера* художника — это чисто внешнее своеобразие его выразительного языка, лишенное глубинной связи с содержанием и возникающее обычно именно в тех случаях, когда у художника не хватает дарования на создание своего *стиля — неповторимой художественной структуры, вырастающей из корня художественного содержания, адекватно его выражающей и от него неотрывной.* Мы говорим поэтому именно о *стиле Пушкина,* а не о его *манере*; если же особенности произведений какого-то поэта мы называем *"манерой"*, то чаще всего это звучит иронически: тут имеется в виду, что данный художник стремится к оригинальности, но не обладает ею и придумывает себе некую манеру в виде суррогата недоступного ему стиля. Поэтому в определенных условиях манера без особого труда отслаивается от его творчества и заменяется какой-то иной, тогда как стиль, прорастающий из глубин содержания, не может быть никакими силами вырван из творчества художника.

Стиль есть прямое выражение *взаимной опосредованности и всеобщей взаимозависимости элементов формы* в системе любого масштаба и любой природы — и художественной, и жизненной: поэтому говорят и о "стиле поведения" личности, и о "стиле научного познания", и о "стиле культуры". Стиль рождается именно там, где есть *строго закономерное сопряжение всех элементов формы,* необходимое для решения единой идейно-художественной задачи. Откуда же берутся законы, сплавляющие различные элементы формы в единые органические целостности?

В пределах самой формы мы не найдем ответа на этот вопрос. Только анализ *конкретного содержания* данного художественного явления позволяет понять закон построения его формы, принцип связи всех ее элементов, ибо именно содержание, разливаясь по всем "уровням" и "ячейкам" формы, определяет ее характер и обусловливает ее стилевую целостность. Это значит, что стиль *диктуется определенным содержанием,* но сам он является *качеством формы,* прототипом ее строения.

В стиле с исключительной яркостью проявляется *относительная самостоятельность формы*: обусловленная содержани-

ем, обслуживающая его и от него неотделимая, она вместе с тем есть *нечто, отличное от содержания.* Потому-то в истории искусства нередки случаи, когда стиль, рожденный одним содержанием, приспосабливается затем к нуждам совсем иного содержания. Отсюда странные, на первый взгляд, взаимоотношения между методом и стилем в истории художественной культуры. Г. Плеханов великолепно показал, как в ходе развития французской художественной культуры XVII—XVIII вв. аристократический классицизм оказался приспособленным к радикально иному, буржуазно-революционному, содержанию.

Вместе с тем стилевая общность определенной группы художников далеко не всегда сопутствует общности их творческого метода. Сопоставим, например, классицизм и критический реализм. В первом случае стилевое единство всего направления выступает столь отчетливо и откровенно, что мы обычно и называем классицизм *стилем;* понятие "стиль" как более конкретное снимает здесь понятие "направление". Но искусство критического реализма никто не решится назвать "стилем" по той простой причине, что это художественное направление *лишено какого-либо стилевого единства.* Даже в пределах одного вида искусства и одной национальной школы критический реализм охватывает *различные индивидуальные стили,* никак не объединяя их общими для всего направления стилевыми признаками. Это значит, что метод художественного творчества может включать в себя *определенную стилевую программу,* а может ее и не включать, оставляя *открытым* вопрос о стиле создаваемых с помощью этого метода произведений. Иначе говоря, одни творческие методы, подобно классицизму, обладают *стилевой определенностью,* а другие, подобно критическому реализму, отличаются *стилевой неопределенностью.*

Стилевая определенность творческого метода имеет верного спутника, по которому ее легче всего опознать, — *нормативность* эстетической доктрины, обосновывающей данный метод. Оно и понятно: поскольку стиль есть некая формальная система, он может диктоваться творческим методом лишь в случае *изначальной и непререкаемой "заданности" этой системы,* ее художественной "морфологии" и "грамматики"; формулируя "задание", эстетическая теория и приобретает нормативный характер. Когда эстетика классицизма декретировала способы сюжетного и композиционного построения драмы (выбор персонажей и коллизий, трехфазное движение действия от завязки к кульминации и развязке, единство времени, места, действия и т. д.) или композиционную и пластико-живописную структуру картины (первопланное и центрированное расположение основного сюжетного узла, кулисообразное построение пространства,

уравновешенность пластических масс, подчиненность цвета рисунку и т. п.), она выражала на языке теоретических обобщений те принципы, которые в самой художественной практике "запрограммировал" творческий метод. Независимо от того, какие каноны искусств Древнего Востока и средневековой Европы были зафиксированы в письменных сочинениях, а какие — в устной традиции, строго передававшейся от поколения к поколению, эти каноны должны были осознаваться теоретически, дабы обладать силой нерушимого закона, и каждый художник был обязан подчинять им свой творческий метод.

Те типы эстетического сознания общества, которые складывались в докапиталистических формациях, были нормативными потому, что содержали установку на определенный способ *идеализации* мира, при отсутствии представления о свободе художественного творчества (что объясняется неразвитостью личности на этих этапах общественного развития). Соответственно и принципы художественной деятельности рассматривались как сила, не подвластная индивидуальности творца, как *канон,* коему он обязан беспрекословно следовать, а стремление к тому или иному способу художественной идеализации заставляло вырабатывать четкую систему средств и приемов, необходимых для точного воплощения данного идеала в образной ткани искусства.

Мы не поймем до конца великого значения Возрождения в истории европейской художественной культуры, если не увидим в нем первое проявление новой закономерности художественного развития человечества, которая заключалась *в исчезновении стилевого единства эпохи и во все более широком и свободном одновременном развитии разных художественных стилей.* Правда, эта новая закономерность только еще начинала себя выказывать в ренессансном искусстве, однако уже в нем достаточно явны стилевые различия между творчеством Боккаччо и Петрарки, Рафаэля и Тициана, Донателло и Микеланджело, Рабле и Ронсара, а в дальнейшем она раскрывалась все более властно и откровенно. *Классицизм* был героической попыткой восстановления — разумеется, на новой идейно-эстетической основе — былого эпохального единства стиля, но даже в XVII в. он не мог решить этой задачи, ибо рядом с ним функционировали *маньеризм* и *барокко,* пробивало себе дорогу *реалистическое искусство,* а в XVIII и тем более в XIX в. классицизм вынужден был уже обороняться от натиска победоносно воевавших с его нормативностью художественных направлений — и *реалистического,* и *романтического.* Отныне особенностью художественного развития стало *параллельное существование разных стилей,* принимавшее в одних случаях форму художественного соревнования, в других — форму ожесточенной борьбы.

Говоря об исчезновении в Новое время единого для целой эпохи стиля, нельзя не оговорить существенных различий между судьбами искусств *изобразительных* и *архитектонических.* Поскольку последние способны создавать лишь идеальные образы, они неизбежно тяготеют к *определенному стилевому единству в пределах того или иного художественного направления* — в готике и в классицизме, в рококо, в ампире, в модерне и конструктивизме. Это не исключает, разумеется, того, что в данной сфере художественной деятельности, как и во всех других, яркая творческая индивидуальность формирует индивидуально-своеобразный художественный стиль, однако здесь все индивидуальные стили складываются *на основе общего стиля* и лишь по-своему его преломляют, индивидуализируют — скажем, в русском ампире в XIX в., тогда как в живописи или литературе индивидуальные стили далеко не всегда приводятся к общему знаменателю эпохального стиля.

Таким образом, взаимосвязь метода и стиля в пределах каждого художественного направления определяется не только характером самого творческого метода, но и особенностями различных видов искусства.

Все сказанное в общетеоретическом и методологическом планах позволяет завершить наш курс кратким очерком истории мировой художественной культуры в ее взаимодействии с развитием эстетической культуры.

Лекция 26-я:

Зарождение художественной деятельности и эстетического сознания

1. Методологическое введение

Общие методологические представления о принципах системно-синергетического исследования, изложенные в специально посвященной этому главе в начале настоящего курса, открывают доступ к закономерностям исторического развития культуры в целом, ее эстетического аспекта и ее художественной подсистемы, в частности. Кратко повторю те установки этой методологической программы, которые положены в основу всего последующего анализа, и конкретизирую их применительно к решаемым в его ходе специфическим задачам.

1). Поскольку непосредственно интересующие нас области культуры, при всех их различиях, органически друг с другом связаны, изучение их развития должно исходить из своеобразия этих процессов, порождаемого *различием их модальностей и их неотрывностью друг от друга*, проистекающей из их скрещения в живом пространстве культуры.

2). К рассматриваемому процессу мы подойдем с позиций исходного принципа синергетики: развитие системы есть ее *саморазвитие*, т. е. результат действия ее *внутренних, имманентных ей движущих сил*, при том, что влияние на ее развитие оказывают те или иные внешние силы. Как уже было показано, эстетическая культура не является самостоятельно существующей областью культуры, имеющей свое предметное поле и свои сколько-нибудь четко очерченные границы, — она является *эстетосферой культуры, разлитой по всему пространству материальной, духовной и художественной деятельностей*, способной придавать соответствующую ценность всему, что люди делают и что они воспринимают в мире и в самих себе; но это значит, что эстетосферу культуры нельзя рассматривать как самостоятельно существующую систему, имеющую свои движущие силы и соот-

ветственно собственную историю — ее развитие есть *специфическое проявление общих процессов саморазвития культуры* — развития техники и научной мысли, социальных отношений и религиозного культа, искусства и спорта, форм быта и т. д. Афористически сформулированное основоположение Марксовой философии истории: "Ручная мельница дает нам общество с сюзереном во главе, паровая мельница — общество с промышленным капиталистом", — можно распространить на всю историю человечества и на зависимость от материально-технической почвы его бытия не только экономических и политических отношений, но и общественного сознания, в частности, *эстетического отношения* к природе и человеку, хотя эта зависимость, конечно же, несравненно более сложная и многосторонне опосредованная.

Что касается художественной культуры, то и она укоренена в практическом бытии социума, в его психологии и идеологии, хотя в отличие от эстетического потенциала человеческой деятельности она обладает *собственным предметным полем* в пространстве культуры, а в отличие от экономики, от науки и техники *не обладает собственной историей, потому что является самосознанием культуры* и тем самым отражает ее развитие, отражает своим духовным содержанием; эволюция принципов художественного формообразования имеет, как мы помним, свою логику, представляющую интерес для истории художественной культуры, и только для нее. Следовательно, историко-художественный процесс должен рассматриваться в диалектически противоречивом единстве отражения в нем *целостного развития культуры и саморазвития самих способов превращения жизненной реальности в художественную реальность.*

3). В обоих этих аспектах данный процесс не может не протекать *нелинейно*, испытывая, особенно на переходных фазах, разные пути движения от одного состояния к другому; лишь впоследствии выясняется, какой из них оказался наиболее продуктивным и значимым для истории, а какой вел в тупик. Изучение этого процесса убеждает в том, что наиболее благоприятные возможности для прогрессивного развития имеют те полосы спектра "проб и ошибок", в которых проявлялось действие *аттракторов* — притяжения будущего состояния культуры и искусства.

4). Каждый исторический тип культуры характеризуется не только своим *содержанием*, но и своей *структурой*, т. е. конкретным соотношением составляющих его подсистем, областей, разделов, компонентов: переход от одного способа упорядоченности системы к другому выражается в изменении "удельных весов" всех подсистем культуры — материальной, духовной и художественной; научного познания мира и его ценностного

осмысления; эстетической культуры и художественной; в пределах последней — разных видов искусства, а в эстетическом сознании — соотношения потребностей переживания природы и человека, естественных форм и искусственных, телесного бытия и духовного... Соответственно смена типов культуры происходит всегда как ее *реструктуризация.*

5). Этот процесс является всегда более или менее длительным; даже в тех случаях, когда ученые используют для его обозначения понятие "культурная революция", они имеют в виду дистанцию в десятилетия (например, начатые Петром Великим преобразования русской культуры), в столетия (европейское Возрождение), а иногда и в тысячелетия (так называемая неолитическая революция).

Таковы основные установки системно-синергетического подхода, позволяющие преодолеть две противоположные и равно неудовлетворительные трактовки истории — *однолинейное ее понимание как прогрессивного восхождения с одной ступени на другую*, сложившееся в XIX в. и в разных вариантах представленное в историософских концепциях Г. Гегеля, О. Конта, К. Маркса, и *внеисторическое ее описание как смены замкнутых "локальных цивилизаций"*, отрицающее наличие единой логики истории человечества, получившее широкое распространение в XX в. в вариациях О. Шпенглера, А. Тойнби, Л. Гумилева. В книге "Философия культуры" я попытался преодолеть обе крайности и выявить *диалектическую взаимосвязь единства историко-культурного процесса и множественности его конкретных форм.* Опираясь на это исследование, обращусь к рассмотрению эстетического и художественного аспектов данного процесса.

2. Генезис эстетической и художественной энергий культуры

Историю культуры традиционно начинают с характеристики ее первобытного состояния; однако состояние это было уже формой *человеческого, социокультурного бытия*, качественно отличной от биологической формы существования животных предков человека. И возникло оно не мгновенно, по мановению волшебной палочки некоего мифического Демиурга, подобно, например, библейскому описанию семидневной истории творения или рассказам об этом в мифах других народов, а в результате длительнейшего, занявшего, видимо, несколько миллионов лет, процесса антропо-социокультурогенеза, т. е. *перехода* от биологической — физической и психической — структуры животного к радикально иной — и телесно, и духовно — форме

бытия человека, перехода от стадного образа жизни зверей к общественной жизни людей, перехода от *докультурного* существования предков человека к его *культурному* бытию. Без изучения закономерностей этого перехода нельзя понять итог данного процесса — первобытную культуру как уже *собственно человеческий и специфически человеческий* способ существования.

Изучение данного переходного процесса тем более важно сейчас, когда ученые-этологи называют "социобиологией" отрасль знания, изучающую коллективные формы жизни животных, поскольку считают стадо, стаю, рой, даже колонию моллюсков первыми формами "социальной" жизни и тем самым стирают *качественное различие* принципов организации совместной жизни животных и людей; между тем, приравнивание *сообществ* животных и человеческого *общества* — типичный случай позитивистской редукции, т. е. сведéния высшего к низшему, не позволяющего понять качественное своеобразие этого высшего. А качественное отличие общества и культуры от биологических форм поведения и организации совместной жизни состоит в том, что последние *закодированы генетически и передаются каждой особи системой инстинктов*, тогда как деятельность человека и общественные отношения людей генетически не транслируются и потому *исторически формируются, изменяются, сознательно пррограммируются и регулируются*, а потому становятся предметом борьбы различных социальных сил.

Если в прошлом донаучное мышление могло переносить на разные формы поведения животных название внешне похожих на них форм деятельности человека, образуя такие метафоры, как "птичье *пение*", "пчелиный *танец*", "*языки* животных", "*чувство красоты* животного", "*любовь* животного" и т. п., то современной науке непростительно идти по этому пути, потому что придание антропоморфным метафорам значения научных понятий означает вольное или невольное *отождествление качественно различных явлений*. Между тем, проблема состоит в том, чтобы понять, как из биологической, докультурной, а значит, и доэстетической, и дохудожественной форм бытия животных выросла социальная, культурная, включавшая эстетический регулятор и художественные компоненты форма человеческого бытия.

Мы располагаем сейчас строго научными возможностями решения этой задачи. Я имею в виду два великих открытия науки XX в.: уже охарактеризованное *выявление синергетикой общих закономерностей процессов самоорганизации и реорганизации сложных систем*, в частности, особенностей переходных стадий данных процессов, и *открытие функциональной асимметрии человеческого мозга*, которая обеспечивает ему недоступные жи-

вотным способности абстрактно и образно мыслить, владеть словесной речью и языками разных искусств, управлять поведением человека на основе сложных и вариативных взаимодействий сознания с бессознательными и сверхсознательными регуляторами деятельности и соотнесения *миро*-воззрения с *само*-сознанием.

С этих позиций и становится возможным рассмотрение длительного процесса выработки *биологически недетерминированных, внеинстинктивных поведенческих программ*, не кодируемых и не транслирумых генетически, а передаваемых через предметное бытие культуры. В нашем анализе существенны развитие на качественно иной — *вербальной* — основе, предоставлявшейся работой левого полушария, унаследованных от звериных предков *звуко-жесто-мимических* средств коммуникации и дополнение словесной речи *графически-живописно-пластическими* языками. Поскольку же обособленная работа левого полушария долгое время была еще невозможна, доминирующим способом закрепления и передачи накапливавшейся информации оказывалось *не абстрактно-логическое мышление, а мышление художественно-образное*, порождаемое слитным действием обоих полушарий: плоды этой слитности — психические структуры *чувственно-мыслительные, эмоционально-рациональные, конкретно-абстрактные, словесно-напевно-мимически-жестовые* (эта закономерность действует и в онтогенезе, в психическом развитии ребенка). Именно на такой основе формировалось мифологическое сознание первобытных людей, неспособных воспринимать творения своей фантазии как творческий вымысел и потому видевших в них правдивое — мы сказали бы сегодня "документальное" — описание некоей "высшей" реальности.

Бесплодны, как уже отмечалось, многократно делавшиеся на протяжении последних полутораста лет попытки найти у животных "чувство красоты" (Ч. Дарвин) или "искусство" (Т. Павлов), признать "эволюционно-генетическое происхождение нашей восприимчивости к красоте" и нашей художественно-творческой способности (В. Эфроимсон). Если не сводить эстетическое переживание к чисто физиологической реакции организма на некоторые раздражения, а художественно-образное воссоздание действительности — к инстинктивным формам сигнального поведения, то нельзя не заключить, что у животных предков человека *собственно эстетических и собственно художественных способностей не было и не могло быть даже в зачаточной форме*; речь должна идти лишь о *биофизиологических предпосылках* обеих способностей, ибо их природа не психофизиологическая, а *духовная*, т. е. *формируемая культурой*. Эта закономерность подтверждается каждый раз в онтогенезе, убеждающем нас в

том, что ребенок не рождается с эстетической восприимчивостью и художническим даром, от рождения он даже не владеет словесной речью и прямохождением; отличие онтогенеза от филогенеза состоит лишь в том, что эстетические и художественные способности ребенка формирует *воспитание* — его приобщение к уже сложившейся культуре усилиями взрослых, а человечество должно было *само себя воспитывать*, стихийно "изобретая" культуру и с ее помощью возвышая себя над биологическим своим состоянием, постепенно превращая *биологическое* в *био-социо-культурное.*

Вместе с тем анализ многосоттысячелетнего процесса культурогенеза выявляет различие корней, из которых выросли эстетическая и художественная "энергии" культуры. Первая рождалась в *ходе практического овладения человеком материальностью природы*, совершенствование которого выливалось в *свободное и целесообразное формообразование*; оно начиналось с целенаправленного созидания необходимых человеку вещей, а затем выходило за пределы удовлетворения практических потребностей, и тогда *полезное* оборачивалось *красивым, утилитарное — игровым, функциональное — гармоничным, конструктивное — декоративным, целесообразное — самоцельным, рационально построенное — эмоционально воздействующим* (в соответствующей лекции уже говорилось о том, как протекал этот процесс формирования эстетической восприимчивости).

Художественная "энергия" культуры вырастала из другого источника (а совсем не из эстетического чувства, будто бы предшествовавшего ей, как следует из объяснения происхождения искусства нашим выдающимся археологом А. Окладниковым) — из развивавшейся в сознании первобытного человека способности "продуктивного воображения" (И. Кант). Речь идет о неизвестной психике животных способности *идеального преобразования реальности с целью ее объяснения и осмысления*, способности *создавать образные модели бытия*, необходимые людям потому, что в этот переходный период их практическая деятельность переставала управляться генетически транслируемыми инстинктами, а рациональное познание мира, зарождавшееся в ходе трудовой практики, еще не выходило за пределы эмпирического, обыденно-практического сознания и потому не могло осмыслить бытие, космос, мир и человека в мире в той онтологической обобщенности, какая будет позже свойственна теоретическому мышлению.

Вместе с тем в зарождавшейся практической деятельности *тело человека* постепенно превращалось в *человеческое тело*, с изменявшимся строением фигуры, рук, головы и очищавшееся от плотного волосяного покрова; и этим своим собственным

телом человек овладевал во все большей степени, что и позволило ему, в конце концов, обрести свободу созидательных и выразительных действий своих рук, лицевых мышц, гортанной артикуляции, необходимой и речи, и пению.

Весь этот многосторонний процесс преобразования одной формы бытия в другую мог произойти только благодаря стихийному поиску зарождавшимся человечеством оптимального пути выхода к более совершенному, чем биологический, способу существования — прежде всего, способу добывания пищи, а затем и способам организации совместной жизнедеятельности. В возникавшем при этом веере "проб и ошибок" — нелинейной разветвленности путей перехода от одной формы организации бытия к другой — крайними оказывались *наиболее перспективная* дорога и *тупиковая*; последняя объяснялась, по-видимому, попытками сохранения биологических форм жизнеобеспечения средствами собирательства и охоты без радикального изменения самой "технологии" этих действий с помощью создания искусственных органов человека — орудий труда и оружия, что и привело к остановке развития неандертальцев и их гипотетического потомка — современного "снежного человека", "йети" (если, разумеется, он существует); что же касается того пути, который вывел животных на открытую дорогу их очеловечивания, то он был связан с *начавшейся обработкой камня для изготовления колющих и режущих инструментов*. Их историко-культурное значение состояло не только в повышении эффективности борьбы со зверем, но и *в стимулировании интеллектуальной энергии самого человека* — его способности познания и творческого преобразования реальности, а одновременно и способности передавать внегенетическим путем обретаемые знания и умения. Понятно, что в разных природных условиях процесс этот оказывался опять-таки *нелинейно-вариативным*.

3. Эстетическая и художественная грани первобытной культуры

Итогом движения человечества по этому пути и стала *первобытная антропо-социо-культурная форма его бытия*. Такое трехкомпонентное определение подчеркивает *синкретический* характер первого исторического типа организации жизни человечества, которая, несмотря на сохраняющуюся силу биологических детерминант в мотивационной сфере, в поведении людей и в их взаимоотношениях, управлялась во все большей степени не биологической энергией, а нарождавшимися в ходе антропогенеза социокультурными потребностями; их удовлетворение по-

рождало специфическую программу действий, вырабатываемую прижизненно, а не врожденную индивиду, и потому имевшую не инстинктивный характер, а *сознательный,* опиравшийся на *познание* реальности, *целеполагание* и *свободный выбор.* Именно поэтому здесь должно было сформироваться *собственно человеческое* сознание.

Как уже было отмечено выше, оно формировалось на двух уровнях: на практически-обыденном уровне это было *рациональное* мышление, продуцировавшееся работой развивавшегося левого полушария головного мозга и нуждавшееся в вербальных средствах выражения и коммуникации, а на уровне мировоззренческом, на котором вырабатывались обобщенные представления о мире и месте в нем человека — представления, не нужные животным, но ставшие необходимыми людям в силу внеинстинктивного характера их деятельности, — это было *мифологическое* сознание, т. е. "бессознательно-художественный" — напоминаю лаконичную и точную дефиницию К. Маркса — способ осмысления реальности (в этой связи можно вспомнить и утверждение М. Горького, что "человек по природе своей художник"). И нет ничего удивительного в том, что образно-мифологическое — действительно, "пралогическое", по определению Л. Леви-Брюля, или "аутистическое", по Е. Блейлеру — мышление было развито у первобытного человека (отмечу снова: как и у ребенка!) гораздо более сильно, чем логическое, абстрактное мышление, — левое полушарие еще не обрело ту степень самостоятельности, которая необходима для понятийно-вербального абстрагирования, а "бессознательно-художественная" структура мифологической образности порождалась — готов повторить это утверждение в силу его важности для эстетики — *совместной активностью обоих полушарий* (а отнюдь не одним правым, как нередко полагают физиологи, не видящие принципиальных различий между *обыденными чувственными образами,* лишенными обобщающего и оценивающего смыслового содержания, и *художественными образами,* в том числе и мифологическими, таким содержанием обладающими).

Это значит, что применительно к данной ступени истории еще нельзя говорить о *художественной культуре* в точном смысле этого слова — художественное творчество не стало еще самостоятельной областью деятельности и не осмыслялось как таковое, ибо *было разлито практически по всему пространству культуры*: ремесло имело характер "прикладного искусства", обряды и ритуалы — характер театрализованных действий, сама повседневная речь была насквозь образной, метафоризированной (что и позволяло выдающимся лингвистам прошлого века

В. Гумбольдту и А. Потебне считать, что язык человека был изначально *поэтическим*, своего рода искусством).

Господство мифологического сознания придало всей культуре первобытного общества, и в частности ее эстетической и художественной граням, качество *традиционности*. У каждого племени складывались свои формы деятельности и поведения, свои мифы и обряды, свои украшения, мелодии, фигуры танца, конструкции жилищ, святилищ, захоронений, сосудов, одежды, бытовой и культовой утвари, оружия, но у всех племен в равной мере сложившаяся под влиянием множества факторов особенная структура бытия и быта, нормы вкуса и типы художественного формообразования оказывались *стабильными, жесткими, нерушимыми* и передавались из поколения в поколение как неписаный закон, освященный мифологическими представлениями; так родилась *традиция* — этот культурный заменитель утраченного человечеством генетического способа передачи поведенческих программ, мощный социальный (в тех условиях — родоплеменной и половозрастной) регулятор поведения людей, сплачивавший человеческие коллективы, утверждавший идентичность каждого и сохранявший ее в веках, в условиях периодических изменений среды и воздействия других популяций.

Это качество культуры, как мы увидим, сохранится в последующем ходе развития мировой культуры до тех пор, пока она будет иметь *мифологическую доминанту*, независимо от характера этой мифологии — религиозной или политической, ибо мифология по самой своей природе претендует на *абсолютность утверждаемого ею миропонимания*, а значит, требует от каждого индивида безусловного принятия данной системы идей и чувствований, веры в их истинность и потому их передачи в неприкосновенном виде из поколения в поколение. Но если в Новое время — в эпоху широкого развития личностного начала в общественной жизни и творчестве — сдерживающий развитие личности мифологизм общественного сознания и воплощающей его культуры имеет уже *рудиментарный* и во всех его проявлениях *реакционный* характер, то в первобытности порождавшийся мифологическим сознанием традиционализм служил *мощным прогрессивным фактором внедрения в жизнь человечества механизмов культуры*, сплочения человеческих коллективов, ибо он закреплял в практической жизнедеятельности людей ту особенность их психики, которую социальная психология — напомню — обозначает местоименной формулой "мы — они". И действительно, на начальной ступени истории индивидуальное "я" еще не вычленялось из коллективного "мы" и в то же время все другие популяции воспринимались как "они", т. е. как чужие, опасные,

часто конкурентно враждебные в жестокой борьбе за выживание и потому приравниваемые к вещам или животным "нелюди" (отсюда право убивать их, скальпировать, порабощать; каннибалы даже поедали убитого чужака как охотничью добычу, а высококультурные эллины еще будут считать раба "говорящим орудием" или "говорящим животным").

Такое *до*личностное "мы-сознание" объясняет, почему каждый член родоплеменной общины безоговорочно подчинялся выработанным ею общим нормам поведения и принципам деятельности, что делало первобытную культуру первой исторической формой "традиционной культуры", т. е. такой, которая выражает *безраздельное господство коллективного над индивидуальным, инвариантного над вариативным, стабильного над меняющимся,* а значит — *прошлого над настоящим.*

Правда, некоторые ученые (например С. Аверинцев, М. Гаспаров, П. Гринцер), считают целесообразным отличать первобытную культуру от традиционной, но, думаю, что отличия эти второстепенны по сравнению с *общим принципом безусловной власти традиции над свободной волей индивида*, лежавшим в основе функционирования культуры с первых ее шагов и вплоть до эпохи Возрождения на Западе, в ряде стран Востока сохраняющим свое господство по сей день, а в Европе остающимся лишь основополагающим принципом фольклора.

Искусство было мощным средством утверждения этого безлично-коллективистского "мы-сознания", вырабатывая единые для каждого родоплеменного коллектива формы орнаментальной раскраски и украшения тела членов данной общины, прически и одежды, ритмомелодические структуры пения и пляски (различались лишь принципы и формы мужского и женского искусства — таким образом выявлялось не только функциональное различие полов, но и внутреннее единство всех представителей того и другого, т. е. опять-таки воплощалось "мы", а не "я").

