

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**Э.В. Бурмакин**  
**ЭСТЕТИКА В ЖИЗНИ**  
*Учебное пособие*

Томск  
2013

УДК 7.011  
ББК 87.8  
Б90

**Бурмакин Э.В.**  
**Б90** Эстетика в жизни : учеб. пособие. – Томск : Томский  
государственный университет, 2013. – 272 с.

Данное учебное пособие включает три части:

1. **Тайна красоты.** Здесь анализируется сущность эстетического отношения человека к миру, рассматриваются основные категории эстетики, даётся такое толкование понятий «красота», «прекрасное», которое объясняет их роль в человеческой жизни, включая общественное производство (техническая эстетика, дизайн), быт, общение, научное познание, искусство. Ответ на извечный, сакраментальный вопрос: «спасёт ли красота мир?» зависит от понимания того, что есть красота, прекрасное.

2. **Тайна творчества.** В этой части учебного пособия предметом эстетики становится искусство. Ставятся общие проблемы эстетики творчества и роли художника как субъекта творчества. Даётся представление о художественном образе, о способах и приёмах художественной выразительности в разных видах и жанрах искусства, рассматриваемых с точки зрения проявления общих эстетических закономерностей. Решается вопрос о роли искусства в обществе.

3. **Воспитание чувств.** Заключительная часть посвящена проблемам эстетического воспитания. Рассмотрены общие задачи, цели и средства эстетического воспитания, особо подчёркивается значение воспитания чувств современного человека, что представляется наиболее актуальным, здесь эстетика соединяет свои усилия с этикой. Анализируется массовое искусство, рассмотрены основные социальные функции искусства.

Для студентов, аспирантов и широкого круга интересующихся проблемами эстетики, творчества, искусства.

УДК 7.011  
ББК 87.8

Рецензент – доктор философских наук, профессор Л.А. Коробейникова

© Бурмакин Э.В., 2013  
© Томский государственный университет, 2013

# 1. ТАЙНА КРАСОТЫ

## 1.1. Только человеческое

О происхождении эстетического отношения, самого эстетического чувства, эстетических потребностей человека высказывались самые разные предположения и гипотезы. Наиболее универсальным представляется ответ, что это – Божий дар. Главным в этом случае является определение эстетических способностей человека как дара. Это – дар!

Однако с именем Ч. Дарвина связана другая точка зрения, согласно которой эстетические чувства были присущи ещё животным и человек только усваивает и совершенствует их. Дарвин ссылаясь на птиц: «Чувство изящного также приписывается обыкновенно только человеку. Однако наблюдая, как самцы птиц стараются подействовать на самок, выказывая перед ними яркие цветы своих перьев, чего менее красивые не делают и что, видимо, приятно для самок, мы не можем отказать последним в способности наслаждаться красотой своих искателей. То же самое мы можем сказать и относительно пения самцов, музыкальность которого очевидно действует на самок» (Дарвин Ч. Происхождение человека и половой отбор. СПб., 1872. С. 30).

И ещё: «Птиц можно считать самыми эстетическими из всех животных, за исключением человека, и можно заметить у них те же вкусы к изящному, какими обладаем мы сами» (Там же. С. 228).

Несомненно, здесь имеет место смешение биологического и социального. В работе А.А. Нуйкина «Биологическое и социальное в эстетических реакциях» (1989) делается попытка развести эти явления: «На ранних стадиях развития психики удовольствие – не удовольствие входит непосредственно в содержание тех элементарных ощущений, которые доступны животному и связаны с осуществлением простейших биологических функций. При этом

исключительно важно не забывать, что “гедонистическая” расчленённость чувственных реакций с усложнением психического аппарата всё в большей и большей мере распространяется с самих биологически значимых объектов и качеств на те объекты и качества среды, которые, будучи сами по себе биологически индифферентными, оказываются способными взять на себя функцию быть сигналом о полезности или вредности» (С. 84).

А. Нуйкин справедливо считает, что чувство красоты наиболее простое, наиболее распространённое из эстетических чувств. Он приводит мысль Спинозы, который не только подтверждает «простоту» чувства красоты, но и объясняет его изначальное происхождение на физиологическом уровне: «Если движение, воспринимаемое нервами от предметов, представляемых посредством глаз, способствует здоровью, то предметы, служащие причиной этого движения, называются красивыми. В противном случае они называются безобразными» (Там же. С. 88).

В качестве общего вывода о связи биологического и социального в эстетическом А. Нуйкин приводит размышление известного отечественного психолога С. Рубинштейна из его «Основ общей психологии»: «Высшие чувства человека – это определяемые идеальными – интеллектуальными, этическими, эстетическими – мотивами процессы, в которые включаются самые примитивные формы чувственности, связанные с основными функциями. Те же древние струны, которые вибрировали в связи с примитивными инстинктами животного, продолжают вибрировать и звучать, резонируя в самых глубинах организма, под воздействием подлинно человеческих потребностей» (Цит. по: Нуйкин А.А. Указ. соч. С. 98).

Конечно, человек «не выпрыгнул из природы», он её часть и природные предпосылки высшей интеллектуальной деятельности, несомненно, существуют. Однако дар эстетического отношения к миру принадлежит только человеку, является результатом его социальной жизни. Животные естественно способны различать и реагировать на цвет и звук, совершать множество весьма сложных действий, но они подчиняются природному инстинкту, физической потребности. Между тем эстетическое от-

ношение – это такое отношение, в котором человек свободен «от грубой физической потребности».

А вот определение эстетического, данное выдающимся русским философом А. Лосевым в «Философской энциклопедии» (1970. С. 575): «...это непосредственно данная или внешне чувственная выразительность внутренней жизни предмета, которая включает в себе двусторонний процесс “опредмечивания” общественной человеческой сущности и “очеловечивания” природы и которая воспринимается как самостоятельная, бескорыстно созерцаемая жизненная ценность».

Эстетическое отношение есть бескорыстное отношение человека к миру, и это – чисто человеческая способность.

Эстетическое чувство очень часто отождествляют с чувством удовольствия. Конечно, если речь идёт о восприятии красоты, прекрасного, то человек получает удовольствие и хочет продлить «прекрасное мгновение», но эстетическое – это не только прекрасное, и оно не может быть исчерпано лишь чувством удовольствия. Эстетическое отношение выполняет значительно более важные функции в жизни человека уже потому, что является важной стороной познавательного процесса.

Первая цель познания – это достижение истины, познание объекта таким, каким он является сам по себе, без влияния субъекта (по Гегелю «в-себе- и для-себя-бытии»). Но нам важно знать, как относится познаваемый объект к человеку, значение его для человека, его ценность, каков он «в-бытии-для-нас»? Это есть ценностная ориентация, и она в историческом процессе развития познания несколько опережала собственно гносеологический процесс; ещё не было науки, а мораль, религия, искусство играли в жизни общества большую роль, регулировали отношения между людьми, ориентировали человеческую деятельность в наиболее эффективном направлении. В этом процессе относительного разделения собственно гносеологической деятельности – достижения истины и ценностной ориентации – эстетическое отношение сформировалось как ценностное отношение, ибо всякое эстетическое суждение есть не только определение пред-

мета, но и его специфическая оценка, указание его ценности для субъекта, установление связи субъекта и объекта.

Здесь уместно вспомнить старый спор между «природниками» и «общественниками», который считается преодолённым, но нередко в скрытой форме всё-таки иной раз повторяет некоторые ошибки тех или других.

Как известно, «природники» рассматривают эстетические свойства, как любые другие – физические, химические, математические и т.п., которые и отражает сознание. Поэтому, скажем, красота предмета совершенно объективна и не зависима от того, воспринимает его субъект или нет, если предмет красив, то и остаётся таковым. Тысячелетиями философы искали объективные признаки прекрасного, пытались найти их в цвете, форме, размерах, хотя Сократ уже успел доказать относительность прекрасного и его зависимость от человеческих потребностей. Поиски оказались безуспешными.

А «природники», получается, всё-таки допускают возможность существования неких объективных признаков красоты, которые существуют независимо от субъективных оценок. Их главная ошибка состоит в том, что они в эстетическом отношении отрывают субъект от объекта, разрушают ценностную природу этого отношения. Оценить предмет как прекрасный или безобразный может только субъект и бессмысленно говорить о красоте предмета в отсутствие оценивающего субъекта.

Поэтому, конечно, правы «общественники», которые исходят из ценностной природы эстетического отношения между субъектом и объектом. Однако некоторые «общественники» сводят понятие ценности к оценке. Ценность отражает отношение объекта к субъекту, что и является практически важным для познающего, а оценка отражает отношение субъекта к объекту. Субъективное отношение к объекту может совпадать с ценностным отношением, а может и не совпадать. При этом следует иметь в виду, что ценность первична, она выражает практическую связь субъекта и объекта, а оценка вторична, субъективна. Когда мы выносим какую-либо эстетическую оценку, то руководствуемся своими идеалами и

вкусами. Они есть результат усвоения предшествующего эстетического опыта, приобщения к господствующим в обществе взглядам, а также результат собственного освоения эстетических ценностей через общение с искусством в первую очередь.

А. Еремеев («Эстетика») даёт развёрнутую характеристику идеала и вкуса. Идеал возникает и действует прежде всего на основе разума, а вкус – на базе чувств. Эстетический идеал – осознанный, осмысленный подход к эстетическим ценностям; вынесенное им суждение может быть рационально объяснено. Во вкусе же многое неосознанно, интуитивно, неопределённо, ощутимо, но не объяснимо посредством логического анализа. Вкус в сравнении с идеалом более эмпиричен, он не может выйти за пределы частного, он не способен проникнуть в сущность, он всегда оценивает явление ближе к его поверхностному слою.

Идеал способен постичь сущность объекта и выразить к нему отношение.

В реальной действительности мы чаще всего руководствуемся только вкусом и считаем, что суждения нашего вкуса вполне достаточны для вынесения оценок, не только эстетических. Конечно, эстетический идеал и вкус способны порознь производить оценки, но они всегда будут в чём-то неполны и недостаточно совершенны. Объясняется это тем, что идеал и вкус сформировались как сопряжённые, взаимно дополняющие средства и они наиболее эффективны при действии сообща.

Итак, только субъект, только человек способен уловить эстетическую ценность предмета или явления и произнести соответствующую оценку, без него говорить об эстетической ценности бессмысленно.

Но это, конечно, вовсе не значит, что эстетическое отношение не имеет никакой объективной основы. Объективная основа эстетического связана с такими свойствами реального мира, которые являются всеобщими и доступными непосредственному чувственному восприятию. Эти свойства характеризуют форму, которая присуща всем явлениям и предметам мира, всеобща и доступна непосредственному восприятию. С формой связаны и первые по-

пытки определения эстетических ценностей, понятия красоты. Так, пифагорейцы понимали красоту как высокоорганизованную форму, отличающуюся пропорциональностью, соразмерностью, гармоничностью и т.п. Как справедливо отмечает М. Каган в работе «Эстетика как философская наука», задолго до теоретического осмысления люди на практике осознавали ценность организованности как собственных своих действий, так и создаваемых ими вещей. Современные теории информации подтверждают то обстоятельство, что жизнестойкость любой системы, в том числе человеческого общества, зависит от её способности к управлению и самоуправлению на основе постоянно поступающей информации, сопротивляясь тенденции к энтропии. М. Каган предлагает такую формулу: эстетическая ценность есть отношение между информацией и энтропией, свойственное данной системе.

Форма приобретает эстетическое значение, когда возникает эстетическая ситуация. Условиями эстетической ситуации являются: чувственный контакт субъекта и объекта и особая позиция субъекта, которая определяется как незаинтересованная (И. Кант), бескорыстная (Н.Г. Чернышевский). Вот почему в эстетической ситуации особая роль принадлежит зрению и слуху: они наиболее бескорыстны, связаны с духовной деятельностью, это «очеловеченные чувства».

А далее, на основании идеалов и вкусов, мы произносим свои эстетические оценки. Всякая оценка есть не что иное, как соотношение реальности с идеалом, которое мы совершаем мысленно в то мгновение, когда встречаемся в эстетической ситуации с объектом. Это обстоятельство, кстати, позволяет понять роль эстетического сознания, эстетических оценок в научном познании. Конечно, идеалы разных людей существенно различаются, они формируются под влиянием многих причин и условий жизни – расовых, национальных, социальных, уровня образования, культурного развития и т.п. Через идеалы социальное оказывает влияние на индивидуальное, в частности на эстетические идеалы.

Следует иметь в виду ту особенность эстетических ценностей, которая может быть определена как их относительная самостоя-



тельность и даже независимость от утилитарных ценностей, от политических и даже нравственных. Нередко изысканность внешнего поведения, одежды, манер, отвечающих высшим требованиям аристократизма, могут служить прикрытием внутренней безнравственности человека. Неслучайно самые реакционные политические режимы используют различные эстетически привлекательные покрывала для прикрытия своей сущности, что, к примеру, великолепно показал в документальном фильме «Обыкновенный фашизм» М. Ромм.

Итак, эстетическое сознание есть ценностное сознание, производящее оценку действительности с позиций эстетического идеала.

В современной научной и учебной литературе (к примеру, у Е. Яковлева) приводится структура эстетического сознания. В таком случае выделяют два уровня сознания: массовое, обыденное, и специализированное. Первое принадлежит большинству людей, специально не занимавшихся проблемами эстетики, а второе есть сознание художников и теоретиков.

Далее предлагается различать два типа эстетического сознания – потребительский и творческий. Потребительский тип эстетического сознания может обладать достаточно развитым художественным вкусом, он нуждается в общении с искусством, но не способен творить художественные и эстетические ценности, в нём произошла «утрата детства», этот тип только потребляет эстетические ценности. А творческий тип способен к созданию этих ценностей, произведений искусства, в нём «сохранилось детство».

Таким образом, эстетическое отношение присутствует во всей жизнедеятельности человека, эстетическое сознание – подлинно человеческое свойство и условие истинно человеческого отношения к миру.

Всё-таки следует выделить основные сферы, где проявляются эстетическое отношение и эстетическая деятельность.

Первой такой сферой является природа. Есть специальные разделы эстетической науки, которые занимаются проблемами эстетической оценки природных объектов: экоэстетика определяет эстетическую ценность космических объектов, экоэстетика занимается земными делами. В современных условиях интенсивного

освоения, эксплуатации, нередко совершенно беспощадной, космического пространства, уже заметно страдающего от мусора, и земли эстетику рассматривают как науку, способную проанализировать и указать пути преодоления экологического кризиса. Эстетика доказывает самоценность природных объектов, подтверждая необходимость их защиты, обнаруживает, что безобразное возникает в результате нарушения человеком жизненных, природных процессов. Экологическая эстетика утверждает, называет пути достижения гармонии между человеком и природой в условиях технологического прогресса.

Следующая сфера эстетической деятельности – это эстетика труда, которая рассматривает отношение труда и красоты, эстетическую ценность орудий труда и продуктов производственной деятельности, указывает пути упорядочивания производственного пространства, в целом гармонизации вещественного мира. Здесь работают специалисты-дизайнеры. Осуществляется дизайн-проектирование, основанное на взаимосвязи и взаимообусловленности эстетических, экономических, технологических и эргономических аспектов производственной деятельности. Эстетика является закономерной и необходимой частью научной организации труда.

Наконец, важнейшей сферой эстетической деятельности является эстетика быта и человеческих отношений. Эстетика помогает наилучшим образом организовать быт, т.е. жилище, его убранство, одежду, украшения и самого человека, наполнить привлекательным и полезным свободное время. Сегодня в нашей стране в условиях чудовищного расслоения общества на сравнительно небольшое число имущих и основную массу трудящихся – неимущих – особенно важен эстетический аспект, который позволяет выявить истинную общественную цену свершаемого государством и отдельными сверхбогатыми людьми. В связи с экономией закрываются, объединяются малокомплектные сельские школы, клубы и дворцы культуры. И в то же время открываются ночные клубы для молодёжи, так называемые оздоровительно-медицинские центры, прикрывая публичные дома. Наши самые богатые предпочитают развлекаться с целым взводом привлекательных девушек на загра-

ничных курортах, покупать американские баскетбольные или английские футбольные клубы. Таков эстетический вкус этих «людей шампанского», как их назвали на международном форуме, проходившем в г. Новосибирске (им принадлежит 86% мировых богатств, и если их представить в виде бокала с шампанским, то получится большая часть знаменитого напитка, а остальным массам – лишь 14%, так, остатки, капли).

Наконец, эстетика человеческих отношений помогает сделать их не просто приятными, но необходимо привлекательными, востребованными и в официальных сферах, и в семье.

Всё сказанное позволяет сделать вывод, что эстетическое чувство и эстетическое отношение рождаются у человека, в человеческом обществе, утверждают человека и человеческие отношения.

## 1.2. Узелки на память

Прежде чем начать разговор об основных категориях эстетики, следует напомнить одну из самых значительных особенностей эстетики как науки: содержание эстетических понятий не может быть исчерпано логикой, не может быть полностью выражено вербально.

Вот что писал Густав Шпет в «Эстетических фрагментах»: «Едва ли найдётся какой-нибудь предмет научного и философского внимания – кроме точнейших: арифметики и геометрии – где бы так бессмысленно и некрасиво било в глаза противоречие между названием и сущностью, как в эстетике. Стоит сказать себе, что эстетика имеет дело с красотой, т.е. с идеею, чтобы почувствовать, что эстетике нет дела до музыки» (музыка и делает эстетику насквозь чувственной). «Так качается эстетика между сенсуализмом и логикой. Так точно бегал бы от верстового столба к верстовому столбу, кто захотел бы по столбам узнать, что такое верста» (Шпет Г. Эстетические фрагменты. М., 1989. С. 345–346).

Чтобы понять сущность эстетической оценки, человеку мало услышать её логическое, теоретическое объяснение, он должен её почувствовать, даже пережить. В этом трудность эстетического

познания, но в этом его богатство и полноценность. Завершающей оценкой вещи, явления, события, произведения оказывается именно эстетическая оценка. Эстетические категории вбирают в себя эту логическую и сенсуалистскую природу эстетики, о которой говорил Г. Шпет.

Аристотель называл категориями общие определения. Для этого человеческий интеллект должен был научиться дифференцировать и абстрагировать свойства и отношения объектов, а потом группировать их на той или иной основе. Познав нечто, человек давал ему имя – категорию, «завязывал узелок» на память.

Категории эстетики подвижны, не вечны, некоторые, отслужив, уступают своё место другим (практически исчезли категории мимезиса, канона). Категории эстетики сохраняют не только гносеологический, но и аксиологический смысл. Они имеют методологическое значение для эстетической и художественной практики.

В истории эстетики использовались разные принципы систематизации эстетических категорий. Е.Г. Яковлев в учебнике «Эстетика» (2000) отмечает, что «одной из первых в современной эстетике является интерпретация эстетических категорий в субъективно-антропологическом аспекте, ведущая начало от Сократа. Центральной эстетической категорией является прекрасное... Вторая тенденция систематизации эстетических категорий связана с объективной интерпретацией их сущности» (С. 12–20).

Сам же Е. Яковлев руководствуется следующими принципами: во-первых, при определении структуры системы «важны онтологически-феноменологические и социально-гносеологические аспекты. Во-вторых, необходимо определить принципы субординации и координации эстетических категорий. В-третьих, выделить основную универсальную эстетическую категорию, вокруг которой организуется вся система» (Там же. С. 37–38).

В результате в качестве универсальной категории называется эстетическое и вокруг – три блока категорий, отражающих: 1) объективные состояния – прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое; 2) духовно-практическое освоение мира – эстетический идеал, эстетический вкус, эстетическое чувство; 3)

субъект социально-духовной жизни – искусство, художественный образ, творчество.

И.В. Малышев в курсе лекций «Эстетика» отмечает, что сущность эстетического – это единство совершенного блага и красоты. В систему Малышева не вписываются трагическое и возвышенное, он заменяет их понятиями «величественное» и «ужасное». Образуется такая последовательная цепочка категорий: благо – совершенство – совершенное благо – красота – величественное-прекрасное – комическое – безобразное-ужасное – эстетическое.

М. Каган считает центральной проблемой эстетики соотношение категорий «эстетическое» и «художественное» и соответственно формирует две подсистемы категорий. А в каждой подсистеме он выделяет пять групп категорий: 1) категории процесса эстетического освоения мира и, соответственно, художественной деятельности; 2) категории, определяемые духовным и практическим уровнями реализации эстетической и художественной активности; 3) категории, определяемые модификационной структурой художественной деятельности; 4) социокультурного и 5) исторического измерений эстетической и художественной активности. М. Каган предлагает также ввести в качестве основных категорий понятия «поэтическое» и «прозаическое».

Л. Зеленов положил в основу системы эстетических категорий принцип деятельности. Процесс от духовно-эстетического творчества до эстетического потребления он делит на три этапа: 1) первичная эстетическая субъективация (процесс восприятия эстетическим субъектом явлений окружающего мира); 2) эстетическая объективация (выражение эстетического отношения в какой-либо форме); 3) вторичная эстетическая субъективация реципиентом. Все эстетические категории Л. Зеленов полагает производными от основных элементов, этапов и узловых точек названных процессов.

Ю. Боров выделяет десять групп эстетических категорий. Их стоит назвать, так как они одновременно раскрывают важные стороны предмета эстетики, указывают на то, чем занимается эта наука. Итак, называются категории: 1) эстетического освоения ми-

ра; 2) эстетической аксиологии; 3) гносеологии искусства; 4) социологии искусства; 5) антропологии искусства; 6) творческого процесса; 7) онтологии искусства; 8) эстетического восприятия; 9) художественного процесса; 10) морфологии искусства.

А вот что пишет О.А. Кривцун: «Язык и инструментарий эстетики постоянно развиваются. К началу XX в. в арсенале эстетической науки насчитывалось огромное число категорий, значительная часть которых явилась наследием античности. Итальянский эстетик Б. Кроче, в частности, отнёс к их числу следующие: трагическое, комическое, возвышенное, патетическое, трогательное, печальное, смешное, меланхолическое, трагикомическое, юмористическое, величественное, преисполненное достоинства, серьёзное, важное, импонирующее, благородное, приличное, грациозное, привлекательное, пленительное, кокетливое, идиллическое, элегическое, весёлое, насильственное, наивное, жестокое, постыдное, ужасное, отвратительное, страшное, тошнотворное. Все ли эти категории имеют эстетическую природу? Думается, нет» (Кривцун О.А. Эстетика. М., 2009. С. 16).

При всём различии предлагаемых систем категорий они должны отвечать общенаучным требованиям, к которым относятся: историзм, открытость системы, выводимость системы, методологическая соотнесённость с философской системой категорий, адекватность системности объекта эстетического исследования.

Более общая характеристика тезауруса (терминологического корпуса) эстетики позволяет выделить группы категорий, которые применяются в этой науке:

1. Общефилософские категории – материальное и идеальное, объективное и субъективное, содержание и форма, количество, качество и т.п., которые могут приобретать эстетический аспект: эстетический объект и эстетический субъект, содержание и форма художественного произведения, эстетические отношения и т.д.

2. Общенаучные категории – культура, образ, творчество, ценность, функция т.д.

3. Категории смежных наук: восприятие, переживание, чувство, воспитание, коммуникация и т.д.

4. Категории исследования искусства или художественные категории: художник, метод, стиль, образ и т.д.

5. Собственно эстетические категории. Среди них выделяют категории первого рода, или основные, – прекрасное, возвышенное, трагическое и т.д. – и категории второго рода, производные от основных, – грация, пафос, патетическое, ирония и т.п.

Мы будем рассматривать основные категории.

## Прекрасное

Тайна красоты волнует человечество многие тысячелетия. И всё-таки остаётся тайной. Вот как объяснял суть этой тайны Митя Карамазов: «Красота – это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом садомским... красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, и поле битвы – сердца людей» (Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Кн. 3, гл. III).

Мысли литературного героя на самом деле указывают на труднопреодолимые препятствия при желании определить, что есть красота, прекрасное. Невозможно назвать главный, решающий признак прекрасного. Это связано с всеобщностью красоты, которую можно обнаружить всюду. Но ведь в прекрасном происходит специфическое соединение общего и отдельного, мы определяем одним понятием «прекрасное» совершенно разные явления и предметы, обладающие собственной спецификой и одним общим свойством, позволяющим назвать их прекрасными. Наконец, прекрасное оказывается связанным со многими неэстетическими значениями: приятным, полезным и т.п. Сопоставление прекрасного с другими формами эстетического – трагическим, комическим – позволяет выявить внутреннюю непротиворечивость прекрасного, его одномерность, поэтому такое сопоставление с другими категориями позволяет чётче понимать суть прекрасного.

Со времён Сократа прекрасное связывали с полезным, нужным человеку для каких то целей. Но в таком случае за пределами прекрасного остаются великие произведения искусства, которые вовсе не имеют никакой утилитарной пользы. Прекрасное, конечно, нужно человеку, мы нуждаемся в общении с прекрасным, но это не утилитарная нужда, не удовлетворение практических нужд, элементарных потребностей; нужда в прекрасном вызвана духовными потребностями, удовлетворяет высшие запросы интеллектуальной жизни людей.

И всё-таки совершенно отрывать прекрасное от полезного было бы неверно. Вот мысли нашего великого М.В. Ломоносова:

Царей и царств земных отрада,  
Возлюбленная тишина,  
Блаженство сёл, градов ограда,  
Как ты полезна и красна!

Красна и полезна, т.е. прекрасна и полезна, – это и есть ломоносовская формула прекрасного, красоты.

В прекрасном антропологическое начало проявляется с наибольшей силой, нежели в других формах эстетического. Вот что писал И. Гончаров в письме к С.А. Никитенко: «...идея о красоте – потребность красоты: эта потребность высокая, свойственная только человеческой природе и которой у животных нет».

Первые натурфилософы искали красоту в самом мире, в звёздном небе, в космосе, само это понятие означало вселенную, мир и одновременно красоту, гармонию. Прекрасное устройство материального мира, открытие путей его изучения, познание закономерностей, возможность предсказания движения небесных тел – вот что определяло прекрасное.

А на земле человек изготавливал орудия труда, производства и обнаруживал, что чем лучше было выделено орудие, чем гармоничней было соотношение его формы и функции, предназначения, тем оно представлялось красивее. Орудия труда и становились первыми предметами эстетического освоения мира.



По мнению Ю. Борева, то, что для племени, рода было полезным, важным, желательным, символом мощи, богатства, и оценивалось как прекрасное. Таким образом, изначально прекрасное действительно было связано с полезным, нужным, необходимым человеку в его жизни и противостоянии с миром. Красота создавалась человеком в результате взаимодействия природных свойств предмета и общественных потребностей человека. И вот первое определение прекрасного, которое предлагает Ю. Боров (1981): самое широкое положительное общественное значение явления, его ценность для человечества, для целей общественного развития выступает как прекрасное.

Такое понимание прекрасного позволяет ответить на сакраментальный вопрос: спасёт ли красота мир? Этот вопрос задавали не только герои Ф.М. Достоевского, на него определённно и положительно отвечал ещё Ф. Шиллер. Сделать мир царством красоты – значит очеловечить его, достигнуть победы высших человеческих идеалов.

Сегодня есть и другие определения прекрасного, которые обнаруживают не только принципиальное единство разных авторов в том, что они связывают своё понимание с человеческими идеалами, но и существенные различия, указывающие на реальные трудности, названные выше. Вот некоторые примеры. В учебном пособии «Эстетика» под редакцией А.А. Радугина (1988) даётся такое определение: прекрасное есть эстетическая категория, характеризующая явление с точки зрения совершенства, как обладающее высокой эстетической ценностью.

Связывает определение прекрасного с совершенным благом И. Малышев.

С понятием «совершенство» связывает прекрасное и Е. Яковлев («Эстетика»): прекрасное следует определить как совершенное, гармоническое. В нем с наибольшей полнотой выражены позитивное совершенство, тенденция развития в природе, обществе и духовной жизни.

М. Каган в работе «Эстетика как философская наука» (1997) связывает определение всех категорий с отношением реального и идеального: таким общим типом соотношения реального и иде-

ального является их взаимоотношение или, напротив, несоответствие, противоположность.

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

Читая «Эстетику» О. Кривцуна, приходишь к выводу, что автор разделяет ту точку зрения, при которой отождествляются эстетическое и художественное: прекрасное тождественно всему, что предстаёт как эстетически выразительное, и служит синонимом понятия *художественности*; такого рода идеи склоняют многих исследователей к мысли, что прекрасное есть единственная собственно эстетическая категория, а все прочие выступают категориями-гибридами. Здесь автор не говорит о своём понимании связи эстетического и художественного, но всё последующее изложение свидетельствует о том, что он отождествляет эстетическое и художественное и, соответственно, определяет прекрасное.

Отождествление эстетического и художественного требует дополнений, связанных с проявлением прекрасного в искусстве, где оно является двояким образом: во-первых, отражая, изображая прекрасное в жизни, а во-вторых, само произведение искусства должно быть прекрасным. По Чернышевскому – одно дело нарисовать прекрасное лицо, другое – прекрасно нарисовать лицо.

В таком случае, как справедливо замечает М. Каган, в понятие «прекрасное» входит мастерство, без которого не может быть создана прекрасная вещь, имеются в виду не только художественные произведения. Мастерство является источником прекрасного, оно создаёт прекрасное, но мастерство и само прекрасно. Можно любоваться работой мастера, получать удовольствие, наблюдая за его приёмами, профессиональным умением. Но чтобы понимать и видеть мастерство, скажем, при знакомстве с произведением искус-

ства, нужно быть художественно образованным человеком, знать, понимать смыслы уже сложившихся в истории искусства художественно творческих систем. Необходим также и развитый вкус, который тоже становится более восприимчивым в процессе художественного образования, когда расширяются границы обыденных представлений, обыденных вкусов.

Наконец, следует заметить, что искусство не ограничивается изображением только прекрасного, оно способно и действительно выражает, показывает и антипрекрасное, но делать должно это мастерски, т.е. прекрасно. В таком случае изображение противоположных прекрасному явлений становится косвенным утверждением прекрасного, как считается со времён В.Г. Белинского.

*Итак, прекрасное есть совершенство, в самом широком смысле этого понятия, оно есть совершенное благо, совершенное позитивное гармоническое, выражающее тенденцию развития в природе и духовной жизни; прекрасное есть совпадение идеала и реальности, что весьма проблематично в социальной жизни, но вполне возможно в природе и искусстве, если произведение выполнено мастерски.*

Благодаря таким своим качествам прекрасное становится критерием эстетического. Неслучайно с древнейших времён собственно эстетическое связывали с прекрасным, а эстетику понимали как философию прекрасного.

Конечно, сужать предмет эстетики только до прекрасного неверно, но всё-таки, когда мы говорим, анализируем произведения, оцениваем вещи, наше поведение и т.д., определяя меру их эстетической ценности, мы в качестве критерия используем прекрасное.

Приведённые определения прекрасного принадлежат современным эстетикам, но не говорит ли такое понимание прекрасного о том, что эстетическому необходимо вернуть включаемое в него античными философами единство истины, добра и красоты? Ведь эстетическое как критерий оценки во всех сферах человеческой жизнедеятельности в качестве мерил берёт прекрасное. В таком случае возникают сомнения в правильности утверждения о том, что эстетическое обладает относительной самостоятельностью от

утилитарных, политических, нравственных ценностей. И тогда эстетически прекрасное может прикрывать нечто безобразное, низменное и отвратительное, к примеру, маскировать бесчеловечный политический режим.

Оттолкнувшись от мысли, высказанной Л. Толстым, что чем больше мы отдаёмся красоте, тем больше удаляемся от добра, современные эстетики и подчёркивают эту самостоятельность эстетической ценности от нравственной. При этом приходится отделять красоту от прекрасного. Этим проблемам посвящена специальная работа Л. Столовича «Природа эстетической ценности», где автор пишет о том, что прекрасное в человеке не может быть без нравственного значения. Безнравственного человека можно назвать красивым, но прекрасным – никогда. Значит, красота не тождественна прекрасному и может принадлежать чему-то вовсе не прекрасному, здесь – безнравственному. Это и нужно признать относительной самостоятельностью эстетического? В этом следует разобраться.

Мудрый русский классик И. Гончаров писал в письме Е. Майковой: «...в женском Вашем уме и честном характере находим больше красоты, нежели на красивых лицах и плечах “раздушенных барынь”». Выходит, что красота вовсе не противоречит уму и честному (нравственному) характеру, и такая красота противостоит другой, оказываясь выше внешней красоты «раздушенных барынь». И это противопоставление одной красоты другой вовсе не свидетельство и не доказательство относительной самостоятельности эстетической ценности; эстетическая ценность остаётся именно эстетической и неизменной.

В названной работе Л. Столович подробно анализирует специфику эстетической ценности и демонстрирует её отличие от нравственной, этической. Он справедливо указывает, что различен круг явлений, которые могут обладать той или другой ценностью, к примеру, явления природы могут иметь эстетическую ценность, но нравственно они нейтральны; внешность человека может быть эстетически оценена, например, можно заметить красивый нос, но эта эстетическая ценность нравственно безразлична в сравнении, скажем, с определением «красивый поступок». Автор делает справедливый вывод,

что значимость эстетической ценности шире, она включает в себя творческие возможности человека, различные практические отношения, в которых человек утверждает себя в мире.

Эти положения не вызывают сомнений. Но вот другое отличие эстетической ценности от нравственной, на которое указывает Столович, сомнительно: он говорит, что красоту надо видеть, а нравственная ценность, в частности доброта, не зависит от возможности её чувственного восприятия. И даже приводит народную мудрость: красота до вечера, доброта до смерти. Но как тогда быть с той красотой, о которой говорил Гончаров? Красота ума и честного характера? Совершенно очевидно, что в размышлениях Столовича речь идёт о внешнем, о форме, а не об эстетической ценности, не об истинной красоте. В таком случае, наверное, надо говорить не об относительной самостоятельности эстетической ценности, а об относительной самостоятельности формы.

Разрыв эстетической и этической ценностей чреват серьёзными последствиями. Вот и сам Столович пишет, что отрыв эстетического от этического не раз служит целям дегуманизации искусства, помогает эстетизировать действительный аморализм. Но если нравственная и эстетическая ценности разорваны, даже противоречат друг другу, если эстетическая ценность лишена одной из важнейших своих характеристик, то неверно говорить об эстетизации аморализма, это не эстетизация, а нечто противоположное ей, в лучшем случае использование относительной самостоятельности формы.

Между тем Столович настаивает на возможности разрыва эстетических и этических ценностей, утверждает, что различие в структуре эстетических и нравственных ценностей делает возможным противоречия между ними. И тут же вновь говорит о разрушительных последствиях такого разрыва и противоречия: так, если в произведении между эстетическими и этическими оценками существует несоответствие, при котором безнравственное будет квалифицироваться как прекрасное, нравственное – как безобразное, это непременно скажется отрицательно на художественной ценности произведения. Если учесть, что ряд исследователей отождествляют эстетическое и художественное, то предложенная ком-

бинация этического и эстетического разрушает не только художественность произведения, но и разрушает эстетическое. И вообще, возможно ли прекрасное выдать за безобразное? Вступая в противоречие с предыдущим собственным размышлением, Столович делает верный вывод, звучащий как закон: «Эстетическая оценка целостного явления не может быть истинной, если она противоречит этической сущности этого явления». И это положение вновь подтверждает мысль о том, что следует видеть не относительную самостоятельность эстетического, прежде всего от нравственных ценностей, а относительную самостоятельность формы.

Кант допускал существование чистой формы, лишённой содержания «свободной красоты», хотя тут же утверждал, что «прекрасное есть символ нравственно-добраго». Значит, речь должна идти только о действительно относительной самостоятельности формы, потому что форма является сигналом эстетической ценности явления. Удивительно и в то же время закономерно это положение подтверждается учёными-естествоиспытателями, которые говорят о роли эстетического критерия, эстетического чувства, чувства прекрасного в научных исследованиях и поисках. Ведь не одна лишь внешняя красота формул привлекает учёных, получение, выведение красивой формулы означает, что достигнута истина, найдено верное решение. Вот почему оказывается весьма актуальной проблема эстетической информации в научном познании, о которой следует сказать немного подробнее.

В 1960–1970-е гг., после реабилитации кибернетики, многие философы увлеклись теорией информации, появились работы по проблемам эстетики, в которых также использовались эти идеи. Однако в дальнейшем понимание информационной природы эстетического не было развито. Между тем в ряде работ названного периода высказаны оригинальные и весьма плодотворные идеи. Сошлёмся хотя бы только на одну работу Ю.А. Филиппева «Сигналы эстетической информации» (М., 1971), где проанализированы характерные для этого времени взгляды, привлечён обширный круг специальной литературы и сформулированы идеи о сигнально-информационной сущности эстетического.

Как только устанавливается тот факт, что информацию, действие информационных сигналов, нельзя отнести ни к веществу, ни к энергии, «вполне оправданно говорить в данном случае об особом качестве, причём это особое качество не является ни качеством вещества, ни качеством энергии» (Указ. соч.), так напрашивается аналогия с природой эстетического, которое тоже не может быть отнесено ни к веществу, ни к энергии.

Заметим далее, что самих эстетиков не удовлетворяют попытки определить эстетическое как ценность или оценочное отношение, или как чувство, или как отношение, как «общественное свойство», проекцию человека на мир и т.д. Если же исходить из определения эстетического как информации, то этот подход мог бы решить многие противоречия, конечно, при условии, что раскрытие информационной природы эстетического будет адекватно его сущности.

Обратимся лишь к одной существенной характеристике информации (структурной информации), когда она указывает меру организованности системы, составляет внутреннее достояние системы, процесса самих по себе.

Иосиф Бродский однажды высказал глубокую мысль о том, что эстетическое чутьё есть слепок с инстинкта самосохранения и надёжнее этики. Если к этому прибавить известное высказывание Н. Винера «Первая обязанность жизни состоит в том, чтобы устанавливать островки порядка и системы в нашем мире», то станут более понятными задача эстетического как информации и значение эстетических информационных сигналов. Эти сигналы призваны выполнять организующую и настраивающую роль.

В свете информационно-сигнального объяснения эстетического получают новое толкование основные эстетические категории.

Со времён античной эстетики важнейшим признаком, условием красоты является выполнение закона меры. Работы античных авторов, посвящённые красоте, прекрасному, буквально переполнены толкованиями понятия «мера», как отражающего саму суть прекрасного, следовательно, эстетического; в то время эти понятия были тождественными.