Огромная роль всех разновидностей "бессознательно-художественной" деятельности первобытного человечества объясняется не только характером его сознания, но и тем, что при отсутствии политических и юридических регуляторов общественных отношений, форм коллективного обучения детей (школы, гимназии), наконец, письменности, сохранение выработанного культурой образа жизни и его передача от поколения к поколению и от социума к индивиду могли осуществляться *преимущественно средствами искусства, художественно-образными мифологизированными текстами,* оживавшими в устном исполнении сказителей, певцов, танцоров и закреплявшимися вещественно, в погребальных сооружениях типа дольменов и менгиров, в ха-

рактере самих захоронений, в формах и декоре орудий труда и оружия, в графических, живописных и скульптурных изображениях мифологических персонажей и сюжетов. С другой стороны, зарождение эстетического восприятия реальности как определенных норм вкуса, общих для каждой родоплеменной популяции, оказывалось мощным средством ее *самоидентификации, ее сплочения и самосохранения в токе времени*, ибо эстетическая избирательность вкуса, как было показано в анализе эстетической культуры, является внутренним, психологическим, духовным, имманентным человеку регулятором поведения и стимулом деятельности. Учтем вместе с тем, что формирование эстетического чувства было противоречиво связано с тотемистически-мифологическим поклонением природе, ее заклинанием, порождаемым страхом перед ее могуществом, т. е. отношением к ней, противоположным бескорыстному переживанию объекта как носителя эстетической ценности...

Тут продолжало сказываться различие путей формирования эстетического и художественного отношений человека к природе: его реальная практическая слабость перед лицом загадочных и почти безраздельно властвующих над ним стихий и зверей требовала запечатления — а тем самым преодоления — этого страха средствами искусства, тогда как развивавшееся и постепенно совершенствовавшееся ремесло, изготавливавшее орудия труда и оружие — средства, обеспечивавшие успехи человека в его жестокой борьбе с природой и освобождавшие его в той или иной мере от ее над ним власти, порождало его эстетические переживания. Но при этом и плоды художественно-мифологической деятельности вызывали к себе и активно развивали эстетические чувства.

Эта вплетенность зарождавшихся эстетической и художественной энергий первобытной культуры во все ее сферы делала их роль диалектически противоречивой: с одной стороны, их растворенность в общем культурном "субстрате" или "тексте" и подчиненность жизненно-практическому отношению людей к миру делала потребность в эстетическом переживании природы и в художественном творчестве *безусловно второстепенной* по сравнению с решением всех практических задач, обеспечивавших удовлетворение жизненных потребностей родоплеменной общины; с другой же стороны, повсеместное, всепроникающее присутствие эстетического аспекта восприятия мира и художественных средств удвоения реальности силой фантазии определяло такой их *высокий удельный вес в культуре*, какого они никогда более иметь не будут, оттесняемые в дальнейшем во все более узкую сферу досуга, отдыха, развлечений...

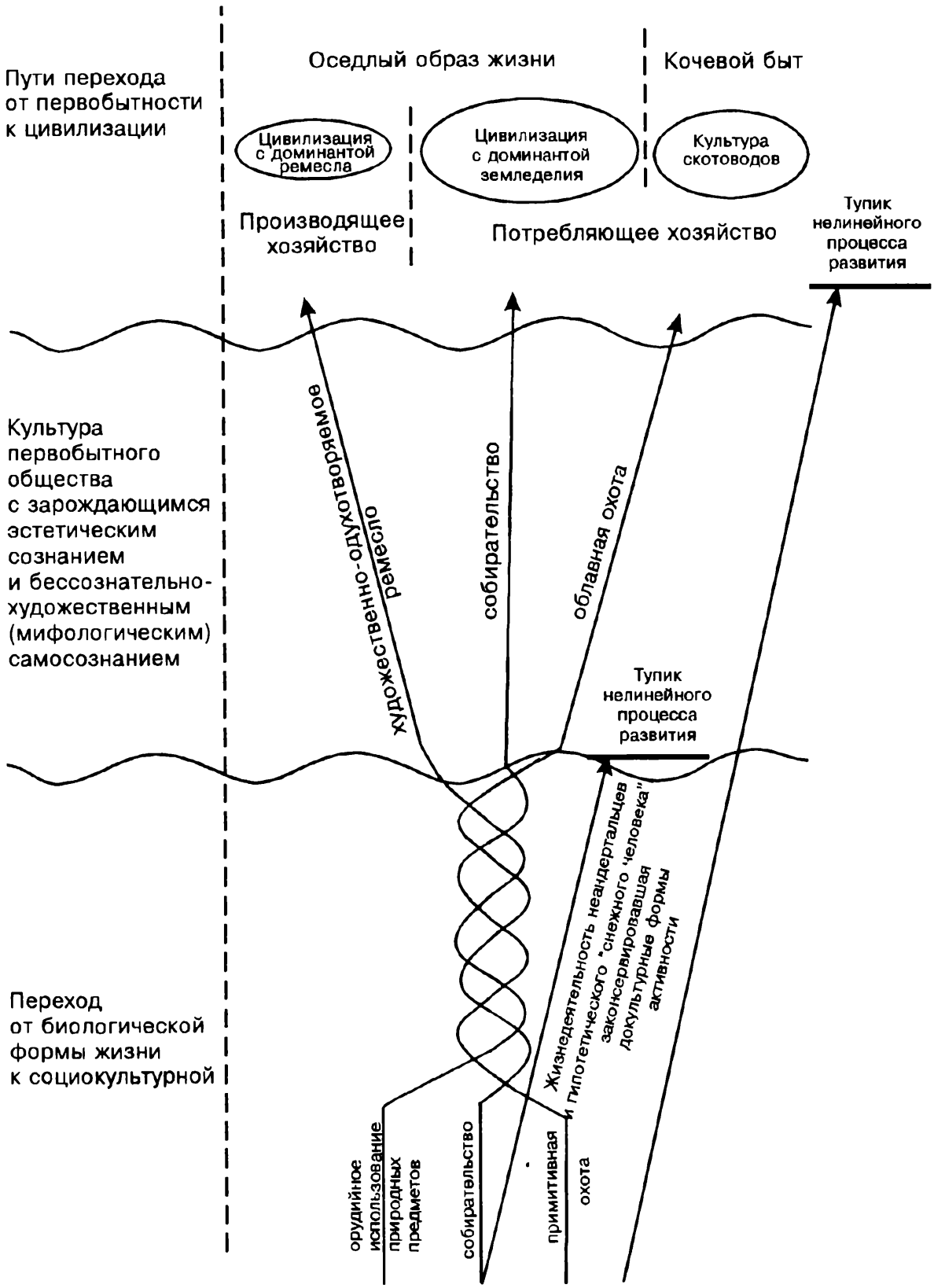
Хотя традиционалистски-мифологическое сознание придало первобытной культуре высокую степень организованности и стабильности, необходимую для ее окончательного самоутверждения как специфически-человеческого способа существования и вытеснения наследственно-биологических средств управления поведением индивида и популяции, медленное, но неуклонное развитие его производственной деятельности и обеспечивавшая ее активизация психики расшатывали установившуюся социальную гармонию, подготавливая неизбежное разрушение сложившегося на протяжении сотен тысяч лет образа жизни. Последний же удар, окончательно подорвавший устои первобытной системы, был нанесен ей переходом от изготовления каменных и деревянных орудий к созданию *металлических орудий*, особенно продуктивных при освоении способов выплавки и обработки *железа*.

Эта "промышленная революция" разрушила складывавшийся тысячелетиями строй жизни и открыла перед культурой новые возможности развития, обозначив начало *второго переходного периода в истории культуры*: его значение состояло в поисках более совершенного, чем первобытный, способа организации жизни и деятельности людей, основанного на новых возможностях, предоставленных им "эпохой металла". Возможности эти непосредственно сказались и на эволюции эстетического сознания, и на развитии художественного мышления и художественного творчества.

Изготовление металлических орудий труда и оружия имело прямым следствием радикальное преобразование всех трех компонентов производственной деятельности первобытных людей — *охоты, собирательства и ремесла*: охота на животных превратилась в разведение животных — *скотоводство*; собирание даруемых природой злаков и корней растений — в их искусственное добывание, земледелие; самодеятельное изготовление орудий и оружия — в профессионализированное *ремесленное производство*. При этом оказалось, что каждая из трех новых форм практической деятельности могла становиться *"базовой", доминирующей, системообразующей*, определяя тем самым характер одной из трех дорог, по которым пошло дальнейшее движение культуры и которые создавали существенно различные условия для развития эстетического отношения людей к миру и для их художественной деятельности. Закрепив эту структуру развития в схеме[1], перейду к характеристике каждой ветви данного процесса.

---

1 Эта и последующие схемы уточняют те, что были выстроены в монографии "Философия культуры".


Пути перехода
от первобытности
к цивилизации
Оседлый образ жизни
Кочевой быт
Цивилизация
с доминантой
ремесла
Цивилизация
с доминантой
земледелия
Культура
скотоводов
Производящее
хозяйство
Потребляющее хозяйство
Тупик
нелинейного
процесса
развития
Культура
первобытного
общества
с зарождающимся
эстетическим
сознанием
и бессознательно-
художественным
(мифологическим)
самосознанием
художественно-одухотворяемое
ремесло
собирательство
облавная охота
Тупик
нелинейного
процесса
развития
Переход
от биологической
формы жизни
к социокультурной
Жизнедеятельность неандертальцев
и гипотетического "снежного человека"
законсервировавшая
докультурные формы
активности
орудийное
использование
природных
предметов
собирательство
примитивная
охота

Лекция 27-я:

Эволюция эстетического сознания и художественной деятельности в истории традиционной культуры

1. Три пути выхода из первобытного состояния

Итак, движение из первобытности пошло по трем дорогам.

Та, по которой суждено было пойти *скотоводческим* племенам, порождала *кочевой образ* жизни, необходимый при непрерывном поиске новых пастбищ.

Понятно, что в этом типе культуры не могла возникнуть монументальная архитектура — и жилище, и культовые сооружения кочевников должны были быть мобильными, а скульптура — мелкой, приросшей к прикладному и ювелирному искусствам. Здесь не было почвы для развития *цивилизации*, поскольку данный способ производства был *стабилен в своей примитивной технологии и не стимулировал интеллектуальную деятельность,* — потому и не возникли в недрах этого типа культуры ни научное познание мира, ни письменность, ни школа...

Такой способ существования не создавал условий ни для самоопределения эстетического отношения к миру, ни для широкого развития художественного творчества — слишком велика зависимость скотоводов-кочевников от внешних, природных сил, а значит, и *подчиненность индивидуального бытия коллективному.* Вместе с тем у них сохранялась *художественно-образная структура* мышления, сохранялся *зооморфный* характер их мифологии и культа: животные, от которых зависела жизнь этих народов, — конь, олень, бизон — обожествлялись, становясь главными героями мифов (фольклорный след такого отношения к коню мы находим в пушкинской балладе "Песнь о вещем Олеге"); конь был основным помощником и сподвижником че-

ловека как в управлении стадами, так и в военных действиях, — его и в могилу воина клали вместе с воином, с его женой и оружием; потому конская сбруя оказывалась таким же *эстетически значимым* предметом, как одежда человека, и ее орнаментация имела *зооморфный* характер, потому что выполняла не только декоративную, а прежде всего магическую функцию (вспомним хотя бы замечательные золотые изделия скифских мастеров). Неудивительны неизбежные кровавые столкновения кочевников с другими племенами, и кочевыми, и оседлыми, а значит, особый уровень воинственности как органический элемент образа жизни и мышления.

Близость культуры скотоводов-кочевников к первобытному прошлому объясняет частую аберрацию зрения искусствоведов, не придающих должного значения различиям этих исторических типов культуры, не понимающих *типологической параллельности* культуры скотоводов и постнеолитических культур восточных земледельцев и античных горожан, хотя даже хронология их бытия в ряде случаев совпадала, делая возможными прямые контакты этих народов, и торговые, и военные (например, в Северном Причерноморье, в Римской империи, в эпоху завоеваний европейцами Америки, а россиянами — Сибири).

Второй путь выхода из первобытного состояния, имевший производственной доминантой *земледелие*, складывался на Востоке в тех районах, в которых не было условий для пастбищного скотоводства, но были благоприятные географические и климатические условия для выращивания тех или иных злаков на больших посевных площадях. Понятно, что это требовало оседлой жизни и делало возможным строительство крупных городов, становившихся носителями цивилизационного процесса, ибо для организации масштабных оросительных работ, способных обеспечить продуктивность земледелия, и для строительства стабильных монументальных дворцов и храмов необходимы были и массы рабов, и мощные политические и идеологические способы управления; развитие городских поселений стимулировалось и тем, что продуктивное земледелие нуждалось в обслуживающих его ремесле, торговле и защите от нападений кочевников, а значит, в сильной армии. Вместе с тем более сложный, чем у скотоводов, производственный процесс требовал развития отделявшегося от мифологических аллегорий *объективно-истинного познания природы*, выливавшегося в *формирование ряда наук*, а затем и способов хранения добывавшихся ими знаний и способов их передачи из поколения в поколение, т. е. *письменности*.

Естественно, что у народов Ближнего и Дальнего Востока, пошедших по этому пути, складывалась иная, чем у скотоводов, мифология, обожествлявшая уже не коня, не верблюда, не

оленя, а *солнце, воду, землю*, олицетворяемые природные стихии; оттого орнаментальные мотивы становились здесь из зооморфных *"флороморфными" и чисто геометрическими, абстрактными*, ибо стихии природы изобразить нельзя, их можно только представить символически. Понятно и то, что зодчество и скульптура тяготели здесь к *монументальным формам*, способным адекватно воплотить религиозно и политически возвышенную духовную содержательность. При всех особенностях формообразования, свойственных искусству каждого из этих народов, общим для их художественного сознания было запечатление в статуарных формах устремленных ввысь храмов, пирамид, скульптурных изваяний, порожденной жизненной практикой *идеи незыблемости, постоянства, вечности*; потому именно *пространственно-пластические* искусства, а не процессуально-временные оказывались ведущими, господствующими в художественной культуре.

И все же эстетическое переживание начало выходить здесь за пределы религиозного — и египетское, и китайское, и индийское искусство свидетельствуют, что предметами художественного запечатления становятся уже внемифологические, а подчас и внеполитические, *обыденно-бытовые* сюжеты и *простые* люди — воины, ремесленники, танцовщицы, музыканты, их будничная жизнь и интимные переживания. Более того — именно на этой ступени исторического развития художественной культуры рождается новый жанр изобразительного искусства — *портрет*.

Если у истоков своих искусство не знает изображения человека, ибо он еще не осознает своей деятельной мощи и, следовательно, необходимости своего художественного воспроизведения и права на него; если человек входит в искусство в палеолитической скульптуре и росписях в схематическом обозначении жизненных функций "женщины вообще" и "охотника вообще", поскольку самосознание человека начало формироваться, но только как коллективное "мы-сознание", а не личностное "я-сознание", то в древневосточных земледельческих обществах *начинается выделение индивида из социума и осознание его особого места в социальном устройстве, в культе, в культуре*; искусство и начало воспроизводить индивидуальный облик фараона, жреца, писца, отличая сам принцип их представления от схематически-функциональных изображений "воина вообще", "ремесленника вообще", "танцовщицы вообще". Это были еще идеализированные, а подчас и условно-схематические, изображения, в той или иной степени узнаваемые, но воссоздававшие именно эту *конкретность человеческого бытия,* — напомню хотя бы широко известные портреты Эхнатона и Нефертити.

Развитию портретного жанра способствовал и заупокойный культ, требовавший создания "дубликата" человека, ушедшего в "лучший мир", в виде пластической маски или живописного образа типа файюмского портрета. Рождение этого жанра отразило, таким образом, первые шаги становления личности как позитивно оцениваемой обществом и культурой *уникальности* человеческого облика, характера, общественного положения и поведения, хотя относилось это лишь к узкому кругу высокопоставленных лиц. В силу этого "орнаментальный принцип", сохранявшийся в изображении в стенной росписи массы рядовых воинов или в шеренгах каменных львов, стал оттесняться новым для истории художественного сознания человечества конкретно-изобразительным принципом. Разумеется, это были лишь первые шаги исторического процесса самоопределения изобразительного искусства в его специфических, неизвестных другим искусствам возможностях *материально-конкретного зримого воссоздания "наличного бытия"*, — потому в этой культуре и скульптура, и живопись, и графика еще не отрываются сколько-нибудь последовательно от связи с архитектурой и прикладными искусствами и в *синтезе с ними остаются подчиненными пластической логике архитектонических искусств;* монументальная скульптура подчинялась тектоническому строю здания, в которое она вписана, а миниатюрная пластика бытовых предметов — объемно-пространственной структуре данной вещи; хорошо известен канон, которому подчинялось здесь распластывание изображаемой человеческой фигуры на живописной плоскости (голова — в профиль, плечевой пояс — анфас, тазобедренный пояс и ноги — вновь в профиль).

Поскольку мифология оставалась жесткой и императивной духовной силой, призванной обеспечить прочность, нерушимость исторически сложившейся на Востоке формы бытия, эстетическое сознание этих народов сохраняло свою *подчиненность религиозно-политическим ценностям*, не получая стимулов для сколько-нибудь широкого самостоятельного развития. А тем самым художественная деятельность продолжала существовать в рамках традиционного типа культуры, более того — *превращавшего авторитет традиции в догму формализованного канона*, поскольку письменность позволяла вербально закреплять выработанные в прошлом правила деятельности, поведения, мышления, а религиозная и политическая власти заставляли безоговорочно подчиняться этим правилам.

Третья дорога, испытанная человечеством при переходе от первобытности к цивилизации, отличается от первых двух тем, что *основой бытия оказалось здесь уже не потребляющее, а производящее хозяйство, т. е. ремесло.* Такой тип культуры сложился

под влиянием ряда факторов в Древней Греции, где не было природных условий ни для пастбищного скотоводства, ни для поливного земледелия. Потому города, ставшие носителями этого типа культуры, принципиально отличались от древневосточных городов: эти были "полисы", "города-государства", *концентрировавшие ремесленное производство и морскую торговлю*, а затем и порождаемое их потребностями развитие *научной мысли, философии, образования, спорта, наконец, художественной деятельности.*

Доминанта производящей, а не потребляющей, ремесленной, технически развитой ("техне", по определению самих эллинов) деятельности имела историко-культурные, историко-художественные и эстетические последствия, которые часто называют "греческим чудом". Между тем, феномен этот рационально вполне объясним: как уже было отмечено, именно и только *ремесло, ставшее деятельностной доминантой культуры*, содержало стимулы и создавало реальные условия для *непрерывного и ничем не ограниченного развития человеческого интеллекта, разума, мышления*, впервые в истории позволив человеку осознать свою силу — *силу Мастера, способного творить, созидать небывалое и познавать дотоле неизвестное*, быть не пассивной жертвой божественного предопределения, бессильной, подобно легендарному Эдипу, перед всевластным Роком, а носителем Разума и Свободы, Гражданской доблести и Красоты, Творцом законов своего общественного существования. Именно и только здесь поэт мог воскликнуть: *"Много в природе сил, но сильней человека нет!"*, а философ четко сформулировал исходный принцип нового мировоззерцания: *"Человек есть мера всех вещей"*.

Такой *антропоцентристский поворот* сознания радикально преобразовал мифологию — впервые в истории мировой культуры божества приняли *чисто человеческий облик*, освободившись от звериных голов или туловищ и представ перед людьми — и в тексте поэм, и на театральной сцене, и в пластических образах скульптуры и вазовой живописи — как *подобные людям, но идеально прекрасные*, существа. А это означало, *что подорваны сами основы мифологического сознания и укорененного в нем традиционного типа культуры!* И действительно, Греция стала родиной порвавшей с мифологией светской философии, широкого спектра наук о природе, об обществе и о человеке. "Познай самого себя!" — провозгласил дельфийский оракул, и Сократ, выполняя его призыв, основал новую теоретическую дисциплину — *этику*, положив начало двухтысячелетней истории *философского самопознания личности;* рядом с ним эту же задачу стали выполнять великие греческие драматурги, *положив начало мировой истории искусства театра.*

Такое самоутверждение человека имело своим логическим следствием не только фактическую *демифологизацию* общественного сознания (фактическую — ибо по форме оно оставалось мифологическим), но и *демократическое преобразование общественного строя* в полисе, т. е. рождение *европейской политической культуры*. Ибо демократия как способ самоорганизации общества порождается отношениями свободных людей, вышедших из рабства у богов и еще не ставших вассалами других людей, — показательно само понятие *"свободнорожденный"*, которым греки обозначали полноправных жителей полиса.

В этом социокультурном контексте происходил и радикальный поворот в истории эстетического аспекта культуры — *впервые философская мысль осознала наличие и специфическое содержание того класса ценностей, которые впоследствии назовут "эстетическими": прекрасного и возвышенного, трагического и комического* — об этом свидетельствует их анализ в трактатах Платона и Аристотеля, Плотина и псевдо-Лонгина, об этом говорит и сама художественная практика. Одним из самых ярких примеров является знаменитая статуя Поликлета "Дорифор", в которой впервые в истории искусства изображение человека было создано как *модель* ("канон" — по терминологии греков) *идеальной красоты, безотносительно к мифологической или политической коннотации образа.*

Эстетическая ориентация деятельности стала все более активно и широко определять характер действий не только профессиональных художников, но и мастеров во всех областях "техне": красота оказывалась силой, сознательно включенной в управление созидательной деятельностью людей в самых различных ее областях, в том чтсле в гимнастику и речевое общение, — вспомним, что в Греции родились Олимпийские игры, что скульпторы изображали их победителей равными богам, что риторика — теория красноречия, ораторского искусства — стала одной из важных областей эстетической мысли. Все это позволяет оценить справедливость данного А. Лосевым определения самой сущности общественного сознания эллинов эстетическим по смыслу понятием *"пластическое"*.

Художественная культура греко-римского мира пошла гораздо дальше древневосточной не только потому, что ее главными героями стали обожествленные люди, а не звери или звероподобные существа, но и потому, что она выработала *метод художественного воссоздания реальности, в корне отличный от тех, которыми работало искусство Востока*. Греческий театр вышел за пределы азиатской культово-обрядовой формы в собственно эстетическую сферу, а скульптура вырвалась из пластического подчинения архитектуре к самостоятельному существованию,

позволявшему ей в пластических образах достичь непревзойденного с тех пор *единства реального и идеального*. Более того, сама архитектура стала у греков *подчиняться законам скульптуры* — и по масштабным отношениям зданий и человеческого роста, и по логике тектонического построения архитектурной формы; в то же время *диалогическая структура сценического действия проникла в философскую мысль*, сделав диалог основным способом развертывания теоретической мысли у Сократа, Платона, софистов. Если добавить, что в античной художественной культуре зародились и принципиально отличные от эпоса и лирики жанровые формы *романа и повести*, повествующих не о богах и легендарных героях, а о реальных людях, можно заключить, что морфологическое строение художественной культуры греков оказалось *существенно отличным* от того, какое мы видели в культурах кочевников и земледельцев, предвосхищая ту ее структуру, которая разовьется в Новое время.

Таким оказался отправной пункт не только истории искусства западного мира и его эстетического сознания, но всей истории новоевропейской цивилизации. Ее сопоставление с двумя другими дорогами нелинейного движения человечества на пути из первобытности в цивилизацию показывает, что "вектор" скотоводческой экономики стал эволюционным тупиком, потому что не содержал стимула к саморазвитию человека, — не случайно в дальнейшем, когда это оказывалось возможным, кочевники переходили к оседлому, земледельческому образу жизни, а этот последний хотя и был более прогрессивным, что позволило ему сохранить свою системообразующую роль на следующем крупном и устойчивом этапе истории человечества — в феодальном обществе, не был способен открыть развитию всей совокупности человеческих качеств такие возможности, какие содержались потенциально в ремесленной деятельности, *поскольку она стимулировала работу человеческого интеллекта, требуя от него непрерывного совершенствования техники и технологии производства, а тем самым и развития науки, философии, свободного от всяких канонов искусства...* Эти-то силы и преодолевали *инерционность традиционной культуры*, приведя ей на смену *культуру личностно-креативного типа* с соответствующими этим ее устоям эстетическим сознанием и художественным творчеством.

Скажу сразу, что значение этого типа культуры оказалось *амбивалентным* — он сыграл и огромную прогрессивную роль в истории, породив такое великое ее завоевание, как *человеческая личность*, и довел научно-технический прогресс в XX в. до критического уровня, обнажившего таящуюся в нем угрозу для самой жизни на Земле, не говоря уже о саморазрушении человека и человеческих отношений под влиянием *индивидуалистичес-*

кой деградации личностного начала. Трезвое понимание этой диалектики реального исторического процесса не должно, однако, мешать нам оценивать *необходимость* данного пути развития человечества и его *оптимальность* по сравнению с двумя описанными выше, потому что *именно он отвечает самой природе человека* — его атрибутивным качествам как "общественного животного" (Аристотель и К. Маркс), как существа "мыслящего" (Р. Декарт) и "разумного" (К. Линней), "производящего орудия" (Б. Франклин) и способного сделать жизнь "игрой" (Ф. Шиллер), наделенного "волей" (А. Шопенгауэр) и "любовью" (Л. Толстой), "приговоренного к свободе" (Ж.-П. Сартр) и к "творчеству" (Н. Бердяев)... Главная проблема современного этапа его истории состоит в том, чтобы человек сохранил все эти качества, пройдя через испытания, заключенные во враждебности его духовному бытию односторонности научно-технического прогресса.

Возвращаясь к рассмотрению той историко-культурной ситуации, которая сложилась в древности, приходится признать, что опыт греков и римлян опередил реальные возможности саморазвития человечества. Поражение античной цивилизации под варварским натиском кочевников, осевших в Европе и заложивших основы феодального типа общественной жизни, привело к тысячелетнему господству земледельческого способа производства, *восстановившего здесь, хотя и в иной конкретной форме, традиционный тип культуры с имманентным ему мифологическим духовным фундаментом.*

Культура феодального общества выработала, разумеется, новые принципы эстетического сознания и художественной деятельности.

2. Эстетический и художественный аспекты культуры феодального общества

При всех различиях между тремя путями выхода человечества из первобытного состояния в одном отношении они были сходны — культура каждого *однородна* по господствовавшим в ней принципам сознания и поведения, по нормам вкуса и стиля, ибо дифференциация общества не достигла еще такого уровня, на котором культура предстала бы иерархически расчлененной на существенно различные субкультуры. Множество модификаций культуры, существовавших на ранних стадиях ее развития, в частности, ее эстетических и художественных "параметров", были обусловлены *географической и этнической, а не социальной разнородностью человечества* (этот фактор имел особое значение

в связи с разноплеменным составом рабов, делавшим весьма пестрой и хаотичной по своему конкретному составу общую картину культурного бытия каждого народа).

Ситуация эта радикально изменилась на следующей ступени истории, в эпоху феодализма, чья культура приобрела *четкую структуру*, что и позволяет видеть в ней уже не переходное состояние историко-культурного процесса, а *результативный и стабильный тип культуры*. Как и у ее древневосточных предшественниц, *традиционность* была доведена здесь до степени *каноничности*, т. е. теоретической закрепленности унаследованных норм мышления и поведения в священных текстах мировых религий: Библии, Торе, Коране, в писаниях отцов церкви, в постановлениях Соборов и иных церковных и светских документах, требовавших безоговорочного признания и неуклонного исполнения. И все же в средневековых городах Европы вызревали силы, которым суждено было, в конце концов, взорвать самые устои феодальной культуры и открыть дорогу формированию культуры буржуазного общества, культуры *личностно-креативного типа*. Этот радикальный поворот начался в эпоху Возрождения, ставшей новым переходным этапом истории культуры и потому противоречиво сочетавшей "поиск индивидуальности" (Л. Баткин) с сохранявшим свою силу авторитетом традиции, только истоки ее были найдены не в христианском средневековье, а в античности.

"Социальная топография" культуры феодального общества определялась взаимоотношениями *четырех явственно различающихся субкультур*: пережитками древней языческой культуры в самодеятельном бытии крестьянства — *фольклоре*; сложившимися в самом феодальном обществе *религиозной* (христианской, мусульманской, буддийской) и *светски-аристократической* субкультурами; зародившейся в средневековом городе *бюргерской* субкультурой. Вполне естественно, что каждая из этих субкультур имела свое специфическое, а подчас противоположное другим, эстетическое и художественное содержание.

1). О средневековом фольклоре (имеется в виду точный смысл данного понятия — "народная культура", а не одно поэтически-музыкально-танцевальное творчество) в нашем кратком типологическом исследовании нужно сказать лишь то, что стабильность образа жизни и труда крестьян и консерватизм их сознания позволяли *сохранять те принципы, на которых строилась первобытная культура*. Я имею в виду прежде всего *синкретизм* материально-духовно-художественной деятельности, *вплетенность эстетического сознания в целостно-недифференцированное — познавательно-ценностное, эмоционально-рациональное — отношение крестьян к природе, категориальную аморфность их эстети-*

ческого сознания и морфологическую аморфность их художественной практики. Подробнее об этом было сказано в лекциях, посвященных морфологии искусства, поэтому сейчас подчеркну лишь, что неразрывно связанное в фольклоре с другими сторонами сознания и другими формами деятельности эстетическое сознание крестьянства и его художественная практика не имели тех стимулов развития, которые они получали тогда, когда обособлялись и становились самостоятельными проявлениями культурной энергии человечества; фольклор застывал на века в тех формах, которые он унаследовал от первобытной культуры, и оказывался, при всей его прелести и обаянии, все более и более архаичным проявлением способности человечества осваивать мир, в котором оно должно существовать. Образ жизни крестьянина и обусловливавший его характер крестьянского труда, соединявший земледелие с элементами скотоводства и ремесла, порождал *эстетическое отношение ко всем природным явлениям, которые входили в сферу его деятельности,* при том, что отношение это было неким *эпифеноменом,* "эмоциональной надстройкой" над утилитарно-практическим и религиозно-мистическим отношением к природе.