В работе Ю. Филиппева есть ссылка на статью К.Л. Зелинского «О красоте», где даётся следующее определение меры: сигнал, исходящий из определенного предмета объективного мира и ставящий в известность, что цель достигнута. Подобное определение позволяет конкретнее представить, в частности, механизмы действия эстетического в научном познании.

В монографии А.В. Гулыги «Принципы эстетики» приводятся свидетельства крупных учёных о роли эстетического чувства в их поисках. Автор справедливо исходит из положения, что само эстетическое переживание стимулирует способность к творчеству. А. Гулыга выделяет в процессе научного открытия четыре этапа: подготовка, инкубация, озарение и завершение – и подробно анализирует роль эстетической информации на этапе инкубации, который свершается на бессознательном уровне, равно как и озарение нередко наступает тогда, когда сознательный уровень пассивен. Гулыга приводит мысль А. Эйнштейна: «Для меня не подлежит сомнению, что наше мышление протекает в основном минуя символы (слова) и к тому же бессознательно». Французский математик Ж. Адамар («Исследование психологии процесса изобретения в области математики») говорил: «Я утверждаю, что слова полностью отсутствуют в моём уме, когда я действительно думаю».

Вот что говорит А. Гулыга о другом выдающемся математике А. Пуанкаре, который предлагает представить элементы, составляющие бессознательное, в виде неких «атомов», которые до начала умственной работы находятся в неподвижном состоянии, как будто они «прикреплены к стене». Первоначальная сознательная работа, мобилизующая внимание на проблеме, приводит эти атомы в движение. Потом отдыхать будет только сознание, а работа атомов подсознания не прекратится, пока не обнаружится решение. После того импульса, который был им сообщён по нашей воле, атомы больше не возвращаются в своё первоначальное состояние. Они свободно продолжают свой танец. Творить, – продолжает пересказывать размышления Пуанкаре Гулыга, – значит делать выбор, отбрасывать неподходящие варианты, а бессозна-



тельным выбором руководит чувство научной красоты. (Наверное, можно сказать просто чувство красоты? – Э.Б.)

Среди многочисленных комбинаций, образованных нашим под-  
сознанием, большинство безынтересно и бесполезно, но потому  
они и не способны подействовать на наше эстетическое чувство;  
они никогда не будут нами осознаны; только некоторые являются  
гармоничными и потому одновременно красивыми и полезными;  
они способны возбудить нашу специальную геометрическую ин-  
туицию, которая привлечёт к ним наше внимание и таким образом  
даст им возможность стать осознанными». Эстетическое чувство –  
своеобразное сито, которое пропускает то, что может в силу своей  
гармоничности оказаться истинным. Кто лишён его, никогда не  
станет настоящим изобретателем.

Так, по признанию крупных математиков Ж. Адамара, А. Пу-  
анкаре и многих других учёных, на этапе «инкубации» эстетиче-  
ское чувство, эстетическая интуиция выполняют роль некоего си-  
та, отсеивающего бесполезное, задерживающего ценное. Сигнал о  
достижении эстетической меры свидетельствует о достижении  
научной, исследовательской, изобретательской и т.д. цели. Насту-  
пает этап озарения. Таким образом, эстетическое отношение к по-  
искам оптимального решения поднимается до уровня методологии  
науки.

Следует согласиться с А. Гульгой, который пишет, что чувство  
красоты вело к интуитивному озарению в науке. В красоте есть  
стимул к творчеству и осмыслению его предназначения. Истина не  
существует вне добра, вне ценностных критериев.

Присоединимся к мнению Е.С. Аюпджанян, отражающему  
точку зрения многих учёных: апелляция к крупным учёным-  
естественникам с достаточной убедительностью показывает, что  
там, где в теорию укладываются очень широкие или общие зако-  
номерности природы, неизменно присутствует и эстетический  
элемент как часть осознанной разумом человека единой и целост-  
ной картины мира.

Сигналы эстетической информации действительно предупре-  
ждают от ошибок, в частности, от крайностей редуccionизма, по-

могая осознанию «единой и целостной картины». Это и есть выполнение организующей и настраивающей роли эстетического.

Основные идеи математической эстетики (Mates) обычно связывают с определением качества научного знания, чему служит и соответствующая формула

$$\text{Mates} = U - \text{Art} \setminus \text{Entr},$$

где  $U$  – коэффициент, определяющий степень универсальности применения,  $\text{Art}$  есть архитектоника, мера упорядоченности, организованности научного знания, противостоящего тенденции энтропии ( $\text{Entr}$ ).

Думается, что отношение упорядоченности, организованности к неупорядоченности, хаосу есть выражение коренной проблемы эстетики. И эстетическая ценность определяется этим отношением: она тем выше, чем выше организованность и степень сопротивляемости тенденции энтропии, чем устойчивей и жизненней система, чем универсальнее в ней закон меры.

Сказанное позволяет сделать вывод о том, что эстетическая информация несёт важные сведения о гносеологическом процессе и об объективном мире. В таком случае оказывается явно недостаточным сведение эстетического (а вслед за ним и художественного) лишь к ценностно-ориентационной деятельности, которая затем отрывается от познавательного процесса.

Вот характерная точка зрения: «Художественная информация, в отличие от научной, содержит знание не об объективных законах реального мира, а о значении, смыслах, ценностях, которые объект имеет для субъекта, природа – для общества, мир – для человека» (цит. по: Лифшиц, 1985). Следовательно, знание о значениях, смыслах, ценностях – это не познание, это некий другой процесс, где царствуют субъективные значения, смыслы, ценности и, следовательно, эстетическая (в данном случае художественная) информация познавательного значения не имеет.

Увы, такая точка зрения весьма распространена, и её утверждение слишком сужает смысл и значение художественно-эстетической деятельности. В этом случае невозможно согласить-

сы с интересной мыслью академика А.Н. Колмогорова, который считает, что эстетическая деятельность объективно необходима человеку как инструмент саморегулирования в мире и обществе. Можно ли саморегулироваться на основе информации, в которой нет объективных сведений об окружающей систему среде?!

Но, конечно же, эстетическая информация вовсе не сводится к познавательной, у неё есть свои, специфические функции, которые активно проявляют себя в том числе и в научном познании. Кратко говоря, сигнал эстетической информации приводит в действие и бессознательный уровень интеллекта (стадия инкубации), пробуждает эмоции, переживания, будит воображение, фантазию. Нужно ли доказывать, сколь необходимы эти состояния и качества сознания учёного! Давно доказано и подтверждено практикой известное утверждение Эйнштейна о том, что для построения здания научной истины «необходимы способности художника» (см.: Мейлах Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие. М., 1985. С. 312).

Здесь начинается новый уровень проблемы, требующий специального исследования. Хотя следует заметить, что даже в кратком анализе эстетического как информации не раз приходилось выбиваться из намеченной колеи, поскольку понимание информационно-сигнальной природы эстетического постоянно указывало на его универсальность, всеобщность. Не об этом ли говорил известный критик Ал. Михайлов на заседании «круглого стола» в журнале «Вопросы философии» (1991. № 6): «Эстетика в сегодняшнем разумении имеет мало общего с эстетическим в понимании Баумгартена или Канта и имеет в виду настолько всеобщее отношение человека к жизни, что в некотором смысле затрагивает всё и включает в себя всё – коль скоро в этом отношении участвует человек в его целом, или целостная человечность».

Возникает закономерный вопрос: должно ли эстетическое отношение учитываться в процессе обучения, образования?

Образование, чтобы быть эффективным, должно быть эстетическим. Речь не об эстетичности, что ограничило бы проблему анализом чисто формальных признаков образовательного процесса, начиная с внешнего вида и манеры поведения преподавателя, кон-

чая рекомендациями производственно-технической эстетики при оформлении аудитории. Речь идёт об эстетическом содержании образования, независимо от преподаваемого предмета и обучаемой аудитории.

Значит, эстетическое восприятие, эстетическое освоение вскрывают выразительность внутренней жизни предмета и одновременно возводят в норму целостность и всесторонность духовного бытия человека.

Не впадаем ли мы в грех вульгарного рационализма, сводя понятие интеллекта только к рационально рассудочной деятельности сознания и настойчиво разделяя вербальные и образные формы мышления. Между тем интеллект в равной мере неотрывно связан как с сознанием в его рассудочной ипостаси, так и с духом, т.е. со сложной сферой эмоционально-образного уровня мышления.

Именно эстетическое восприятие позволяет увидеть и учесть и сложную целостность самого человеческого мышления, и целостную суть изучаемых или созерцаемых им явлений. Как раз на этом пути и совершались наиболее значительные открытия в науке. Известный философ и эстетик В. Волькенштейн писал: «Современная эстетика находит красоту там, где кантовская эстетика искала только истину» (Опыт современной эстетики. М.; Л., 1931).

Однако то, что важно для науки, – открывать красоту истины и, используя критерий красоты, открывать саму истину – тем более важно для образования, стремящегося привлечь к своим предметам внимание обучаемых.

Проиллюстрируем высказанные соображения обращением к такому универсальному с точки зрения любой формы и любого уровня образования предмету, каким является математика.

Есть великолепное свидетельство Ю. Шпенглера, раскрывающее эстетическое значение, эстетическое содержание математики: «Математика прекрасного и красота математического отныне неразделимы. Бесконечное пространство звуков и чистое тело из мрамора или бронзы суть непосредственная интерпретация протяжённости и ставшего. Они связаны с числом как отношением и числом как мерой. В фреске, как и в масляной картине, в примене-

нии законов пропорции и перспективы мы имеем перед собой признаки математического. Но два последних и строжайших искусства суть математики. Контрапункт, как и канон статуи, суть абсолютные миры чисел. Здесь господствуют законы и формулы». (Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: Наука, 1993. С. 371).

Как уже отмечалось выше, суть и задачи современной математической эстетики (Mates) состоят не в механическом сопоставлении эстетического и научного познания, а во вскрытии глубинных эстетических потенций самой науки. Mates доказывает и объясняет то обстоятельство, что наибольшая инвариантность полученного наукой результата наиболее явственно опирается на эстетическое начало науки.

Если для математического познания важнейшими являются идеи координации, согласованности (Н. Борн), то Mates и позволяет выйти на этот уровень познания, она, в частности, вскрывает, разгадывает шифры природных закономерностей.

Блистательным примером в данном случае может служить изобразительное искусство и такое выразительное искусство, каким является архитектура. Mates позволяет установить природную, объективную пропорциональность, которая была уловлена эстетическим сознанием и перенесена в архитектуру, к примеру, Древней Греции. Здесь с помощью Mates открывается механизм трансформации «метода природы» в метод человеческого творчества; речь идёт о динамической симметрии, составляющей главную особенность гармонии греческого искусства.

Следует заметить, что сфера применения Mates вовсе не ограничивается одной математикой, она охватывает самые различные области науки и искусства.

Уже приводилась мысль, что, по свидетельству выдающихся учёных, в их творческой деятельности, в поисках истины решающее значение имел эстетический критерий отбора возможных вариантов решения задачи (А. Пуанкаре, Ж. Адамар). Для того, чтобы научить пользоваться эстетическим критерием в научном познании, необходимо в первую очередь раскрыть эстетическую ценность самой науки или преподаваемого предмета.

Этот более конкретный уровень анализа рассматриваемой проблемы иллюстрируют исследования екатеринбургского профессора Л.Н. Шеврина. Он исходит из того, что эстетическое есть универсальное свойство отражения человеком действительности, способность обнаруживать эстетические качества – это специфический феномен человеческого познания мира. В математических категориях, поскольку и насколько они выражают различные соразмерности, согласованности, отношения и т.п., он видит эстетический смысл, что позволяет утверждать: математика может служить средством эстетического воспитания. Более того, такое воспитание необходимо для становления учёного, ибо выявление эстетических качеств, продумывание и прочувствование их есть важнейший элемент математического творчества.

Где, в каких сферах математики наиболее открыто проявляются её эстетические качества? Здесь следует назвать, прежде всего, три области: математические объекты, математические факты, математические доказательства.

Простейшими математическими объектами являются геометрические фигуры, они вполне отвечают условиям, характеризующим существование эстетической ситуации прежде всего потому, что доступны непосредственному чувственному восприятию. В этом случае мы без труда можем говорить о красоте тех или иных геометрических фигур, а применяя законы симметрии, определять степень их большей или меньшей эстетической ценности.

Но главными математическими объектами являются, конечно, математические понятия наряду с математическими фактами и доказательствами. Они требуют выработки специальных критериев для определения их эстетической значимости. В качестве таких критериев Л.Н. Шеврин называет: простоту, общность, неожиданность, или нетривиальность, удивительность, продуктивность. Специально для математических доказательств добавляется ещё один определитель – экономность.

Конечно, простота здесь понимается не как элементарность простейших формул, а как доступность понимания, высокая сте-

пень коммуникативных возможностей, как гармоничность, без излишеств, ясность полученного результата.

Выразительным примером в данном случае может служить формула Л. Эйлера об отношении вершин, граней и рёбер в выпуклых многогранниках:

$$B + \Gamma - P = 2.$$

Данная формула отвечает всем названным выше требованиям: она очень проста, ясна, неожиданна, обладает высокой степенью общности и продуктивности.

Думается, что приведённый пример и предложенные оценки могут иметь не только частный математический характер, они вполне применимы во многих других областях научного знания и познания для раскрытия их эстетической ценности.

Итак, раскрытие эстетического содержания, эстетической сущности науки в целом и преподаваемого предмета и является смыслом эстетики образования. Следовательно, эстетика образования:

- призвана привлечь внимание обучаемых, вовлечь в процесс познания эмоционально-образный уровень интеллектуальной деятельности;
- позволяет понимать целостную суть изучаемой науки, предупреждает от крайностей редуccionизма;
- способствует развитию творческих потенций личности, формирует уровень идеальных потребностей познания;
- вооружает эстетическим критерием оценки.

Ещё раз обратимся к О. Шпенглеру. Ведя речь о наиболее сложных областях математического знания, об «образованиях высшего порядка», он справедливо замечает, что «здесь дело сводится к внутреннему переживанию, а не только к познанию». Вот почему он убеждён, что эти достижения человеческого интеллекта должны действовать «на нашу душу, как внутренность соборов, как стихи ангелов из пролога “Фауста” или канты Баха, для чего необходимы счастливые и редкие минуты» (Указ. соч.).

Возможно, разработка эстетики образования и позволит умножить счастливые минуты такого могучего воздействия на человеческую душу научного знания уже в процессе его изучения.

Это обстоятельство открывает ещё одну сторону значения преподавания эстетики в вузе. Занятия эстетикой способны содействовать развитию идеальной потребности познания, когда оно совершается не в связи с узкими утилитарными целями, а продиктовано личной заинтересованностью человека, желающего знать и понимать, а желание подкреплено не только интеллектуально, но и эмоционально. Ещё раз напомним, что эстетическое – универсально, оно пронизывает все сферы человеческой деятельности и познания, все субъектно-объективные и субъектно-субъективные отношения.

Итак, прекрасное, эстетическое не может быть отторгнуто от истины и добра, иначе искажается их собственная сущность. Относительной самостоятельностью обладает не эстетическое в целом, а лишь форма, и то лишь в ограниченном диапазоне явлений и целей (например, в рекламе, когда привлекательная упаковка, красочная форма могут прикрывать недоброкачественный товар). Если товар понимать в более широком смысле, то им может быть и произведение искусства, в котором низменное и пошлое выдаётся за эстетически ценное.

По мысли М. Кагана, прекрасное занимает особое место в эстетике, потому что сфера его проявления в действительности шире проявления других форм эстетического. Это очень оптимистический вывод, но, к сожалению, сфера прекрасного, как шагреновая кожа, всё более сокращается под влиянием часто разрушительной деятельности людей эстетически не образованных и невоспитанных.

В то же время, конечно, прекрасное всеобщее, т.е. мы можем обнаружить его в мире повсюду, а вот другие формы эстетического ограничены в своём проявлении пространством и временем, они ситуационны.

Несомненно, можно согласиться с мыслью О. Кривцуна о том, что всё здание эстетической науки строится на единственной категории прекрасного.



## Возвышенное

Как известно, от первого века дошёл до нас трактат Псевдо-Лонгина «О возвышенном». В нём впервые понятие «возвышенное» получает значение эстетической категории. Интересны и даже актуальны размышления Псевдо-Лонгина о сути возвышенного, о его противоположности мелочной суете и тщеславию: «...богатства, почести, слава, неограниченная власть и подобное им прельщают людей лишь своим внешним блеском, разумному человеку не может показаться благом то, в презрении к чему возникает подлинное благо. Удивление и восхищение вызывают не обладатели мнимых благ, а те люди, которые, имея полную возможность пользоваться подобными благами, гордо отвергают их с высоты своего духовного величия». (цит. по: Бореvu Ю. Эстетика. М., 1981).

Одно только это понимание сущности возвышенного не позволяет согласиться с И. Малышевым, предложившим заменить понятие «возвышенное» категорией «величественное», которое как раз и может принадлежать тому суетному, о котором говорил Псевдо-Лонгин. К примеру, может быть внешне оформлен как некое величественное действие выезд или выход царствующих особ, но назвать это событием возвышенным невозможно, поскольку этот торжественный выход и пытается возвеличить то, от чего отказывается возвышенная душа.

В ряде учебников даётся краткая история освоения категории «возвышенное» разными философами. Сошлёмся на учебники Е. Яковлева и Ю. Борева.

В 1757 г. Э. Бёрк опубликовал трактат «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного», в котором началось противопоставление этих категорий.

И. Кант говорит о двойственной природе возвышенного: с одной стороны, возвышенное – математическое, объективно, с другой – динамическое возвышенное субъективно, духовно. Истинным возвышенным Кант объявляет динамическое, существующее в нашем духе, хотя кажется, что оно вызывается некими объективными причинами.

Н. Чернышевский писал: «Возвышенное есть то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами, и которое вызывает в нас чувство страха и удивления» (цит. по: Яковлев, 2000).

Ф. Шеллинг понимает возвышенное как продолжение прекрасного: «Всецело единое в прекрасном самом по себе распадается в отдельном объекте – единственном произведении искусства – на два способа проявления: возвышенное и прекрасное... Абсолютная и всеобщая форма искусства всюду проявляется как возвышенное: в ней особенное заключено только для того, чтобы принять в себя бесконечное». Но далее обнаруживаются противоречия между возвышенным и прекрасным: «В возвышенном чувственно бесконечное побеждается истинно бесконечным. В прекрасном конечное снова смеет обнаруживаться, причём оно проявляется как образ бесконечного. Там (в возвышенном) конечное обнаруживается, словно в мятеже против бесконечного, хотя в этом положении оно становится его символом. Здесь (в прекрасном) они с самого начала находятся в примирённом состоянии» (Там же).

Е. Яковлев приводит понимание возвышенного в религиозном истолковании, которое даёт А. Сакетти, для него оно связано с духовным в природе и человеке: «Не громадный рост человека, а его духовная мощь производит на нас возвышенное впечатление». И в природе возвышенное рождается в духовном, прежде всего, религиозном восприятии: «Религиозная идея, внушаемая созерцанием могучих сил природы, сама по себе есть одно из наиболее возвышенных явлений» (Там же).

Своеобразны размышления о возвышенном И. Кона, которые приводит Е. Яковлев: «Впечатление грандиозной величины, когда оно эстетически воздействует... называют возвышенным» (Там же).

Кон предлагает классификацию возвышенного:

- сила как игра;
- возвышенное покоя;
- озвышенное как борьба.

Ю. Борев приводит представление о возвышенном французских эстетиков XIX в. (А. Сурио, Н. Жоффруа), которые понимали воз-

вышенное как превосходную степень прекрасного, как «прекрасное в себе», бесконечную красоту.

Для Гегеля возвышенное оказывается этапом движения абсолютного духа, которому соответствует романтическая стадия развития искусства, когда дух торжествует над материей, над формой.

Для другого немецкого философа Н. Гартмана возвышенное – это прекрасное, идущее навстречу потребности человека в великом, грандиозном.

Подводя итог разным представлениям о возвышенном в истории эстетики, Ю. Борев сводит их к двум основным позициям:

– возвышенное есть превосходная степень прекрасного, особого рода прекрасное, отличающееся величиной или мощью;

– возвышенное противоположно прекрасному, и при его восприятии возникает эстетически негативная реакция.

Современные эстетики также указывают на общее и отличительное возвышенного и прекрасного. Обратимся к некоторым работам, прежде всего к учебным пособиям, где всякий раз даются определения основных эстетических категорий.

В учебном пособии под редакцией А. Радугина даётся такое определение: «Возвышенное – эстетическая категория, характеризующая эстетическую ценность предметов и явлений, которые обладают большой положительной общественной значимостью, но в силу своей колоссальной мощи не могут быть положительно освоены обществом и личностью» (Эстетика. М., 1008).

Тут есть противоречие: можно ли говорить о большой положительной общественной значимости возвышенного, если оно не может быть освоено ни обществом, ни личностью?

Далее автор поясняет свою позицию: «Возвышенное обнаруживает двойственную природу человека: оно подавляет человека как физическое существо, заставляет осознать свою конечность и ограниченность, но одновременно возвышает его как духовное существо, пробуждает в нём сознание нравственного превосходства даже над физически несоизмеримой и подавляющей его природой» (Там же). В данном случае, очевидно, следует говорить не о нравственном превосходстве, а об интеллектуальном преимуше-

стве человека, которое позволяет ему не только осваивать возвышенное, но и испытывать потребность в нём.

Затем в учебном пособии говорится о возвышенном в религии, правда, ссылки сделаны лишь на Средневековье. Конечно, обращается внимание на отображение возвышенного в искусстве, где типичными формами являются «грандиозность, масштабность, монументальность»; типичными примерами в данном случае выступают египетские пирамиды. Соглашаясь с этими примерами проявления возвышенного в искусстве, нельзя не заметить, что они вовсе не исчерпывают возможности искусства в отражении такой сложной эстетической ценности, неотрывной от духовной сущности человека, где имеют место иная грандиозность и масштабность. Конечно, и пафос, о котором говорится в пособии, способен быть связанным с возвышенным, но здесь есть серьёзные ограничения, так как пафос, парадность, внешняя величественность и т.п. лишь внешне могут показаться возвышенными и прекрасными, не являясь таковыми по своей сути.

О. Кривцун (2003) совершенно справедливо полагает, что возвышенное, как и все другие эстетические понятия, обретает смысл только через соотнесённость с категорией прекрасного, демонстрируя оттенки разных типов чувственного восприятия мира.

Одно явление может оцениваться как прекрасное и как возвышенное. У Канта – это звёздное небо над нами, которое, конечно, и прекрасно, и возвышенно во всех смыслах. Для Гоголя Днепр чуден и величав, значит, прекрасен и возвышен. Но эти категории вовсе не тождественны. Вот мысль Е. Яковлева: «Возвышенное связано с прекрасным, но не сводится к нему, так как “если прекрасное – некоторая мера и гармония, то возвышенное – нечто несоизмеримое и в принципе незавершённое, нарушение гармонии и порядка” (Д.Д. Средний). В таком понимании возвышенного Д.Д. Средним, на наш взгляд, наиболее основательно раскрываются его существенные признаки, его диалектичность» (Указ. соч.).

Далее Е. Яковлев анализирует разные аспекты возвышенного. Так, в онтологическом аспекте «возвышенное есть нарушение гармонического целого, оно есть совершенное дисгармоническое». «В феноменологическом аспекте возвышенное есть преодоление

этой дисгармонии в общественной и индивидуальной практике человека». В этом случае конкретизация возвышенного происходит в героическом и подвиге. В отличие от других авторов, Яковлев противопоставляет возвышенное не низменному, а ужасному; находит этому подтверждение в произведениях Шекспира: «...в трагедиях Шекспира возвышенное всегда связано с трагическим, ужасным, героическим, прекрасным, и этим они существенно отличаются, например, от драм Шиллера, где возвышенное часто выступает как художественная доминанта» (Там же).

Вряд ли можно согласиться с таким переплетением возвышенного с ужасным, героическим, трагическим, прекрасным. Дело не только в том, что каждое из этих понятий теряет свою специфику, категориальный смысл, но и меняется смысл возвышенного, которое выражает не столько ужас человека перед чем-то недоступным его физическим и духовным силам, а наоборот, способность человека воспринять, почувствовать, преодолеть нечто несоизмеримо великое в сравнении с его силами и тем самым обрести дополнительную жизненную энергию, извлечь её из восприятия возвышенного, в котором человек нуждается, как и в восприятии прекрасного. Поэтому традиционное противопоставление возвышенного низменному представляется более предпочтительным.

Зато следует вполне согласиться с автором, когда он объясняет ещё один аспект возвышенного: «Гносеологический же аспект возвышенного заключается в том, что оно подвигает человека на познание неизведанного великого в природе, обществе и духовной жизни, пробуждает в нём неприятие обыденного, общепризнанного, повседневного, открывает для него неизведанное в нём самом и в мире, порождает стремление восстановить или вновь создать гармонию мира как нечто прекрасно-возвышенное» (Там же).

Такое понимание возвышенного подтверждается автором и при анализе ещё одного аспекта смысла этой категории: «Социальное значение возвышенного заключается в том, что оно формирует в человеке благородство и широту взглядов, нравственно совершенствует его, способствует формированию активной жизненной позиции» (Там же).

В соответствии со своим методом определения эстетических ценностей через соотнесение реального и идеального, даёт определение возвышенного М. Каган (1997): «Возвышенным оказывается такой предмет, такое явление, такой поступок, в которых с *исключительной силой, с необыкновенным могуществом, с всепоглощающей энергией проявляется эстетический идеал*».

М. Каган приводит пример возвышенного: «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...» (Указ. соч.). Здесь, конечно, учитываются лишь количественные отличия, но ведь и маленькое озеро и цветок и лужайка могут стать возвышенными, скажем, в воспоминаниях человека, связывающего их с понятием Родины, тем более, если он от неё отделён по каким-то причинам.

Значительно более убедительным оказывается сопоставление возвышенного и прекрасного на примере двух картин И. Левитана: «Март» и «Над вечным покоем». Если картина «Март» есть прекрасное изображение уже близкой весны, передаёт ноту интимности, уюта, обыденности обжитого людьми уголка природы, то о картине «Над вечным покоем» можно сказать: «Возвышенно!», картина способна передать эстетический смысл этого образа природы, в котором человеческому масштабу противопоставлен масштаб мироздания.

Ещё языческое преклонение людей перед могучими силами природы, желание обладать подобным могуществом и породило представление о возвышенном.

М. Каган отмечает, что после того, как человечество преодолело религиозно-мифологическое осмысление мира и вступило на путь научного его познания, в общественном идеале сохранилась мечта о могуществе человека, которое позволило бы ему преобразовывать нашу планету, изменять климат, покорить пространство космоса.

К сожалению, не все из названных автором мечтаний можно отнести к числу возвышенных: климат меняется не в результате

целенаправленной и полезной для людей и природы деятельности, а потому что атмосфера замусорена выбросами промышленных отходов; да и космос уже нуждается в серьёзной чистке от мусора.

Сравнивая себя с силами природы, стремясь стать таким же могучим, человек пришёл к выводу, что его могущество заключается в другом: в эстетическом сознании человечества возвышенное представляется не как атрибут огромного роста или необычайной мускульной силы, а как качество *силы характера, могущества духа, нравственного роста* (Каган, 1997).

М. Каган приводит убедительные примеры из произведений русской и мировой классики и делает, очевидно, справедливый ввод о социальной значимости возвышенного в общественной жизни: решение экономических проблем не должно заслонить устремление общества к возвышенному идеалу человеческого общежития, в котором ценность человека, его действий и творений будет определяться *эстетическими, а не физическими критериями*.

М. Каган находит ещё один аспект отношений повседневной обыденности с тем, что возвышается над серыми буднями. Он предлагает ввести в число основных категорий эстетики понятия прозаического и поэтического: поскольку речь в обыденной жизни, в деловой сфере, в научной деятельности имеет прозаическую форму, а художественное слово было изначально поэтическим, постольку понятийная антитеза «поэзия / проза» и производные от неё 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, созданного художественной фантазией, а затем и разные «состояния», говоря термином Г. Гегеля, самой реальности.

Приводя далее примеры из истории мирового искусства, в котором и становилось противостояние прозаическое – поэтическое, М. Каган невольно доказывает явную избыточность введения двух новых категорий, поскольку и без них эстетика располагает достаточным терминологическим корпусом, да и сами предложенные

автором понятия оказываются просто оттенками, модификациями (в лучшем случае) известных категорий.

Вот что пишет М. Каган: «...в понятии “прозаическое” закрепились его исторически сложившаяся художественная связь с низким, уродливым, пошлым, вульгарным, бездуховным, эгоистическим, а тем самым и с комическим, антитеза же “прозаическое” – “поэтическое” – сохранила свою семантическую сцепленность с ценностной триадой “прекрасное – возвышенное – трагическое”» (Указ. соч.). Не растворяются ли понятия «поэтическое» и «прозаическое» в других давно известных категориях эстетики, указывая лишь на их возможные оттенки? Более того, предлагаемые категории обладают способностью к взаимопревращению. Так, в художественном произведении изображение самых прозаических явлений может приобретать поэтическое обличье. М. Каган приводит известные пушкинские строки:

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 нашёл объяснение подобного превращения обыденной, грубой и пошлой реальности в произведение высокого искусства именно в том, что художник-реалист способен “поэтизировать самые прозаические вещи”, ссылаясь вслед за самим поэтом на художественный опыт фламандской живописцев, изображавших “прозу действительности под поэтическим углом зрения”» (Там же).

Но ведь и поэтическое может обернуться прозаическим и даже низким: такие опыты проводил в своих стихах Ш. Бодлер, а некоторые современные поэты не брезгают нецензурной бранью в



своих, якобы поэтических, опусах, опуская поэзию до отвратительного, безобразного и пошлого. Эти факты свидетельствуют, что поэтическое и прозаическое не обладают достаточной категориальной устойчивостью и уже поэтому не могут быть включены в число основных эстетических категорий.

Вот и сам М. Каган, говоря о различиях прозаического и поэтического, замечает, что «данные различия не являются жёсткими, 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 “стихотворения 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» (Там же).

И всё-таки М. Каган настаивает: «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 её категориях» (Там же).

Конечно, понятия «поэтическое» и «прозаическое» широко используются в эстетических оценках, прежде всего художественных произведений, могут служить уточнению этих оценок, указанием на ускользающие от поверхностного взгляда некоторые нюансы, мотивы, интонации, смыслы и т.д., но в любом случае они оказываются лишь аспектами, уровнями основных эстетических категорий.

Подробно анализирует категорию возвышенное Ю. Борев. Вот его определение: *«Бесконечность и вечность мира, мощные внутренние силы природы и человека, безграничные перспективы в освоении при-*

*роды, в её очеловечивании – всё это отражает возвышенное как категория эстетики»* (Борев Ю. Эстетика. М., 1988. С. 58).

Однако возвышенное может вызывать и отрицательные эмоции, например, чувство страха. Ю. Борев предлагает различать две разновидности возвышенного: возвеличивающее мощь человека и подавляющее его. Конечно, «высокие горы, океаны, космические просторы» могут подавлять человека своей мощью, но когда они осваиваются человеком, используются в его целях, они становятся эстетически приемлемыми, развитие общества лишает слепые силы природы «страшных, пугающих черт, раскрывает их подлинное величие, их дружественность, а не враждебность людям» (Указ. соч.).

В жизни общества возвышенное – «это созданные руками человека гигантские технические сооружения, мощные социальные движения, творческое созидание, в которое втянуты огромные массы людей» Данные разъяснения позволяют уточнить понятие возвышенного: «это объективное эстетическое свойство, присущее предметам и явлениям, которые обладают широкой положительной общественной значимостью, оказывают влияние на жизнь целых народов или всего человечества». И всё-таки Ю. Борев считает, что «прекрасное – сфера свободы, возвышенное – сфера несвободы человека» (Там же).

Однако, как справедливо замечает автор, несмотря на все свои отличия от прекрасного, возвышенное столь же востребовано человеком, его психикой, эстетическим чувством, вкусом, как и прекрасное. Поэтому возвышенное находит своё отражение в искусстве. Что же привлекает искусство к возвышенному? «Грандиозность, масштабность, монументальность – типичные формы отражения возвышенного в искусстве». А вот и примеры этому, которые называет Ю. Борев, – храм Зевса в Олимпии. Здесь «идея владения одними силами природы и зависимости от других ощущалась в самом замысле архитектурно-скульптурного ансамбля, производившего впечатление прекрасного и возвышенного» (Там же). Далее называются египетские пирамиды, готические соборы, микеланджеловский Давид, шекспировский «Король Лир», девятая симфония Бетховена и некоторые другие произведения.

Следует заметить, что если в этих произведениях и присутствует некая масштабность, грандиозность, то все приведенные характеристики не столько количественные, сколько сущностные и духовные, определяющие великий смысл изображённого, который и оказывает на человека потрясающее впечатление, способное вызвать и восторг, и страх, оказывающиеся в равной мере желанными. Ю. Боров сам приводит пример этому, цитируя знаменитые стихи Пушкина, где поэт абсолютно гениально выразил такую потребность человеческой души:

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъярѣнном океане,  
Средь грозных волн и бурной тьмы,  
И в аравийском урагане,  
И в дуновении Чумы.  
Всѣ, всѣ, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья –  
Бессмертья, может быть, залог,  
И счастлив тот, кто средь волненья  
Их обретать и ведать мог.

Перечисленные Пушкиным грозные явления обычно и называют в качестве примеров проявления возвышенного в природе, но при этом подчёркивают лишь их количественную мощь, превосходящую человеческие физические силы, и опускают то, что оценивает их как возвышенные именно человек, желающий их видеть, «обретать и ведать», преодолевая страх и физическую слабость, находя в том свою духовную силу, «бессмертья, может быть, залог». Поэтому человек и называет возвышенным то, что возвышается над обыденной повседневностью, что пробуждает высшие чувства и переживания, заставляет нас обратиться к высоким идеям и смыслам человеческого существования.

Ещё меньшее значение имеют чисто физические, материальные параметры возвышенного в искусстве. К примеру, русские пейза-

жи художников-передвижников не поражают размерами и изображением грозных природных явлений, но в большинстве своём они наполнены возвышенным чувством любви к родной природе, к Родине, в них отражены их наиболее высокие для своего времени идеалы в понимании предназначения искусства. Подобное же можно сказать и о литературе, где главным средством выразительности является слово.

Своеобразную точку зрения высказывает о возвышенном в своих лекциях по эстетике А. Еремеев. Он говорит: «Наиболее интенсивно выявленное прекрасное даёт возвышенное. Возвышенное, на наш взгляд, не является самостоятельной эстетической модификацией, существующей наряду с прекрасным и трагическим. Она характеризует наивысшую степень проявления прекрасного, причём её зарождение зависит от возможности владения человеком наиболее полно выявленным позитивным значением» (Еремеев А.Ф. Границы искусства... М., 1987).

Всё-таки своеобразные особенности возвышенного, о которых уже говорилось, настолько отличают эту категорию от прекрасного, что она, конечно, становится вполне самостоятельной эстетической оценкой, учитывающей особенные явления в природе, обществе и искусстве, вызывающие весьма отличные от восприятия прекрасного человеческие чувства и эмоции. Поэтому нельзя согласиться с точкой зрения А. Еремеева. Но то, как он анализирует возвышенное, вполне раскрывает сущность этой категории.

Так, А. Еремеев справедливо замечает, что возвышенное «...служит глубоко внутренней, а не внешней характеристикой объекта. Мы не можем сказать, что эта гора возвышенной той на 900 метров, количественные соотношения не есть область возвышенного. Зато поступок человека, имеющий особо большое положительное значение, естественно раскрывается как возвышенный. Но так же, как благородный поступок отдельного человека, возвышенным может быть и явление природы, события народной жизни и т.п.» (Там же).

Понимаемое таким образом возвышенное способно оказывать серьёзное положительное влияние на умонастроение людей, на

общественные отношения. «В том случае, когда возвышенное или подвластно человеку, или гармонично его жизни, или согласуется с его потребностями, оно служит средством мобилизации его сил, умножения его могущества, приводит к гармонизации среды в самых высших точках жизненного проявления человека» (Там же).

Соглашаясь с А. Еремеевым в этом истолковании возвышенного, мы одновременно получаем доказательную базу тому положению, что возвышенное – это действительно вполне самостоятельная эстетическая категория, которая к тому же обладает способностью оказывать влияние, усиливать другие эстетические модификации: «Возвышенное может также усиливать выразительные способности других эстетических модификаций – трагического или комического – и в этом варианте переходить уже из сферы положительного проявления в иные качественные образования» (Там же).

Но вот какое положение А. Еремеева вновь вызывает сомнение. Он пишет: «Но возвышенное могут порождать силы, вышедшие из-под контроля человека. Культ личности или культ какого-либо сверхестественного существа – лучшее тому подтверждение. Став предельно грандиозными, великими, эти явления противопоставились человеку, превратились в орудие подавления, угнетения, закабаления» (Там же). Но вряд ли можно назвать возвышенными явления, о которых говорит автор. Как бы ни возвеличивался культ личности, он только называется великим, гениальным, отцом и вождем народов и т.п., а на самом деле таковым не является и не может быть объявлен возвышенным. Подобно тому, как ошибочно говорят об эстетизации безобразного, тем самым лишая само понятие эстетического его положительного смысла и значения; как уже отмечалось, в таких случаях может идти речь лишь о некоторой относительной самостоятельности формы, которая внешними своими покровами может на время замаскировать нечто антиэстетическое. Не вполне понятно, что имеет в виду автор, говоря о сверхестественных силах, которые тоже могут быть объявлены возвышенными, а на деле подавлять и угнетать человека. Наверное, таковые есть в мифологиях и религиях разных народов. Но при этом следует иметь в виду, что для истинно верующего чело-

века Бог есть самое возвышенное понятие, к которому он обращается за помощью и поддержкой в трудные минуты жизни, не испытывая никакого угнетения и закабаления.