Сохраняя свою генетическую связь с языческим прошлым, фольклор не мог не испытывать влияния завоевывавшего господство нового религиозного сознания, крайне агрессивного и репрессивного, влияния эстетических требований обитателей феодальных замков, чей досуг должны были заполнять народные артисты, жонглеры, музыканты, скоморохи, наконец, влияния новых экономических отношений, инициировавшихся городами, и технологий развивавшегося в цехах ремесла; но одновременно и фольклор влиял на другие подсистемы феодальной культуры — вспомним хотя бы выявленное М. Бахтиным влияние "смеховой культуры" европейского средневековья на творчество Ф. Рабле, исследования Д. Лихачевым и А. Панченко судьбы русской "смеховой культуры", равно как обращение к фольклору деятелей русской культуры XIX—XX вв. — А. Пушкина, А. Кольцова, Н. Некрасова, М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, членов абрамцевского и талашкинского объединений художников, современных танцевальных и музыкальных ансамблей типа русской "Березки", белорусских "Песняров", американских исполнителей песен в стиле "кантри"...

2). Сердцевиной культуры феодального общества, ее эстетического сознания и художественного самосознания было взаимодействие *религиозной* и *светски-аристократической субкультур.* При всех их связях и перекрестном функционировании место искусства в той и в другой, как и удельный вес эстетической ориентации в их системах ценностей, были *диаметрально*

противоположными. В самом деле, религиозное сознание, преодолев натуралистическую ориентацию язычества, должно было либо отрицать красоту реального мира и человека как его частицы в силу их материальности, подавлять "филокалию", как называл Блаженный Августин любовь к красоте, считая ее "соблазном похоти" и противопоставляя этому соблазну аскетизм, монашество, отшельничество, безбрачие, самобичевание, либо находить подлинную, "умопостигаемую", "высшую" красоту в потустороннем мире, с которым человек может встретиться лишь после своей смерти, не страшной, а желанной, потому что она позволяет праведному человеку сбросить с себя бренную, уродливую и пошлую, грубую, низменную телесную оболочку ради счастья встречи с носителем абсолютной красоты — Богом. Религия оказывается, таким образом, в плену *неразрешимого противоречия* — необходимости и невозможности объяснить "антиценность" материальной предметности бытия, если она сотворена творческой мощью Бога, который, судя по библейскому тексту, сам был весьма доволен своим творением, оценивая его каждый день словом "хорошо"...

Столь же противоречивым оказалось отношение мировых религий к искусству: с одной стороны, если божественное есть духовное, оно недоступно изображению и изображение должно быть запрещено как святотатство, как подмена божественного человеческим, духовного — материально-чувственным, т. е. как опошление религиозного миропонимания; отсюда — решительный отказ от изобразительного искусства иудаизма и ислама, длительная полемика в Византии иконоборцев с иконопочитателями (закончившаяся победой последних, но при сохранении негативного отношения к искусству в некоторых сектах); католицизм не только широко распахнул двери перед изобразительным искусством, но, подобно полуязыческому буддизму, изо всех его видов отдавал предпочтение скульптуре, услуги которой православие отвергло в силу ее предельной объемно-телесной материальности; католицизм же допускал в мистериях и средства сценического действия, которые православие гневно отвергало, как "игрища бесовские"... Протестантизм, сближаясь в этом отношении с иконоборчеством, противопоставил такому широкому использованию в литургии всех художественных средств полностью порвавшее с язычеством интимно-психологическое общение верующего с Богом. Однако ни одна религия не отказалась от услуг архитектуры, поскольку всем им необходим "дом Бога" как место встречи с ним массы верующих, равно как и от прикладных искусств, начиная с одежды священнослужителей и кончая символическими предметами, используемыми в культовом обряде; не могли они отказаться и от музыкальных средств,

как минимум в молитвенном пении, если не в органной музыке или в других инструментальных формах, вплоть до джазовых... Примечательно в этой связи безусловное предпочтение, отдаваемое всеми мировыми религиями искусствам *неизобразительным*, поскольку они воплощают человеческие переживания, не воссоздавая материальный мир.

Как бы ни был узок набор адаптируемых той или иной конфессией искусств и как бы ни был эстетически скромен апробируемый ею художественный стиль (скажем, в синагоге по сравнению с католическим храмом), некий минимум художественных средств все же всегда необходим для эмоционального воздействия предметной среды храма и самого процесса богослужения. Чтобы религиозный обряд был привлекателен для возможно более широкого круга верующих, он должен вызывать *эстетические эмоции*: удовольствие, радость встречи с прекрасным и возвышенным как символическими проявлениями божественного. Религиозная субкультура оказывалась, таким образом, в клещах противоположных установок, порождая, как свидетельствует история средневековой эстетики, напряженные и безрезультатные поиски способа разрешения этого противоречия.

Во всяком случае, при том или ином отборе художественных средств и тех или иных требованиях к стилю религиозная субкультура сохраняла искусство как *способ воплощения мифа и организации обрядового действа*, а теоретические средства теологии, богословия и организационные действия церкви (и подобных ей организаций в нехристианских конфессиях) имели второстепенное значение, неспособные осуществлять прямое общение верующего с Богом. Отсюда — парадоксальность положения искусства в религиозной субкультуре: оно *несамостоятельно*, подчинено требованиям религиозного, а не эстетического сознания, его формообразующие возможности *жестко ограничены*, и в то же время оно достигает *удивительной художественной силы*, создает художественные ценности, глубоко переживаемые не только теми, кто разделяет данную веру, но и носителями иных религиозных воззрений и людьми неверующими. Парадокс этот может быть объяснен только тем, что сила искусства как искусства в его *эмоциональной выразительности и "заразительности"*, как называли это Ж.-М. Гюйо и Л. Толстой, в духовном познании и самопознании человека, в обращенном к переживанию других людей воплощении неких идеальных устремлений; когда религиозное сознание давало художественному творчеству подобное содержание, искренне и истово воплощавшееся архитекторами, скульпторами, живописцами, музыкантами, писателями, их творения излучали духовную энергию, воздействие которой выходит далеко за пределы собственно религиозных

переживаний и обеспечивает им непреходящую художественную ценность.

3). Иную картину видим мы в образе жизни и в сознании обитателей рыцарского замка, княжеского имения, императорского дворца. Хотя и они были религиозны в духе своего времени и своей культурной среды, хотя здесь были капеллы и капелланы, молельни и священники, исполнялись соответствующие обряды и читались священные книги, эстетическое сознание обитателей замка и дворца имело иной, нерелигиозный, характер, и необходимое им искусство призвано было выполнять иные, далекие от молитвенных, функции. Ибо в господствовавшей здесь культуре доминировали светские интересы верхов феодального общества, которые имели две ориентации, говоря языком современной психологии, — *экстравертную* и *интровертную*, т. е. выражающие интересы *политически-репрезентативные* и *эмоционально-гедонистические*.

Сам образ жизни в этой социальной среде порождал подобную двунаправленность потребностей: укреплять свою власть и расширять свои владения и в то же время получать удовольствие от своего богатства и власти. Эстетическое отражение такой структуры потребностей выражалось в придании *всей среде повседневной жизни* — архитектуре, обстановке жилища, бытовой утвари, одежде, средствам передвижения, оружию — *эстетически значимого облика*, с одной стороны, для зримого подтверждения и утверждения значительности владельца всех этих вещей, а с другой — для его собственной услады. Политической представительности служил придворный и дипломатический церемониал, представлявший собой, подобно религиозному обряду, своего рода спектакль, и рыцарский турнир, превращавший военную игру в политического смысла "эстрадное" зрелище. С другой стороны, тяга к наслаждению жизнью порождала острое и все более широкое по захвату стремление к украшению всего, что окружало господ в их быту, делая *декоративность* определяющим принципом оформления интерьеров дворца, организации парка при нем, выезда, платья, и наполнению быта играми, концертами, состязаниями рапсодов, певцов, акробатов, жонглеров, спектаклями бродячих актеров. В серенадах наемных музыкантов сама любовь превращалась в своего рода игру, как и рыцарский турнир, как и дуэли по самым незначительным поводам... Так определялась в этой субкультуре роль искусства — и как способа *возвеличения* феодалов, и как способа *услаждения* их жизни.

Средневековое искусство словно распределяло разные свои способности по разным субкультурам, доказывая свою *универсальность*, возможность быть *самосознанием культуры во всех ее*

социально обусловленных модификациях. Потому в данном историческом типе культуры ее художественное самосознание предстает перед нами и в соборе Парижской богоматери — и в замках на берегах Луары; в "Житии Святого Антония" — и в "Песне о Роланде"; в храмовой литургии — и в концерте при дворе короля Артура; в мистериях, разыгрывавшихся у портала собора, — и в турнирах у рыцарского замка; в грегорианском хорале — и в серенаде менестреля; в черной глухой монашеской рясе — и в многоцветной роскошной одежде вельможи; в скульптурных образах Христа, Мадонны, святых — и в орнаментально-декоративных коврах, панно, кружевах... А для полноты картины к этим контрастно-комплементарным парам добавлялось действие фольклора как некоей культурной подпочвы, из которой исходили питавшие другие субкультуры творческие соки и, что становится особенно важным в позднем средневековье, — *субкультура города с ее своеобразными эстетическими установками и художественно-творческими принципами.*

4). Вполне естественно, что складывавшаяся здесь новая социальная сила — *класс горожан (бюргеры)* — должна была сказать свое слово в этих сферах культуры, отвечавшее ее потребностям и интересам, ее психологии и идеологии. Не молитва, не политическая церемония и не развлечение определяли жизненные ценности ремесленника, мореплавателя, торговца, банкира, а *реальное, рациональное знание природы, социальных отношений, человека и его поведения*, ибо от такого знания непосредственно зависела успешная практичекая деятельность в каждой из этих областей. Потому в средневековом городе все активнее развиваются науки, организуются университеты, изобретенное книгопечатание переносит центр тяжести на издание светской, а не религиозной литературы; так исподволь, преодолевая идеологическое и инквизиторское сопротивление Церкви (вспомним судьбу Г. Галилея и Дж. Бруно даже на пороге Нового времени!), формируются *предпосылки культуры Возрождения.*

В этом контексте эстетическое сознание горожанина приобретало черты, резко отличавшие его от всех трех типов отношения к красоте, которые сложились в других подсистемах средневековой культуры: *прагматизм и рационализм* бюргера, порождавшиеся его прозаической практикой, до предела сужали сферу значимых для него эстетических ценностей — *полезность, истинность, нравоучительность* оттесняли на периферию его интересов *красоту, изящество, возвышенность*; об этом говорят и архитектура жилых кварталов средневекового города, и одежда горожан, и их бытовая утварь, и речь, и создававшиеся в этой среде повести, пьесы, гравюры. Понятно, что искусство играло в жизни бюргера самую скромную роль и что здесь не было со-

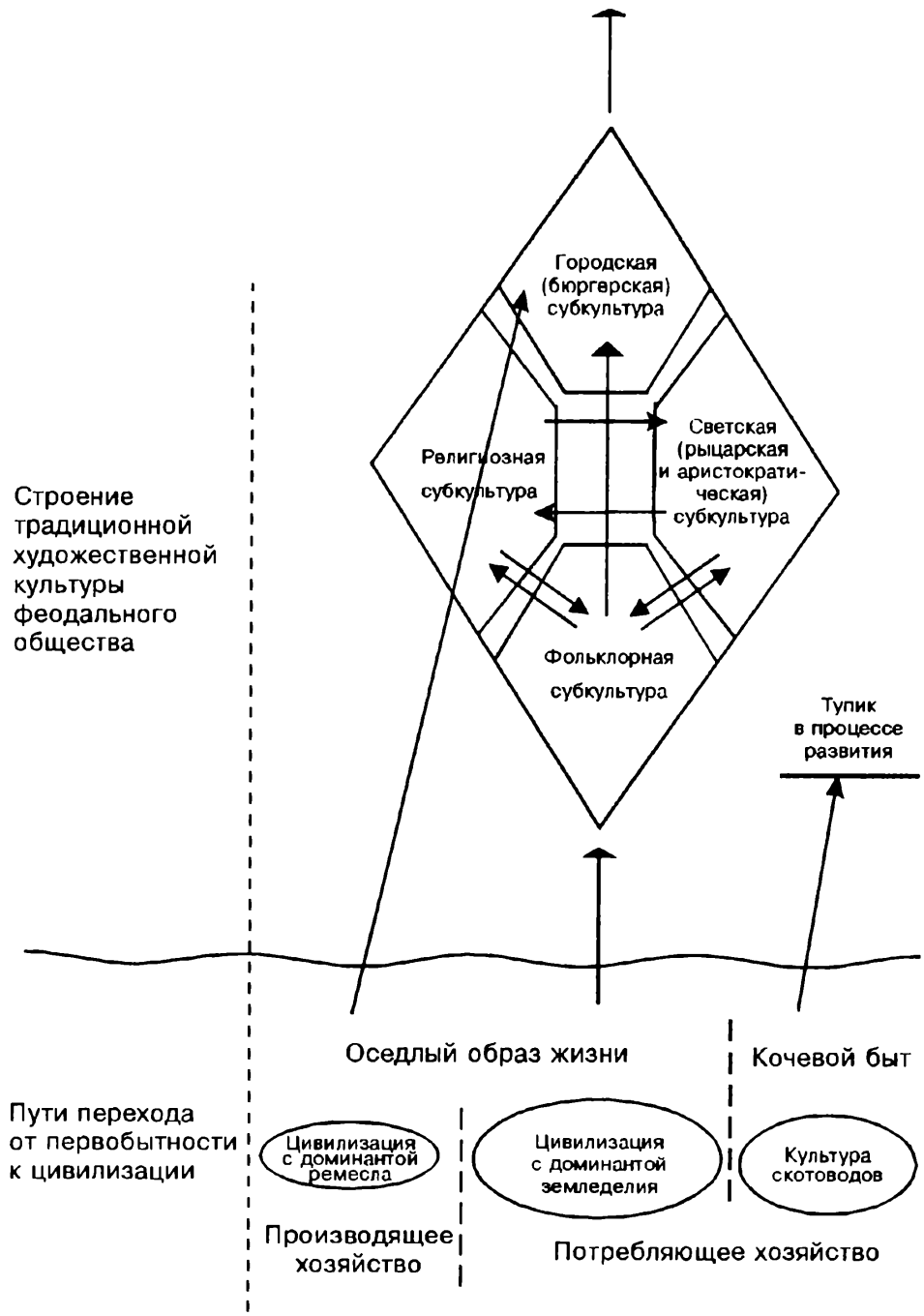
здано великих художественных творений; оно имело, однако, большое историческое значение, оказавшись своего рода лабораторией, в которой вырабатывались творческие установки, позиции, способы и средства художественного воспроизведения жизни, которые принесут яркие эстетические плоды в XVII, XVIII и даже XIX веках, — речь идет о *становлении реализма как метода воссоздания искусством действительности, неизвестного не только трем другим субкультурам феодального общества, но всей предшествовавшей истории художественной культуры.*

Процесс этот разворачивался в скромных формах новеллы, фаблио, моралите, в гравюрах, иллюстрировавших часословы, календари и изображавших сцены трудовой жизни в разные времена года. Новаторская суть реалистического метода не в сходстве изображения с изображаемым фрагментом реальности — это искусство научилось делать по отношению к животному еще в палеолитические времена, а по отношению к человеку — в античности, что, однако, не означает, будто реализм зарождается вместе с самим искусством и проходит через всю его историю (как утверждали у нас в свое время представители мнившей себя марксистской, однако *антиисторической* и потому принципиально отличной от взглядов К. Маркса и Ф. Энгельса, эстетики); реализм, зародившийся в культуре средневекового города и целенаправленно развивавшийся в буржуазной культуре Нового времени, несмотря на встречавшееся постоянно сопротивление, состоял в *принципиальной демифологизации художественного мышления*, в стремлении запечатлевать, поначалу с наивной непосредственностью, оборачивавшейся натурализмом, *обыденную реальность*, во имя ее осмысления, извлечения из ее познания ценностных ориентаций, необходимых для практической жизни и оказывавшихся нередко наивными нравоучениями. Как тут не вспомнить, что еще в XVII в. Ш. Сорель и еще сто лет спустя великий Д. Дидро, обосновывая именно такой метод художественного воссоздания реальности, употребляли понятие "наивное" искусство как синоним "непосредственного", истинно "правдивого" или "портретного". Устоем всего реалистического движения в художественной культуре Нового времени было убеждение в том, что предметом творческого воссоздания должны быть не плоды мифологической переработки реальности нашими далекими предками, какой бы конкретный облик эти мифы ни имели — античный, христианский, буддийский или какой-либо еще, и не отбираемые художником в сложной ткани бытия элементы прекрасного и возвышенного, и не конструируемое его фантазией идеальное бытие, и не сам материал, играя с которым, художник выстраивает неизвестные природе и культуре

формообразования, *а реальная жизнь человечества во всем богатстве и сложности ее проявлений...*

Так в культуре средневекового города закладывались те эстетические и художественные принципы, которые через развившее их Возрождение прорастут в европейской культуре Нового времени, ибо она, говоря языком синергетики, оказалась *аттрактором*, притянувшим к себе те силы средневековой цивилизации, которые отвечали потребностям дальнейшего прогрессивного развития человечества.

Представлю схематически и этот этап истории культуры:



Лекция 28-я:

Пути перехода от традиционной культуры к культуре инновационно-креативной

1. Проблема Возрождения в истории культуры

Сложившись в средневековом европейском городе, Возрождение не стало простым продолжением формировавшейся в нем субкультуры, как это кажется некоторым историкам искусства, но оказалось *качественно отличной от нее фазой истории культуры* Западного мира, суть которой — *переход от эпохи феодализма к буржуазной цивилизации.* Специфический характер этого перехода Л. Баткин точно определил понятием "диалог", относящимся, в частности, к эстетическому сознанию этой эпохи, которое нашло некое *гармоническое ценностное равновесие реального и идеального* — материально-природного и духовно-божественного, эстетического и физического, зримого и мыслимого, в самом человеке — телесного и душевного. Картины великих итальянцев могут служить моделью этого нового типа эстетического сознания, которое отождествило *мифологически вневременное с современно-бытовым*, — Мадонну с прекрасной итальянкой XVI в., "Тайную вечерю" с драматической коллизией в отношениях реальных людей. Вместе с тем искусство *уравняло стилистически* изображения Мадонны и Венеры, а обеих богинь с портретом подлинной женщины Монны-Лизы Джоконды. Приравнивая эстетически реальную личность к героям мифа, искусство возродило портретный жанр, протянув руку античности через голову средневековья, но искало в человеке не индивидульные физические и характерологические особенности, интересовавшие древнеримских скульпторов, а *проявления идеального в реальном*; так и в литературе Возрождение сопрягало сюжетно-событийное и психолого-проникновенное описания человека, прокладывая разные пути движения к этой единой цели — в повестях Боккаччо, в лирике Петрарки, в драмах В. Шекспира; по-своему достигало аналогичного эффекта ре-

нессансное зодчество, облекая мистическую идею христианского храма в пластически полновесную образную одежду античной ордерной архитектуры.

Синергетическое осмысление процесса развития культуры позволяет разрешить длительный спор о том, было ли Возрождение явлением *всемирного масштаба* или же специфической фазой *истории Запада* (в специально посвященной этой проблеме монографии петербургского историка М. Петрова читатель найдет обстоятельное описание данной дискуссии). Ибо если рассматривать суть Возрождения не *формально*, как восстановление духовных основ того или иного древнего состояния культуры (подобные многократные "возвращения к прошлому" действительно имеют место в ходе духовного развития каждого народа, что дало основание известному искусствоведу П. Кристеллеру назвать одно из своих исследований "Ренессанс и ренессансы"), а *конкретно-содержательно, как переход от традиционной культуры феодального общества к инновационной личностно-креативной культуре общества буржуазного*, то окажется, что переход этот, объективно необходимый для развития каждой страны, совершался — и не мог не совершаться! — *нелинейно, в разных формах*, подобно тому, как это происходило в предыдущих переходных этапах истории культуры.

Конкретный характер перехода от одного типа самоорганизации к другому зависит от многих обстоятельств, внутренних и внешних, закономерных и случайных, объективно-имперсональных и субъективно-личностных, от геосоциального пространства и от исторического времени, в которых переход этот протекал. За пределами Западного мира *не было Возрождения (Ренессанса) в точном смысле этого понятия*, а могли быть только "ренессансоподобные" явления, возникавшие в контексте иного рода процессов (применительно к истории нашего отечества я показал это в книге "Град Петров в истории русской культуры").

Ибо суть западно-европейского Ренессанса отнюдь не в том, что он восстановил идейную, философскую, эстетическую, художественную ценность античной культуры, а в том, *почему, для чего и как* он это делал, т. е. в *диалогическом совмещении* христианской и античной форм мифологического сознания с реалистически-гуманистическим сознанием нарождавшегося буржуазного общества; в результате разные позиции органически сливались здесь в одну целостную, "снимавшую" непримиримые, казалось бы, противоречия участников этого диалога, — ярчайшими тому примерами могут служить живопись Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана на евангельские темы, этика итальянских гуманистов, протестантская реформа христианской ре-

лигии, идеология Эразма Роттердамского, любовная лирика Петрарки и В. Шекспира...

Возрождение начало исторический процесс *высвобождения индивида из плена феодально-сословных и религиозных канонов*, которые сковывали его свободу, а тем самым возможность развития человеческой индивидуальности, но еще не привело к *крайности индивидуализма*: развитие буржуазных отношений находилось еще в начальной стадии. Дальнейшее его течение привело к тому, что казавшаяся титанам Возрождения возможной *гармония* человека и природы и *гармоническое* развитие разных сторон его собственного существования — телесной и духовной, рациональной и эмоциональной, практического бытия и идеальных устремлений — оказалась *иллюзорной*: буржуазное общество и усилившееся сопротивление феодальных сил уже в XVII в. сделали не гармонию, а *драматический конфликт* определяющей чертой становящегося нового типа культуры.

Художественная культура европейского Возрождения, нравственно-эстетический пафос которой вырвал ее из плена религиозно-мифологического традиционализма, дав художнику право на собственную трактовку библейских и античных сюжетов и образов, еще не положила в основу творчества принцип *индивидуальной свободы самой инвенции* — право воображения художника сочинять то, чего нет ни в реальном, ни в мифологическом опыте; это значит, что еще не был осознан принцип *абсолютной свободы творчества*, который станет коренным в буржуазной культуре, начиная с эпохи Романтизма; соответственно еще не была завоевана *свобода суждения вкуса* — авторитет прошлого сохранял свою силу, хотя найден он был в античной классике, а не в собственном средневековье; тем самым Возрождение нашло некое *временное равновесие* между традиционностью и новаторством, между язычеством и христианством, между телесным и духовным, между человеческим и божественным...

На Востоке, и даже на востоке и юге той же Европы, не было и не могло быть такого Возрождения, ибо там сохранялся феодальный строй и порожденный им тип *традиционно-канонической культуры*. Когда же в России Петр Великий начал радикальное преобразование страны, рассчитывая за несколько десятилетий провести ее по пути, который Западная Европа проходила несколько столетий, "русский Ренессанс" не мог сложиться по той простой причине, что в процессе приобщения к достижениям европейской культуры приходилось вбирать и переваривать то, что она осваивала на протяжении четырех веков, — антропоцентризм и гуманизм, рационализм и сенсуализм, барокко и классицизм, сентиментализм и просветительскую идеологию...

В итоге в России в XVIII в. могли наметиться лишь *ренессансоподобные процессы*, которые скрещивались, сплетались, синтезировались с процессами *постренессансными,* — так развивалась наша архитектура от Д. Трезини к В. Баженову, русская живопись от И. Аргунова к Д. Левицкому, отечественный театр от В. Тредияковского к Д. Фонвизину... Еще более очевидно, что в Турции или в Японии переход от феодализма к капитализму, происходивший уже в XX в. под влиянием евро-американской культуры этого времени и на основе совсем иных, чем европейские, традиций, не мог принципиально не отличаться от ренессансного. Приходится поэтому присоединиться к мнению тех культурологов, которые не считают правомерным понятие "восточное Возрождение", и дополнить их аргументацию ссылкой на выявленную синергетикой *нелинейность развития сложных систем*, в особенности на *переходных его фазах*, когда складываются *разные пути перехода* из одного состояния системы в другое. На Западе, на Востоке и в лежащей на стыке этих регионов России процесс перехода от традиционной культуры, сформировавшейся в феодальном обществе, к культуре инновационной, креативной, личностно-продуцируемой протекал *именно нелинейно, в существенно различных формах*, к тому же в *разное время* и с *разной степенью эффективности*, а в ряде стран Азии и Африки он еще только начинается в наши дни, и их культура остается традиционной, на уровне полупервобытном, полуфеодальном.

Эстетическое сознание и художественная практика европейского Возрождения так хорошо изучены и так обстоятельно описаны историками культуры разных видов искусства, что я могу ограничиться сказанным и перейти к рассмотрению дальнейшего течения данного переходного процесса.

2. От Возрождения к Просвещению; проблема барокко

Особенность XVII в. в истории европейской культуры состоит в том, что он весь *пронизан противоречиями, конфликтами, столкновением* уходящих в прошлое социальных и духовных сил и развивающегося вширь и вглубь нового типа практики и сознания: в политической сфере это было столкновение *абсолютизма* и *республиканизма*, в религиозной — борьба *реформации* и *контрреформации*, в философии — противостояние *материализма* и *идеализма, рационализма* и *сенсуализма, натурализма и мистицизма, дедуктивного* и *индуктивного методов* в теории познания, *стоицизма* и *эпикуреизма* в этике, *идеализирующей* и

реалистической установок в художественном творчестве. Коллизия эта принимала разные формы в разных странах Европы, но повсеместно культура неудержимо двигалась к состоянию, в котором победа одной из этих сил в следующем столетии заслужила ему имя *века Просвещения*. На языке синергетики эту поступь нового типа культуры можно объяснить тем, что его *притягивало будущее*, принадлежавшее, как показала история, завоевавшим господствующее положение *научно-технической цивилизации, индустриальному обществу, экономической системе капитализма* с отвечавшим их требованиям типом ментальности, эстетического сознания, художественной практики.

Кризис ренессансной культуры на рубеже XVI и XVII столетий непосредственно и драматично сказался на эволюции эстетического восприятия действительности и ее художественного воплощения. Оказалось, что ренессансная диалогическая позиция не могла разрешить острейшие социальные противоречия и связанные с ними идеологические, социально-психологические, эстетические, художественно-творческие конфликты. Эстетическое сознание общества раскололось, обнажив противостояние "высокого" вкуса аристократии и "пошлого", с ее точки зрения, "вульгарного" вкуса буржуа, мещанина, люмпена, которые, однако, уже не только смирялись со своей эстетической неполноценностью и пытались перенять принципы аристократического "высокого" вкуса (вспомним, как осмеял Мольер такую позицию его героя — "мещанина во дворянстве"), но отваживались утверждать *полноправность своей "мещанской" эстетики* — в картинах бытового жанра, ставшего господствующим в буржуазной Голландии, но развивавшегося и в других странах Европы, в презиравшемся классицистами жанре бытового же, реалистического романа, полемически отвергавшего всякие мифологические вымыслы — например, в "Дон-Кихоте" Д. Сервантеса — и осмеливавшегося предъявлять свои эстетические права в самих своих названиях — таких, как "Приключения Франсиона" (т. е. "представителя Франции", "типичного француза") Ш. Сореля или "Буржуазный роман" А. Фюретьера.

Конфликтной стала ситуация и в "высоком" стиле искусства, вылившись в полемику "архаистов" и "новаторов" в литературе, сторонников классицистического и барочного вкусов — "пуссенистов" и "рубенсистов" — в живописи; более того, в разных областях искусства XVII век выявлял *эстетическую полноценность реалистических принципов художестивенного творчества*: достаточно вспомнить произведения великих испанцев в литературе и живописи, а на севере Европы — искусство Рембрандта и Вермеера. Так обнажились исчезнувшие, казалось, противоречия между противоположными и несовместимыми эстетическими позициями, только в послеренессансной культуре они имели

иной характер, чем в доренессансной, — буржуазное общество несло с собой иные противоречия, чем те, которые были порождены феодализмом. Искусство Нового времени запечатлевало особенности этой конфликтной ситуации с объективностью и оперативностью, глубиной и тонкостью, всегда свойственными художественному самосознанию культуры; это сделало характернейшей социально-психологической чертой его содержания не отличавшую Возрождение *гармоничность*, а *драматизм* — потому-то именно *драма* стала ведущей формой художественного творчества, начиная с В. Шекспира, П. Корнеля, П. Кальдерона; она оказала воздействие и на другие виды искусства, сделав драматизм *господствующей эстетической краской* и живописи, и скульптуры, и музыки, и даже барочной архитектуры, и передала эту эстафету в следующее столетие. В конце концов, барокко потому и завоевало столь сильные позиции в XVII в., подхватив инициативу ревизовавшего основные принципы ренессансной эстетики маньеризма и сохранив свое влияние в XVIII в., что *идейно-психологической доминантой этого стиля был драматизм,* — это убедительно показал в свое время Г. Вельфлин, хотя и не сумел столь же убедительно объяснить радикальную смену закрепленных в искусстве "способов видения".