*Итак, возвышенное есть такая эстетическая категория, которая обозначает явления и предметы, превосходящие обыденное, повседневное, вызывающие у человека восторг, удивление и восхищение, смешанные со страхом и тревогой, доставляющие «отрицательное наслаждение» (И. Кант) и рождающие веру в созидательные возможности человека.*

Возвышенное способно оказывать сильное воспитывающее воздействие на человека, пробуждая в нём истинно человеческие чувства и мысли, внушая уверенность в способность человека преодолевать тяжкие испытания и житейские трудности, выбирать в жизни действительные духовные ценности, а не блеск и мишуру внешних одеяний. Возвышенное в человеке – это прежде всего героическое, оно подтверждает способность на героические поступки, на самопожертвование, тем самым возвышает над миром природы, над всеми другими живыми существами, не способными к таким поступкам. По этим причинам современная массовая культура и искусство «шарахаются» от возвышенного, доказывают, что его нет и не может быть уже по той причине, что человек по природе своей низмен, мелочен, эгоистичен, не способен на героизм и времена героических подвигов давно канули в лету. Эта позиция оправдывает самые отвратительные сцены и описания, характерные для многих произведений массового искусства, в которых и торжествуют безобразное, низменное и ужасное в качестве главных признаков современного мира.

Да вот и искусство, которое условно можно назвать демократическим, тяготеющее к реализму, словно бы стесняется обращаться к возвышенному, считая, что в реальной действительности ему нет места, и предпочтение отдаётся обыденному, повседневному ради правды жизни. Возвышенное и прекрасное ещё сохраняются только в духовном мире, в мечтах и мыслях человека, забитого мелочной суетой и служебными хлопотами.

Вот почему столь важно восстановление места и значения возвышенного не только в теории эстетики, но и в искусстве, в морали и в реальной общественной жизни.

### **Трагическое**

Человеческая история – это история трагедий, связанных с преждевременной гибелью многих людей и их тяжкими страданиями во время кровопролитных войн или стихийных бедствий, либо личных, индивидуальных трагедий, вызванных теми или иными конкретными событиями человеческой жизни – от поражения смертельной болезнью или автомобильной катастрофы до самоубийства из-за неразделенной любви. Много раз высказывалась мысль, что причина трагедий, сопровождающих человечество, заключается прежде всего в том, что человек по сути своей трагическое существо, потому что смертен. Какими бы великолепными и выдающимися способностями не был одарён человек, как бы он не был нужен людям, обществу, он неизбежно уйдёт из жизни. Однако это обстоятельство вовсе не мешает людям трудиться, ставить увлекающие их цели, творить, создавать семьи, жить полноценной жизнью. Мировая философия и искусство указывают на то, что причины трагедий – в общественном устройстве, в несовершенстве этого устройства. Об этом же говорится в работах современных эстетиков.

В учебнике под редакцией А. Радугина говорится, что трагедия есть категория эстетики, отражающая острейшие жизненные противоречия (коллизии), ситуации и обстоятельства, развёртывающиеся в процессе взаимодействия свободы и необходимости и сопровождающиеся человеческими страданиями, смертью и гибелью важных для жизни ценностей (Эстетика / под ред. А. Радугина. М., 1998).

Социальную природу трагического подчёркивает и Е. Яковлев: «В категории трагического в первую очередь следует подчеркнуть его объективно-социальное содержание. В нём эстетическое в своей онтологии существует как отрицательно-совершенное, т.е. как

социальная дисгармония, в исторической перспективе преодолеваемая социально прогрессивной силой» (Указ. соч.).

По мысли А. Еремеева, трагическое «объясняется и обуславливается противоречиями, которые закономерно возникают в ходе объективной жизни» (Указ. соч.).

Обусловленность трагического противоречиями и несовершенством общественной жизни позволяет понять, почему не всякая гибель человека и не всякие страдания могут быть названы трагическими. Об этом пишет М. Каган: «В конечном счёте страдание как таковое – явление психофизиологическое, а не эстетическое и смерть – закономерность биологическая, а не эстетический феномен. Чтобы эти анэстетические явления превратились в ценности эстетические, нужны определённые условия – такой социокультурный контекст, в котором страдание и смерть некоего существа соотносятся с судьбою идеала и именно потому ценностно осмысливаются, вызывая чувства сострадания, скорби, душевной боли» (Указ. соч.). Если эстетические оценки возникают при сопоставлении реального с идеальным, то трагическое означает гибель идеального в реальном. М. Каган приводит тому массу примеров из истории и из произведений искусства: Спартак, Жанна д'Арк, Джордано Бруно, Галилей, герои Отечественной войны, декабристы, герои трагедий Шекспира, «Последний день Помпеи» К. Брюллова, кинофильмы А. Тарковского «Солярис» и «Сталкер» и др.

Связь трагического с идеалом, конечно, существует, и это позволяет понять, как трагическими могут оказаться судьбы не только человека, но и животного. Например, Белый Клык Джека Лондона или Белый Бим Чёрное ухо из повести Г. Троепольского. Если с животным или даже с растением, с каким-либо природным объектом, к примеру, с озером Байкал, связаны человеческие идеалы, представления о верности, дружбе, любви к родине и т.п., и эти идеалы могут погибнуть или уже погибают, то такие события, несомненно, трагичны. Однако убедительно доказав, что трагедия – это гибель идеала, М. Каган далее абсолютизирует это положение и приходит к выводам, которые вызывают сомнения в их правильности. Он пишет: «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”» (Указ. соч.).

Конечно, судьба Ромео и Джульетты – это трагедия, наиболее распространённый пример трагедии, на который ссылаются большинство авторов, и, если бы они остались живы и превратились в старосветских помещиков, то никакой трагедии и не было бы, трагедия в том, что они погибли. И в существовании гоголевских помещиков тоже нет никакой трагедии, нет ни преждевременных смертей, ни тяжких страданий.

По этим причинам представляется более верным толкование трагедии, данное в учебнике Ю. Борева, который понимает трагедию как невозполнимую утрату и утверждение бессмертия. О каком же бессмертии идёт речь? Это не вера в царство Божие и не фантастические сюжеты о жизни после смерти, имеется в виду реальное бессмертие в духовной жизни потомков. Всё зависит от того, что успел человек сделать при жизни. Он мог быть изобретателем, и его открытиями пользуются люди после его смерти, он мог быть учёным, раскрывшим неизвестные ранее законы природы, или философом, гуманитарием, сказавшим своё слово в науке, и на его работы ссылаются новые поколения учёных, он мог быть замечательным художником, создавшим поистине бессмертные художественные произведения, или выдающимся государственным деятелем, типа Петра Великого, и его деятельность повлияла на государственный и общественный строй страны. Наследие таких выдающихся людей активно участвует в духовной жизни новых и новых поколений, о них думают, спорят, пишут статьи и монографии, организуют специальные собрания, конференции, они живут и после смерти своими делами, мыслями, волнениями.

Наконец, кто-то мог быть просто добрым, хорошим, порядочным человеком, верным другом, способным к сочувствию и состраданию, знавшие его часто о нём вспоминают, ставят в пример современникам, подрастающему поколению и т.д. Такие люди продолжают жить в духовной жизни общества нередко многие века и даже тысячелетия. Это и есть реальное бессмертие.

С древнейших времён трагедия связана с верой в воскресение, по принципу зерна, брошенного в землю и погибшего в этой своей форме жизни, но воскресающего в новом растении. Вот почему трагическое включает в себя не только скорбь и печаль, но и переход к радости, связанной с верой в воскресение и с тем, что опыт пережитой трагедии станет для людей жестоким уроком и они постараются не допустить его повторения.

И вот окончательный вывод Ю. Борева: «Трагическое раскрывает: 1) гибель или тяжкие страдания личности; 2) невосполнимость для людей её утраты; 3) бессмертные общественно ценные начала, заложенные в неповторимой индивидуальности, и её продолжение в жизни человечества; 4) решая высшие метафизические проблемы бытия, утверждает общественный смысл жизни человека; 5) выявляет активность трагического характера по отношению к обстоятельствам; 6) философски осмысляет состояние мира; 7) вскрывает исторически временно не разрешимые противоречия; 8) воплощённое в искусстве оказывает очищающее воздействие на людей» (Указ. соч.).

Из такого толкования смысла трагедии становится понятным, что «трагедия даёт концепцию жизни, она раскрывает её общественный смысл», а трагический герой показывает людям путь, которым следует идти, и дело, ради которого можно отдать жизнь. По этим причинам можно лишь присоединиться к следующему рассуждению А. Радугина: «...для Гегеля цвет трагедии – белый. Будучи воплощённым в искусстве, трагическое оказывает очищающее воздействие на людей (катарсис), призывает их на борьбу со злом. Смерть героя трагедии возбуждает боль и скорбь зрителей, читателей, но вызывает восхищение самоотверженной жертвенностью. Отсюда произрастает одно из главных предназначений тра-

гического произведения – утверждение достоинства человека, расширение его возможностей, разрыв тех границ, которые исторически сложились, но стали тесными для наиболее сильных и активных, одухотворённых высокими идеалами» (Указ. соч.).

По этим причинам искусство, вдохновляемое гуманистическими идеалами, обращается к трагическому, достигая катарсиса. Разные исследователи приводят в пример произведения представителей критического реализма (Хемингуэй, Фолкнер, Франк, Бёль, Феллини, Антониони), советских писателей (Фадеев, Вишневский, Шолохов), композиторов (Бетховен, Чайковский, Шостакович и др.).

А вот совсем небольшое стихотворение поэта-фронтовика Сергея Орлова о солдате, который был убит во время боя, он не совершал какого-то выдающегося подвига, его просто убили, т.е. он совершил самое большое, что может сделать человек, защищая Родину, – отдал свою жизнь. Поэт написал: «Его зарыли в шар земной». Земной шар стал саркофагом и памятником солдату. Кажется, в этом стихотворении учтены все характеристики трагического, о которых писал Ю. Боров.

Е. Яковлев замечает: «В онтологическом смысле возможность трагического заложена в самих законах диалектического движения мира» (Указ. соч.). Здесь имеется в виду тот факт, что мир, в котором живёт человек, неизбежно погибнет, он смертен, как и сам человек, но это обстоятельство не может стать основой пессимистического мировоззрения, потому что диалектика мира предполагает обязательное воссоздание сознательной жизни где-то в другой части бесконечной Вселенной.

И далее представляется необходимым привести следующие положения Е. Яковлева: «Феноменологически трагическое выражается в различных формах трагического конфликта (трагедия заблуждения, трагедия нового, трагедия старого)». И далее: «...феномен трагического связан не только с непосредственными социальными антагонизмами, в нём зафиксированы эстетические аспекты и личной человеческой жизни, её столкновение со смертью». Для примера автор ссылается на рассказ А. Чехова «Враги» и некоторые факты из книги Х. Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация

искусства». И вот какой вывод делает Е. Яковлев: «...если для А.П. Чехова красота горя – это проникновение в его сущность, через его внешнее проявление, через обнаружение его эстетической ценности как сострадания, понимания и сочувствия, то для Ортеги-и-Гассета подлинно эстетическое, содержательное значение этого события предельно формализовано и практически недоступно эстетическому обнаружению» (Там же).

Не кажутся достаточно убедительными доказательства этого вывода. Е. Яковлев продолжает мысль о позиции Ортеги-и-Гассета: «Трагическое для него, в эстетическом, художественном аспекте, вообще не существует, оно есть факт только социальной или личной жизни. Но в истинно научном смысле сам факт социальной или личной трагедии неизбежно несёт в себе совершенную дисгармонию, что делает этот феномен эстетически значимым» (Там же).

Эта мысль вполне укладывается в общую научную концепцию Е. Яковлева, но при этом надо иметь в виду, что трагедия приобретает эстетический смысл и значение эстетической категории только в произведениях искусства и научных работах философов. В реальной действительности трагическое – это сама жизнь, в которой человек живёт совсем не так, как он живёт и переживает трагедию в искусстве. Да вот и сам Яковлев, чуть дальше, говорит: «В конечном счёте трагическое может быть только социальным; трагические коллизии “мыслящего духа” есть трагедия только для него, а для вечно развивающегося мира – это лишь момент саморазвития» (Там же).

Дальнейший анализ трагического представляется тоже достаточно оригинальным и заслуживающим внимания и обсуждения: «В гносеологическом аспекте трагическое следует рассматривать как непознанную необходимость, незнание которой не порождает пессимистического взгляда на жизнь». Этот аспект позволяет понять, что и смерть не есть превращение жизни в ничто, она означает слияние с миром природы, в конце концов, с миром Вселенной, возвращение к тому, из чего вышел.

«Социальный аспект трагического – определённая несвобода, что означает практическую невозможность прогрессивного класса

или социальной силы победить в данный исторический момент» (Там же). Так трагическое оказывается связанным со свободой, с её ограничением в определённый период, что не должно порождать упаднические настроения и отказ от идеи прогресса.

Если цель трагического – катарсис, то он может произойти только в результате обретения человеком свободы. Специфика трагического и в жизни, и в искусстве состоит в том, что оно отражает ценностные свойства не предметов, а процессов; прекрасным может быть и предмет, а трагическое должно реально проявить себя в действии, событии, конфликте, в трагическом исходе. Отсюда историческая обусловленность трагического. А. Еремеев в своих лекциях по эстетике говорит: «Историческая конкретность трагического очевидна». Она реализуется, как отмечают современные исследователи, в разных формах конфликтов, что приводило к разному пониманию и осмыслению трагического: Античность осознавала трагическое как очищение; для Средневековья трагическое – это мученическое; в эпоху Возрождения трагический характер носило проявление свободы воли – это активность в борьбе с мировым злом; классицизм понимает трагическое как результат противоречий между общественным и индивидуальным, романтизм – как мировую скорбь из-за вечной борьбы с неистребимым злом; критический реализм видит трагическое как разрыв между личностью и обществом.

Однако это только один уровень исторической конкретности трагического, другой связан с разделением общества на классы, слои, сословия, религиозные объединения и т.п. Если для христианской религии подлинно трагическими являются судьба Иисуса Христа и его последователей-мучеников, то в светском мировоззрении трагическими оказываются Спартак, Жанна д'Арк, Д. Бруно и др. Более того, в антагонистическом обществе то, что для одних воспринимается как трагедия, для других вовсе не является трагедией. Совершенно справедливо замечает А. Еремеев: «...сложное сочленение значений в трагическом объясняется и обусловливается противоречиями, которые закономерно возникают в ходе объективной жизни» (Указ. соч.). На протяжении всего

лекционного курса А. Еремеев настаивает на этом положении: «...трагическое первоначально возникает не в нашей голове, не в наших чувствах, а в самой реальной действительности... Это тем более важно отметить, что в нашей эстетике распространены представления о трагическом как оценке, переживании, художественной идее, а его объективное значение затушёвывается. <...> ...трагическое выступает не как нечто “отрывочное”, обособленно существующее в обществе, а как закономерно возникающее при определённых обстоятельствах порождение, и в связи с этим появляется возможность выявить не только его отдельные, пусть и важные, стороны, а проанализировать процесс в целом» (Там же).

В основе трагического в обществе лежит конфликт между новым и старым, который является закономерным источником развития общества, следовательно, и возникновение трагического тоже есть закономерный процесс. При этом «...для появления трагического нужно, чтобы в самом общественном бытии новое и старое социально отдифференцировались друг от друга, а на гносеологическом и аксиологическом уровнях эстетического отношения новое и старое отдифференцировались в понятиях и оценках» (Там же).

Далее А. Еремеев замечает, что «между степенью проявления позитивного, нового и характером, особенностями раскрытия трагического конфликта существует непосредственная зависимость. Её можно выразить в таких закономерностях: трагическое тем сильнее проявляется, чем а) значительней позитивное, вступающее в конфликт, б) чем более существенный урон терпит положительное, новое в борьбе с негативным, отживающим. Когда эти моменты соединяются, возникает трагическое великого масштаба, подобное гибели Парижской Коммуны или разгрому движения декабристов» (Там же).

Важной стороной трагического является судьба индивида, отдельной личности, в трагическом конфликте. Обычно имеются в виду случаи гибели индивида, что заставляет поставить вопрос, значит ли это, что индивидуальное гибнет в общественном? Такой вопрос ставит А. Еремеев и дополняет его: «А некоторые даже задают вопрос, трагична ли вообще эта гибель?»

С такой позицией согласиться нельзя. Личный вклад индивида сохраняется, если он был необходим обществу. «Отдельный человек при этом отнюдь не теряет значения для последующих поколений, не растворяется в некоем общем продукте, а даже после трагической гибели остается вершителем благих перемен, несмотря на все происки сил реакции и зла» (Там же). В качестве примера такого рода трагического называют подвиги Сергея Лазо, Николая Гастелло, Александра Матросова. Делается закономерный вывод, что при такого рода трагическом исходе не индивидуальное поглощается общественным, а происходит утверждение важнейших качеств личности в высшей точке их социального (психологического, человеческого) проявления, достигается особая, высшего рода гармонизация личного и коллективного, чему не может помешать сама смерть. Однако не всякая смерть может быть названа трагической. Многие эстетика согласны с мыслью Ф. Шеллинга, что добровольный выбор человеком такой борьбы, которая может привести его к гибели, делает личность, её поступки трагическими. Но, замечает А. Еремеев, «сам по себе выбор человеком пути борьбы не делает его лицом трагическим, а его поступки не наделяет той же особенностью. <...> ...трагическое создаётся объективным соотношением сил нового и старого, позитивного и негативного, и этого общего правила не меняет ничто» (Там же).

Подчёркивая социальную природу трагического, нельзя не сказать о роли трагического в личной судьбе индивида, что в свою очередь влияет и на общественное настроение и отношение к трагическому. Очень выразительна мысль Р. Мюллера-Фрейенвельса, которую приводит А. Еремеев: «В своём целом трагическое впечатление представляет один из самых высоких подъёмов, на которые способна человеческая природа, потому что через духовное преодоление глубочайшей боли возникает чувство триумфа, не имеющего себе равного» (Там же). В этом, несомненно, и заключаются эстетическая сущность трагического и его способность порождать катарсис.

В своих лекциях А. Еремеев касается и оживлённого спора двух видных отечественных эстетиков – Ю. Борева и М. Кагана – о пес-

симиристическом и оптимистическом смысле трагического: Ю. Борев утверждал, что трагическое всегда оптимистично, а М. Каган говорит о возможности пессимистической трагедии. Конечно, оба эстетика прежде всего ссылались на произведения искусства. Финал «Гамлета» трагичен, говорит М. Каган. Ю. Борев утверждает, «что как бы конкретно ни складывалось то или иное противоборство положительного с отрицательным, если оно приобрело действительно трагическое звучание, то его жизнеутверждающий пафос и характер разрешения конфликта обязательны» (Указ. соч.).

Конечно, эта дискуссия имела значение для понимания трагического и за пределами художественного его воспроизведения, за пределами искусства. В своё время В.И. Ленин говорил об историческом пессимизме, который опирается на конкретные философские основания и становится теоретической базой для определённого рода художественных произведений, в том числе и тех, что обращаются к трагическому.

С.Л. Франк в статье «Смысл жизни» раскрывает одну из возможных теоретических позиций, основывающих исторический пессимизм: «Представим себе хоть на мгновение с полной реалистической ясностью то положение человечества, которое соответствует подлинной действительности, поскольку мы берём жизнь в её эмпирическом составе. В каком-то уголке мирового пространства кружится и летит комочек мировой грязи, называемый земным шаром; на его поверхности копошатся, кружась и летя вместе с ним, миллиарды и биллионы живых козявок, порождённых из него же, в том числе двуногие, именующие себя людьми; бессмысленно кружась в мировом пространстве, бессмысленно зарождаясь и умирая через мгновение по законам космической природы, они в то же время, движимые теми же слепыми силами, дерутся между собой, к чему-то неустанно стремятся, о чём-то хлопочут, устраивают между собой какие-то порядки жизни. И эти-то ничтожные создания природы мечтают о смысле своей общей жизни, хотят достигнуть счастья, разума и правды. Какая чудовищная слепота, какой жалкий самообман!» (Франк С.Л. Смысл жизни // Франк С.Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 176).



Такая философская и психологическая платформа способна объяснить творчество Ф. Кафки, замечает М. Каган, театр абсурда С. Беккета и подобные им явления искусства, пронизанные крайне пессимистическим настроением.

Но, конечно, трагедия не всегда связывается с историческим пессимизмом. В своё время Ч. Айтматову приходилось доказывать это, отстаивая право советского писателя рассказывать о трагедии, а многие его произведения («После сказки», «Буранный полустанок», «Плаха» и др.), несомненно, являются трагедиями, но не оставляют впечатления безысходности и безнадёжности. Они предупреждают о возможном трагическом исходе, если люди будут вести себя тем или иным образом.

Нередко через трагедию, пережив трагедию, человек, наконец, понимает наиболее важные ценности жизни. На одном из писательских съездов Г. Троепольский, автор трогательной повести «Белый Бим Чёрное ухо», говорил, что после фильма, поставленного по его произведению, он получал тысячи писем от юных зрителей и их родителей, в которых содержалась просьба изменить финал этой печальной истории, оставить Бима живым. Писатель объяснял, что это невозможно не только потому, что противоречит художественной логике произведения, но и потому, что каждому человеку надо пройти через возвышающие душу страдания, особенно в юные годы. Да, трагические страдания могут возвышать человеческую душу.

По этим причинам А. Еремеев, возвращаясь к спору между М. Каганом и Ю. Боровым о пессимистическом и оптимистическом началах трагического, делает вывод: «Нам кажется, что правы они оба».

*Итак, трагическое выражает крайнюю степень страданий индивида или большого сообщества, преждевременную гибель личности, в результате раскрывает наиболее важные ценности жизни, служит предупреждением новым поколениям, возвышает душу, пережившую трагедию.*

## Комическое

Источником комического, как и трагического, является реальная жизнь, социальные противоречия или особенности индивида, приводящие к комическому результату. Вот одно из определений комического, данное в учебном пособии под редакцией А.А. Радугина: «Комическое – категория эстетики, отражающая социально значимые противоречия действительности под углом зрения эмоционально-критического к ним отношения с позиций эстетического идеала» (Указ. соч.). Ещё более тесно связывает представление о комическом с идеалом М. Каган: «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 её 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» (Указ. соч.).

Комическое вызывает смех, но это не указывает на их тождество, «комическое и смешное – явления разного порядка»: смешное – психофизиологическое, а комическое – эстетическое. В то же время смех, конечно, необходимо присутствует в комическом, являясь весьма эффективным оружием в социальной борьбе. О смеховой культуре применительно к средневековому карнавалу писал М. Бахтин, о чём вспоминают большинство эстетиков, раскрывая смысл категории «комическое». В смеховой культуре смех приобретает особый смысл и значение, дело уже не в самом смехе, а в «особой идейно-психологической нагруженности и осмысленности смеха». Верно замечает М. Каган: «Эстетическое значение “смеховой культуры” определяется тем, что карнавал, например, представлял собой род действия, которое стояло на грани игры в реальной жизни, так что сама жизнь как будто разыгрывала в нём

лучшую, возрождённую им обновлённую форму своего существования» (Там же). Карнавал позволил, 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.

По мысли О. Кривцуна, «фокусирование в каком-либо понятии определённого типа эмоциональных реакций вовсе не означает, что перед нами – тот или иной тип эстетического отношения». Это полностью относится и к смеху как проявлению определённых эмоций: «Все чувства приобретают эстетический статус лишь тогда, когда обозначаемое ими содержание оказывается соответственно оформленным, начинает действовать на художественной «территории», когда эмоциональное переживание выражает себя через произведение искусства, придающее ему особое эстетическое измерение, выразительность, структуру, рассчитанную на определённый эффект» (Указ. соч.).

Конечно, искусство есть высшая форма эстетического, и именно искусство позволяет наиболее ярко и полно раскрыть эстетическое, понять его суть. Но эстетическое существует и за пределами искусства и способно воздействовать на человека. Мы восхищаемся природным пейзажем, поведением человека (красивый поступок); остроумный человек способен острить и доставлять этим подлинно эстетическое удовольствие слушающим его, вовсе не претендуя на создание художественного произведения, да вот и смеховая культура карнавалов тоже существовала вовсе не в пределах искусства; поэтому вряд ли можно согласиться с автором, ограничивающим в том числе и комическое рамками художественного произведения.

Многосторонне подходит к анализу комического Е. Яковлев. В соответствии с избранной им методологией он рассматривает разные уровни комического. «В категории комического онтологическое раскрывается как противоречие между ничтожным, ложным содержанием и формой, кажущейся полной значения, т.е. в самом широком смысле здесь существует полное несовпадение

содержания и формы, сущности и являемого, дисгармония здесь, в отличие от трагедии, приобретает характер парадокса, а шире – неразрешённого противоречия, которое возникает в результате того, что все феномены комического и общественной жизни представляют отклонение от нормы» (Указ. соч.). В качестве примера комедии с неразрешёнными противоречиями автор называет «Горе от ума» А. Грибоедова. Здесь неразрешённость противоречий, о которых рассказывается в комедии, приобретает, во всяком случае для Чацкого, трагический характер.

Действительно, комическое нередко тяготеет к трагическому, так же как в трагедии могут обнаруживаться комические мотивы и смыслы. На этой основе возникает категория трагикомического, отражающего это противоречие. Вот что говорится об этой категории в учебнике Е. Яковлева: «Особый интерес в этом отношении приобретает феномен категории трагикомического. Как верно замечает В.Б. Черкашин в статье “Трагикомическое”, эта категория “характеризует противоречия в развитии коллизии человека и истории, обнаруживая устойчивый характер этих противоречий, обусловленных несопадением личностных представлений о ходе исторического развития с реальным движением истории. Искусство отражает эту коллизию в адекватной идейно-эмоциональной форме трагикомического – не снятого противоречия”» (Указ. соч.). Но нужно иметь в виду, что может иметь место несопадение не только индивидуального представления о ходе истории с самой историей, но то, что ход истории сам по себе оказывается в какие-то моменты трагикомичным. Трагикомические ситуации нередко были в предреформенном русском помещичьем обществе. Подобные же положения отражены во многих произведениях Н. Гоголя: “Старосветские помещики”, “Ревизор”, “Мёртвые души”» (Там же).

«Феноменологически комическое очень многообразно. Оно развивается вместе с развитием духовной жизни общества, в особенности в его национальных формах, и в наиболее общих принципах существует как юмор и сатира». «В самом широком смысле комическое, как остроумно заметил Э. Кассирер, это расставание с прошлым, т.е. в феномене комического заключена способность

человечества осознать диалектику неизбежности естественного умирания старого» (Там же).

«В гносеологическом аспекте в категории комического наблюдаются социально-субъективные моменты. Само комическое объективно, но его эстетическое содержание раскрывается через его оценку как такового» (Там же). При этом необходимо заметить, что комический герой вовсе не понимает своего комического положения, в отличие от трагического персонажа, который может вполне сознавать трагизм своего положения.

Очень важным обстоятельством является то, что комическое возникает только в человеческом обществе. Как отметил Анри Бергсон, «не существует комического вне собственно человеческого. Пейзаж может быть красивым, привлекательным, величественным, интересным или безобразным, но он никогда не будет смешным» (Цит. по: Яковлев, 1999).

«Социальное значение комического огромно не только как способ борьбы против рутинного, косного, но и в плане духовного саморазвития личности, наиболее полно выражаемом в ироническом» (Там же).

Подробный анализ категории «комическое» представлен в «Эстетике» Ю. Борева. Он начинается с определения комического как социокультурной реальности: «Комическое заключено в самом объекте, хотя и не является его природным качеством». Только человек способен смеяться и вызывать смех, поэтому «человеческое, общественное содержание есть во всех объектах комедийного смеха». «Комическое всегда объективная общественная ценность явления». Из этих положений следует, что комическое, конечно, должно быть смешно, но не всякое смешное есть непременно комическое. «Комическое – прекрасная сестра смешного, порождающая социально окрашенный, значимый, одухотворённый эстетическими идеалами, светлый, высокий смех, отрицающий одни человеческие качества и общественные явления и утверждающий другие» (Указ. соч.).

Комическое как форма эстетического предполагает присутствие высокого вкуса, поэтому та безвкусица и откровенная пошлость, ко-

торая часто звучит с эстрады или по телевидению, присутствует в анекдотах, не может считаться комическим. В то же время анекдот – вполне законная форма юмора и сатиры, устного, народного творчества. Ю. Боров собирает политические анекдоты, которые в своё время адекватно отражали общественное мнение о некоторых государственных деятелях и положении в стране. Вот некоторые примеры.

«Москва переходит на печное отопление – Никита (Хрущёв) много дров наломал». «Хрущёв внес в коммунизм заметный вклад: мягкий знак после «з». «Как живёте, товарищи колхозники? – шутит Хрущёв. – Хорошо! – шутят колхозники».

Люди часто смеются над грязными, с нецензурной бранью, анекдотами, боясь, что их заподозрят в отсутствии чувства юмора, которое есть необходимое условие способности воспринимать комическое; тем самым поддерживается существование пошлых анекдотов. Чувство юмора – это только одна из человеческих способностей, есть ещё более ценная способность – остроумие, которое может творить комическое и поэтому является талантом, раскрывает творческие возможности человека, заслуживает внимания и бережного отношения к таким людям. Ведь через комическое выражаются национальные особенности народа, народная мудрость.

Кстати заметить, что многочисленные анекдоты о людях разных национальностей, в которых высмеивается глупость тех или иных народностей, ничего общего не имеют с подлинно национальными особенностями. Здесь уместно также вспомнить, что при всех национальных, социальных, психологических различиях народов, комическое очень часто критикует общие для всех недостатки или людей, заслуживающих высмеивания. К примеру, если говорить о дураках не как о людях больных, поражённых некоей патологией, а как о социальном явлении, потому что дураки есть везде – в политике, науке, быту, они есть в любом обществе, поэтому у всех народов есть набор пословиц, поговорок, присловий, как бы предупреждающих о дураках. «Бойся коровы спереди, лошади – сзади, а дурака – со всех сторон», – предупреждают русские. «Глуп ишак, глупее дурак», – утверждают армяне. «Лучше быть одному, чем с дураком», – считают францу-

зы. «Если ты укроешь дурака, он оставит своё имя на стене», – предупреждают англичане.

Приведенные примеры позволяют понять, что комизм, смех обладают многообразными формами и оттенками.

Существуют разнообразные типы комического. Прежде всего следует выделить *юмор* и *сатиру*. «Юмор – смех дружелюбный, беззлобный, хотя и не беззубый. Выявляя сущность явления, он стремится его совершенствовать, очистить от недостатков, помогая полнее раскрываться всему общественно ценному». Иначе проявляет себя сатира. «Здесь уже не до дружелюбного смеха. Смех над всем прогнившим, фальшивым – смех бичующий, изобличающий, сатирический. Сатира отрицает мир, казнит его несовершенство во имя его преобразования в соответствии с некой идеальной программой» (Цит. по: Боров, 1988). Но и юмор, и сатира тоже могут иметь различные формы и оттенки, тогда различают: иронию, сарказм, шутку, насмешку, каламбур и некоторые другие формы и способы комического высмеивания и критики.

В работе А.В. Гулыги рассматриваются многие формы комизма, смеха и приёмы остроумия.

**Иносказание** (шифр), когда говорится одно, имеется в виду другое. Иногда это умолчание и намёк. Пример из юмористической «Истории государства Российского», созданной А.К. Толстым. Доведа стихотворное повествование до своего времени, царствования Александра I, автор завершает историю такими строчками: «Ходить бывает склизко / По камушкам иным / Итак, о том, что близко, / Мы лучше помолчим».

**Подмена терминов.** Этот приём широко использовал Козьма Прутков. Например: «Тому удивляется вся Европа, / Какая у полковника обширная шляпа».

**Смягчение неблагозвучного.** Говорят: если кто глуп, то это надолго, чтобы не сказать – на всю жизнь.

**Каламбур** – игра слов, построенная на одинаковом их звучании, прямом и переносном значении. Вот у Гоголя: «Ноздрёв был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории».

**Ирония** занимает особое место среди форм и приёмов комического. А. Гулыга определяет её как отрицание под видом утверждения, или наоборот. Ирония может быть злой, тогда она перерастает в *сарказм*. Здесь примером могут быть строки из поэмы А. Пушкина «Медный всадник» о бездарном графомане Хвостове, успевшем до Пушкина написать поэму о наводнении в Петербурге: «Поэт, любимый небесами, / Уж пел бессмертными стихами / Несчастье невыхских берегов». Конечно, это уже не просто ирония, а сарказм, злое ехидство, потому что подобные «поэты» могли лишь скомпрометировать тяжёлую трагедию.

Большое внимание иронии уделено в «Эстетике» Е. Яковлева. Он ссылается на труды многих учёных. А.Н. Лук связывает иронию со способностью человека к самокритике: «Самокритическое поведение есть высшая форма разумного поведения». К. Зольгер: «Ирония выступает условием вдохновения в искусстве, и вместе с тем через иронию объективная идея, погибая, воплощается в действительность» (Цит по: Яковлев, 1988).

Т. Манн определял иронию также как свойство искусства, и его творца – художника, которое поднимается над жизнью и духом, «искусство поддерживает добрые отношения с обоими, никому не давая предпочтения – и в этом качественно по природе иронично» (Цит по: Яковлев, 1988).

Ирония ставит под сомнение идеальность реального и этого бывает достаточно, чтобы разоблачить явление. Это обстоятельство делает иронию наиболее близкой и понятной сознанию современного человека и расширяет возможности её как приёма в искусстве, в том числе вовсе не комедийного жанрах. К примеру, в симфонической музыке. Понимая всю субъективность такого восприятия знаменитой Ленинградской симфонии Д. Шостаковича, всё-таки заметим, что в изображении фашистского нашествия композитор использовал иронически-гротескные формы, он словно бы увидел это нашествие из нашего времени и показал, что оно не только страшно, но ещё и смешнотем, что провозглашает существование высшей расы, претендующей на мировое господство. Ирония может найти место и в монументальной скульптуре. Так, в



Лейпциге, у Томаскирхи, где много лет прослужил И. Бах, стоит его статуя, у которой бронзовый камзол застегнут не на ту пуговицу, а один карман бронзовых панталон вывернут наизнанку; две иронические детали, указывающие на рассеянность великого композитора и его постоянное безденежье, оживляют эту монументальную фигуру, делают её по-человечески ближе и понятней.

**Потеря смысла и его обретение**, когда с учёным видом знатока утверждается банальность: «Никто не обнимет необъятного» Смешно выглядят сопоставления по случайному признаку или вообще без какой-либо связи: «Специалист подобен флюсу: полнота его односторонняя»; «Щёлкни кобылу в нос, она махнёт хвостом». Сюда же следует отнести явно несостоятельные попытки доказательств: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда».

**Парадокс** – это внешне ошибочное, но по сути правильное суждение: «Тише едешь – дальше будешь»; «Мягко стелет, да жёстко спать».

**Нагнетание (уплотнение)**. В этом случае используются утрирование, гротеск, пародия, гиперболола, доведение до абсурда и т.п.

Ю. Боров утверждает: «Сущность комического – в противоречии. Комизм – результат контраста, разлада, противостояния: безобразного – прекрасному (Аристотель), ничтожного – возвышенному (И. Кант), нелепого – рассудительному (Жан Поль, А. Шопенгауэр), бесконечной предопределенности – бесконечному произволу (Ф. Шеллинг), автоматического – живому (А. Бергсон), ложного, мнимо основательного – значительному, прочному и истинному (Гегель), внутренней пустоты – внешности, притязающей на значительность (Н.Г. Чернышевский), низсреднего – высшемсреднему (Н. Гартман) и т.д.» (Боров, 1988). Перечисление подобных противоречий может быть продолжено, но главное заключается в том, что они лежат в основании комедийных конфликтов и приобретают самые разнообразные формы в искусстве.

Во всех случаях комическое использует смех как решающее средство достижения комического результата. «Комический смех богат взрывчатым критическим содержанием». Но смех в комедии

не ставит задачи высмеять и отвергнуть всё наличное бытие, он направлен против того, что действительно мешает общественному и личному прогрессу, что стоит на пути к идеалам. Поэтому смех в комедии не только разрушает, но одновременно и утверждает необходимость победы нового, более справедливо устройства жизни. «В разных формах комического по-разному соотносится отрицание и утверждение. Даже в резко критикующей мир сатире отрицание основывается на положительной, жизнеутверждающей программе – идеалах» (Там же).

По сути дела, противоречие называет источником комического и А. Еремеев в своих «Лекциях...». Для него источником комического является социальная жизнь, а в ней – несоответствие наличной жизни и общественной необходимости, что приводит к противоречиям, которые объективно порождают комическое.

Таким образом, комическое – это особый тип социального несоответствия. Существует множество несоответствий, но далеко не все из них порождают комический эффект. Согласно теории информации необходима ещё и новизна полученного в результате искажения задания решения. Но и новизны недостаточно для образования комического. Иногда какие-то явления (в «Лекциях...») приводится пример с аборигенами Австралии) действительно не соответствуют не только объективной необходимости, но и привычному поведению; человеку, впервые столкнувшемуся с ним, оно кажется новым, неожиданным, может вызвать даже смех, но не становится комическим, оставаясь в лучшем случае на уровне просто смешного. Значит, несоответствие и новизна имеют определённую связь с комическим, но сами по себе его не образуют.

Важнейшим моментом в возникновении комического является нарушение меры, которое делает человека комичным или даже уродливым. Нарушение меры может иметь место в процессе борьбы нового со старым, позитивного и негативного, что и приводит к какому-либо несоответствию. Главным определяющим видом такого несоответствия, порождающим комическое, будет несоответствие между реальным бытием социального явления (человека), занимаемым им положением в общественной жизни и обществен-

ной необходимостью. Борьба нового со старым потому и является борьбой, что старое сопротивляется, имеет своих сторонников и защитников. «Несоответствие может быть усилено действиями социальной группы или человека, пытающихся скрыть, приукрасить действительное положение вещей, предстать в более выгодном свете или делающих вид, что они вообще ни при чём в той или иной неприятной истории» (Еремеев А. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Свердловск, 1969–1975). Тому есть масса примеров из истории, А. Еремеев называет Луи Наполеона. Чем больше комический субъект пытается скрыть, уменьшить комизм своего положения, тем больше этот комизм усиливается. «Значит, комическое создаётся объективным развитием, “соревнованием” консервативных или реакционных общественных сил, а их попытки скрыть отрицательный смысл этой деятельности лишь усиливают комизм положения и сами умножают число комических объектов» (Там же).

Как уже отмечалось, источником комического чаще всего оказывается столкновение старого и нового, консервативного и прогрессивного. Но только ли реакционные силы оказываются в этом столкновении носителями комического? Комизм может быть присущ и социально-позитивному, которое имеет периферийные уровни, поэтому, оставаясь в основе положительным явлением, на своих пограничных, периферийных ступенях оказывается в комических ситуациях. Так, революционные ораторы, не успев устойчиво овладеть новой риторикой, в своих призывах, письменных и устных, в речах на митингах могли договариваться до комического эффекта, вызывая общий смех. Вполне положительный человек, не знающий тонкостей застольного, банкетного этикета, вполне может попасть в комическое положение. Комическими могут стать простые оговорки. Советский детский писатель И. Дик рассказывает об оговорке своей супруги Татьяны на вечере по случаю шестидесятилетия А. Твардовского. Она сильно волновалась, когда её попросили сказать несколько слов в честь юбиляра, и начала таким образом: «Дорогой Александр Трифонович! От имени самых молодых жён Дика...».