Осуществленный этим замечательным ученым анализ противостоящего ренессансной классике *стиля барокко* был ограничен рамками пластических искусств — живописи, скульптуры, архитектуры. Однако укорененность этого стиля в духовной жизни Западной Европы XVII века побудила многих искусствоведов искать его проявления и в других видах искусства, и неудивительно, что известные аналогии по ряду признаков были найдены в драматургии, поэзии, музыке этой эпохи в некоторых национальных школах, преимущественно на севере Европы, и сам Г. Вельфлин впоследствии пришел даже к выводу, что барокко — *не историческое, а национально-специфическое явление*, выражающее мироощущение германских народов, тогда как ренессансная классика присуща художественному сознанию романских народов. Это заключение, явно сделанное под влиянием завоевавшей господство в Германии в 30-е годы расистской идеологии, не получило признания в мировой искусствоведческой литературе, хотя несомненной была разная степень распространения барокко в культуре разных европейских стран, объяснявшаяся, однако, не расовыми, а социальными причинами — соотношением сил феодолизма и развивавшихся буржуазных отношений, религиозного мистицизма и светского сознания. Чрезвычайно сильным оказался соблазн найти в художественной культуре XVII в. некий *единый стиль*, подобный единому стилю в искусстве предшествовавших эпох — античной классике, средневековой готике, ренессансному классицирующему реализму: обуреваемые этой идеей искусствоведы не останавлива-

лись даже перед тем, чтобы признать основного оппонента барокко в художественной культуре этой эпохи — французский классицизм (вспомним хотя бы полемику "пуссенистов" и "рубенистов"!) — некоей разновидностью стиля барокко. Так вошло в искусствоведческий обиход понятие "эпоха барокко", весьма удобное в классификационных целях, но неверное по существу и потому не получившее всеобщего признания.

Неверно оно по двум причинам: с одной стороны, потому что *барокко не равномасштабно Возрождению*, коему оно противопоставляется, — последнее есть исторический *тип культуры*, и не только художественной, тогда как понятие "барокко" обозначает конкретный *художественный стиль*; с другой стороны, потому что в европейском искусстве XVII в. рядом с барокко существовали и другие, никак не сводимые к его стилевым характеристикам художественные движения — уже упоминавшийся его эстетический оппонент *классицизм*, канонизировавший принципы творчества, которые сложились в античности и были возрождены Ренессансом, и не укладывавшийся вообще в какие либо стилевые рамки, оппонировавший и классицизму, и барокко, *реализм*.

Суть дела состоит именно в том, что в XVII в. не было — и не могло уже быть! — *единого стиля эпохи*, ни в романских, ни в германских странах: острота социальных противоречий на этой фазе перехода от традиционного типа культуры феодального общества к культуре буржуазно-демократической была такова — ведь начиналась уже эпоха буржуазных *революций* как единственного способа разрешения этих противоречий, — что ни в одной сфере жизни, как было только что показано, не существовало единства сознания и деятельности. Барокко было, действительно, глубоко укоренено в духовной атмосфере времени, найдя точные и сильные художественные средства для воплощения его *драматизма*, но драматизм этот выразился и в том, что развитие эстетического сознания эпохи и ее художественной культуры утратило гармоническую цельность, столь характерную для Возрождения, и пошло *нелинейным* образом, разным в известном смысле взаимоисключающими путями, что делало *хаотичной* общую картину художественной жизни всех европейских стран, — в этом легко убедиться, сопоставив творчество французских живописцев Н. Пуссена, С. Вуэ и Л. Ленена, "малых голландцев" Я. Вермеера, Ф. Хальса и Рембрандта, или в общеевропейском масштабе Д. Веласкеса, П.-П. Рубенса и Ш. Лебрена, или в драматургии П. Корнеля, Мольера и П. Кальдерона, или в прозе Д. Сервантеса, П. Скаррона и Г. Гриммельсхаузена; такой стилевой хаос становится особенно впечатляющим при сравнении с гармонично непротиворечивой, стилистически однородной художественной жизнью России того же XVII в., остававшейся до конца столетия средневековой

страной с традиционной по структуре и спиритуалистической по духовной доминанте культурой.

XVII в. следует рассматривать как продолжение того переходного периода, который был начат Возрождением, потому что в искусстве, как и в культуре в целом, да и в жизни западно-европейского общества, продолжался *острый спор между разрушавшейся, но судорожно цеплявшейся за жизнь феодальной социокультурной системой и наступавшей на нее, одерживая одну победу за другой, системой буржуазной.* Именно сила инерции уходившего в прошлое типа традиционной, основанной на мифологическом сознании культуры и острота ее сопротивления новым общественным отношениям, новой психологии и идеологии, этике и эстетике затянули этот процесс.

Эпоха Просвещения завершила переход к новому типу культуры, который видел источник "света" (во французском языке слово "Просвещение" звучит просто как "свет" — lumiére) *не в Боге, а в Разуме*, не в мистической *Вере в потустороннее*, а в добываемом мышлением *Знании посюстороннего* — в науках о природе, человеке и обществе, не в теологии, а в опирающейся на научное знание философии, т. е. естествознании, психологии и педагогике, в социологии и культурологии, в реалистической ориентации искусства. Концентрированным выражением произошедшей в культуре смены ориентаций стали знаменитая французская Энциклопедия, и не менее характерное для идеологии Просвещения превращение имманентной феодальной идеологии политической концепции монархизма в теорию "просвещенной монархии", которая не только "осветила" идею государственной власти светочем Разума, но и попыталась синтезировать ее с идеей демократии, именно в свете Разума раскрывающей свое соответствие правам Человека как разумного и свободного существа.

Век Просвещения потому и заслужил свое имя, что сделал очевидной *победу нового типа культуры* — даже на западной и восточной окраинах Европы, в Испании и в России, мучительно выходивших из средневекового религиозно-традиционалистского прошлого к новому образу жизни и мышления; творчество Ф. Гойи в одном случае и А. Радищева — в другом — достаточно ярко раскрывает *диалектику общего и различного* в движении этих стран от одного образа жизни и уровня культуры к другому.

В художественном самосознании данного типа культуры эти его качества преломились в развитии той *стилевой гетерогенности*, которая сложилась в XVII в., однако судьба унаследованных творческих принципов оказалась неодинаковой: *классицизм* был принят просветительским мышлением, потому что отвечал его рационалистической природе и высоким нравственным принципам, но питавшие его социальные идеалы радикально изме-

нились, став *гражданственно-демократическими*, *барокко*, напротив, утратило свой изначальный идейный пафос, обернувшись галантной фривольностью и гедонистическим декоратизмом нового стиля — рококо; реалистическое же движение наращивало силы, углублялось в познание и критическое осмысление новой социальной реальности и ее влияния на формирование личности. Вполне естественно, что соотношение этих "эстетических сил" оказывалось различным в культуре разных европейских стран в зависимости от того, как складывалось соотношение социальных и идеологических сил, — в Англии, ставшей уже вполне буржуазной страной, хотя и сохранившей феодальную "упаковку" новых общественных (и сохраняющей ее по сей день), в Германии, оставшейся феодально-раздробленной и лишь вырабатывавшей свое национальное самосознание, в Италии и Испании, таковое уже обретших, но упорно сопротивлявшихся развитию новых общественных отношений, во Франции, неуклонно шедшей к революционному взрыву как единственному эффективному способу разрешения социальных противоречий, который и разразился в конце века и потряс не только ее, но всю Европу. Если же отвлечься от всех этих различий и посмотреть на данную завершающую стадию процесса перехода от одного исторического типа эстетического сознания и художественной практики к другому, то нельзя не увидеть в ней нарастания энергии и творческих достижений устремленного в будущее *реалистического творческого метода*, в основе которого лежало обращение искусства *к изображению реального мира*, непосредственно воспринимаемого художником и воссоздаваемого в его жизненно-реальном облике в повестях и романах, в картинах и скульптурах, в пьесах и спектаклях; это направление получало все более решительную и теоретически обосновывавшуюся поддержку в литературно-художественной критике и теории искусства. Реалистическое идейно-эстетическое движение противопоставило традиционному типу художественного сознания и эстетического вкуса новый его тип, никаким традициям и, тем более, канонам не желавший подчиняться, — *креативный тип*, ибо главными критериями ценности становились для него *новизна* содержания и средств художественного изображения, *оригинальность* трактовки мира и человека, проистекающие не из равнения на классическое прошлое, а на все более резко отличавшиеся от прошлого бытие и сознание современного человека.

Такое радикальное изменение эстетической установки и творческого метода было прямым следствием разрушения "мы-сознания" и завоевания господства "я-сознанием", которое несло с собой *утверждение ценности того, что отличает личность от всех других людей*, а не того, что ее с ними роднит. *Суверенность, самоценность и самодостаточность личности* — вот что нес с собой новый тип общественного сознания, вырастав-

ший из нового экономического положения человека — свободного товаропроизводителя и продавца произведенных товаров, включая "товары" художественные (вспомним драматический пушкинский "Разговор книгопродавца с поэтом"), и получавший политико-юридическое обеспечение в новых конституционных нормах, признающих и защищающих суверенные права личности в демократически реорганизуемом обществе.

Так складывались новые экономические и политические условия художественной деятельности в культуре формирующегося буржуазного общества, радикально отличавшиеся от традиционных: художник уже не является рабом или крепостным, придворным или прицерковным исполнителем требований и вкусов его господина, он становится так называемым *"свободным художником"*, способным подчиняться либо требованиям собственного вкуса и игре своего воображения, либо вкусам покупателей создаваемых им "художественных товаров"...

Этот строй художественной культуры, опосредованный радикальной перестройкой эстетического сознания, и формировался в XVIII в. более или менее последовательно во всех странах Европы и всюду встречал сопротивление не только со стороны идеологов феодального режима, реакционеров, мистиков, традиционалистов, но и со стороны мыслителей и художников, проницательно усматривавших в нарождающемся строе культуры, эстетического сознания, метода художественного творчества *опасность одностороннего, рационалистического развития* человека и искавших *способы преодоления этой односторонности.* Так родились французский сентиментализм, германская "буря и натиск", английский предромантизм, российские вариации всех этих трех движений; трагический ход Великой французской революции, обещавшей претворить в жизнь идеалы Просвещения, но развеявшей эти иллюзии, отозвался в формировании на рубеже веков нового типа культуры — резко *антипросветительского, антирационалистического и антиклассицистического*; имя его — *Романтизм.*

3. Становление критики как механизма самоуправления художественной культуры креативного типа

Существенное отличие положения творчества и восприятия искусства в культуре Нового времени — их зависимость от нового ее детища, именуемого *художественной критикой.* Выше уже было отмечено, что культурам традиционного типа этот инструмент воздействия на художественную жизнь был не нужен, они его и не знали, потому что узаконивавшиеся традицией — и тем более каноном — принципы творчества тем самым достаточно надежно определяли действия мастеров искусства и оцен-

ки художественных произведений; когда же традиция и каноны стали утрачивать свою директивную силу и художник обрел право самолично решать все свои творческие проблемы ("Художника нужно судить по законам, им над собой признанным", — утверждал А. Пушкин), а читатель, зритель, слушатель — самолично оценивать эти решения, возникла потребность в таком механизме воздействия на тех, кто создает художественные ценности, и на тех, для кого они создаются, который был бы максимально эффективен в новых условиях; таким механизмом и стала *критика* — обосновываемое анализом произведения искусства суждение компетентного и авторитетного "эксперта" о качестве данного призведения, определяемое пониманием замысла художника и соотнесением с этим замыслом его исполнения. Поскольку же критик является (независимо от того, в какой мере он это сознает) представителем культуры, сформировавшей его сознание, интересы, вкусы, постольку сами критерии оценки произведений искусства и выносимые на основе их применения суждения вкуса становятся средствами "персонализированной связи" данной культуры и создаваемого в ее недрах искусства — в том смысле "персонализированной", что каждый крупный критик является такой же *свободной в своих суждениях личностью*, как сам художник и как духовно развитый читатель, зритель, слушатель. Это еще больше усложняет общую картину художественной жизни в культуре нового типа, повышая *степень ее дезинтегрированности*, широту разброса индивидуальных вариаций творческих систем и рецептивных позиций публики.

И действительно, уже в XVII в. в Европе появляется литературно-художественная критика, например, "Сатиры" Н. Буало и его "Поэтическое искусство", "О знании хороших книг" Ш. Сореля, а в XVIII в. критика приобретает широкий идейный резонанс, общекультурный вес и авторитет в силу того, что обсуждение конкретных явлений искусства обрастает рассмотрением этических, политических, философских проблем, — таковы "Салоны" Д. Дидро во Франции, "Гамбургская драматургия" Г. Э. Лессинга в Германии; в Англии благодаря деятельности Р. Стила и Дж. Аддисона возникает новое явление — *журналистика*, которая распространится затем по всей Европе, включая влившуюся в общий поток развития западной культуры Россию, что позволило *институционализировать критику*, сделать ее из побочного занятия самих писателей, драматургов, художников *профессионализированной деятельностью* — вспомним, как это произошло в России в следующем столетии, когда литературно-критические статьи В. Белинского могли не только направлять развитие литературы и театра, но стали духовной силой, влиявшей на умы современников и нескольких поколений потомков далеко за предела-

ми художественной жизни страны. Критика сохраняла такое общекультурное значение и в XX в. — более того, в эпоху Модернизма, что не раз отмечалось историками искусства, словесное объяснение конкретного произведения и позиций того или иного художественного движения становилось едва ли не более важным, чем оно само: без такого комментария эстетический смысл данного явления оставался загадочным, а самостоятельно его расшифровать зритель, читатель, слушатель был неспособен.

Значение художественной критики в культуре Нового времени возрастало по мере обострения конфликтов между разными направлениями, течениями, методами творчества, стилями. В XVII в. столкновение "модернистов" и "новаторов", "пуссенистов" и "рубенсистов", сторонников господствовавшего в большей части европейских стран классицизма и оппозиционного ему нарождавшегося реализма не достигало такого напряжения, какой станет в XIX в. характерным для борьбы романтизма и классицизма, — не случайно заслужившей во Франции название "романтической битвы"; позже — для противоборства социально-критического реализма и "чистого искусства", а в XX в. — для смертельной схватки модернистов всех оттенков с теми, кто оставался верен традициям реалистического искусства. И если тоталитарные режимы — и в СССР, и в Германии, и в Китае, и в других странах, оказавшихся в сфере влияния этих "великих держав", — не ограничивались полным подчинением критики своим идеологическим установкам и даже выступлениями на этом поприще политических лидеров, "вождей", и дополняли их директивные выступления прямыми репрессивными мерами, используя "аргументы" концлагерей, расстрелов, издевательств "культурной революции", то режимы демократические, строго отгородив художественную жизнь от политики, предоставили критикам право самостоятельно регулировать творческий процесс и развитие вкусов "потребителей" художественных произведений, отчего противоборство суждений и оценок критиков приобретало особый вес; потому все крупные газеты, журналы, радио и ТВ уделяют постоянные специальные разделы обсуждению, часто остро полемическому, всех новых художественных явлений; для этой цели создается множество специальных периодических изданий, публикуются сборники статей и монографии, исследующие современный художественный процесс. Критик оказывается, таким образом, *посредником, связующим звеном* между *создателями художественных произведений*, содержание, строение и язык которых он должен разъяснить широкой публике, становясь тем самым *воспитателем ее вкуса*, и публикой, эстетическим лидером определенного слоя которой критик себя ощущает и стремится донести ее отноше-

ние к оцениваемому произведению до сознания художника, дабы в чем-то его поддержать, а какие-то его позиции изменить; критика имеет в виду и воздействие на организаторов художественной жизни, действия которых зависят от уровня и характера их эстетического сознания и которым критик должен помочь обрести верное и обоснованное представление о своеобразии каждого художника и мере ценности его творений; наконец, критик рассчитывает содействовать эстетике находить теоретическое обобщение эстетических принципов современного искусства, а подчас сам их разрабатывает, становясь одновременно и теоретиком искусства, какими были, например, Д. Дидро и Э. Лессинг; в дальнейшем у критики складываются более или менее тесные связи с научным искусствознанием, которое вооружает критика знанием истории интересующего его вида искусства и методами его анализа.

Как видим, анализ этого интересного новообразования в культуре XVII—XX вв. дает дополнительные свидетельства тому, как различаются *художественный* и *эстетический* аспекты культуры, — ведь такой механизм, как "эстетическая критика", культуре неизвестен. Оно и неудивительно — обсуждение эстетических качеств создаваемых людьми предметов во всех сферах деятельности происходит постоянно, и в обыденной жизни, и в профессиональной экспертизе данной сферы деятельности, потому что эстетическая ценность *повсеместно вторична*, производна от утилитарно-конструктивных качеств данного рода предметов, и вынесение эстетических оценок не может стать специальной, выделенной и профессионализированной областью деятельности. Вместе с тем, если во всех внехудожественных сферах культуры эстетическая оценка экспертов желательна, но не обязательна, то в художественной критике она *обязательна* в такой же мере, в какой сама эстетическая ценность *необходима* оцениваемым произведениям искусства.

Лекция 29-я:

Эстетический и художественный аспекты культуры развитого буржуазного общества

1. Антитеза "Романтизм/Позитивизм" в европейской культуре XIX века

Пройдя через четыре века ренессансного и постренессансного перехода от тех условий своего существования, которые создал для художественной и эстетической граней культуры феодализм, к тем условиям, которые сложились с победой капитализма, эти сферы культуры преодолели описанную выше *гетерогенность*, порожденную резкими различиями бытия и сознания деревни и города, дворца и храма. Европейская культура XIX—XX вв. *гомогенна* — однородна в том смысле, что стала *культурой города*, культурой *светской* и культурой *демократической*; это непосредственно характеризует и ее эстетически-художественные проявления.

В самом деле, фольклор — как было показано выше — в этих новых и абсолютно для него неблагоприятных социально-экономических и научно-технических условиях угасал, вырождаясь в самодеятельность эстрадно-концертного типа и сувенирное производство, а в подлинных своих, классических формах сохранялся лишь на правах музейного реликта былой, прекрасной, но безвозвратно ушедшей в прошлое культуры, подобно античной или первобытной. Утратила былую мощь и недавно еще столь могущественная религиозная субкультура, несмотря на усилия контрреформации и последующие отчаянные попытки возродить ее, которые периодически предпринимались романтиками, прерафаэлитами, неотомистами, мистиками и представителями других подобных движений, а в России — Н. Гоголем и А. Ивановым, славянофилами и почвенниками, М. Нестеровым и П. Флоренским, символистами и религиозными философами "серебряного века", наконец, деятелями нынешнего "православного Возрождения", ибо не дано людям произвольно

изменять закономерности историко-культурного процесса и восстанавливать безвозвратно ушедшее прошлое; научно-технический прогресс не оставлял пространства для самостоятельного существования и, тем более, господствующего положения религиозной субкультуры, для подчинения ею эстетического сознания и способов художественно-образного освоения мира; в конечном счете, осознание культурной антитезы "Запад — Восток" и тяга к Востоку противников европейской цивилизации и порождались сохранявшейся в восточных культурах, прежде всего буддийской и исламской, *религиозной доминанты*, которая культурой Запада была уже утрачена, и утрачена безвозвратно; сколько бы ни восстанавливалось сейчас в нашей стране храмов и монастырей, сколько бы новых красивых церквей в стилистике современной архитектуры ни возводилось в США или Финляндии, какие бы превосходные фильмы на темы евангельской легенды ни снимали итальянские кинематографисты, — все это не способно породить или возродить религиозное искусство как *самостоятельную область художественной культуры.*

Такой вывод относится в полной мере и к третьей подсистеме культуры феодального общества — *аристократической, дворцово-замковой, придворной*; она отмирала на протяжении последних столетий вместе со своим социальным носителем, и ее пережитки, сохраняющиеся в ряде стран вместе с рудиментами монархического строя (типа смены караула у Букингемского дворца, военных парадов и дипломатических церемоний) воспринимаются в наши дни как всего лишь исторические реликты, подобные музейно-эстрадному бытию фольклора, как своего рода спектакли, театрализованные игры, но отнюдь не как элементы *живой, современной культуры, питаемые ее собственной духовной энергией.*

Итак, прямым носителем *современной,* в духовно-содержательном, а не формально-хронологическом смысле этого понятия, культуры был и остается *город* — тот плод Западной цивилизации, который исподволь готовил "культурную революцию" в Средние века, который осуществил эту революцию в ренессансно-реформационной форме и который, начиная с XVII в., создавал необходимые условия для *ничем не ограниченного развития научно-технического прогресса — фундамента европейской культуры Нового времени.* Те принципы, на которых она основывалась, оказывались *диаметрально противоположными* устоям феодальной культуры и с ней принципиально несовместимыми: это отчетливо видно уже из того, что многократные попытки органически соединить религиозную и научную формы сознания, мистику и рациональность, свободу личности и покорность "раба Божьего" своему Творцу, самоутверждение человеческой

индивидуальности и ее растворенность в религиозном конформизме оказывались безуспешными; альтернативой их противоборства является только *компромисс* по принципу "кесарю кесарево, а Богу Богово", или, говоря на современном научном языке, по *"принципу дополнительности"* (в точном боровском его смысле, т. е. в проявлении данных качеств в разных "экспериментальных ситуациях" человеческой жизни, что исключает возможность их синтеза, но позволяет тому, кто в этом нуждается, "совмещать" безразличное к ценностям знание и не подлежащую проверке знанием утешительную веру в потусторонние силы).

Развитие европейской культуры Нового времени на фундаменте научно-технической цивилизации расценивалось по-разному — от сциентистской и техницистской апологии прогресса до его осуждения как "грехопадения" человечества и противопоставления ему некоего идеального прошлого: то первобытного "золотого века", то романтически-идеализированного средневековья, то деревенской патриархальности, то идиллии восточного созерцательно-медитативного бытия... Реальным же фактом истории является *формирование в послеренессансной Европе такого типа культуры, который словно вывернул наизнанку содержательную структуру средневековой культуры, противопоставив каждой ее мировоззренческой позиции противоположную и перевернув их соотношние*: всем разновидностям *мифологического* мышления буржуазное сознание противопоставило *натуралистический эмпиризм; презрению к реальности — практицизм и утилитаризм*; *мистицизму* (вспомним знаменитый принцип Тертуллиана: "Credo quia absurdum") — *рационализм* (классической его формулой стало Декартово: "Cogito ergo sum"), в силу чего место религии в системе общественного сознания заняла наука; соответственно взгляд на человека как на "Божью тварь" ("Homo Dei") был вытеснен классификационной дефиницией К. Линнея: "Homo sapiens"; диаметрально противоположным стало соотношение *ценности* и *знания* — ее примат сменился признанием его высшего авторитета — в конечном счете это привело к отвержению не только религиозных, но всяких вообще ценностей, поскольку они научно не постигаемы, не исчисляемы и не верифицируемы; безграничные права *фантазии*, не считающейся с опытом практической жизни и позволяющей верить в чудеса — и в те, что творил Христос, и в описанные волшебными сказками, рыцарскими романами, и в предрекаемые апокалипсическими пророчествами и ожиданием нового пришествия Сына Божьего, — были оспорены и осмеяны так называемым "*здравым смыслом*", который абсолютизирует данные реального, практического, индивидуального жизненного опыта и дискре-

дитирует фантазию как таковую от имени приобретшего абсолютный авторитет *абстрактно-логического мышления.* Вместо обожествления *духа* и принижения всяческой материальности — и физической в природе, и телесной в человеке — новое мышление обожествило *природу*, вначале буквально — пантеистически, а затем метафорически, не признавая реальность всего, что имматериально, и позитивистски редуцируя духовное к психическому, затем психическое к физиологическому и социальное к биологическому; соответственно все культурное — труд, общение, язык, обряд и ритуал, игра, нравственность, искусство, эстетическое сознание — оказывалось сведенным к его предпосылочным формам в жизни животных.

В интересующем нас аспекте истории культуры чрезвычайно важным является то, что сейчас "перевернутым" оказалось *ценностное соотношение пространства и времени*, а в пределах того и другого — соотнесение разных их измерений: непонимание ценности времени, свойственное культуре феодального общества вследствие неподвижности, застойности практической жизни и *веры в вечность,* т. е. во вневременность потустороннего бытия, сменилось в буржуазной культуре формированием *исторического сознания*, которое воспринимает реальное существование как движение от одного состояния к другому и противопоставляет *увековечиванию прошлого* — основе основ традиционализма — *культ настоящего* как непосредственно переживаемой реальности, что принципиально отличает настоящее не только от прошлого, но и от *будущего* (последнее если и не мифически-ирреально, то ирреально в своей проблематичности: "Лучше единожды сегодня, чем дважды завтра", сказал один из идеологов нового общества Б. Франклин); в этих условиях и становится возможной и закономерной *эмансипация эстетического отношения к миру от религиозного и его превращение в определенных обстоятельствах в доминирующее в ценностном сознании*: такова сущность *эстетства*, получившего столь широкое распространение в конце XIX—начале XX вв., — ведь непосредственным предметом эстетического переживания, основанном на чувственном восприятии, может быть только *настоящее.* Вместе с тем для художественной культуры эта переоценка ценности настоящего и прошлого означала разрыв с основополагающими принципами *традиционной* культуры, которая ведь покоится на признании *власти прошлого над настоящим,* и вытеснение всех форм художественного творчества, ориентированных на античную классику или средневековый символизм *реалистической ориентацией на изображение современного бытия.*

Что касается восприятия пространства, то если средневековая культура утверждала *ценностную доминанту вертикали над*

горизонталью — ибо вертикаль связывает людей с небожителями, материально-земное превращает в свето-воздушное, бестелесное и тем самым воспринимается как символ духовного, что отчетливо видно по принципам формообразования в средневековой архитектуре, скульптуре, живописи, — то культура буржуазная несет с собой *доминанту горизонтали*: вначале, в эпоху Возрождения (Г. Вельфлин проницательно показал это в анализе искусства XVI—XVII вв.), — в структуре художественно конструируемого пространства, расстилающегося перед наблюдателем слева направо или справа налево, а затем в искусстве барокко, уходящем в глубину; оно и естественно — ведь практика реальной деятельности людей, ставшая фундаментом культуры в эпоху научно-технической цивилизации, развертывается *именно в этой пространственной двухмерности* (даже в начале XX в. теория относительности расценила время как *четвертое измерение пространства*, и только в конце нашего столетия И. Пригожин и И. Стенгерс выявили истинное значение времени в *его автономности и решающей роли в развитии бытия* как процесса самоорганизации сложных систем, что связано, несомненно, с переориентацией общественного сознания в эпоху Постмодернизма с абсолютизации ценности настоящего на значение перехода *от настоящего к будущему* — ибо там решатся судьбы человечества быть ему или не быть на Земле, и если быть, то в каком состоянии, — не случайно так широко стал развиваться жанр *научной фантастики* в литературе, киноискусстве, телевизионных программах).

История постренессансной европейской художественной культуры делает предельно наглядным вытеснение *традиционализма* религиозного, политического, юридического, этического, эстетического, художественного новой культурной доминантой — *креативизмом*, т. е. признанием *абсолютной ценности новаторства*, отрицающего старое, порождающего все более быстрое обновление всех сторон жизни общества и поэтому чреватого постоянными *конфликтами поколений* (ситуация "отцов и детей", точно смоделированная И. Тургеневым, а в наше время ставшая одной из острейших и эстетических, и политических проблем). *Коллективизм* патриархального сознания, растворявший "я" в "мы" и противопоставлявший "мы" враждебному "они ", вытесняется теперь прямо противоположным и в конечном счете оказавшимся столь же односторонним *индивидуалистическим* сознанием, которое абсолютизирует ценность уникального, неповторимого "Я", по отношению к которому не только "они", но и "мы" и даже "ты", оказывается всего лишь проявлениями "не-Я" — по терминологии И. Фихте, удивительно точно обозначившей эту небывалую еще в истории культуры

ситуацию. В художественной сфере буржуазной культуры ее воплощение открыл *Романтизм*, не случайно опиравшийся в Германии на философское учение И. Фихте.