Твардовский и все гости зарыдали от хохота, а Таня, ничего не поняв, убежала с террасы. Она, оказывается, хотела сказать: «Как самая молодая среди присутствующих...». В подобных случаях нет никакой борьбы нового со старым, прогрессивного и реакционного, носителем комического могут стать вполне положительные явления и субъекты. Поскольку новое вырастает из старого, то комизм может возникнуть в результате несоответствия новых обычаев, понятий, манер, моды старым, ещё не преодоленным традициями. Для возникновения комического недостаточно только противоречий между новым и старым, необходимо, чтобы новое было сильнее старого, нужна особая острота противоречий. «Реально комическое не есть только отрицательное отношение к чему-то, а есть его действительно вытеснение путём прямого и скорого по темпу разрешения столкновения» (Там же).

Противоречия могут разрешаться разными путями и способами, среди которых важнейшими оказываются критический и комический. Практика показывает, что комическое оказывается во многих случаях более действенным и опасным для тех, против кого оно направлено, средством, что часто приводит к протестам должностных лиц, подвергшихся высмеиванию, что усиливает их комическое положение. «При комическом выявлении несоответствия возникает внутреннее раскрытие объекта, его как бы разоблачение». (Там же).

Комическое отличается от критического своей эмоциональностью, что, несомненно, усиливает воздействие комизма. «Эмоциональность и образность проявляются даже тогда, когда несоответствие выявляется чисто интеллектуальными средствами». В качестве примера приводится известный афоризм Ежи Леца: «Есть пьесы слабые настолько, что не могут даже сойти со сцены». Чтобы понять скрытый смысл этого афоризма, надо знать конкретную историческую ситуацию, когда театрам часто навязывались художественно слабые, но идейно правильные пьесы.

Эмоциональность комического нередко подтверждается неожиданностью, которая возникает в высказывании или в конкретной ситуации, что включает творческое воображение воспринимающего комическое, делает его участником действия. Эмоциональность —

это общее качество всех эстетических категорий, эстетических оценок; эстетически воспринимаемая явление, мы всегда испытываем целую гамму эмоций, чувств, переживаний. В этом заключается трудность логического, вербального определения эстетических категорий, ведь сама эстетика качается «между логикой и сенсуализмом» (Шпет). Это обстоятельство в полной мере относится и к комическому.

*Итак, комическое выражает противоречие в социальной и индивидуальной жизни людей, несоответствие между личной жизнью и исторической необходимостью, моральными идеалами, между словами и делами, используя в качестве главного оружия смех в многочисленных его формах и проявлениях.*

**Безобразное, низменное, ужасное.** Эти – отрицательные эстетические категории (а многие авторы их вообще выводят за пределы эстетического отношения и эстетики) не получили достаточно полной теоретической разработки. Есть несколько положений, отражающих отношение исследователей к этим категориям:

- 1) признание безобразного и низменного модификациями, связанными и противоположными прекрасному и возвышенному;
- 2) рассмотрение безобразного как самостоятельной категории;
- 3) причисление к безобразному низменного и ужасного;
- 4) полный отказ от отрицательных категорий.

По этим причинам получается весьма пёстрая картина при анализе этих категорий. Вот как об этом пишет А. Еремеев: «Целый ряд авторов прямо выводят особенности отрицательных эстетических модификаций из их антитезы положительным модификациям. Для М.С. Кагана безобразное выступает как антипод прекрасного, низменное – как антипод возвышенности. В.К. Скатерщиков ограничивается лишь одним противопоставлением “прекрасное – безобразное”. Некоторые авторы называют безобразное как самостоятельную категорию, анализируя её безотносительно к каким-то альтернативным понятиям. Но есть специалисты, которые вообще ограничиваются рассмотрением лишь положительных эстетических значений (в трактовке некоторых свойств)» (Указ. соч.).

Если критерием эстетического считать прекрасное, то этим отрицательным категориям не остаётся места в эстетике. Но искусство является частью предмета эстетики, а оно вовсе не ограничивается отображением только прекрасного, оно показывает и безобразное, и пошлое, и низменное, и ужасное. Дело заключается ещё и в том, что эти отрицательные категории имеют глубинную связь с положительными уже в силу того, что являются их антиподами. Чтобы познать, что есть прекрасное, надо понимать и отличать от него безобразное; чтобы почувствовать возвышенное, надо представлять, над чем оно возвышается. По этим причинам трагическое не может быть противопоставлено комическому, как предлагают некоторые авторы (А. Радугин), ему противостоит ужасное, связанное с трагическим событийно, ситуационно, но принципиально ему противоположное.

Вот как говорит о связи прекрасного и безобразного А. Еремеев: «По своей природе безобразное является явлением незаурядным, из ряда вон выходящим, потому оно не только сеет страх и ужас, но и манит к себе, захватывает всё новые жертвы, имеет тенденции утрачивать своё защитительное эстетическое качество. Очевидно, этими своими качествами и особенностями и привлекает безобразное разных художников декадентского, модернистского, постмодернистского и т.п. направлений, оказывается в центре внимания массовой литературы, театра, телевидения. <...> Безобразное может иметь и биологическую примесь, на его базе подчас происходит перерождение эстетической модификации, она становится “злокачественной”, несущей в себе гибель позитивному, и в социальном смысле служит силам реакции, уничтожения, регресса» (Там же).

В том смысле, в котором предлагается понимать эстетическое, эти отрицательные категории не могут называться эстетическими, они антиподы эстетическим ценностям и, следовательно, анализировать их следует не отдельно, как самостоятельные понятия, а лишь в связи с теми эстетическими категориями, которым они противостоят. И всё-таки, что же означают эти антиподы, если их временно оторвать от своих противоположностей.

В современных работах и учебных пособиях говорится, что безобразное есть категория, противоположная понятию «прекрасное» и «выражающая негативную эстетическую ценность» (А. Радугин). Трудно согласиться с существованием негативной эстетической ценности, эстетическая ценность всегда положительна, а превратившись в негативную, она перестаёт быть ценностью, тем более эстетической.

Прав Ю. Борев, считающий, что для понимания сущности безобразного мало сказать, что оно антипод прекрасному. Вот его определение: «Безобразное – эстетическое свойство предметов, естественные природные данные которых при современном уровне развития общества и его производства имеют отрицательное общественное значение, хотя и не представляют серьёзной угрозы человечеству, так как заключённые в этих предметах силы освоены человеком и подчинены ему» (Указ. соч.).

В этом определении представлена одна из точек зрения на социальную роль безобразного, о которых говорил А. Еремеев: «...один считает, что безобразное, хотя и имеет отрицательное значение, но не представляет серьёзной угрозы человечеству, так как заключённые в предметах силы освоены людьми, другому вредоносность безобразного представляется столь серьёзной, что включающие его явления должны быть уничтожены во имя свободного развития человека и общества» (Указ. соч.). Не присоединяясь ни к одной из этих крайних позиций отношения к безобразному, всё-таки следует заметить, что не должно быть и благодушного отношения к безобразному и в жизни, и в искусстве. Безобразное разрушительно в прямом и переносном смысле. Оно может разрушить, в результате безобразных и безответственных действий людей, прекрасный природный объект, превратив ранее привлекательный ландшафт в грязную и небезопасную для здоровья помыку, что было уже неоднократно в ряде промышленных районов. Если искусство сосредотачивается на изображении безобразного ради только самого этого безобразного, оно разрушает гуманистическую основу искусства, тлетворно действует на тех, кто с доверием воспринимает художественные произведения.

Понятие «безобразный» приобретает ещё одно дополнительное значение в новом слове, если сделать ударение на первом О – без-Образный. По Далю, «БезОбразный, лишённый внешнего образа, определительного вида, формы». Такое определение вполне соответствует изображению многих форм безобразного в называвшихся уже здесь направлениях современного искусства.

БезОбразность как отсутствие художественного образа характерна и для откровенного натурализма, не стесняющегося показывать самые низменные физиологические действия, якобы стремясь к изображению реальной жизни, да и для разнообразных форм постмодернистского хаоса. БезОбразность – это рождающая едва ли не мистический страх пустота произведения, выдаваемая за нечто многозначительное и недосказанное. Если со времён Аристотеля изображение безобразного служило задаче подчеркнуть, контрастно увидеть всю красоту и величие прекрасного, к которому и стремится человек, стараясь продлить это мгновение общения с ним, то безОбразное не способно решать такую задачу, оно даже и не ставит её, оно доказывает неизбежное падение в безвременье и безобразность энтропии. Так в современном массовом искусстве безобразное приобретает новые и вполне зловещие черты. Данные факты обязывают сказать о том, что безобразное, как и все другие, так называемые отрицательные категории, может рассматриваться и анализироваться лишь в совокупности с основными эстетическими понятиями, как их антиподы, позволяющие увидеть всю эстетическую ценность последних.

**Низменное.** Это понятие противостоит категории «возвышенное». Для М. Кагана низменное есть порождение социума, причём совершенно определённо – буржуазного. Капитализм вызывал кризис возвышенного. На смену «рыцарям без страха и упрёка» буржуазное общество привело в искусство «рыцарей наживы», на смену Неистовому Роланду и Сиду – Ростиньяка и Чичикова, Аполлона оно превращало в Жоржа Дюруа или Дориана Грея, Венеру – в Нану или Олимпию.

Таким образом, буржуазное общество «является источником всего гнусного и низменного в человеке». Каган выражает спра-



ведливую тревогу по поводу того, что в нашем обществе развиваются черты капиталистических отношений, «героем» жизни становится спекулянт, нувориш и ценность денег начинает вытеснять духовные ценности. Решение экономических проблем не должно заслонить устремление общества к возвышенному идеалу такого человеческого общежития, в котором ценность человека будет определяться эстетическими, а не финансовыми критериями. Вот почему и низменное должно рассматриваться лишь в контрасте с возвышенным, подчёркивая величие, социальную и художественную значимость возвышенного в искусстве и в жизни.

Вполне присоединимся к определению низменного, данному Ю. Боровым: «Низменное – крайняя степень безобразного, чрезвычайная негативная ценность. Это отрицательные силы, которые таят в себе угрозу для людей, так как они ещё не полностью подчинены их воле» (Указ. соч.). И вновь здесь трудно согласиться только с понятием «негативная ценность», да ещё «чрезвычайная». Это не ценность, а антиценность, как и сама категория «низменное» есть категория не эстетическая, а антиэстетическая, противостоящая подлинно эстетической категории «возвышенное». В качестве примера автор называет картину В. Верещагина «Апофеоз войны», на которой изображена низменная суть войны.

Сходное с Ю. Боровым определение низменного дано в учебном пособии под редакцией А. Радугина. Здесь вновь употребляется понятие эстетической ценности, что вызывает возражение. «Низменное – эстетическая категория, характеризующая эстетическую ценность предметов и явлений, которые обладают большой отрицательной общественной значимостью и таят в себе угрозу для общества и личности. Низменное – это крайняя степень безобразного, чрезвычайно негативная ценность» (Указ. соч.). И если «отрицательную общественную значимость» можно понять, как то, что низменное имеет именно отрицательное значение для общества, то объяснить «чрезвычайно негативную ценность» не представляется возможным, поскольку с понятием «ценность» связывается нечто действительно ценное, положительное, нужное, в том числе прекрасное и возвышенное, т.е. всё то, чему противо-

стоит низменное. И в учебном пособии приводятся размышления и примеры, которые подтверждают антиценность низменного. Автор говорит о том, что низменное более других категорий связано с этикой, в человеческом характере низменными признаются: подлость, обман, разврат и т.п. Искусство через сочетание безобразного и злого разоблачает низменное. Примерами тут могут быть Баба-яга, Кащей Бессмертный, образы захваченных низменной страстью к накопительству Плюшкина, Гобсека.

А. Еремеев, обращаясь к словарям, даёт определение низменного. «Низменный – подлый, бесчестный, отвратительный, очень плохой». «Низменный, пошлый, вульгарный – их даже в словаре подчас путают друг с другом, что указывает на синонимичность их смыслов. Их действие явно ограничено лишь поведенческой сферой жизни, они по своей природе – этические ценности (оценки) и касаются лишь действий людей. “Низменность” поведения гиены – оценка, вне сомнения, возникшая по аналогии с человеком» (Там же). Очень кстати напомнил А. Еремеев понятие «оценка», которого как раз и не хватало при определении некоторых понятий, в том числе и низменного. Конечно, говоря о низменном и обо всех других отрицательных категориях, естественней говорить не о ценностях, а об оценках, причём оценках отрицательных, поскольку речь идёт о понятиях, лишённых какой-либо положительной ценности.

Представляется очень удачным определение низменного через понятие «пошлость»; именно пошлое имеет наибольшее распространение и в жизни, и в искусстве. Пошлое как бы маскирует злобную природу низменного: оно может маскироваться под юмор и сатиру, заполняя современную эстраду, сатирические страницы периодических изданий низкопробной халтурой; низменное в одежде пошлости способно скомпрометировать самую высокую трагедию, тем самым нанося ощутимый вред общественному сознанию и делу воспитания на примерах самоотверженного поведения людей.

Низменное возникает и существует в постоянной борьбе с возвышенным, и ради сохранения возвышенного в жизни и искусстве необходимо разоблачение возвышенного, только с этой целью и может гуманистическое искусство обращаться к низменному.

**Ужасное.** Как уже отмечалось, эта категория противостоит трагическому. Они схожи, потому что говорят о гибели или тяжких страданиях отдельной личности или больших групп людей. И в то же время глубоко противоположны друг другу, так как трагическое имеет разрешение в будущем, оно оставляет надежду, что люди извлекут урок из случившегося и не допустят более трагедии, а ужасное безнадежно, оно оставляет человека бессильным и безоружным перед неумолимым роком, несущем гибель и забвение.

Ю. Боров определяет ужасное: «Категория ужасного охватывает те явления действительности, которыми человек свободно не владеет и которые несут ему несчастье и гибель, неразрешимые даже на историческом уровне (отсюда пессимистическое мироощущение)» (Указ. соч.).

В качестве примера приводится жалоба Призрака отца Гамлета, который, рассказав о совершенном преступлении, восклицает: «О ужас! Ужас! О великий ужас!» Действительно, это исчерпывающее выражение ужасного – безысходного и безнадежного. Картину П. Брейгеля «Слепые», изображающую, как падает в канаву первый из держащихся за руки слепых, значит, все остальные последуют за ним, некоторые истолковывают как символическое изображение безумства современного мира, неизбежно ведущего человечество к гибели.

Таким образом, ужасное претендует на высокую степень обобщения, на выражение якобы неизбежных законов общественного развития. По этим причинам современное искусство модернистского и постмодернистского направления охотно обращается к ужасному, пропагандируя так называемый «исторический пессимизм», оказывая влияние на духовное настроение общества.

### **1.3. Модификации по способу бытия**

А.Ф. Еремеев и некоторые другие эстетики выделяют категории по форме их бытия. Сюда относятся важные понятия, и поэтому необходимо рассмотреть эти модификации. Модификации по спо-

субу существования, по словам А. Еремеева, выявляют специфику формы его бытия, тех различных образований, которые возникают на стыке конкретных видов деятельности как средств существования эстетического и его особого качественного проявления. Складывание такой формы зависит от многих факторов. Существование эстетического на различных уровнях приводит к тому, что оно выступает в материальном и идеальном виде, реализуется через нетождественные виды деятельности, а это приводит к тому, что оно существует то как ценность, то как оценка, то как психологическое состояние, то как практическое преобразование, то как способ выработки отношения к чему-то, то как программа действий.

Далее рассматриваются основные формы и способы бытия эстетического.

**Онтологический уровень.** «Здесь эстетическое существует как онтологическое, материализованное, качественно модифицированное идеологическое социальное отношение, раскрывающее объективную значимость явлений, действий, предметов, общественных процессов и т.п. для жизнедеятельности общества» (Еремеев А. Границы искусства...). Основная форма бытия эстетического – на онтологическом уровне *Эстетическая ценность* – объективно возникающее материально фиксированное значение социальных и природных явлений для общества или какой-то его разновидности. Хотя ценность не существует вне общества, по отношению к сознанию людей она выступает как относительно самостоятельная категория, а будучи объективной данностью, она оказывается источником человеческой деятельности и выступает в особом качестве, которое даёт новую модификацию – *Первичную эстетическую потребность*. Она – объективная необходимость, складывается тогда, когда возникающая в общественной жизни эстетическая ценность вступает в отношение с тем или иным социальным субъектом, потому что в зависимости от неё, от ориентации на неё, её осознания и формируется деятельность.

**Гносеологический уровень.** Этот уровень связан с тем, что человек стремится познать эстетические отношения, т.е. появляется эстетическая потребность как нужда в знаниях об эстетическом отноше-

нии, она становится стимулятором всей познавательной деятельности на этом уровне. При этом следует иметь в виду, что эстетическая ценность не просто познаётся, а непременно переживается, что возможно благодаря наличию у субъекта специфического эстетического чувства. *Эстетическое чувство* отличается от всех простейших эмоций и относится к категории высших социальных чувств, которые отличаются исключительной устойчивостью, образуются на основе обобщения множества жизненных впечатлений, могут возникать без всякого непосредственного внешнего толчка, в умственной сфере, способны обладать относительной самостоятельностью.

Эстетическому чувству как высшему социальному чувству свойственна сложная структура. Это объясняется двойственной природой эстетических чувств и переживаний: с одной стороны, они принадлежат человеческой физиологии, психике, а с другой – социальны по сути своей. Кроме того, эстетическое чувство всегда сопровождается контролем разума, получает объяснение, апеллирует к осознаваемому уровню сознания, принадлежит к тем чувствам, которые было принято называть чувства-теоретики. Эстетическое чувство оказывается хранителем предшествующих достижений культуры и «гибким органом, улавливающим тончайшие изменения в новых ситуациях». Особенностью эстетического чувства, в значительной степени объясняющей его привлекательность и потребность его испытывать, переживать, является то, что оно создаёт сопутствующий эффект – приносит особенное наслаждение. Носителями (субъектами) эстетических чувств могут выступать не только отдельные люди, но и социальные группы; эстетическое чувство входит в социальную психологию.

Подробно, на разных уровнях и в разных аспектах анализирует эстетическое чувство Е. Яковлев. Подчеркнув единство природного и социального в эстетическом чувстве, Яковлев затем говорит: «Онтологически эстетическое чувство есть способность непосредственной эмоциональной реакции на эстетически значимый объект» (Указ. соч.).

Чаще всего эстетическое чувство связано с положительными эмоциями, с удовольствием и наслаждением, но оно может выра-

жать и отрицательные чувства: трагедии, чувство ужасного и т.п. «Феноменологически эстетическое чувство раскрывается через различные аспекты способности человека переживать безграничное совершенство природы, богатство социальной и духовной жизни человека» (Там же). Амбивалентность эстетического чувства оказывается основой его катарсического действия, потому что катарсис – «это не только мгновенное самосгорание аффектов, это более сложное и устойчивое духовное состояние, в котором сталкиваются противоположные эмоции – радость и страдание, любовь и ненависть, счастье и горе». «Гносеологическое значение эстетического чувства заключается в том, что оно конкретно стимулирует работу воображения вообще. А в наиболее полном своём проявлении пробуждает творческое воображение, являющееся одним из стимулов художественного познания и процесса создания произведения искусства» (Там же).