Вопреки традиционному представлению о Романтизме как о художественном движении, я исхожу из его понимания (неоднократно уже высказывавшегося в печати) как *исторического типа культуры*, охватившего все ее духовные и художественные проявления и сопоставимого по масштабу с Просвещением (потому, когда речь идет о Романтизме в этом широком смысле, а не узко-художественном, я пишу его тоже с заглавной буквы). Романтизм был ответом европейской культуры на Великую французскую революцию, на вдохновившее ее Просвещение и новый буржуазный миропорядок, на всех его уровнях — от господства товарно-денежных отношений до мещанской психологии, вкусов, идеалов; соответственно просветительскому рационализму, культу знания, социально-преобразовательной ориентации Романтизм противопоставил *высшую ценность духовной жизни свободной и суверенной Личности, живущей не разумом, а чувством и воображением*, независимо от того, ностальгически-ретроспективную или социалистически-футурологическую, религиозную или богоборческую, гражданственную или эстетскую, националистическую или индивидуалистическую направленность имели ее сознание и поведение. Именно потому, что буржуазная реальность не только не была поколеблена первым романтическим бунтом, но на протяжении последующих двух столетий *укреплялась, расширялась, укоренялась* в глубинах психологии и практической деятельности сменявших друг друга поколений, Романтизм не умирал, но вновь и вновь проявлялся, лишь меняя свой облик в изменявшихся социокультурных условиях: *неоромантическими* по существу своему были западный неотомизм и русская религиозная философия, ницшеанство и персонализм, разные вариации утопического социализма, славянофильство и почвенничество, революционное народничество и всевозможные формы сектантства, и религиозного, и этико-эстетического, типа движений хиппи и панков, а в художественной культуре — прерафаэлитизм и "искусство для искусства", примитивизм и фовизм, символизм и ориентализм, футуризм, экспрессионизм, сюрреализм... Порожденный буржуазным обществом и научно-технической цивилизацией, Романтизм был их *неустранимым спутником-антагонистом*. Но именно по этой причине романтическое движение не было единственным направлением в духовной жизни Европы в XIX—XX вв. — отвергаемый им тип цивилизации не мог не породить и *свое позитивное ментальное отражение*, которое и получило соответствующее имя — *Позитивизм*.

Я снова пишу это слово с заглавной буквы, ибо, подобно тому, как Романтизм был не узко художественным движением, Позитивизм неправомерно рассматривать как чисто философское учение, известное по концепции О. Конта и его последователей (что является само по себе выражением типично позитивистского поклонения факту, которое обязывает употреблять понятие только в том конкретном значении, в каком оно вошло в употребление, т. е. называть "романтиками" и "реалистами", "позитивистами" и "натуралистами" только тех, кто так сам себя именовал). Позитивизм — явление *общекультурное*, ибо философия не "изобрела" его, а лишь *теоретически сформулировала, обосновывая новый тип мышления*, который складывался в ходе становления научно-технической цивилизации как ее "родное детище" (потому его первые ростки мы находим в XVIII в. в Англии — родине этой цивилизации, совершившей уже в это время свою "промышленную революцию").

Действительно, Позитивизм, поначалу абсолютизировавший эмпирико-фактологический метод познания, завоевывал господство во всем мире наук, ибо объявил принципы "позитивного" знания, свойственные изучению природы, *общим гносеологическим законом*; в конечном счете не только гуманитарное знание, но и философия были выдворены за пределы научной мысли, поскольку уже герменевтикой, а затем и неокантианством было установлено существенное отличие тех способов познания, которые свойственны humanities, от методологии sciences, т. е. естествознания; а в той мере, в какой усилия человеческой мысли все же устремлялись к познанию человека, его духовной жизни, культуры, позитивистское мышление выработало принцип *редукции* — сведения духовного к материальному, социокультурного к биологическому, психологического к физиологическому, сведения нравственного и эстетического сознания, обрядов и ритуалов, сущности искусства, языка, игры к инстинктивным импульсам и коммуникативным системам животных, их генетически транслируемым формам поведения.

Позитивизм как тип мышления, захватив в разных своих конкретных проявлениях все сферы культуры как оппонент романтического идеализма и утопизма, проявился *с не меньшей широтой и определенностью в искусстве*, порывая его связи и с традиционно классицистическим, и с романтическим, и символистским способами идеализации и мифологизации реальности и устремляя его к изображению этой реальности в ее *подлинном, эмпирическом существовании*, — так, как это стал делать *реализм*, а затем *натурализм* и *импрессионизм*; не обошла искусство и *позитивистская редукция* — сведение социокультурного в человеке

к биологическому, психологического — к физиологическому, духовного — к материальному.

Таким образом, на протяжении двух последних столетий европейская художественная культура и ее эстетический потенциал развивались *в напряженном поле противостояния и непрекращающегося конфликта Позитивизма и Романтизма*, что сближает это ее состояние через голову Просвещения с культурой драматического XVII столетия. Следует видеть и то, что соотношение сил этих антагонистов менялось: в начале XIX в. наиболее влиятельным было романтическое движение, уже в середине века оно отступило на второй план, хотя отчаянно сопротивлялось неумолимой и жестокой поступи научно-технического прогресса, его позитивистскому — психологическому, идеологическому и научно-теоретическому — отражению, все чаще оказываясь своего рода "диссидентом", "внутренним эмигрантом" в культуре сциентистски-техницистской, вещистской, прагматистской ориентации (характерны такие вошедшие в обиход обозначения этого оппозиционного ей движения, как *эстетизм, эскейпизм, ретроспективизм, декадентство*, бегство на "*башню из слоновой кости*" и др.), а в первой половине XX столетия в культуре Модернизма их силы приблизительно уравнялись, ибо стало ясно, что они подобны двум сторонам медали, друг без друга невозможным и друг друга дополняющим в конфликтном бытии этого общества и этой цивилизации, и потому ни один из противников не может победить другого, вытеснить его из сознания общества.

2. Эстетические позиции и художественно-творческие принципы Романтизма

Эстетические позиции Романтизма и своеобразие его творческих установок проистекали из того, что если Возрождение было эпохой "поисков индивидуальности", по уже приводившемуся определению Л. Баткина, то Романтизм завершил эти поиски, провозгласив устами И. Фихте и иенских литераторов-фихтеанцев человеческое "Я" — уже не трансцендентальное "Я" Р. Декарта и И. Канта, а *феноменальное, реальное, индивидуально-личностное, экзистенциальное "Я"* — исходным пунктом мировоззрения и творчества; тем самым *индивидуализм* стал принципом эстетического переживания мира и его, реального мира, свободного творческого преображения демиургической волей художника, уподобляемого самому первотворцу — Богу. Романтизм в европейской художественной культуре стал первым

провозглашением и осуществлением *антитрадиционалистского принципа*, отвергнув и классицистическую, и реалистическую традиции; нельзя поэтому не согласиться с Н. Берковским, что по отношению к художественному наследию XVIII в. "романтизм был *третьим*", противопоставив себя обеим традициям во имя *абсолютной свободы творческих устремлений гения*. Отсюда романтическое превознесение эмоциональной жизни человеческого духа и его творческой фантазии над деятельностью обожествлявшегося просветителями Разума, презрение ко всему рациональному, рассудочному, расчетливому, к вульгарному "здравому смыслу" и противопоставление поэзии самоценной жизни духа низменной "прозе жизни", основанной на экономических интересах буржуа, пошлого мещанина.

Так рождается *эстетизм* — позиция, находящая высшие, подлинные ценности в красоте, поэтичности, возвышенности — в буквальном смысле слова! — чувств и помыслов над прозаически-приземленным повседневным бытием и, соответственно, возвышающая художественное творчество, а в нем прежде всего его музыкально-поэтические формы, наиболее свободные от необходимости воспроизводить формы природных явлений, над подчиненным законам материального бытия рациональным научным познанием. Искусство и создавало наиболее точные и яркие модели *романтического эстетизма* в его исторической динамике — от иенских романтиков к "парнассцам", от Т. Готье к О. Уайльду и Э. Ганслику, а затем к абстрактному экспрессионизму В. Кандинского как крайней форме "эстетического изоляционизма", от возрождения мифологического сознания в операх Р. Вагнера к инструментальным симфоническим поэмам А. Скрябина, от живописи М. Врубеля к картинам М. Шагала, от драм Л. Андреева к фильмам А. Довженко, от эклектического ретроспективизма (именуемого сегодня "историзмом") в архитектуре и прикладных искусствах к чисто декоративистским стилизациям формалистов, от символизма к сюрреализму и театру абсурда...

Нельзя в этой связи не отметить, что именно этот "эстетский изоляционизм" неоромантических течений и дал основание связанным с ними теоретикам, начиная с Э. Ганслика, признать эстетическое отношение к действительности *сущностью художественного творчества*, т. е. фактически *свести художественное к эстетическому*. И столь же закономерно, что один из самых последовательных идеологов антиромантического направления художественной культуры XIX в. Н. Чернышевский, посвятив свою магистерскую диссертацию данной проблеме (он так и назвал ее: "Эстетические отношения искусства к действительности"), опровергал "эстетический редукционизм", доказывая на

материале реалистического искусства, что предметом художественного осмысления реальности является не только прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, но "все интересное человеку в жизни". Примечательно и то, что в начале XX в. русская идеалистическая эстетика, начиная с учения В. Соловьева, видела в искусстве *воплощение красоты*, отождествлявшейся с *добром* и *истиной*, а современное ей движение мысли на Западе (что уже было отмечено мной в другой связи) — М. Дессуар, Э. Утитц, Р. Гаман, группировавшиеся вокруг журнала "Эстетика и всеобщее искусствознание", опираясь на накопленный в Европе антиромантический опыт художественного освоения действительности, подобно Чернышевскому и его единомышленникам в русской эстетике, разводили "эстетическое" и "художественное", не закрывая при этом глаза на их взаимосвязи.

Понятно, что романтическая и неоромантическая оппозиция буржуазному обществу и научно-технической цивилизации была более активной, широкой и влиятельной в тех странах, в которых капитализм оказывался менее развитым, а силы феодальные, с одной стороны, и революционные — с другой, — более мощными (например, в России и в Германии); и напротив, позитивистское движение более сильно в Англии, Франции, США, где его практически-цивилизационная основа была наиболее развитой и мощной.

3. Эстетические установки Позитивизма и его влияние на художественную практику

Эстетизму и "артистизму" Романтизма Позитивизм противопоставил *рационалистический культ науки и техники*, поклонению красоте — психологию *"дела"* (*бизнеса*, в американской терминологии), жизни в мечте — социально-организационную *практику*, "нас возвышающему обману", по известной формуле А. Пушкина, — "*тьму низких истин*". Хотя эстетические эмоции и художественное творчество получали позитивистское объяснение в духе уже отмечавшегося редукционизма (например, в сочинении ученика Г. Спенсера Б. Грэнт-Эллена, демонстративно названного им "Физиологическая эстетика", или трактате А. Луначарского "Основы позитивной эстетики"), эта сфера человеческой жизни дискриминировалась, несопоставимая по своему значению с тем, что составляло самую основу научно-технической цивилизации. Однако в той мере, в какой и эстетическое отношение к миру, и художественное его воспроизведение все же сохраняли известное место в культуре, они получали

новую ориентацию: искусство устремлялось либо к *познанию и воссозданию современного социального бытия человека* (в романах О. Бальзака и Ч. Диккенса, И. Тургенева и И. Гончарова, в картинах передвижников), либо к художественному анализу взаимодействия в череде поколений *биогенетических качеств индивида и его социальных качеств* (как в серии романов Э. Золя "Ругон-Маккары"), либо к изображению *конкретных явлений природы*, реальность которых доказывалась тем, что живописцы не "сочиняли" их, а писали *с натуры*, запечатлевая мгновенность зрительного восприятия жизни предмета в светоцветовой среде (импрессионизм), а музыканты пытались достигать аналогичного эффекта своими средствами (например, К. Дебюсси и М. Равель), либо к изображению кубистами *физических "конструкций"* природных явлений, включая и редуцируемого к такой "конструкции" человека, либо в сведенной к *чисто оптическому эффекту* композиции мастеров "оп-арта" (например, В. Вазарелли) или же в *игре реальными вещами*, осуществляемой поп-артом.

Хотя в отечественной науке принято противопоставлять *критический реализм* в литературе XIX в. и *натурализм* золяистского типа, равно как *реализм* в живописи и *импрессионизм* и, тем более, *кубизм*, в действительности мы имеем здесь дело с *разными модификациями одного художественного движения*, противопоставившего *мифо-идеализирующей* позиции искусства его ориентацию на *воссоздание жизненной реальности*, если и сочиненной, т. е. сотворенной воображением художника, то *жизнеподобной*, способной казаться воссозданием реальности (а иногда, как провозглашал это Э. Золя в своей теории "документального романа", являющейся верным воспроизведением *реальных фактов*); а это означает, что правы те историки художественной культуры, которые говорят о связи с позитивизмом не только *натурализма* и *импрессионизма*, но и *реализма* прошлого века, отказывавшего художнику в праве на преображение реальности мощью фантазии. И вполне закономерно, что такая ориентация художественного освоения реальности выдвигала на авансцену художественной культуры не *поэзию и музыку*, которые лидировали в романтическом движении, а *прозаическую литературу* ("роман и повесть — формы нашего времени", как определял это В. Белинский, точно фиксируя не специфически российскую, но общеевропейскую ситуацию), а затем *изобразительные искусства*, способные воссоздавать с предельной достоверностью "наличное бытие" природы и общественной жизни человека или же закономерности строения материальной предметности в живописи и скульптуре.

В этом напряженном поле *противостояния, резкой полемики и взаимного отрицания* проходило в XIX в. художественно-эстетическое развитие Запада, все дальше уходившего от застывшего в своей традиционности Востока, но уже втянувшего в свою эволюционную орбиту Восточную Европу, в частности, Россию, догонявшую Запад в XVIII столетии и начавшую XIX с того же романтического уровня. Поскольку же духовное развитие России опережало ее социально-экономическое развитие (напомню, что до 1860-х гг. здесь сохранялось крепостное право, что индустриальная цивилизация, научно-технический прогресс, капиталистическая экономика развивались здесь крайне медленно, что вплоть до следующего века самодержавие успешно сопротивлялось демократизации страны, — это и привело, в конечном счете, к взрывам 1917 года), то развитие эстетического сознания и художественной практики России не могло не отличаться от того, как протекали эти процессы на Западе. Отличие это выразилось, в частности, в том, что Позитивизм в русской культуре — и в философии, и в гуманитарных науках, и в эстетике, и в литературе, и в других видах искусства — был несравненно менее влиятелен, чем в Англии или во Франции, он не выдвинул у нас ни одного крупного мыслителя и художника масштаба О. Конта или Г. Спенсера, Э. Золя или П. Сезанна (все они имели определенное влияние в России, но в основном уже в начале XX в.); антиромантическое движение, ставшее господствующим в нашей художественной культуре, начиная с А. Пушкина, Н. Гоголя и В. Белинского, дало главные плоды в *социально-аналитически ориентированном реалистическом творчестве*, высшие проявления которого отмечены именами гениев — Л. Толстого и Ф. Достоевского, А. Островского и М. Салтыкова-Щедрина, А. Чехова и М. Горького, М. Мусоргского и П. Чайковского, П. Федотова и В. Перова, И. Репина и В. Сурикова, — поддержанном и осмысленном в литературно-художественной критике и эстетике. Этот социально-критический пафос, точно уловленный в формуле Н. Чернышевского "искусство — приговор над жизнью", а не только ее "воспроизведение" и "объяснение", и выражал отличие русской классической литературы, театра, живописи, музыки от специфически-позитивистского объективизма безоценочной фиксации реальности (ярче всего эти позиции сформулировал Г. Флобер).

Только на рубеже веков рождение символизма и мирискусничества обозначило резкое изменение соотношения сил в отечественной художественной культуре: ее так называемый "серебряный век" характеризуется решительным *перевесом неоромантических течений над реалистически-ориентированными и натуралистическими*. Так отражалось энергичное включение России в общеев-

ропейский цивилизационный процесс при непреодоленном влиянии непременного спутника феодализма — славянофильско-почвеннического, религиозно-традиционалистского, "соборного" сознания... Отсюда и фундаментальная *общность* русского и западного Модернизмов, и их *существенные различия*.

4. Модернизм как крайняя форма инновационно-креативного типа культуры

Уже в начале XX столетия противоречия буржуазной цивилизации достигли такого напряжения, что придали ей новый облик; это было осознано современниками как *принципиальное отличие данного состояния европейской культуры от всей предшествовавшей ее истории* — отличие, зафиксированное в понятии "Модернизм", которое должно было подчеркнуть главное качество данного состояния культуры — ее *новизну* (французское moderne по словарной дефиниции означает "новый, новейший современный, нынешний"), ибо именно *разрыв с прошлым*, с традиционным, с классическим, *разрыв радикальный и бескомпромиссный*, и составил определяющее качество этого исторического этапа развития буржуазной культуры; он довел до логического предела *инновационно-креативный принцип* художественного освоения мира (поскольку же проявлялось это не в узких границах художественного стиля пространственных искусств, именуемого тем же термином "модерн", а в масштабе всей культуры буржуазного общества, употребляемое здесь понятие "Модернизм" пишется с заглавной буквы).

Хотя понятие "модерн", т. е. "современное", "новое", впервые было употреблено Дж. Вазари при характеристике процесса, протекавшего в художественной жизни эпохи Возрождения, а затем использовалось в эстетической мысли конца XVII в. Ш. Перро в "споре архаистов и новаторов", последние, которые и были "модернистами" того времени, отличая себя от артодоксальных классицистов, признавали высочайшую художественную ценность творчества античных мастеров — оттого понятие "классическое" сохраняло свое ценностное, а не только номинативное значение. И сто лет спустя Ф. Шиллер, доказывая в своей замечательной статье "О наивной и сентиментальной поэзии", что современное искусство должно отвечать психологии и мировосприятию *современного* человека и потому не может быть "подражанием античности", как этого желали теоретики классицизма, сохранял пиетет перед классикой. Творческая практика романтиков в полной мере реализовывала эстетическую по-

зицию Ф. Шиллера, не доходя до тотального разрыва с прошлым; обреченное на музейную жизнь, оно сохраняло для потомков *высочайшую духовно-эстетическую ценность* — таково было отношение к античной классике и Д. Дидро, и И. В. Гёте, и А. Пушкина. Модернизм же не ограничился утверждением своего отличия от классики, но *абсолютизировал значение этого отличия* и потому решился *порвать с классикой*, объявив традиционное "мертвым", лишенным какой-либо ценности для "живого" современного творчества (наиболее радикальные его представители в нашей стране после Октябрьской революции призывали даже ликвидировать музеи как носителей и пропагандистов отжившей и классово чуждой нам культуры). Характерны метафоры русских футуристов: "Сбросим Пушкина с корабля современности", "расстреляем Растрелли" (В. Маяковский), как и совсем не метафорические утверждения ученых, что с построением теории относительности век классической науки закончился, что ему *на смену* приходит эпоха "неклассической рациональности", ибо, по словам самого А. Эйнштейна, "развитие науки разрушило старые понятия и создало новые. Абсолютное время и инерциальная система координат были отброшены теорией относительности... ".

В сфере художественно-эстетической такая полная смена принципов была осуществлена *абстрактным искусством*, отказавшимся полностью от изобразительно-фигуративного способа формообразования, который лежал в основе живописи и скульптуры на протяжении всей истории их развития; крайним выражением такого *абсолютного разрыва* с прошлым стал "Черный квадрат" К. Малевича. Вполне закономерно поэтому появление таких понятий, как "дегуманизация" (Х. Ортега-и-Гассет) "революция в искусстве" (Г. Зедльмайр), а затем "антиискусство" и "антиэстетика". Опора на прошлое оказывалась оправданной лишь в тех случаях, когда оно само было "антиклассичным" — первобытным или полупервобытным, сохранявшимся в Африке или в Азии, на островах Тихого океана или в Гималайских горах и потому в своем *иррационализме* психологически близким неоромантическим течениям европейского искусства; таковы мотивы творческих исканий П. Гогена, П. Пикассо, В. Лама, Н. Рериха, "изобретателей" джаза и новых бытовых танцев, пропагандистов восточного мистицизма и разных форм йоги...

Понятие "Модернизм" (на Западе часто говорят "Модерн") перешло из искусствоведческого лексикона в культурологический вполне закономерно — и потому, что в искусстве как образном самосознании культуры происходящие в ней преобразования выражаются обычно раньше и ярче, чем в других сферах

культуры, и потому, что Модернизм был *иррационалистической реакцией на рационализм европейского сознания*; понятно, что в искусстве он чувствовал себя гораздо *органичнее* и "уютнее", чем в философии и науке. Показательна тяга к художественным формам мышления связанных с Модернизмом философов XX в. и их предшественников — С. Киркегора и Ф. Ницше, равно как поиски глубинной философии *в самих художественных текстах* (вплоть до объявления величайшим русским философом Ф. Достоевского и утверждения, что особенностью отечественной философии вообще является ее *художественно-образное, а не абстрактно-теоретическое* воплощение).

Обращаясь к характеристике эстетического и художественного проявлений Модернизма, я развиваю намеченный мной в книге "Философия культуры" *системный подход к его анализу*, который позволяет преодолеть более или менее случайное выделение тех или иных его черт и добиться необходимой *всесторонности и целостности* его описания.

Каждый исторический тип культуры раскрывает свое содержание с необходимой полнотой, будучи рассмотрен в *двух измерениях* — в *социокультурных пространстве и времени* (т. е. *синхронически* и *диахронически*); каждое из этих измерений имеет *два масштаба — внутренний* и *внешний*. Временной (исторический) аспект внешней определенности Модернизма был только что охарактеризован — он состоит в *противопоставлении себя прошлому*, а значит в отказе от следования тем принципам, которые лежали в основании "классики", став в силу этого "традицией"; для Модернизма эту позицию можно считать *системообразующей*. К сказанному следует лишь добавить, что личностное сознание, которое отвергло традиционное представление о неких имперсональных нормах вкуса, восходящих к античному пониманию красоты как гармонии, и выросшую из того же исторического корня идею единства "истины, добра и красоты", и имевшее тот же генезис представление об имманентности искусству эстетических качеств, освобождало личность от всех ограничивающих ее свободу эстетических и художественных, а затем и нравственных норм. Но при этом неизбежно *стиралось различие между прекрасным и уродливым* (в "Цветах зла" Ш. Бодлера это было впервые выражено с потрясшей современников поэтической силой, что и сделало поэта одним из предшественников Модернизма), а такое ценностное качество, как *возвышенное*, вообще "растворилось", ненужное Модернизму благодаря превращению в героев произведений искусства всякого рода подонков (типичные примеры — нашумевший в свое время, а затем ставший своего рода "классическим" роман Ж. Жене "Дневник вора" или пошедшее на этом пути еще дальше

автобиогрфическое повествование Э. Лимонова "Это я, Эдичка").

Поскольку индивидуалистическое сознание по сути своей *плюралистично*, равноправными оказываются все возможные способы самовыражения художника, а в самом этом самовыражении теперь видят *главный смысл художественного творчества*, постольку общая картина художественной жизни Запада в эпоху Модернизма оказывается столь пестрой и хаотичной по соседству различных методов, стилей, течений и направлений, что их единства, взаимосвязи, даже возможности диалога между ними в ней *нет и в принципе быть не может*, ибо нет потребности в самом взаимопонимании художников, каждый из которых ценит превыше всего *собственную уникальность*, реальную или сочиненную им, и *свободу*, которая эту уникальность обеспечивает и защищает. Так Модернизм приходит к тому "атомному распаду" единства культуры, который западная социология обозначает точным термином "некоммуникабельность" и который с потрясающей художественной силой воспроизведен в "театре абсурда" — в пьесах С. Беккета, Э. Ионеску, С. Мрожека...

Пространственный аспект внешних отношений Модернизма охватывает его контакты с культурной "средой" в современном ему ее виде: в пределах художественной культуры такого рода средой является *культура Востока*, за пределами искусства — *природа, общество, человек*. В отношении к Востоку особенностью Модернизма является такое же *резкое противостояние*, как и по отношению к собственному прошлому, и в этом нет ничего удивительного, потому что Восток в первой половине XX столетия — это "прошлое Запада", это *разновидность традиционной культуры*, с которой Запад стал расставаться еще в эпоху Возрождения и которая чужда ему и непонятна его развитому личностному сознанию ("О, Запад есть Запад, и Восток есть Восток, И им не сойтись никогда", — точно выразил это Р. Киплинг). Разумеется, в определенных кругах европейской интеллигенции — от П. Гогена до Г. Гессе — существовала определенная тяга к Востоку, в культуре которого искали спасительный, как казалось, для Запада идеал "подлинной духовности", однако доминирующим в культуре Модернизма оставался ее "европоцентристский нарциссизм". Что касается отношения к природе, обществу и человеку, то Модернизм и им. противостоял, видя в них *внекультурные силы, враждебные самоцельной, чисто духовной активности*, которая должна освободиться от всего для нее инородного — социального, природно-биологического и собственно-человеческого.

В пределах самого Модернизма его синхронический и диахронический разрезы обнаруживают такие же *разрывы различных*

его аспектов и проявлений. Поскольку он сложился в обществе, в котором социальная и культурная дифференциация достигла крайней формы и предельной напряженности, постольку модернистское мировоззрение стало зеркалом этого раскола, *враждебно противопоставив элитарную субкультуру массовой как своему антиподу.* Если уже в античном городе социальный раскол породил и расслоение культуры (вспомним легендарный принцип политики римских аристократов по отношению к плебсу: "Хлеба и зрелищ"), то XX в. довел это раздвоение культуры до уровня *институционализированной автономности двух сфер духовного производства: элита* и *масса* стали адресатами принципиально различных и в сущности несовместимых плодов идеологической, художественной, коммуникативной деятельностей. Драматизм сложившейся ситуации заключался не только в том, что элитарная и массовая культуры существенно различаются по их идейному содержанию и формам его воплощения, но и в том, что вторая является *квази*эстетической и *квази*художественной, — духовное содержание подменялось в ней физиологическим воздействием на моторные, сексуальные и агрессивные импульсы.

Основной духовной пищей "массового человека" стало *экранное зрелище*, гораздо легче усваиваемое, чем книга, и само приходящее в наш дом после появления телевидения и кассетирования фильмов. К тому же в это время достигла предельной остроты *проблема молодежи* (ее революционное выступление во Франции в 1968 г. показало это предельно выразительно), наложившаяся на проблему массового потребителя искусства; для удовлетворения его эмоционально-эстетических потребностей и направления ее активности в определенное русло недостаточно оказалось пассивно воспринимающихся фильмов и телепередач — на первое место в ее художественной жизни вышла *музыкальная эстрада.*

По сути дела, организованная таким образом "поп-культура" оказывается *заменой былой религиозной обрядности*, своего рода неоязыческим "атеистическим культом", со свойственными всякому культу фанатизмом, жаждой экстатических состояний, приносящих духовные чувства в жертву физиологическим ощущениям, буквальной или чисто психологической наркотизацией, мистицизмом суеверий, своего рода жертвоприношениями, поклонением кумирам ("звездам" эстрады, кинематографа, спорта), нетерпимостью ко всем иным формам культуры (это весьма убедительно показал петербургский исследователь рок-культуры И. Набок).

Могущественными по эмоционально-психологическому воздействию художественными средствами массовая культура

эпохи Модернизма формировала — и продолжает делать это в наше время в тех пределах, в каких она сохраняет свое влияние, — "обезличенную личность", упрощенную и уплощенную, "одномерную", по известному определению социологов, примитивную и вульгарную по уровню ее потребностей, интересов, идеалов и потому растворяющуюся в массе других, деиндивидуализированную, конформистскую и, значит, легко управляемую, лишенную высшего завоевания истории культуры — *свободного самоопределения, рождающего человеческую индивидуальность.*

Социальная сила психологии и эстетики "маскульта" (или "попкульта") такова, что они проникли во все поры повседневного практического бытия массы, начиная с "категорического императива" моды, — в одежде, прическах, макияже, в речи, походке, формах общения, в выборе фильмов, телевизионных программ, музыкальных представлений типа танцев, а затем и в организации среды своего обитания... Понятие "кич" точно и выразительно определяет жалкий эстетический уровень этого тотального "жизнестроения" массы.

Но драматична и судьба элитарного сознания: оно оказалось внутренне расщепленным, разорванным, "мозаичным", по меткому слову французского социолога культуры А. Моля, т. е. *хаотичной суммой* фрагментарных форм восприятия, переживания, познания, осмысления мира; это состояние сознания едва ли не наиболее резко было выражено в знаменитом романе М. Пруста, который и воспринимался как "идеальная модель" нового исторического типа европейской ментальности, лишенной целостных представлений о бытии и сознании, о материи и духе, о природе и обществе, о человеке и культуре, о прошлом, настоящем и будущем человечества...

Классическая философия создавала системы онтологически-гносеологического масштаба — от учений Ф. Бэкона и Р. Декарта до систем И. Канта и О. Конта, Ф. Шеллинга и Г. Гегеля, и потому при всех своих метаморфозах оставалась *философией*, т. е. в буквальном смысле слова *мировоззрением*; точно так же искусство оставалось *искусством*, поскольку его сближает с классической философией этот *мировоззренческий* масштаб осмысления бытия. Модернизм же поставил под сомнение право и способность человека вырабатывать *целостное миропонимание* как в философии, так и в искусстве. Ориентируясь на широко развившийся в научном познании мира процесс дифференциации и специализации разных областей знания, Модернизм абсолютизировал эту особенность научно-технического

прогресса, распространив ее на всю культуру, и провозгласил "конец философии" и "смерть искусства". Он отверг сам принцип систематически организованного философского дискурса, противопоставив ему эссеизм лирико-исповедальных размышлений, маргинальных и импрессионистических; в конечном счете он поставил под сомнение саму способность слова выражать глубинное содержание миросозерцания, адекватно передавать неосознаваемые и потому невербализуемые интуиции. Теоретическое мышление было уподоблено художественному, а об ограниченности выразительных возможностей поэтического слова с досадой и отчаянием писали еще М. Лермонтов, Ф. Тютчев, П. Верлен...; типичные модернисты — русские кубофутуристы и французские "леттристы" — пришли к превращению поэзии в род музыкального творчества с помощью "заумного языка" — чисто звуковых комплексов — вместо "умного" языка смыслонесущих словесных форм. В конечном счете идеалом "мыслителя" и "художника" становится... молчание. Ибо какой иной выход существует для культуры, если "мысль изреченная есть ложь"?

Один из последних представителей реалистической классики Л. Толстой доказывал в своем трактате "Что такое искусство?", что культурное призвание художества быть "средством общения" людей, М. Бубер писал, что подлинная жизнь человека есть *диалогическое общение*, а в наше время Ж. Ф. Лиотар утверждает: искусство не может быть формой общения людей, их диалогом, ибо диалог *вообще немыслим,* — люди не могут достичь согласия, сохраняя свои индивидуальности, поскольку самостоятельность мышления провляется только и именно в *разногласии*, проистекающем из *абсолютной суверенности каждого "Я".* Потому в конечном счете обращенность искусства к духовной элите сужается до ее ограничения... самим художником (принцип "творю для самого себя", ибо испытываю потребность выразить свои ощущения, которые никто, кроме меня самого, пережить и понять не может; впрочем, и сам я неспособен адекватно воспринять выраженное мной содержание моих подсознательных интуиций — на то они и подсознательные, чтобы остаться неуловимыми для моего, а не только чужого сознания). Вполне естественно, что фрейдистская эстетика оказалась столь популярной в сфере модернистского искусства, — сведение художественного творчества к игре подсозания, родственной сну или бреду, служило хорошим теоретическим обоснованием край-

ней степени индивидуалистического взгляда на самую суть искусства.

Не приходится удивляться тому, что элитаризм модернистского творчества ликвидирует такое художественное качество, сохранявшееся на протяжении всей мировой истории искусства, как *стиль*. Если уже в XIX в., как убедительно показал в свое время В. Днепров, стиль стал *индивидуальной метой художника*, переставшего подчиняться общим стилевым нормам классицизма, то в XX столетии сфера действия стиля ограничена уже *отдельным произведением искусства*, опровергая известную формулу типичного представителя эпохи Просвещения Ж. Бюффона: "Стиль — это человек"; оно и неудивительно: в крайних формах индивидуалистического сознания личностная самоидентификация рассыпалась, ибо такая личность самозабвенно и, я бы сказал, мазохистски *отдается в полную власть своему подсознанию*, отказываясь от права управлять собою, своим поведением и деятельностью; если это художник — то организацией создаваемого им художественного текста, а эта его организация и является *стилем*; в результате мы все чаще встречаемся с *разностильем* не только в разных произведениях одного и того же художника, но *и в одном и том же его произведении*, и не как с сознательным приемом, своего рода "игрой со стилями", излюбленной представителями так называемого "историзма" или постмодернизма, а как со спонтанным проявлением неуправляемой и неконтролируемой импровизационности творческого процесса, его "психического автоматизма", по определению теоретиков сюрреализма...

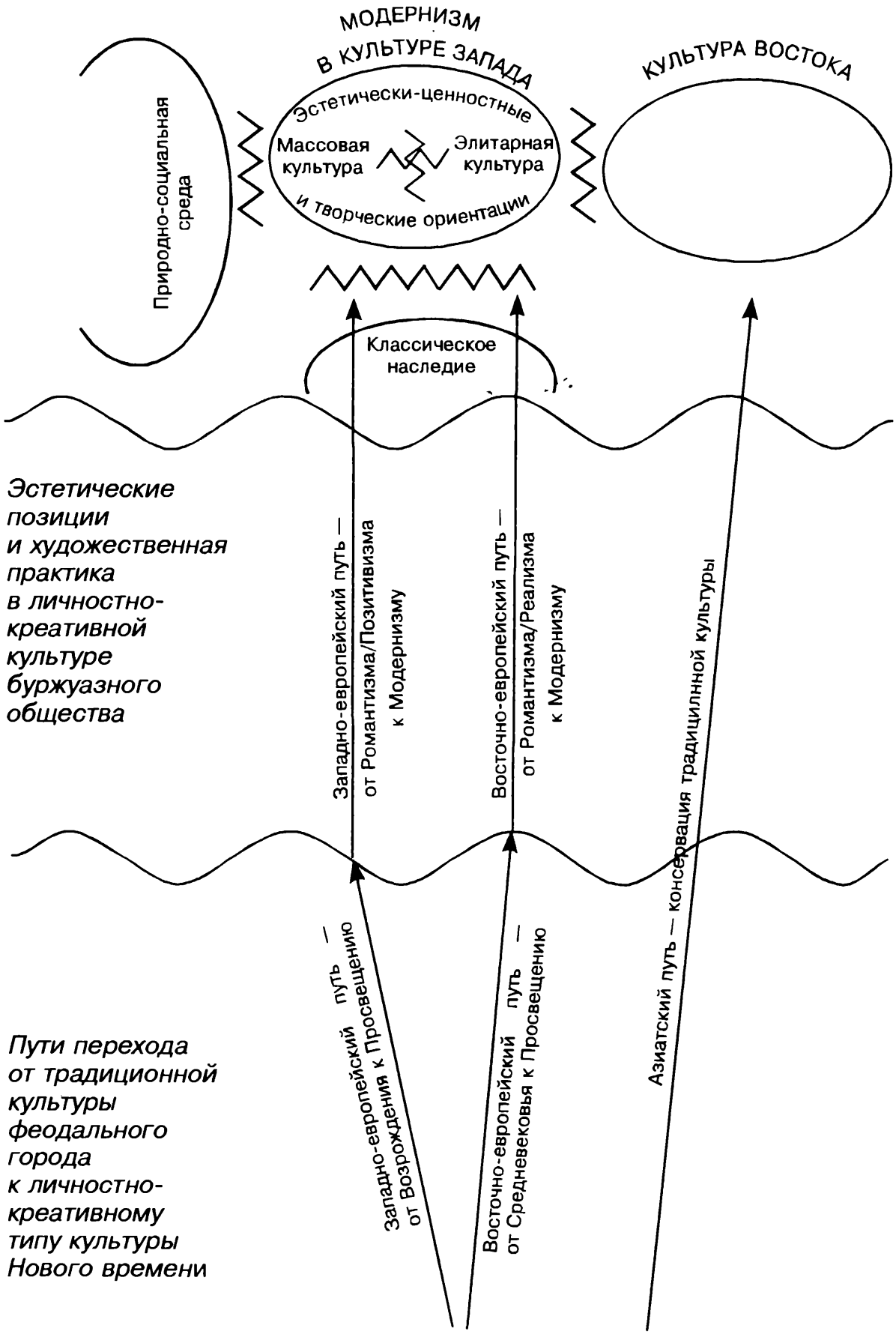
Единственное, пожалуй, что объединяет элиту, — это *полное отслоение всех эстетических ценностей от "прозы жизни", от повседневного практического бытия*. Потому концентратом эстетических качеств и становится иллюзорная форма бытия — мир вымысла, художественная реальность, которая во все меньшей степени должна напоминать реальность подлинную, доступную лишь критически-трагедийному изображению (в духе Э. Хемингуэя, или Э. М. Ремарка, или У. Фолкнера, или Тенесси Уильямса, или М. Антониони, или Л. Бюнюэля), и во все большей степени должна быть отличной от этой прозаической реальности, вплоть до фантасмагорий ее сюрреалистического и абсурдистского преображения или, что еще более последовательно, абстракционистского формотворчества, полностью порывающего с эмпирически данным человеку предметным миром.

Осознание переживаемых Западом противоречий и неприятие тех способов их разрешения, которые предлагали и коммунизм, и фашизм, а затем еще более страшная, чем Первая, Вторая мировая война и затянувшаяся "холодная война" двух социальных систем — все это объясняет, *почему наивный гедонизм первых модернистов все более определенно вытеснялся декадентским, апокалипсическим мироощущением,* — начиная с идеи "заката Запада", по известной формулировке О. Шпенглера, и кончая "антиутопиями" середины века, предвещающими "тепловую смерть" вселенной, гибель жизни на нашей планете, распад всех социальных связей, короче — "конец истории", по пророчеству Ф. Фукуямы...

Модернизм отрекся от свойственной классическому мировоззрению оптимистической веры во всемогущество Разума и открыл широкий простор декадентскому умонастроению, в котором *переживание бессмысленности земного существования человека оборачивалось воспеванием болезни, гибели, смерти.* Я напоминал уже о "Цветах зла" Ш. Бодлера как о первом проявлении этого умонастроения, теперь приведу несколько свидетельств деятелей русской культуры "серебряного века", который содержал немало истинно декадентского.

По словам Д. Мережковского, суть декадентства — в "предельном анархическом бунте личности", "бунте не только против общественного, но и против мирового порядка"; это — "метафизическое неприятие мира". Хорошей иллюстрацией к такому определению может служить заданный однажды Л. Андреевым риторический вопрос: «До каких неведомых и страшных границ дойдет мое отрицание? Вечное "нет" — сменится ли оно хоть каким-нибудь "да"?..» Смерть и является *абсолютным отрицанием,* что и порождает смену ценностей в отношении к жизни и смерти, а тем самым и эстетизацию смерти, завершившуюся в наше время так называемым некрореализмом... Л. Шестов признался однажды с эпатирующей откровенностью: "Пусть с ужасом отшатнутся от нас будущие поколения, пусть история заклеймит наши имена как имена изменников общечеловеческому делу — мы все-таки будем слагать гимны уродству, разрушению, безумию, хаосу, тьме. А там — хоть трава не расти..." По свидетельству Андрея Белого, декаденты — это те, "кто себя ощущал под провалом культуры без возможности перепрыга"...

Завершу эту краткую и, естественно, схематичную характеристику Модернизма графическим обозначением сложившейся ситуации:


МОДЕРНИЗМ
В КУЛЬТУРЕ ЗАПАДА
КУЛЬТУРА ВОСТОКА
Природно-социальная среда
Эстетически-ценностные
Массовая культура
Элитарная культура
и творческие ориентации
Классическое наследие
Эстетические позиции и художественная практика в личностно-креативной культуре буржуазного общества
Западно-европейский путь — от Романтизма/Позитивизма к Модернизму
Восточно-европейский путь — от Романтизма/Реализма к Модернизму
Пути перехода от традиционной культуры феодального города к личностно-креативному типу культуры Нового времени
Западно-европейский путь — от Возрождения к Просвещению
Восточно-европейский путь — от Средневековья к Просвещению
Азиатский путь — консервация традиционной культуры

Следует, конечно же, иметь в виду, что сказанное о Модернизме не исчерпывает всего того, что было создано в культуре и искусстве Западного мира в первой половине XX столетия — речь шла о *господствующих явлениях и процессах*, наряду с которыми, как это всегда бывает в истории, существовали и остатки прошлого, и предвестники будущего. Однако каждый выделяемый типологическим анализом этап истории выделяется именно по своей *доминанте* — иначе невозможно вообще понять логику развития любого процесса. От прошлого XX век удерживал многое — и философию Фомы Аквинского, и формы религиозной обрядности, и монархические структуры, и марксистскую теорию, и критический реализм в литературе и театре, и романтизм в музыке, и классицизм в балете, а в это же время зарождались формы грядущей культуры — той непосредственной преемницы Модернизма, о зарождении которой заговорили уже в 70-е годы, давая ей предварительное название *Постмодернизм*.

Лекция 30-я:

Начало нового переходного этапа в истории культуры и проблема Постмодернизма

1. Дискуссия о Постмодернизме в социологии, культурологии и эстетике

Уже несколько десятилетий на Западе, а затем и в нашей стране широко обсуждаются процессы, протекающие в современной культуре, прежде всего в культуре художественной, ибо все более очевидным становится изменение содержания и форм того, что тут происходит, и все более острой — потребность разобраться в существе данного процесса. Поскольку же его направленность гораздо менее ясна, чем его истоки, — что вполне естественно в начале всякого нового движения, — постольку происходящее получило название "*Постмодернизм*", которое фиксирует противоречивое отношение данных инноваций к господствовавшему более половины века в искусстве и культуре западного мира *Модернизму*. При этом участники дискуссий обычно высказывают свое неудовлетворение этим термином, его чисто условный характер, потому что он никак не определяет суть явления, указывая лишь на то, что оно имеет место "*после Модернизма*".

В 1983 г. в США вышел в свет сборник статей большой группы видных американских и европейских ученых "Анти-эстетика. Исследования культуры постмодернизма". Его составитель Хол Фостер счел необходимым предупредить читателя, что хотя авторы представленных в книге статей по-разному понимают суть Постмодернизма — от его резкого противопоставления Модернизму до утверждения, что последний уже возведен в ранг классики, от интерпретации Постмодернизма как высшей формы интеллектуализма до признания его шизофреническим явлением, — они все же сходятся в том, что видят *складывающееся во второй половине нашего века новое направление развития культуры и искусства, более или менее последовательно противо-*

поставляющее себя его предшественнику — Модернизму. Автор статьи "Постмодернизм и потребительское общество" Ф. Джеймсон счел необходимым подчеркнуть, что "и не-марксисты, и марксисты одинаково ощущают начавшееся после Второй мировой войны формирование нового типа общества (оно описывается и как постиндустриальное, и как многонациональный капитализм, и как потребительское общество, и как общество массовых коммуникаций и т. п.)". Соответственно участвовавшие в обсуждении этой проблемы философы, социологи, культурологи, эстетики, искусствоведы рассматривали изменения, происходящие в отношениях культуры и нового уклада общественного бытия, в положении культуры в обыденной жизни людей, во взаимосвязи разных сфер культуры — науки, нравственности, искусства, разных слоев культуры — элитарной и массовой, разных ее уровней — практического и теоретического, и пытались выявить тенденции и перспективы развития культуры в этом невиданном еще в истории человечества новом ее изломе, порождаемом превосходящим все былые процессы уровнем развития производительных сил, техники, системы коммуникаций.

Нетрудно понять сложности, которые стоят здесь перед исследователями, — изменения, о которых идет речь, весьма разнообразны и противоречивы, они далеко не одинаковы в разных областях культуры и в разных видах искусства, рассматриваются же теоретиками и критиками в большинстве случаев *разрозненно* в разных сферах, в лучшем случае в простом соседстве с характеристикой других сфер в докладах научных конференций и на страницах публикующих их материалы сборников статей; попытки обобщить происходящее в масштабах *целостного развития художественной культуры* и тем более *единого пространства культуры* крайне редки (в России предприняты попытки разобраться в том, что представляет собой этот процесс в художественной культуре: это вышедшая в 1992 г. в Екатеринбурге книга "О постмодернизме" В. Курицына, опубликованное в 1995 г. в Москве исследование Н. Маньковской "Париж со змеями", вычурное название которого разъясняется в подзаголовке "Введение в эстетику постмодернизма", монография И. Ильина "Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм", датированная 1996 годом; и опубликованное в журнале "Иностранная литература" (1996, № 9) необыкновенно интересное сочинение А. Гениса "Вавилонская башня"). Все же приходится признать, что выводы этих содержательных и информативных исследований ограничены самим изучаемым материалом, тогда как рассматриваемый в них процесс не замкнут в пределах мира искусств, но является, подобно Возрождению, Просвещению,

Романтизму, Позитивизму, Модернизму, *общекультурным движением*, что означает наличие глубинных связей происходящего в мире искусств с процессами, протекающими за пределами художественной жизни современного общества — *в науке и идеологии, в технике и технологии, в политике и экономике* (потому я считаю правомерным и это понятие писать с заглавной буквы).

И действительно, в большей части материалов конференций и книг на данную тему, издаваемых на Западе, включены доклады и статьи, посвященные этим аспектам современного развития культуры и общества; при всей их разрозненности они объективно говорят о *внутреннем единстве происходящих изменений*, что явствует уже из такого, казалось бы, совершенно формального, внешнего, чисто терминологического сходства обозначений данных процессов, как использование приставки "пост": "постиндустриальное общество" (Д. Белл), "посткапитализм" (Р. Дарендорф), "постцивилизация" (К. Боулдинг), "постфордизм" (Р. Мюррей), "постисторический человек" (Р. Зайденберг), не говоря уже о ставших расхожими понятиях "постпозитивизм", "постструктурализм"... Примечательно, что в изданной Ч. Дженксом в 1992 г. в Лондоне и Нью-Йорке "Хрестоматии по Постмодернизму" фрагменты работ крупнейших теоретиков сгруппированы по шести разделам: "Новая теория культуры"; "Поздний модернизм как постмодернизм"; "Литература, искусство, архитектура, кинематограф"; "Социология, политика, география"; "Феминизм"; "Наука и религия". Аналогичен подход французского ученого А. Турена, немецких исследователей В. Вельша и К. Брудера. Неудивительно, что явление это оказывается многоликим и противоречивым и его анализ требует обобщения того, что происходит в каждой затронутой области культуры, не ограничиваясь рассмотрением только одной из них, по тем или иным причинам выбранной теоретиком.

Есть все основания полагать, что мы являемся свидетелями начавшегося во второй половине нашего столетия *нового переходного процесса социокультурного развития человечества*, который может быть осмыслен с синергетической точки зрения как разрушение того способа самоорганизации общества и культуры, той гармонии, которые вырабатывались в Западном мире на протяжении нескольких веков. Состояние, которое казалось устойчиво-нерушимым, вечным, вдруг стало осознаваться как *очередное преходящее, конкретно-историческое состояние*, "конец истории" в том смысле, в каком она была способом существования человечества на протяжении нескольких тысячелетий (К. Маркс определял его понятием "предыстория"). По-видимому, мы имеем здесь дело с неизбежным в такой ситуации "*хао-*

сом", *в недрах которого зреет новая "гармония*", новый, более сложный и более совершенный способ организации совместной жизни людей на нашей планете. Поэтому главная задача современной науки — преодолевая скепсис всех тех, кто считает, подобно К. Попперу, невозможным научное прогнозирование будущего, стремиться найти кристаллизующиеся в этом хаосе нити, которые ведут в будущее, поддерживаемые и направляемые его аттрактивной энергией.

Конечно, такой прогностический анализ может быть только *вероятностным*, однако его необходимость и гарантия его надежности состоят в том, что на рубеже второго и третьего тысячелетий человечество оказалось в таком положении, в котором *движению к новой гармонии есть только одна альтернатива — самоубийство* если не в классовой, или расовой, или конфессиональной войне людей друг с другом, использующей современные средства массового уничтожения, то в их войне с природой, которая человечеством не может быть выиграна. Следовательно, как бы ни была сложна эта задача и сколь бы ни был высок риск ее неверных решений, *иного пути сознательной исторической самодеятельности у человечества сегодня нет.*

Можно решить эту задачу, осмысляя драматический опыт движения истории во второй половине XX в. и исходя из того, что стало в наше время очевидным уже не только марксистски мыслящим ученым: *развитие эстетического сознания и художественной деятельности происходит в общем и целостном социокультурном контексте*, потому понять суть Постмодернизма значит узреть в видимом хаосе охватываемых им разнородных и противоречивых явлений вызревающую в его глубинах *новую гармонию*, исследуя эстетически-художественные аспекты данного процесса *именно как его аспекты, т. е. выявляя их связи с развитием его материальной основы и его духовного содержания.* Это значит, что нужно увидеть и осмыслить данный процесс *целостно*, т. е. в единстве, взаимосвязях и взаимоопосредованиях разных его сторон — материальной, духовной и художественной; экономической, политической и юридической; технико-технологической, психолого-идеологической и художественно-эстетической.

Вот почему, когда философ, осмысляющий творчество Д. Пригова, считает ключевым словом для определения сути его поэзии словечко "как бы" (кстати, ставшее широко распространенным в речи современной молодежи и способное символизировать в постмодернистском искусстве ориентацию не одного Д. Пригова), он верно указывает на *всего лишь одну черту* многогранно противоречивого постмодернистского движения; между тем, за иронически-скептическим отношением к происходяще-

му кристаллизуется *позитивное отношение к этому процессу*, подобно тому, как двести лет тому назад столь характерная для романтиков ирония оказалась *деструкцией* реальности, за которой вызревала новая духовная *конструкция* — эстетическая, нравственная, социально-политическая, иногда религиозная... Исследователь современного культурного движения не вправе поэтому "застревать" на его поверхности и сиюминутном состоянии, которое — что вполне естественно! — гораздо теснее связано с его модернистским прошлым, чем с его загадочным будущим, но должен стремиться найти тот аттрактор, который из этого будущего притягивает к себе определенные варианты постмодернистского движения, интуитивно нащупывающие — такова сила всякого большого искусства — формирующиеся устои грядущего типа культуры, эстетического сознания, художественного творчества.

2. Становление новой цивилизации и его социокультурные последствия

Научно-технический прогресс, убыстрявшийся на протяжении последних столетий, достиг к середине нашего века такого уровня, который позволил социологам заключить, что на смену *индустриальной цивилизации* приходит новая, *постиндустриальная* или *информационная*, цивилизация, требующая коренного изменения всей организации общественной жизни, структуры общественного сознания, характера психологии, мышления, типа ментальности живущих в этом обществе людей. Речь идет не только, да, пожалуй, и не столько, об особенностях их производственной деятельности в этой новой технологической ситуации, о необходимости иного уровня знаний, образованности, интеллектуальной активности в условиях компьютеризированного производственного процесса и о реорганизации систем управления производством, финансами, торговлей, внутригосударственными и межнациональными отношениями, сколько о том, что *рост производительности труда делает возможным достижение такого уровня материального благосостояния, на котором основные социальные противоречия могут разрешаться мирным путем, без революций, без насилия, без возвращения к феодальному, рабовладельческому или капиталистическому способу эксплуатации одного класса другим.*

В первой половине нашего века в России и Германии были сделаны попытки разрешить противоречия капитализма *именно такими, феодально-рабовладельческими, средствами*, закономерно приведшими к самой страшной войне из всех, пережитых че-

ловечеством в многосоттысячелетней его истории; трагический опыт этих стран и многих других, вовлеченных ими в свои орбиты, показал с предельной наглядностью, что *рефеодализация общества* и закономерно последовавшая за этим *ремифологизация культуры* хотя и проводились под флагом благородных идей социализма в их квазимарксистском или антимарксистском истолковании, атеистическом или религиозном (различия, оказавшиеся, как это ни странно на первый взгляд, отнюдь не определяющими, а второстепенными), не разрешили — и не могли разрешить! — накопленные обществом противоречия; потому наиболее проницательные его лидеры, начиная с Ф. Рузвельта, стали искать способы глубокого реформирования капиталистического строя, дабы спасти человечество от новых революционных катаклизмов и мировых войн, тем более что появление термоядерного оружия могло завершить такую войну гибелью всего человечества, да и вообще жизни на Земле. Так, во всех развитых странах Запада после окончания Второй мировой войны начались поиски, отчасти стихийные, отчасти сознательные и целенаправленные, новых способов организации общественного бытия и общественного сознания, психологии и идеологии людей, всех звеньев культуры, которые пришли бы в соответствие с достигнутым научно-техническим и технико-технологическим уровнем информационной цивилизации.

Главная проблема, которую тут предстояло решить, — согласовать завоеванную всей историей буржуазного общества *свободу Личности* — свободу производственную, экономическую, политическую, интеллектуальную, духовную, эстетическую, художественно-творческую — с *интересами Социального Целого*, представляемыми и защищаемыми государством и правом, межнациональными политическими объединениями и конфессиями, системами образования и массовыми коммуникациями, ибо только эти сверхличностные социальные силы способны разрешать конфликты между отдельными личностями, между разными классами и нациями; между профессиональными группами, промышленными и торговыми корпорациями, банками, армиями; между полами и поколениями; наконец, между культурой и натурой, т. е. природой и промышленностью.

Как показывает теория систем, в функционировании и развитии каждой сложной и саморегулирующейся системы сталкиваются *два типа интересов*: интересы *системы как целого*, порождаемые потребностью сохранения и укрепления этой ее целостности, и интересы *каждой части этого целого, каждой подсистемы, а в ней — каждого элемента*, порождаемые потребностью ее и его самосохранения и активного соучастия в целостной жизни системы. Соответственно благополучию и

успешному развитию человеческого общества в современных условиях угрожают *две опасности: абсолютизация интересов Социума и абсолютизация интересов Личности*; в первом случае социальную систему (в любой ее модификации) поджидают *прекращение развития, застой, тоталитаристское оцепенение*, в конце концов, — *гибель*; во втором случае неизбежно *саморазрушение системы в результате анархического распада социальных связей*, торжества хаоса, не содержащего ростков новой гармонии. Поэтому условием нормальной жизни саморазвивающейся системы является стихийно или сознательно найденное *равновесие интересов целого и всех его составных частей*; прекрасной моделью такого равновесия может быть творчество театральной труппы, коллектива кинематографистов, снимающих фильм, музыкантов в хоре или оркестре; достижение такого равновесия — главная задача режиссера и дирижера. Эти примеры показывают также, что в разных системах мера автономности поведения личности и мера требований целого *различны*: скажем, в джазе право импровизации оркестранта несравненно более широкое, чем в симфоническом оркестре, а в спектаклях, подобных "Принцессе Турандот", — более широкое, чем в "Короле Лир". Вместе с тем каждый любитель искусства знает, как разрушаются театральные коллективы, если исчезает представляющая интересы целого творческая воля режиссера, а в музыкальном театре и дирижера, или же если эта воля столь жестка и директивна, что не оставляет простора для свободы творческой интерпретации его замысла каждым актером, танцором, певцом, музыкантом.

Прямым доказательством того, что сказанное непосредственно относится к рассматриваемой нами социальной проблеме, может служить множество фактов современной политической жизни человечества и организационных процессов в экономике, образовании, спорте, культурных институтах — ведь если капитализм в его развитой, зрелой форме абсолютизировал интересы свободного товаропроизводителя, продавца, банкира в границах национальной экономики и эгоистические интересы государства в межнациональных отношениях, а тоталитарные государства, напротив, абсолютизировали интересы общества и соответственно запрещали частную собственность, частное предпринимательство, частную торговлю, создавали жесткую систему экономического планирования и финансирования производства, единую систему образования и идеологической пропаганды, то во второй половине нашего века, доказав свои преимущества в соревновании с этим социалистическим принципом организации общественного бытия, капитализм не законсервировал выработанный им способ организации жизни, но стал искать *различные пути пре-*

одоления индивидуального, группового, классового, национального эгоизма, духовного изоляционизма и нарциссизма введением более или менее сильных элементов *государственного планирования*, национализации некоторых отраслей производства, средств коммуникаций, научных, образовательных и художественных учреждений; весьма примечательно в этом отношении стихийно сложившееся в большинстве экономически развитых стран *относительное равновесие сил политических партий и правого, и левого типа*, т. е. ставящих во главу угла интересы *частного бизнеса* и интересы представляемого государством *общественного целого* (социалисты, социал-демократы, демократы, лейбористы и т. п.); эти политические противники либо сменяются у кормила власти, либо разделяют ее между собой, порождая невиданные в прошлом комбинации: в США: президент демократ, а в парламенте большинство принадлежит республиканцам; во Франции: президентом был социалист, а правительство составили правые; в Испании: премьер-министром был долгие годы социалист при монархической власти и т. д.

В разнообразии этих структур сказывается *нелинейный характер переходного процесса*, начавшегося во второй половине нашего столетия. О сущности этого процесса говорит и ширящаяся организация разнообразных межнациональных, региональных и мирового масштаба организаций — от Европейского союза, стирающего политические и экономические границы между государствами, до планетарных объединений — Организации Объединенных Наций и ЮНЕСКО. Закономерна с этой точки зрения крепнущая тяга прогрессивно мыслящих руководителей республик распавшегося Советского Союза к экономическому, политическому, информационному, культурному объединению, а с другой стороны — господство националистического стремления к самоизоляции там, где сильны пережитки патриархально-феодального, если не первобытно-племенного, сознания...

Эта социально-организационная ситуация имеет прямое отношение к решению проблем художественной жизни. Ибо, как мы видели, характерному для феодализма *подчинению художника* церковью, или королем, или вельможей, или помещиком, которые его содержали и заказывали ему произведения, соответствующие их вкусам и идеологии, капитализм противопоставил *свободу творчества художника*, сделав его обычным товаропроизводителем и продавцом собственной продукции. Именно в это время и появилось само понятие "свободный художник", не учитывавшее, однако, того, что он попал в новую зависимость — зависимость от рынка. Правда, А. Пушкин старался уверить своих читателей, да и самого себя, что "не продается вдохновенье, но можно рукопись продать", однако уже Н. Го-

голь, словно полемизируя, показал в "Портрете", что продажа произведений искусства грозит деградацией творчества, и реальный ход истории очень часто подтверждал его правоту или же обрекал художника на нищету и такие жизненные лишения, которые печально сказывались на его творчестве.

В. Ленин, отчетливо понимая, сколь трагично превращение произведения искусства в товар, видел выход в том, чтобы превратить государство "в защитника и заказчика" художников; опыт истории советского искусства, как, впрочем, всякого тоталитарного государства, свидетельствует, что свобода от рынка покупается здесь ценой порабощения художника самим государством, подчиняющим его своим политическим интересам, и с помощью цензуры, и применением старинной "педагогической" тактики "кнута и пряника"...

Следовательно, разрешение этого противоречия требует поисков эффективных способов *согласования свободы творчества художника* (и индивидульного, и группового — театра, оркестра, киностудии) с его *государственной поддержкой, экономической защитой* от уровня вкуса как широкой публики, так и богатых, но не слишком эстетически развитых, меценатов. Оптимальные формы такого согласования еще не выработаны ни на Западе, ни, тем более, в нашей стране, но совершенно очевидно, что данная задача должна быть решена именно на нынешнем переходном этапе истории культуры, ибо это *один из аспектов общего направления поиска способов гармонизации интересов личности и общества.*

В этом же ключе нужно оценить все более настойчиво проводимые опыты преодоления порожденного Модернизмом *раскола элитарного и массового искусства*, противостоящих друг другу как *индивидуалистическое* и *конформистское*, как эстетски-изоляционистское и вульгарно-"кичевое". В конечном счете речь идет здесь о проблеме вкуса и его роли в современной культуре как *средства духовной связи людей в социуме*, а не орудия обособления личности или, тем более, ее обезличивания. Современная культура стоит перед необходимостью преодоления обеих крайностей — характерного для культур традиционного типа и унаследованного массовой культурой *подчинения персональных оценок имперсональным, осуществляемого диктатом сменившей канон моды* (не только в одежде, но во всех сферах эстетической и художественной культуры, в которых *индивидуальный вкус* попадает в неосознаваемую, но тем более жесткую зависимость от *массового вкуса*), и свойственной модернистскому элитаризму *абсолютизации права индивида на собственный вкус* и его защиты от любой критики, согласно известной формуле "О вкусах не спорят", что привело Модернизм к полной эстетической анархии.

Возможно ли, однако, преодоление вырытой Модернизмом пропасти между *индивидуалистическим элитаризмом* и *популистским конформизмом в эстетической культуре?* Опыт показывает, что во многих случаях это оказывается вполне возможным; один из наиболее ярких примеров — и по достигнутым эстетическим результатам, и по жанровой широте проявления — творчество французских шансонье Э. Пиаф, И. Монтана, Ш. Азнавура, М. Матье, поднявших уличную песню ("бульварную песню" — можно было бы сказать по аналогии с "бульварной литературой") на уровень большого искусства, и творчество русских "бардов" — Б. Окуджавы, А. Галича, В. Высоцкого, Ю. Кима, Н. Матвеевой, Е. Клячкина, сделавших то же самое с примитивным городским фольклором начала века и преодолевших дистанцию между популярностью и подлинной художественностью; с этим движением связано и рождение нового сценически-музыкального жанра, названного "мюзиклом" (в латиноамериканском варианте — сорсуэлла), который в лучших своих образцах — от "Вестсайдской истории" и "Порги и Бесс" до рок-опер "Иисус Христос — суперзвезда" и "Юнона и Авось" — нашел убедительную художественную форму соединения структур оперы и оперетты, а в музыкальном языке — поп-музыки и языка классического искусства; еще одним примером могут служить кино- и телесериалы, создатели которых также ищут способы преодоления разрыва между двумя уровнями вкуса, сочетая традиционные для массовой культуры ковбойские, детективные, мелодраматические сюжетные структуры с глубоким психологическим анализом, постановкой нравственных и социально-философских проблем; сошлюсь на фильмы Ф. Копполы, С. Леоне, Н. Михалкова; "Семнадцать мгновений весны" может послужить тут хорошим примером, а так называемые "мыльные оперы" — примером неспособности успешного решения назревшей художественной задачи.

В одном интервью великий современный художник А. Вайда сказал: «Мне кажется упрощением говорить, что художественные фильмы предназначены для элиты, а для широкой публики — так называемые "нехудожественные". Просто слабость европейского кино заключается в том, что оно не умеет обратиться к широкой аудитории. Я считаю, что существует способ, чтобы поговорить с этой широкой публикой».

Среди большого числа примеров такого рода в художественной литературе ограничусь ссылкой на роман У. Эко "Имя Розы", показательный прежде всего потому, что он написан одним из крупнейших современных ученых, рассматривающим культуру под семиотическим углом зрения и поставившим в этом романе своего рода семиотический эксперимент: выяснить

возможность органического соединения предельно элитаристски ориентированного исторического повествования из жизни средневекового монастыря и детектива, построенного по всем законам этого современного жанра, столь характерного для массовой культуры (я не касаюсь вопроса о степени художественной эффективности данного эксперимента, хотя нельзя не учитывать и огромный успех этого романа у итальянского читателя, вызвавший потребность в его экранизации).

3. Постмодернизм как продолжение и отрицание Модернизма

Переходя к рассмотрению тех процессов, которые происходят в самом содержании современного искусства и в его формах, нельзя не видеть того, что *художественная культура отражает* — не может не отражать, хотя, разумеется, в разных видах искусства по-разному и неравномерно по глубине и интенсивности — *становление новых общественных отношений*; повторю, что это видят, хотя и не осмысляют адекватно, многие исследователи Постмодернизма на Западе, которые, как показывают материалы многочисленных конференций, сборников статей, монографий, посвященных этой проблеме, сопоставляют происходящее в искусстве с процессами, протекающими во второй половине нашего века в экономике, политике, научной мысли, технике и технологии производства, системе массовых коммуникаций... Во всяком случае, все более ясным становится, сколь неправомерно сводить Постмодернизм к решению тех или иных задач, специфических для литературы или для философии (считая к тому же "постмодернистами" всех, кто сам себя так величает); если же перейти от чисто внешнего представления об этом явлении к его глубинному, генетически-культурологическому осмыслению, то оно предстанет перед нами как *более или менее осознанный поиск путей разрешения накопившихся в европейской культуре при господстве Модернизма и запечатленных в ее художественном "зеркале" противоречий*; вот почему Постмодернизм и *связан* со своим предшественником, и *радикально от него отличается*, — потому-то одни исследователи видят в нем *продолжателя* Модернизма, а другие, с неменьшими основаниями, *оппонента* Модернизма.

Действительно, в границах этого движения мы сталкиваемся с разнообразными формами диалогического контакта *модернистского новаторства* и восстанавливаемого *признания ценности традиций*, с попытками синтеза *элитаризма* и *популизма*, с *преодолением европоцентристского изоляционизма*, с причудливы-

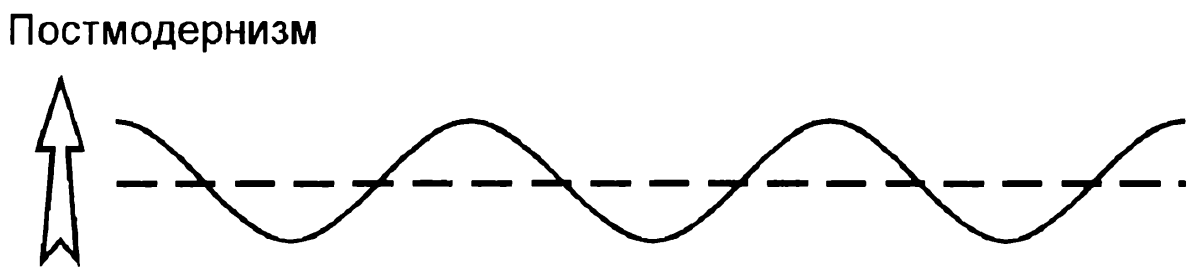
ми скрещениями *ироничности* и *серьезности*, с переплетением ориентации мышления на *познание реальности* и утверждения *непознаваемости*, *абсурдности*, *ирреальности* существующего.

Отношение Постмодернизма к Модернизму — оговариваю еще раз условность этих названий, ибо имею в виду стоящие за ними *реальные процессы* — продуктивно рассмотреть по той схеме, по которой был охарактеризован последний, ибо это позволит описать современное состояние художественной культуры Западного мира, включая мир российский, с необходимой полнотой и *системной целостностью*. Ибо рассматривая его чисто эмпирически, как это обычно делается, можно перечислить множество его свойств (например, один из его наиболее серьезных американских исследователей И. Хассан в статье с характерным названием "Плюрализм в постмодернистской перспективе" приводит одиннадцать(!) "определителей" понятия "Постмодернизм": "неопределенность", в духе "Гейзенбергова принципа неопределенности", "фрагментация", "деканонизация", "ироничность" и т. п.), но при этом "за деревьями не увидеть леса", как говорит мудрая русская пословица, предугадавшая различия системного и бессистемного типов мышления.

Начну с того аспекта отношения Постмодернизма к Модернизму, который был исходным для последнего, — с его *отношения к классическому наследию*. Радикальное отличие решения данной проблемы Постмодернизмом многократно отмечалось: после почти векового господства полного разрыва с традициями классики Постмодернизм вступил с ней в *своеобразный диалог*. Приведу суждение авторитетного аналитика У. Эко: "Постмодернизм — это ответ Модернизму: раз прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности...". Ч. Дженкс показал в своем всемирно известном исследовании, как это происходит в архитектуре; поскольку его книга переведена на русский язык, я ограничусь дополнением приведенных им примеров указанием на разработку станций 4-й линии Петербургского метрополитена, прежде всего станции "Достоевская", в которых образ строится всякий раз на преломлении современным конструктивно-техническим решением классических мотивов архитектуры города XIX в. Но происходящее в архитектуре не является чем-то исключительным.

Сегодня можно с уверенностью сказать, что во второй половине XX в. во всех областях искусства, да и в других сферах культуры, все более активно и разнообразно ищутся способы восстановления значения классики, не подавляющего новатор-

ские достижения авангарда, а *вовлекающие ее в своеобразный диалог с ним,* — об этом убедительно говорит творчество таких художников, как Д. Шостакович, Г. Товстоногов, И. Бродский, Д. Самойлов, А. Тарковский, А. Шнитке, Б. Эйфман, М. Плисецкая, А. Белинский: очевидна их принципиальная установка *на связь с классическим искусством*, и отечественным, и европейским, при сохранении содержательной, идейно-психологической и формотворческой укорененности творчества *в своем времени.* Нас не должно смущать, что некоторые из этих примеров — как и тех, что будут приводиться в дальнейшем, — относятся не ко второй, а к первой половине нашего века, — я ведь обращал специально внимание на то, что в истории культуры новое не только сменяет уходящее в прошлое, но часто с ним соседствует, зарождаясь еще при господстве старого; проницательность гениев в том и состоит, что они *опережают свое время*, подготавливая завоевание новым господствующего положения; схематически это можно было бы представить графиком, в котором пунктирная линия обозначает хронологическую границу, а сплошная линия — реальную:



Потому-то именно к Постмодернизму следует отнести Д. Шостаковича, чье творчество не укладывается в рамки Модернизма, хотя хронологически принадлежит времени его господства и вобрало в себя художественные достижения экспрессионизма; то же самое можно сказать и об искусстве М. Булгакова или Б. Брехта; во всяком случае, чрезвычайно показательно, что все эти три великих художника были для представителей догматического реализма *модернистами*, а для идеологов авангарда — *традиционалистами*... В. Курицын имел все основания назвать В. Набокова "признанным классиком российского постмодернизма". Упоминавшийся только что исследователь архитектуры Постмодернизма Ч. Дженкс ввел в ее осмысление понятие "двойное кодирование", обозначив им стремление зодчих "преодолеть элитарность", от которой "стра-

дал архитектурный модернизм", будучи "одномерным" стилем, но достигается эта цель "не путем опрощения, а расширением языка архитектуры во многих различных направлениях — в сторону освоения местных особенностей и традиций". (Кстати, "совершенно бесспорным постмодернистом" Ч. Дженкс считает А. Гауди, хотя по формальному счету хронологии он был "предмодернистом".) "Двойное кодирование" — понятие, которое переводит на язык семиотики то, что на философско-эстетическом языке теории общения называется "диалогом"; думаю, что последнее понятие более точно выражает здесь суть дела, ибо оно подчеркивает не только "двуслойность" постмодернистских текстов, но и *соотнесенность в них, сопряженность, взаимосвязанность* этих "слоев" или "кодов"; к тому же их может быть не два, а несколько, когда в произведении искусства современный язык сплетается одновременно с разными традиционными языками: классического искусства, романтического, фольклора, — например, в музыке С. Прокофьева или в фильмах Т. Абуладзе.

Приведу еще два достаточно выразительных примера из разных областей искусства: один из них — творчество замечательного петербургского балетмейстера Б. Эйфмана, в частности, его балет "Дон Кихот", о котором сам он говорит как о "коллаже модерна и классики" (имеется, конечно же, в виду не их механическое соединение, а *органический синтез*, потому сам термин "коллаж" здесь не слишком удачен, однако мысль художника, как и реальный плод его творчества, совершенно ясны). Другой пример — созданные в 1995 г. талантливым немецким фотохудожником К. Лагерфельдом ряд произведений искусства, принадлежность которых к какому-то его виду трудно определить, ибо это серии фотографий, снятых по специально разыгранным группой актеров сценариям и выставлявшихся в музеях, а также изданных отдельной книгой-альбомом; сценарии же эти написаны по гётевскому "Фаусту" и по вошедшему в классику кинематографа фильму "Кабинет доктора Калигари" и весьма свободно их интерпретирующие, осовременивающие и вместе с тем сохраняющие сюжетный и пластический характер тех эпох, когда создавались прообразы данных интерпретаций.

О том, сколь типичен такой творческий "ход" в современном искусстве, говорит весьма широко распространившееся в последние десятилетия *возвращение живописи к обработке классических мифологических сюжетов* — от "Тайной вечери" в интерпретации одного из самых популярных представителей Постмодернизма американского художника Э. Уорхола до картины Ж. Киршенбаума с характерным названием "Постмодернистская Муза" (ее автор гораздо менее известный живописец, однако его произведение включено в экспозицию Музея современ-

ного искусства в Вашингтоне), в которой полуиронически, полусерьезно — что весьма характерно для Постмодернизма — разыгран сюжет Пигмалиона и Галатеи: в роли ваятеля выступает, видимо, сам художник, а его создание — не беломраморное изваяние, каким оно было в античном мифе, а... манекен с витрины современного магазина. В итальянской живописи сложилось даже целое направление, именующееся "неоклассицизмом", — столь широко стремление к современному переосмыслению классических сюжетов (например, "Марс и Венера" и "Даная" Б. Чивитико, "Посейдон" и "Похищение Ганимеда" С. Мариани). Аналогичные явления свойственны и нашей живописи — например, в таких картинах петербургского художника А. Ланина, как "Даная", автопортрете "Кентавр" и ряде других.

Создается впечатление — и оно находит подтверждение в современной западной искусствоведческой литературе (сошлюсь на новейшие обобщающие работы видных искусствоведов Д. Жансона и Ж.-Л. Феррье), — что пора безбрежного разлива формалистических упражнений, которыми отмечена первая половина XX в. в европейской художественной культуре, *завершилась*, и завершилась потому, что *выдохлось породившее их умонастроение* — отвращение к прозаической пошлости буржуазной реальности, от которой можно укрыться, лишь "играя в бисер", ощущение абсурдности бытия, познать смысл которого нам не дано ни в философии, ни в религии, ни в искусстве, ни даже в науке, и выросший на этой почве *индивидуалистически-эстетский гедонизм*. Грозные социальные и экологические катаклизмы не позволяют продолжать "играть в бисер", закрывая глаза на происходящее, они непреложно требуют от каждого мыслящего человека интеллектуальных усилий для их осмысления и соответственно для выработки правил своего поведения "в этом безумном, безумном, безумном мире" (таково характерное название одного из популярных американских фильмов).

Эта логика — или "диалогика", по В. Библеру, — вела Постмодернизм к "налаживанию контактов" со всеми тремя компонентами внешней среды: *с природой, с обществом и с человеком*. С полной уверенностью можно сказать, что при всей ироничности позиции многих представителей этого движения — в нашей стране от "обэриутов" до "Митьков" — его никак нельзя упрекнуть в "дегуманизированности", говоря словом Х. Ортеги-и-Гассета, сказанном им о Модернизме; более того, в самых различных формах, с большей или меньшей глубиной, гордясь этим или стыдясь этого, Постмодернизм как этапное движение современной культуры "возвращается к Человеку" и ищет с ним разнообразные контакты. Эта относится и к проблеме "искусство и общество" — даже так называемый "соц-арт", издеваю-

щийся над былой идеологизацией искусства, пародирующий ее, тем самым решает проблему отношения художества к социальной реальности, а в большинстве случаев мы встречаемся здесь с вполне серьезным вторжением художественного творчества в драматичное общественное бытие современного человека. Что же касается ироничности, то она является *закономерным спутником процесса переоценки ценностей* на всех переломных фазах истории культуры. Наконец, отношение постмодернистского искусства к природе: оно выразилось, прежде всего, в том, что художественное творчество *вернуло себе право на изобразительность, коего его лишил абстракционизм*. Это не означало возвращения к языку реалистического искусства XIX в. или, тем более, натурализма — завоевания Модернизма сохранялись, но лишались своих крайних форм от *совмещения с языком реалистической классики*. Постмодернизм использовал завоеванную Модернизмом абсолютную свободу формообразования, но не для самоцельной эстетической игры, а для выражения некоей *мировоззренческой концепции, невыразимой традиционными средствами классического искусства* (такова, в частности, позиция *концептуализма*).

Классическое искусство широко использовало фантастику, гротеск, деформацию реальности, но в *строго очерченных жанровых границах* и потому обособленно от жизнеподобного, при всей его условности, изображения (скажем, в пушкинских сказках, жанрово противостоявших "Повестям Белкина" или "Капитанской дочке"; в повести Н. Гоголя "Нос", противостоявшей "Мертвым душам"; в "Истории одного города" М. Салтыкова-Щедрина, стилистически контрастной его же "Господам Головлевым"; аналогичны контрасты сказочного балета П. Чайковского "Лебединое озеро" и реалистически-бытовой оперы "Евгений Онегин"; мифологического сюжета картины В. Серова "Похищение Европы" и написанной с натуры "Девушки, освещенной солнцем" и т. д.). В классической эстетике и поэтике жанр играл роль *демаркационного знака и разделительного принципа* в палитре средств художественного освоения мира, исторически менялась лишь *иерархия жанров*: в одной исторической системе "высшим" жанром считался религиозно-мифологический, в другой — исторический, в третьей — бытовой, в одной — роман, в другой — лирическое стихотворение, в одной — пейзажный этюд, в другой — композиционный натюрморт... Модернизм *снял саму проблему жанра*, поскольку трактовал искусство либо как чистое формотворчество, либо как самовыражение художника, и в обоих случаях отпадал вопрос о различии между подлежащей воссозданию реальностью и преобразующей ее во имя ее осмысления волей художника. Когда

же этот "эстетический изоляционизм" приелся и разочаровал своим бессилием перед суровой реальностью, тогда стала возрождаться потребность ее понимания, проникновения в тайный смысл существования человека в мире, а значит — *поставлено под сомнение убеждение модернистов, что этого смысла вообще нет*, что жизнь абсурдна, ибо она есть движение к смерти, превращение бытия в ничто.

Вместе с тем было и остается очевидным, что в наше время нельзя познать бытие теми средствами, какими делала это классика, в искусстве, как и в науке, как и в философии: оно оказалось неизмеримо более сложным, чем это представлялось в прошлом; выработанная в XX в. методология познания сложных систем позволила освещать такие закономерности бытия, которые прежде были недоступны познанию. Соответственно и науки, и философия, и искусство не могут в наши дни попросту возвращаться к методам познания, сложившимся в XVII—XIX вв., — для решения новых задач приходится находить соответствующие средства, рождающиеся из *соединения классических и модернистских ментальных систем*.

Проиллюстрирую этот вывод, обратившись к роману М. Булгакова "Мастер и Маргарита". Если прежде писатель шел традиционными для классического искусства путями — с одной стороны, в "Белой гвардии" воссоздавая жизнь, как говорил Н. Чернышевский, "в формах самой жизни", а с другой — используя в "Дьяволиаде" средства фантастического гротеска, то в "Мастере и Маргарите" оба типа художественного познания оказались *совмещенными в одном произведении*, ибо фантастически-абсурдной казалась сама осмысляемая советская реальность, и иначе чем "диалогом естественного и сверхъестественного" воссоздать ее сущность было невозможно! Более того, гениальный новатор вплетает в художественную ткань романа *третью нить* — легендарную историю Христа и достигает *такой полифонической многомерности постижения бытия, какой не знала ни классическая, ни модернистская литература*. Это открытие и является в точном смысле *явлением Постмодернизма*.

Существенно, что оно, это художественное открытие, воплотившее *диалог Модернизма и Классики*, не осталось единичным явлением в художественной культуре середины XX в. — безотносительно к тому, под влиянием романа М. Булгакова или самостоятельно, конгениально, по этому пути пошли многие большие (т. е. чуткие к современности) художники в разных областях искусства: в своих симфониях — особенно наглядно в 7-й, Ленинградской, — Д. Шостакович, соединив фольклорно-инфернальный образ нечеловеческой "пляски смерти" с подлинно реалистическим воссозданием страдающего и недоумевающего

человеческого сердца; в потрясшем всю страну фильме "Покаяние" Т. Абуладзе, соединив реальность и фантасмагорию, истинно человеческое и дьявольски нечеловеческое, чтобы понять и объяснить явление сталинизма; аналогична художественная структура таких разных фильмов, как "Сталкер" А. Тарковского и "Предсказание" Э. Рязанова; такое же в принципе *сопряжение жизненно-достоверного и фантастического* мы встречаем в повестях одного из самых значительных современных наших писателей М. Харитонова.

Уже эти примеры говорят достаточно убедительно о том, сколь принципиально такое обогащение реалистического метода для современного искусства, когда оно ставит перед собой не чисто формальные, не игровые и не узкие лирико-исповедальные, а *широкие мироосмысляющие задачи,* такие, которые оказывались не по плечу изолировавшему себя от реальности, или терявшемуся в частностях бытия, или скользившему по его поверхности Модернизму.

Развитие научной мысли во второй половине XX в. показало, что питавшая декадентство идея неизбежности гибели человечества, цивилизации, самой жизни на Земле в ходе непреодолимого нарастания энтропии как общего закона развития опровергается выводами синергетики, рассматривающей хаос не как окончательное состояние развивающейся системы, а как *форму перехода от одной гармонии к другой, более сложной.* Поэтому абсурдность, бессмысленность, никчемность жизни оказывается *мнимой*, преодолеваемой самоорганизующей энергией развивающейся системы.

Примечательно, что в творчестве Д. Пригова, самого, пожалуй, известного российского постмодерниста, критика находит не пустую формальную игру, а "открытие хаоса", царящего в действительности; ссылаясь на концепцию И. Пригожина, которую критик остроумно называет "хаосологией", он утверждает право художника образно представить воцарившиеся в жизни человечества хаос, бессмыслицу, абсурдность, но не утверждаемую с модернистским отчаянием как абсолютный закон бытия и фатально-неотвратимое будущее человечества, согласно представлениям авторов "антиутопий", а как *"снимаемую" гротескно-ироническим* — в традиции романтизма Э. Гофмана и Н. Гоголя — *восприятием этого абсурда.* И действительно, Постмодернизм только тогда заслуживает этого имени, отличающего его от Модернизма, когда он ищет пути духовного преодоления абсурдности бытия, хотя бы силою иронии утверждая *преходящесть хаоса*, превосходство человеческого интеллекта, который не поддается власти абсурда, ибо делает его предметом

своего познания, а значит, отстраняется от него и преодолевает его.

Хотя в изобразительном искусстве решение такого рода задач гораздо сложнее, чем в литературе, и здесь наметилось движение в том же направлении, *преодолевающее крайности натурализма и абстракционизма*. Среди многих возможных и, естественно, весьма разнообразных примеров приведу два: в живописи — творчество завоевавшего мировое признание французского художника (выходца из Белоруссии) Б. Заборова (его большие персональные выставки состоялись в 1995 г. в Москве и Петербурге), в котором предельно конкретно изображенный мир — часто по старинным фотографиям! — предстает сказочно преображенным, лишенным движения и звучания, словно заколдованным неким волшебником, но в этом своем коренном отличии от эмпирически нам данной реальности выявляющий внутренние, глубинные духовные основы человеческого бытия, такие, какие прозревает художник в своем, близком экзистенциалистскому мироощущению, понимании человека: одинокого в бескрайном пустом пространстве мироздания и безмолвного из-за недоступности его духовного состояния никому другому...

Иными художественными средствами превращал замечательный русский скульптор В. Сидур *реальное в ирреальное*, но не для того, чтобы уйти от реальности, а для того, напротив, чтобы войти в ее недоступные поверхностному взгляду духовные глубины; потому общая тема всего его творчества — традиционная для классического искусства тема Человека, Человеческих отношений, Жизни, Любви и Смерти, но трактованная средствами, выработанными в XX в. Модернизмом и тем самым перевоплощенная в художественную реальность, которая и похожа, и непохожа на реальность подлинную.

Вот почему трудно согласиться с теми теоретиками и критиками, которые вслед за французским психоаналитиком Ж. Лаканом и философами Ж. Делезом и Ф. Гваттари считают Постмодернизм "шизофреническим" явлением; он не является таковым, во всяком случае, тогда, когда фантасмагория, сплетаясь с воспроизведением реальности, становится *способом образного познания современного состояния общества, культуры, человека, а не утверждением его абсурдности как неподвластного людям и потому непреодолимого свойства жизни*. "Шизофреничность" — понятие, пригодное для определения *развитой формы Модернизма* (даже если ее представители хотят именовать себя "пост-"), ибо это качество психики, в частности, ее художественного проявления, в котором доведена до предела, до крайнего состояния иррациональность, игра подсознания, неподконтрольная ни в какой мере организующей воле сознания.

Завершающим наш анализ аспектом художественной ипостаси Постмодернизма является его *отношение к эстетическому сознанию и искусству Востока.* Можно было бы привести множество самых разнообразных примеров, свидетельствующих о том, как опровергается модернистское противопоставление Запада и Востока — пророчеству Д. Киплинга, что "им не сойтись никогда". В конце XX века и в науке, и в философии, и в искусстве, и в спорте, и в религии развертывается все более активный *диалог* этих двух модификаций общечеловеческой культуры — об этом убедительно рассказано в упомянутой выше книге А. Гениса.

Если роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита" был рассмотрен как наиболее яркий пример начавшегося в середине нашего века преодоления Модернизма в художественной культуре и открытия новых горизонтов ее дальнейшего развития, то роман У. Эко "Маятник Фуко" может иллюстрировать достигнутые на этом пути результаты (понятно, что речь идет не о сравнении эстетической ценности этих произведений). Роман этот демонстрирует читателю *диалогическое разрешение едва ли не всех антиномий, которые были накоплены более чем полувековой историей Модернизма.* Действительно, в этом произведении явственно выделяются сопряжения противоположных качеств, позиций, установок:

— реалистической изобразительности и фантасмагоричности;

— художественности и научности;

— гуманитарности и физико-технической ориентации;

— бытовой описательности и философичности;

— серьезности и ироничности;

— традиционности и компьютеризированной современности;

— рационалистичности и мистичности;

— политизированности и эротичности;

— потока сознания и остроты сюжетного действия;

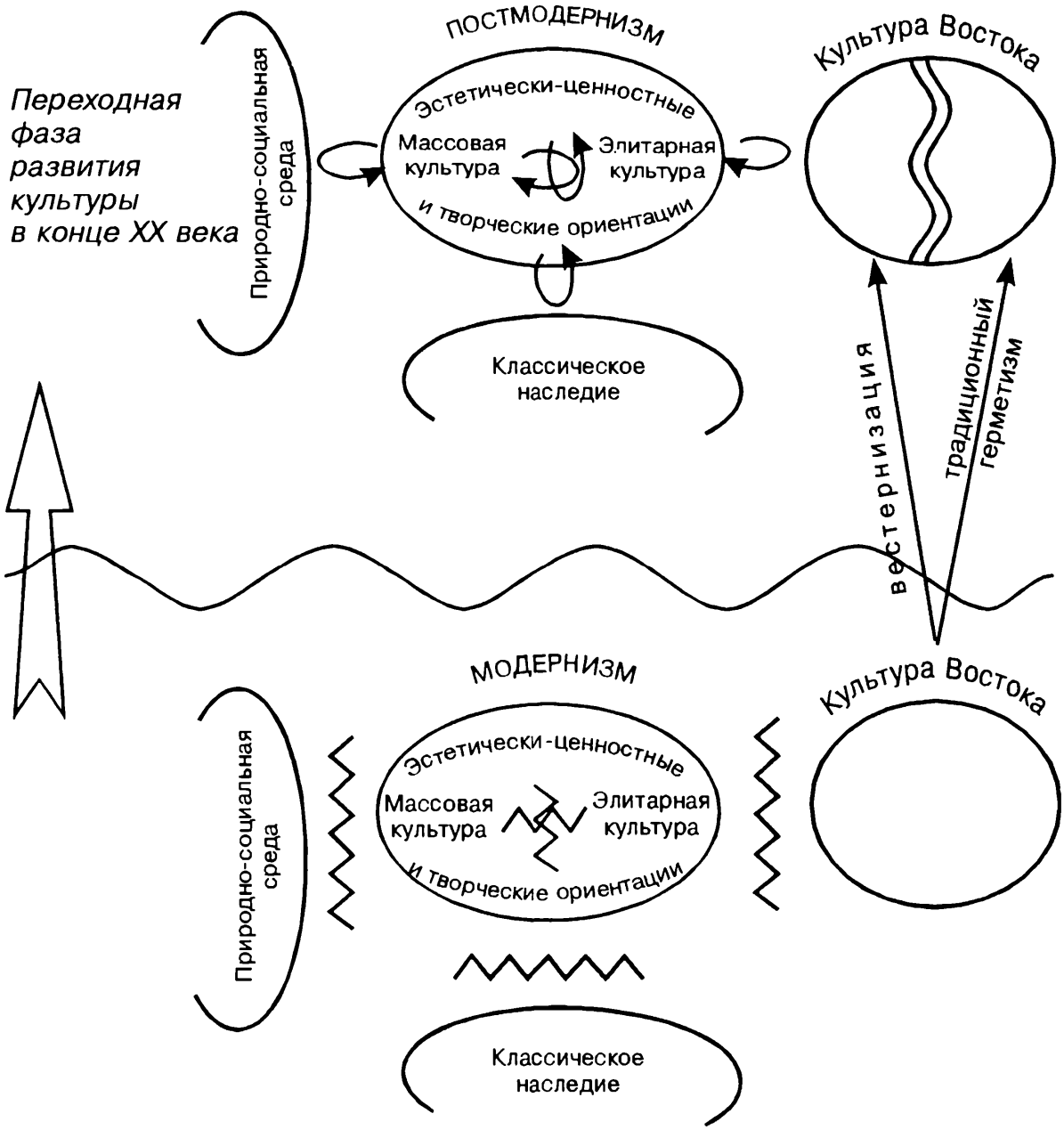
— строгой аналитичности и игрового начала;

— позиций западной культуры и восточной.

Именно потому, что У. Эко не только, а может быть, и не столько художник, сколько ученый, его роман сознательно и рационально выстроен как *воплощение всей совокупности постмодернистских принципов* и потому дает полное представ-

ление о месте и значении этого движения в мировой истории культуры.

Завершу проведенный анализ отношения Постмодернизма и Модернизма заключительной схемой:



4. Универсальная диалогичность как принцип переходного этапа в истории культуры на рубеже веков

Мы могли убедиться по предшествующему анализу историко-культурного процесса, что диалогичность как более или менее широкий спектр разных форм *соприкосновения, взаимодействия, сопряжения в настоящем прошлого и будущего* была свойственна

всем переходным периодам; правда, согласно М. Бахтину и развившему эту его идею В. Библеру, диалогична *всякая культура*, таково ее "родовое свойство"; все же реальный ход истории показывает, что в разных культурах свойство это проявлялось в разной степени, вплоть до того, что известны такие культуры, в которых господствует отнюдь *не диалогическое, а монологическое* отношение к другим, — таковы все разновидности *традиционной культуры*; оно и понятно — ведь традиционность как таковая проистекает (что уже было отмечено и объяснено) из подчинения культуры тому или иному типу мифологически-религиозного сознания, а оно *по природе своей монологично*, более того — *догматично*, ибо утверждает *абсолютную истинность* содержащейся в нем картины мира и соответственно ложность всех других мифологем и потому не допускает подлинного диалога — не только с атеизмом, но и с иными конфессиональными системами и даже с собственными модификациями (они объявляются "ересями" и отвергаются с особым ожесточением). Принципиально и последовательно монологичными были, как хорошо помнят их современники, культуры тоталитарных обществ, и советская, и фашистская — их идеологи не только осуществляли жесткую цензуру, запрещали исполнение и экспонирование "крамольных" произведений, но не останавливались перед сжиганием на кострах "еретических" книг, перед разрушением церквей, перед эксцессами китайской "культурной революции", не говоря уже о физическом уничтожении инакомыслящих интеллигентов в тюрьмах, концлагерях, психиатрических больницах...

Как это ни парадоксально, но монологичным был и противник тоталитаризма — Модернизм: хотя и лишенный внутреннего единства, расколотый на противостоявшие друг другу художественные течения, он был един в *абсолютизации каждым из них ценности собственных идей и идеалов, а тем более в агрессивном отвержении культуры "отцов"*, всего традиционного, классического. Диалогичность же рождается в *поиске нового без разрушения старого, в сопряжении с иным, в стремлении к взаимопониманию с Собеседником, проистекающим из признания за обоими относительной, а не абсолютной истинности*. Переходный характер того духовного движения, которое зародилось на Западе в середине XX в., проявляясь с разной степенью осознанности, интенсивности и последовательности в разных областях культуры и в разных странах, выразился в том, что *монологический догматизм стал вытесняться диалогической установкой*; не случайно сама идея диалога, объявленного даже фундаментальным принципом человеческой жизни и культуры (М. Бубер назвал одну из своих книг "Диалогическая жизнь"), приобрела такую популярность именно во второй половине нашего столетия; она не получала

признания до тех пор, пока в культуре господствовало либо "абсолютное Я" элитаризма, либо "абсолютное Мы" тоталитаристского коллективизма.

Опыт истории человечества в драматическом XX веке показал с полной убедительностью, что *время монологических культур завершилось*: с каждым десятилетием все более очевидным становится архаизм всех разновидностей монологизма, от исламского террористического фундаментализма до стыдливо прятавшего свою еретическую религиозность культа российских коммунистических богов (впрочем, нынешний лидер российских коммунистов откровенно признал необходимость соединения этой идеологии с православием; подобный синтез ужаснул бы К. Маркса, но отвечал духу идеологии И. Сталина...). Во всяком случае, закономерно, что в политической культуре современного общества монологические позиции апологетов капитализма и социализма оказались побежденными идеями *"конвергенции"*; что сознание возможности и необходимости *диалога Запада и Востока* все решительнее оттесняет европейскую и азиатскую формы изоляционизма; что ширятся даже призывы к будто бы возможному *диалогу науки и религии* ("теория густот" Д. Панина) и к завершению *диалога разных конфессий* созданием, как ни наивен этот проект, единой общечеловеческой религии ("Роза мира" Д. Андреева)...

Примечательно, что понятие "диалог" стало распространяться и на новые отношения человека с природой: например, немецкое издание одной из книг И. Пригожина озаглавлено "Диалог с природой". *Именно диалогичной*, как я пытался показать в этом курсе, является по природе своей художественная деятельность человека, что стало очевидным в нашу эпоху — эпоху универсального утверждения принципов диалога в культуре. Примечательно, что культурологи называют "диалогом" даже складывающееся отношение современной науки к древним мистическим учениям Востока, и еще шире — взаимоотношение *научного* и *религиозного* сознания. Думаю, что философская разработка идеи диалога как высшей формы межсубъектного взаимодействия должна опереться на открытый Н. Бором "принцип дополнительности", при условии выявления отличия его действия в духовной культуре, более сложного, чем в материальном микромире.

Заключая краткую характеристику разворачивающегося на наших глазах нового переходного периода в эстетически-художественном развитии человечества, остается повторить, что перед нами не очередное утопическое конструирование желанного будущего, но *научный вывод*, опирающийся на понимание закономерностей всей прошлой истории культуры и на осмыс-

ление драматической ситуации, в которой она оказалась на Западе в эпоху кризиса научно-технической цивилизации и выявившейся невозможности разрешения ее противоречий в пределах капиталистической и социалистической социальных систем; вывод этот основан *на синергетическом истолковании законов развития сложных систем.* Во всяком случае, только *Универсальный Диалог как оптимальный тип отношений человека и человека, классов, наций, государственных систем, людей и природы, современности и прошлого самой культуры* может быть альтернативой самоубийства человечества... Потому в разных возможностях дальнейшего движения, таящихся в его нелинейной динамике, человечество должно усилиями народов, классов, политических сил, вступающих в отношения диалога, нащупать *более сложный и более совершенный, чем нынешний, способ организации совместной жизни людей на нашей планете.* В этих поисках, которые могут быть в наше время осознанными и целенаправленными в гораздо большей степени, чем когда либо прежде, необходимо полноценное *использование эстетической энергии самоорганизации жизни и художественного самоосознания данного культурного процесса.* Преподавание эстетики и имеет своей главной целью формирование у тех, кому предстоит в третьем тысячелетии решать судьбы человечества, верное понимание той роли, которую способны играть высокий эстетический потенциал деятельности людей и искусство, служащее прорастанию из нынешнего хаоса грядущей гармонии бытия.

Библиографическое приложение

Данная библиография была составлена мной и утверждена кафедрой философии культуры, этики и эстетики философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета для программы подготовки аспирантов к сдаче кандидатского минимума по эстетике. Естественно, что студенты, изучающие эстетику, не могут освоить всю эту литературу, поэтому каждому преподавателю остается рекомендовать из прилагаемого списка те работы, которые он считает наиболее важными и которые наличествуют в библиотеке данного высшего учебного заведения и в городской библиотеке, сам же студент найдет в этой библиографии такие труды, которые соответствуют его интересам, в частности, при написании курсовых и дипломных работ.

Учитывая реальные возможности нынешних студентов, я ограничился указанием книг на русском языке (во многих из них есть перечни иностранных изданий по теме данного исследования). Библиография построена не по алфавитному принципу, а в соответствии с логикой членения настоящего курса и ходом исторического развития эстетической мысли. Из трудов отечественных ученых указаны преимущественно издания последних лет, а из вышедших в советское время — только те немногие работы, которые сохраняют свою научную ценность.

I. Литература, представляющая и освещающая историю эстетической мысли

1) Источники:

История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. В пяти томах. М., 1962—1970.

История эстетики в памятниках и документах. (Серия изданий, посвященных классикам мировой эстетической мысли; выходит в Москве, начиная с 1973 г.)

Идеи эстетического воспитания. Антология. Т. М., 1973.

Мастера искусства о искусстве. В семи томах. М., 1965 — 1970.

Эстетика Возрождения. Т. 1—2. М., 1981.

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957.

Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957.

Кант И. Критика способности суждения. М., 1994.

Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. М., 1936.

Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1996.

Гегель Г. Эстетика. Тт. 1—4. М., 1968—1973.

Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 г. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. Т. 42.

Маркс К. Экономические рукописи 1957—1959 г. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. Т. 46. ч.1.
Белинский В. Г. Полн. собр. соч., Т. Т. I, VII, X. М., 1955—1956.
Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., Т. II. М., 1953.
Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970.
Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. — Полн. собр. соч., Т. 1., М., 1912.
Тэн И. Философия искусства. М., 1996.
Ганслик Э. О музыкально прекрасном. Опыт поверки музыкальной эстетики. 2-е изд. М., 1910.
Гаман Р. Эстетика. М., 1913.
Мейман Э. Эстетика. Ч. 1. М., 1918; Ч. 2. М., 1920.
Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920.
Луначарский А. В. Основы позитивной эстетики. — А. В. Луначарский. Собр. соч. Т. 7. М., 1967.
Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994.
Бердяев И. А. О назначении человека. М., 1993.
Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Тт. 1—2. М., 1990.
Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987.
Лукач Г. Своеобразие эстетического. Тт. 1—4. М., 1986.
Фрейд Э. Художник и фантазирование. М., 1995.
Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1996.
Гартман Н. Эстетика. М., 1958.
Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.
Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.
Современная книга по эстетике. Антология. М., 1957.
Семиотика и искусствометрия. М., 1972.
Структурализм: за и против. М., 1974.

2) Поэтапные исследования:

Лекции по истории эстетики. Кн. 1—4 Л., 1973—1980.
История эстетической мысли. В шести томах. М., 1985—1993 (6-й том не вышел).
Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960.
Столович Л. Н. Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994.
Каган М. Морфология искусства. Л., 1972 (историографический раздел)

* * *

Лосев А. Ф. История античной эстетики. М., 1963—1992.
Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977.
Бычков В. В. Русская средневековая эстетика XI—XVII вв. М., 1992.
Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.
Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962.
Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века. М., 1983.
Соболев П. В. Очерки русской эстетики первой половины XIX века. Ч. 1—2. Л., 1972.
Манн Ю. Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). М., 1969.
Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.
Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982.
Кантор В. К. Русская эстетика второй половины XIX столетия и общественная борьба. М., 1978.

Исупов К. Г. Русская эстетика истории. СПб, 1995.
Акиндинова Т., Бердюгина Л. Новые грани старых иллюзий. Л., 1984.
Прозерский В. В. Позитивизм и эстетика. Л., 1983.
Прозерский В. В. Критический очерк эстетики эмотивизма. М., 1983.
Вдовина И. С. Эстетика французского персонализма. М., 1981.
Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма (искусство и "новые левые"). М., 1975.
Юровская Э. П. Эстетика в борьбе идей: Две тенденции в развитии французской буржуазной эстетики XX в. Л., 1981.
Басин Е. Я. Семантическая философия искусства. М., 1973.
Грякалов А. А. Структурализм в эстетике (Критический анализ). Л., 1989.
Маньковская Н. Б. "Париж со змеями": (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995.

II. Современные методологические проблемы культурологии и эстетики

Артановский С. Н. На перекрестке идей и цивилизаций. СПб., 1994.
Взаимодействие культур Востока и Запада. М., 1987.
Восток — Запад. Вып. 1—4. М., 1982—1989.
Евин И. Е. Синергетика искусства. М., 1993.
Изучение культур славянских народов. Сб. М., 1987.
Конрад Н. И. Запад и Восток. Статьи. М., 1972.
Вопросы методологии и социологии искусства. Сб. Л., 1988.
Вопросы социологии искусства. Сб. Л., 1980.
Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.
Искусство и педагогика: Из культурного наследия России XIX—XX вв. Хрестоматия. СПб. 1995.
Искусство и точные науки. М., 1979.
Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание. Избр. ст. Л., 1991.
Князева Е. М. Одиссея научного разума: синергетическое видение научного прогресса. М., 1995.
Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Законы эволюции и самоорганизации сложных систем. М., 1994.
Лисаковский И. Искусство в понятиях и терминах. Словарь-справочник. М., 1995.
Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука. М., 1983.
Марков А. П. Отечественная культура как предмет культурологии. СПб., 1996.
Межлитературные связи Востока и Запада. Материалы международной научной конференции. СПб. 1995.
Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие: Комплексный подход, опыт, поиски, перспективы. М., 1985.
Методологические проблемы современного искусствознания. Сб. Л., 1980.
Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.
Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. М., 1975.
Назаретян А. П. Агрессия, мораль и кризисы в развитии мировой культуры. (Синергетика исторического прогресса). Курс лекций М., 1996.
Перов Ю. В. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Л., 1981.
Самохвалова В. И. Красота против энтропии (Введение в область метаэстетики). М., 1990.
Содружество наук и тайны творчества. М., 1968.

Тасалов В. И. Хаос и порядок: Социально-художественная диалектика. М., 1990.
Тетерская Т. Н. Европейская художественная культура и проблема гуманизации педагогики. Вопросы синтеза русской и западноевропейской культур. СПб., 1995.
Торшилова Е. М. Можно ли поверить алгеброй гармонию? Критический очерк экспериментальной эстетики. М., 1988.
Феноменология искусства. М., 1996.
Филипьев Ю. А. Творчество и кибернетика. М., 1964.
Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1977.
Фохт-Бабушкин Ю. У. Художественная культура: проблемы изучения и управления. М., 1986.
Художественная культура: понятия, термины. М., 1978.
Художественная культура и искусство: Методологические проблемы. Сб. Л., 1987.
Художественная культура и развитие личности: Проблемы долгосрочного планирования. М., 1987.
Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. Л., 1986.
Художественное творчество и психология. М., 1991.
Художник и публика. Сб. Л., 1981.
Число и мысль. Сб. 1—10, М., 1977—1987.
Эфроимсон В. П. Генетика этики и эстетики. СПб., 1995.

III. Теоретические исследования

1) Опыты построения целостной теории в отечественной науке

Борев Ю. Эстетика. 4-е изд., М., 1988.
Гулыга А. В. Принципы эстетики. М., 1987.
Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. 1—4. Свердловск, 1969—1975.
Зеленов Л. Курс лекций по основам эстетики. Горький, 1974.
Зись А. Я. Искусство и эстетика. М., 1975.
Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 2-е изд. Л., 1971.
Недошивин Г. Очерки теории искусства. М., 1953.
Эстетика. Киев, 1991.

2) Разработка отдельных проблем эстетики

Адамян А. Статьи об искусстве. М., 1961.
Адамян А. А. Вопросы эстетики и теории искусства. М., 1978.
Акопджанян Е. С. О природе эстетической потребности. Ереван, 1973.
Акопджанян Е. С. Эстетическое в научном творчестве. Ереван, 1978.
Арнаудов М. Психология литературного творчества. М., 1970.
Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
Банфи А. Философия искусства. М., 1989.
Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика. М., 1982.
Басин Е. Я. "Двуликий Янус" (о приоде творческой личности). М., 1996.
Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
Бахтин М. М. Человек в мире слова. М., 1995.
Борисовский Г. Б. Красота и стандарт. М., 1968.
Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. М., 1956.
Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.
Волкова Е. В. Художественное произведение как предмет эстетического анализа. М., 1976.
Волкова Е. В. Произведение искусства в мире художественной культуры. М., 1988.
Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965.
Галеев Б. Человек, искусство, техника. (Проблема синестезии в искусстве). Казань, 1987.
Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: эпос, лирика, театр. М., 1968.
Гачев Г. Д. Творчество, жизнь, искусство. М., 1980.
Глазман М. С. Научное и художественное мышление. М., 1973.
Даниленко О. И. Душевное здоровье и поэзия. СПб., 1996.
Днепров В. Д. Проблемы реализма. Л., 1960.
Днепров В. Д. Литература и нравственный опыт человека. Л., 1970.
Днепров В. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.
Еремеев А. Ф. Границы искусства. Социальная сущность художественного творчества. М., 1987.
Гильтбурд Г. Исполнительское искусство — сфера проявления художественной идеи. Томск, 1984.
Гулыга А. В. Эстетика истории. М., 1974.
Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск, 1982.
Диалектика художественной культуры. Куйбышев, 1984.
Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., 19962.
Жуковский В. И., Пивоваров Д. В. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве). Свердловск, 1991.
Закс Л. А. Художественное сознание. Свердловск, 1990.
Замбровский Б. Я. Истоки искусства. Воронеж, 1976.
Иванов В. П. Человеческая деятельность — познание — искусство. Киев, 1977.
Илиади А. Н. Природа художественного таланта. М., 1965.
Ильенков Э. В. Об идолах и идеалах. М., 1968.
Ильенков Э. В. Искусство и коммунистический идеал. Избр. ст. М., 1984.
Искусство в системе культуры. Л., 1987.
Искусство: художественная реальность и утопия. Киев, 1992.
Каган М. С. Философия культуры. СПб, 1996.
Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972.
Каган М. С. Музыка в мире искусств. СПб., 1996.
Какабадзе З. Феномен искусства. Тбилиси, 1980.
Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса. Кн. 1—2. Киев, 1979—1982.
Кантор К. М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. М., 1967.
Кияценко Н. И. Сущность прекрасного. М., 1977.
Коган Л. Н. Художественная культура и художественное воспитание. М., 1989.
Кодуэлл Кр. Иллюзия и действительность. М., 1969.
Конев В. А. Социальное бытие искусства. Саратов, 1975.
Коротков Н. З. Эстетическое и художественное освоение действительности. Пермь, 1981.
Кривцун О. А. Искусство и мир человека. М., 1986.
Кучинская А. Прекрасное: Миф и действительность. М., 1977.
Лановенко О. П. Социальный статус искусства: представления, проблемы, решения. Киев, 1983.

Лановенко О. П. Художественное восприятие: опыт построения общетеоретической модели. Киев, 1987.
Левидов А. М. Автор — образ — читатель. Л., 1977.
Лейзеров Н. Л. Образность в искусстве. М., 1974.
Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб, 1996.
Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
Лосев А. Ф. Знак, символ, миф. М., 1982.
Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.
Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
Лук А. Н. Юмор, остроумие, творчество. М., 1977.
Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М., 1973.
Мазепа В. И., Михалев В. П., Азархин А. В. Культура художника. Киев, 1988.
Малахов В. А. Искусство и человеческое мироотношение. Киев, 1988.
Малинина Н. Л. Диалектика художественного образа. Владивосток, 1989.
Малышев И. В. Эстетическое в системе ценностей. Ростов на Дону, 1983.
Марков М. М. Искусство как процесс: Основы функциональной теории искусства. М., 1970.
Мартынов Ф. Т. Человеческое бытие и бытие произведения искусства. Свердловск, 1988.
Махлина С. Т. Язык искусства в контексте культуры. СПб., 1995.
Михайлова А. А. О художественной условности. М., 1966.
Натев А. Искусство и общество. М., 1966.
Переверзев Л. Б. Искусство и кибернетика. М., 1960.
Петров Л. В. Массовая коммуникация и искусство. Л., 1976.
Пространство и время в искусстве. Сб. Л., 1988.
Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. Изд. 2-е. М., 1972.
Раппопорт С. Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. М., 1978.
Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
Рунин Б. Вечный поиск. М., 1964.
Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994.
Семенов В. Е. Искусство как межличностная коммуникация. (Социально-психологическая концепция). СПб., 1995.
Синцов Е. В. Рождение художественной целостности. Казань, 1995.
Столович Л. Н. Природа эстетической ценности. М., 1972.
Столович Л. Н. Жизнь, творчество, человек: Функции художественной деятельности. М., 1985.
Тасалов В. Эстетика техницизма. М , 1960.
Тасалов В. Прометей или Орфей: Искусство "технического века". М., 1967.
Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978.
Теория метафоры. Сб. М., 1989.
Устюгова Е. Н. Стиль как явление культуры. СПб., 1994.
Фейнберг Е. Л. Две культуры: Интуиция и логика в искусстве и науке. М., 1992.
Фохт-Бабушкин Ю. У. Искусство и духовный мир человека. М., 1982.
Харитонов В. В. Взаимосвязь искусств. Екатеринбург, 1992.
Чавчавадзе Н. О некоторых особенностях художественного отражения действительности. Тбилиси, 1995.
Эстетика природы. М., 1994.
Эстетическое сознание и художественная культура. (Проблемы взаимодействия). Киев, 1983.
Этическое и эстетическое. Л., 1971.
Яковлев Е. Г. Художник: личность и творчество. М., 1991.
Яковлев Е. Г. Эстетическое как совершенное. Избр. работы. М., 1995.

IV. Работы, освещающие историю художественной культуры

1) Труды целостно охватывающие историю культуры

Художественная культура докапиталистических формаций. Л., 1984.
Художественная культура в капиталистическом обществе. Л., 1986.
Артановский С. Н. Историческое единство человечества и взаимное влияние культур. Л., 1967.
Гачев Г. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. М., 1972.
Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. М., 1970.
Грибулина Н. Г. История мировой художественной культуры. Ч. 1, 2. Тверь, 1993.
Ерасов Б. С. Социальная культурология. Ч. 1—2. М., 1994.
Каган М. С. Философия культуры. СПб, 1996.
Коган Л. Н. Вечность: Преходящее и непреходящее в жизни человека. Екатеринбург, 1994.
Кривцун О. А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. М., 1992.
Малышев И. Г., Рыбинцева Г. В. Социодинамика художественного сознания. Ростов на Дону, 1992.
Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории. Сб. СПб., 1995.
Угринович Д. М. Искусство и религия. М., 1982.
Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Эпоха Ренессанса. М., 1993; Галантный век. М., 1994; Буржуазный век, М., 1994.
Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993.
Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. 2-е изд. М., 1985.
Ястребова Н. А. Формирование эстетического идеала и искусство. М., 1976.

2) Труды, характеризующие отдельные этапы истории художественной культуры

Художественная культура первобытного общества. Хрестоматия. Составитель И. А. Химик. СПб., 1994. (Последующие тома этого издания готовятся к опубликованию).
Файнберг Л. А. У истоков социогенеза: от стада обезьян к общению древних людей. М., 1980.
Анисимов А. Ф. Духовная жизнь первобытного общества. М., 1966.
Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство. М., 1973.
Происхождение вещей: очерки первобытной культуры. М., 1995.
Окладников А. П. Утро искусства. Л.—М., 1967.
Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. Л., 1985.
Тернбул К. М. Человек в Африке. М., 1981.
Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930.
Леви-Стросс К. Печальные тропики. М., 1984.
Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.
Кляшторный С. Г., Савинов Д. Г. Степные империи Евразии. СПб., 1994.
Переводчикова У. В. Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М., 1994.
Массон В. М. Первые цивилизации. Л., 1989.
Древние цивилизации. М., 1989.
Вейнберг И. П. Человек в культуре древнего Ближнего Востока. М., 1986.
Златковская Т. Д. У истоков европейской культуры: Троя. Крит. Микены. М., 1961.

Зайцев А. И. Культурный переворот в Древней Греции VIII—V вв. до н. э. Л., 1985.
Античная художественная культура. СПб., 1993.
Боннар А. Греческая цивилизация. М., 1992.
Кнабе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1993.
Бахтин М. М. Творчество Франоуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. СПб., 1995.
Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984.
Гуревич А. Я. Средневековой мир: культура безмолствующего большинства. М., 1990.
Даркевич В. П. Народная культура средневековья. М., 1988.
Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового запада. М., 1992.
Хейзинга Й. Осень средневековья. М., 1988.
Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967.
Гусев В. Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки). СПб., 1993.
Цукерман В. С. Народная культура. Свердловск, 1982.
Ерасов Б. С. Культура, религия и цивилизация на Востоке. М., 1990.
Грюнебаум Г. З. фон. Основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981.
Удальцова З. В. Византийская культура. М., 1988.
Художественный язык Средневековья. М., 1982.
Шульгин В. С., Кошман Л. В., Зезина М. О. Культура России IX—XX вв. (уччебное пособие). М., 1996.
Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962.
Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М.—Л., 1958.
Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
Березкин Ю. И. Инки: исторический опыт империи. Л., 1991.
Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.
Гришелева Л. Д. Формирование японской национальной культуры: конец XVI — начало XX века. М., 1986.
Петров М. Т. Проблема Возрождения в советской науке. Спорные вопросы региональных ренессансов. Л., 1989.
Сунягин Г. Ф. Промышленный труд и культура Возрождения. Л., 1987.
Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978.
Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981.
Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978.
Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989.
Юхвидин П. А. Мировая художественная культура. От истоков до XVII века. М., 1995.
Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980.
Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.
Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.
Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры. В трех томах. М., 1993—1995.
Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. М., 1994.
Челышев Е. П. Сопричастность красоте и духу: Взаимодействие культур Востока и Запада. М., 1991.
Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. М., 1993.
Краснобаев В. И. Русская культура второй половины XVII — начала XIX вв. М., 1983.
Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры. СПб., 1996.
Познанский В. В. Очерк формирования русской национальной культуры. Первая половина XIX века. М., 1975.

Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1988; М., 1991.
Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М., 1991.
Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. М., 1988.
Русская художественная культура конца XIX— начала XX века. Кн. 1—4. М., 1968—1980.
Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., 1976.
Магомедов Д. Развитие социалистических национальных художественных культур. М., 1979.
Коган Л. Н., Ханова О. В. Культура в условиях НТР. Саратов, 1987.
Массовые виды искусства и современная художественная культура. М., 1986.
Батракова С. П. Искусство и утопия. Из истории Западной живописи и архитектуры XX века. М., 1990.
Курицын В. О постмодернизме. Свердловск, 1992.
Зыбайлов Л. К., Шапинский В. А. Постмодернизм. Уч. пособие. М., 1993.
Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени. "Иностранная литература", 1996, № 9.