В результате эстетическое чувство в гносеологическом плане придаёт знаниям ещё и силу убеждённости. Очень точно заметил Герман Гессе: «Истина должна быть пережита, а не преподана». Социальный смысл эстетического чувства определяется в значительной степени всеми предшествующими чертами, в которых ясно выражена объективно-субъективная природа этой эстетической категории. «Социальное значение эстетического чувства заключается в том, что в нём наиболее полно выражается игра “физических и интеллектуальных сил” человека» (Там же).

А.Ф. Еремеев верно замечает, что чувства «в силу своей природы способны лишь предоставить возможность ощутить объект, проникнуться им, даже “угадать” его, но не дать его сущность, без постижения которой, как известно, не достигается адекватное отражение в целом и главном, не отделяется сущность от временного и являющегося, не обнажаются её многогранные связи с сущностями других ценностных объектов» (Указ. соч.). По этим причинам появляется необходимость в логическом анализе сущности состоявшегося отношения, необходимость выразить её не только на уровне чувства, но и в понятии. Это уровень основных эстетических категорий, о которых говорилось выше.

Эстетические чувства, конечно, не только несут информацию об объекте, но и включают в себе его оценку. Развитие этой тенденции приводит к тому, что эстетические чувства с гносеологического уровня эстетического отношения переходят на аксиологический уровень. На этом уровне прежде всего появляется *эстетическая оценка*. Её следует отличать от понятия *ценность*, которое показывает отношение объекта к субъекту, в то время как оценка – это отражение отношения субъекта к объекту. Согласимся с А. Еремеевым: эстетические оценки бывают не только осознанными или неосознанными, но также истинными или ложными. Истинными они оказываются, когда верно фиксируют объективное значение тех или иных явлений и выражают к ним соответствующее объективной необходимости отношение. В этом случае оценка совпадает с ценностью. Важнейшее значение имеет основание, на котором выносятся эстетические оценки; таковым является идеал. Идеал воплощает в себе многие стороны интеллектуальной деятельности, включая фантазию, воображение, знание реального положения дел и выход за пределы реального, он устремлён к тому, чего ещё нет, но должно быть в соответствии с гуманистической программой развития общества и человека.

Как уже отмечалось, М. Каган рассматривает любую эстетическую оценку как соотнесение реальности с идеалом. Подробно анализирует понятие «идеал» Е. Яковлев, для которого эстетический идеал вбирает в себя содержание эстетического вкуса и эстетического чувства. Далее определяется онтологическая сущность идеала как концентрированное выражение поступательного развития общества в конкретно-чувственном, образном раскрытии совершенства человека и природы. В идеале содержится не только момент целепологания и программирования, он отражает и соответствующий уровень реальной действительности, поэтому общественные идеалы меняются со временем, они могут быть реалистичными или утопическими и даже ложными, от которых человечество вынуждено отказываться. «Таким образом, те социальные конкретно-исторические эпохи, в которых эстетический идеал выражается наиболее полно, являются объективными носителями

социального и духовного прогресса... Феноменологически эстетический идеал существует как исторически конкретный образ совершенной жизни человека и природы» (Яковлев, 1999).

Примеры такого совершенства даёт искусство. «В гносеологическом аспекте эстетический идеал есть представление о совершенной жизни, т.е. конкретно-обобщённое», иными словами, в гносеологическом плане эстетический идеал включает конкретно-обобщённое и индивидуальное, что позволяет индивиду через эстетический идеал подняться к общечеловеческим ценностям. Это движение от индивидуального к общему наиболее зримо показывает искусство. Важно также заметить, что идеал не ограничивается указанием только на прекрасное и возвышенное, он даёт доказательную возможность различить и разоблачить трагическое, комическое, ужасное и безобразное. «Социальное значение эстетического идеала заключается в том, что он... ориентирует общество и человека на реальность, на проблемы, которые встают перед обществом» (Там же). В этом случае идеал и выступает как стимул жизни и деятельности, способен указывать важные цели.

А. Еремеев рассматривает эстетический идеал в сопоставлении его с эстетическим вкусом. Они являются, с одной стороны, усвоением индивидом или социальной группой предшествующего эстетического опыта, а с другой – приобщением отдельного человека или малой социальной группы к тем критериям, которые выработаны большой социальной группой, обществом, классом. Идеал возникает и действует на основе прежде всего разума, а вкус – на базе чувств. Эстетический идеал – осознанный, осмысленный подход к эстетической ценности, вынесенное им суждение может быть рационально объяснено. Во вкусе многое неосознанно, интуитивно, неопределённо, при его помощи вы получаете вполне конкретные ощущения, переживания, но их нельзя объяснить посредством логического анализа. Идеал – внешнее мерило, которое как масштаб накладывается на оцениваемое явление. Вкус – всегда внутреннее мерило; эстетическая ценность при его восприятии и одновременно возникающем отношении к ней становится внут-



ренным состоянием субъекта, ценность реконструируется в нём, оказывается актуальным проявлением человека.

Вкус несёт на себе печать оценивающего субъекта. Идеал же всего воплощает осознанную оценку объективной эстетической ценности. Вкус более эмпиричен, он не может выйти за пределы частного, он не способен проникнуть в сущность, он всегда оценивает явление ближе к его поверхностному слою. Идеал способен постичь сущность объекта и выразить к нему своё отношение. При этом эстетический идеал опирается на совокупность норм и требований, а вкус выступает то как переживание, то как эмоция, то как способность человека, то как его состояние. Эстетический вкус способен непосредственно улавливать эстетическую ценность, что означает способность дифференцированного чувственного восприятия, эффект присутствия знания в момент восприятия без повторного развёртывания логических этапов дискурсивного знания, способность прямого постижения антропологической значимости вещи или явления при соотнесении её с собственным «я», способность внесловесной оценки ценности вещи на основе эмоциональной реакции.

Идеал и вкус сформировались как сопряжённые, взаимно дополняющие средства; поэтому, хотя они и могут порознь производить оценки, эти оценки всегда будут неполны и недостаточны. Эстетические оценки, выносимые на основании идеала и вкуса, могут иметь самостоятельное значение, но в том случае, когда познание и оценка приобретают практическую направленность, аксиологический уровень эстетического отношения перерастает в ценностно-ориентационный уровень.

Подробно рассматривает категорию «вкус» и Е. Яковлев: эстетический вкус является такой категорией, которая объединяет в себе эстетический идеал и эстетическое чувство, это как бы связующее звено между социальным миром, природой и человеком. Вкус сочетает способность человека оценивать явления и вещи на основании эстетических критериев и одновременно переживать эти оценки, испытывать разнообразные эмоции и чувства, отражающие индивидуальные особенности оценивающей личности.

Онтологический уровень вкуса демонстрирует единство сознательного и бессознательного, интуиции, вкус – это рационально-эмоциональное освоение действительности. Феноменологически эстетический вкус выражается в многообразии рационально-эмоциональных оценок, в «антиномии» всеобщего и единичного, которая разрешается через диалектическое единство воплощённых в нём эстетического идеала и эстетического чувства. Вкус питается как своеобразием восприятия мира отдельной личностью, так и социальным влиянием, прежде всего через идеал. «В гносеологическом аспекте эстетический вкус есть, условно говоря, некое “абстрактное”, в котором присутствует в снятом виде социальное и природное содержание эстетического чувства, так как вкус ещё не есть конкретно-обобщённое, т.е. эстетический идеал. Он является как бы субординирующим гносеологическим звеном между ними; “абстрактным моментом”, тяготеющим к полноте эстетического идеала, но ещё не оторвавшимся от эстетически-чувственного» (Указ. соч.). Таким образом, эстетический вкус объединяет два уровня познания: живое созерцание и абстрактное мышление, что делает эстетический вкус наиболее полным, всесторонним гносеологическим и социальным эстетическим феноменом.

В социальном плане вкус связан «с проблемой эстетического воспитания, с процессом формирования социально-природного и духовного совершенства человека» (Там же). Конечно, решающее значение при формировании эстетического вкуса имеет искусство, но вкус формируется не только в пределах художественной культуры, все слои и аспекты культуры, вся совокупность духовной жизни общества влияют на формирование вкуса. Велика роль СМИ, особенно современного телевидения, которое даёт образцы поведения, речи, манер, одежды и т.п., которые, к сожалению, очень часто оказываются ущербными или даже безобразными, потому что их пропагандисты сами не обладают развитым эстетическим вкусом. Между тем все суждения и эстетические оценки выносятся человеком с позиций собственного вкуса, и в этом случае неопределимо важно, каков твой вкус, насколько он развит, что ему известно из человеческой истории постижения прекрасного, како-

ва роль в нём чувственных переживаний, в конце концов, каковы твои идеалы, которые для тебя определяют цели жизни.

Вкусы у людей существенно разнятся, поэтому и суждения и оценки тоже бывают весьма различными, по этим причинам не всякое новое, к примеру, в искусстве находит достойную оценку и признание, если уровень вкусов большинства людей ещё не дорос до понимания этого нового. В истории философии и эстетики уже не раз высказывались суждения по поводу расхожего утверждения: о вкусах не спорят. Оно принципиально неверно, именно о вкусах и спорят, и о них необходимо спорить, если ставится задача достигнуть уровня понимания истинной ценности явления. Развитый вкус как раз и позволяет понять ценность. Если говорить об искусстве, то человек, обладающий совершенным вкусом, как тот, кто обладает совершенным слухом, безошибочно отличит истинную художественную ценность произведения от ремесленной поделки, даже если ему не нравится именно это направление в искусстве, если его субъективные вкусы тянутся к другим произведениям, он всё-таки способен оценить мастерство художника, понять и почувствовать главное в созданных художественных образах. Сегодня эта способность оказывается просто необходимой, чтобы разобраться в том мутном потоке продукции, которая очень часто непозволительно объявляется произведениями искусства.

Эстетический вкус проявляет себя и в экологии, и в политике, в быту, в официальных и неформальных отношениях людей. Человек высокого вкуса, просто потому, что у него хороший вкус, не позволит себе не только бросить окурочку на пол или плюнуть, но и воспротивится разрушению природной гармонии, уродованию природы ради каких-либо производственных целей. Человек с хорошим вкусом не только одевается и украшает себя, зная собственную меру, но и в бытовых и официальных отношениях ведёт себя, уважая человеческое достоинство другого; грубость, хамство, высокомерие и т.п. претят его развитому эстетическому вкусу, он ведёт себя и трудится по законам красоты, в соответствии с мерой каждого объекта, с которым он имеет дело.

Когда познание и оценка приобретают практическое значение, аксиологический уровень эстетического отношения перерастает в ценностно-ориентационный уровень, о котором подробно пишет А.Еремеев. Этот уровень связан с соответствующим видом человеческой деятельности, которая понимается как открытие человеку ценности бытия. Ценностно-ориентационная деятельность направлена в будущее и связана с предстоящими действиями субъектов. Это значит, что ценностно-ориентационная деятельность оказывается предтечей практически-преобразовательной деятельности. Эстетические оценки объективных ценностей возникают в соответствии с потребностями субъекта, что порождает общественные интересы как результат осознания потребностей и тех условий, в которых они могут реализоваться. Интересы проявляются через деятельность, поэтому, как только оценка подсказывает субъекту необходимость какой-либо активности, тот стремится определить цель своих действий и примерную систему средств, при помощи которых она будет достигнута. Так возникают три взаимосвязанных и обусловленных друг другом бытия эстетического – интерес, цель, программа практических действий.

Эстетический интерес побуждает субъекта к деятельности, увеличивающей значимость эстетической ценности, если она положительна, и уменьшающей значимость, если она отрицательна. Тут можно было бы и не во всём согласиться с А. Еремеевым: увеличивать значение положительной эстетической ценности, это понятно и вполне логично, но как можно уменьшить значение отрицательно эстетической ценности? Существует ли отрицательная эстетическая ценность? Так же как и отрицательная ценность уже вовсе не ценность, а нечто противоположное понятию ценность – антиценность, вредность, бесполезность, опасность и т.п. Можно ли после такого набора характеристик любой предмет, явление назвать ценным, тем более имеющим эстетическую ценность. Всё-таки, думается, что отрицательных эстетических ценностей не существует, а есть противоположные эстетическим ценностям предметы, явления, состояния, которые и стремится преодолеть человек в своей эстетической деятельности.

Цель эстетического действия двусоставна, она включает в себя идеальный образ результата конкретной деятельности по своему осуществлению и представление о широком человеческом значении этого акта. При этом человек от познания и оценки готовых объективно данных ему явлений переходит к творчеству нового, мысленно видит идеальную модель того, чего ещё не было в мире, а идеальное представление порождает и проект. Эстетический проект содержит выбор вида деятельности по достижению эстетической цели, средства, которые будут употреблены, план по их реализации, учёт конкретных условий и возможных позитивных или негативных обстоятельств, способных сказаться на процессе реализации. Эстетический проект составляется специально обученными людьми: художник-конструктор, эксперт-дизайнер, теоретик или руководитель процесса эстетического воспитания.

Практический (практически-преобразовательный) уровень включает в себя: 1) непосредственное практическое действие (труд), преобразование объекта по законам красоты; 2) косвенное, опосредованное проявление практически-преобразовательного уровня эстетического отношения, осуществляемое прежде всего в эстетическом воспитании.

В первом случае обнаруживается красота труда, которая связана с его творческой насыщенностью, общественной значимостью, социальными условиями. Во втором случае, когда речь идёт об эстетическом воспитании, следует иметь в виду, что оно «не замыкается на сознании людей, его плоды реализуются в их конкретных практических действиях, т.е. в конечном счёте приводят к преобразованию мира» (Еремеев, 1987).

#### **1.4. Эстетическое и художественное**

Подробно рассматривается проблема взаимосвязи эстетического и художественного в работах А. Еремеева и М. Кагана, когда приводятся разные точки зрения, и отождествляющие эстетическое и художественное, и различающие их. Прежде всего возника-

ет вопрос о том, что является искусством, а что таковым не может быть названо. Острые дискуссии возникли ещё в 30-е гг. XX в. в связи с развитием дизайна. Одновременно продолжали существовать убеждения, что искусством следует считать всякую деятельность, приносящую удовольствие и наслаждение. Надо заметить, что подобная точка зрения имеет место и сегодня, позволяя её сторонникам объявлять искусством пошлые поделки массовой культуры, действительно доставляющие удовольствие невзыскательному представителю массового человека, толпы. А. Еремеев пишет: «Одни провозглашают дизайн сферой “декоративно-прикладного искусства”, в которой преодолевается разрыв и достигается единство красоты и пользы в массовых промышленных изделиях современного промышленного производства. Другие приходят к тому же выводу на основании отождествления эстетической и художественной деятельности» (Указ. соч.). Но есть и другая точка зрения, которая не позволяет смешивать дизайн и искусство в силу того, что дизайн лишён художественной образности, без чего искусство невозможно.

Проблема соотношения эстетического и художественного важна для понимания задач художественной критики при оценке произведения искусства через его эстетические и художественные особенности. «Наконец, в самих художественных произведениях эстетическое оказывается выраженным далеко не в равной степени, и характеристика специфики искусства через единую эстетическую сущность давно уже стала анахронизмом» (Там же).

Далее А. Еремеев приводит разные варианты соотношения эстетического и художественного, начиная с их отдельного самостоятельного и независимого существования. Это только один из возможных вариантов, хотя, как уже отмечалось, в некоторых работах он рассматривается как основной.

Другой случай, когда симбиоз эстетического и художественного сосуществует вместе с собственно художественным. В качестве примера А. Еремеев называет эпилог эпопеи Л. Толстого «Война и мир».

«Промышленный или бытовой интерьеры, в которых в той или иной степени использованы художественно-декоративные элемен-

ты, приводят к иному соотношению эстетического и художественного», когда эстетическое вклинивается в художественное. Однако в названном интерьере эстетическое и художественное «органически сочетаются, взаимно обогащают друг друга, но, тем не менее, они не сливаются друг с другом, не растворяются, не исчезают, не утрачивают своей качественной определённости» (Там же). Тем не менее некоторые авторы считают возможным полное слияние эстетического и художественного, их тождество.

Ещё один вариант их отношения рассматривает эстетическое как более широкое понятие, широкую сферу деятельности, а художественное – как частный случай эстетического – высшую форму эстетического. Несомненно, художественное есть высшая степень эстетического, но не всегда оно оказывается уже эстетического, ведь художественное в пределах искусства способно выражать не только эстетические, но и другие ценности и проблемы»: политические, нравственные, религиозные, экономические и т.п.; достаточно обратиться к творчеству уже называвшегося здесь Льва Толстого, чтобы в этом убедиться (к примеру, экономические размышления в «Анне Карениной»).

Популярностью пользуется такая схема взаимодействия эстетического и художественного, когда они представляются взаимно пересекающимися сферами, имеющими и свои собственные территории действия, и общую, возникающую на месте их пересечения. Однако А. Еремеев считает такой вариант принципиально невозможным: наряду с раздельно существующими эстетическим и художественным, провозглашается некая область их совместного, единого, нерасчленимого существования. Один теоретик называет её «художественно-эстетическими структурами» (М. Каган), другой обнаруживает её в таком феномене, как вкус, который также определяется «художественно-эстетическим» (Г. Поспелов). Но А. Еремеев считает это единство эстетического и художественного мнимым, он пишет, что художественное существует только в искусстве и через посредство особо созданных для выполнения определённых социальных целей произведений. У искусства есть эстетический аспект, но оно может существовать и вне его. Эсте-

тическое объемлет широкий круг реальных явлений, как входящих в искусство, так и находящихся вне его; художественное же при- сущее лишь искусству.

И всё-таки следует согласиться с теми исследователями, которые допускают существование пограничной зоны, где эстетическое и художественное существуют вместе, в единстве. Это могут быть действительно «художественно-эстетические структуры», например, художественный образ, без которого не существует искусство, а истинный художественный образ обладает высокой эстетической ценностью, он поражает воображение гармоничным единством формы и содержания, великий образ воспринимается как нечто прекрасное. Общеизвестным является факт признания искусства высшей эстетической ценностью. Всё, что включается в орбиту искусства, приобретает такую ценность, даже если речь идёт о внеэстетических ценностях: экономических, политических, религиозных и т.п.; в произведении искусства постановка и решение этих проблем будет совершаться художественно и эстетически, чем и отличается художественный текст от статьи по экономике, парламентской речи или проповеди. Здесь художественное и эстетическое существуют в единстве и действуют совместно. Это единство имеет место и тогда, когда характеризуется высоким, развитым вкусом. Вкус, чтобы наиболее верно оценить ценность художественного произведения, должен быть способен увидеть, понять и почувствовать художественно-эстетическое своеобразие произведения искусства, уловить, как художественное прекрасно воспроизводит своё содержание, выражает в эстетически ценной форме свой художественный образ.

Подробно рассматривается проблема соотношения эстетического и художественного в статье М.С. Глазмана «Идея эстетического и идея художественного» в сборнике, посвящённом творчеству М.М. Бахтина «Эстетическое наследие и современность» (Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 1992. Т. 1. С. 107–120). В начале статьи автор задаётся вопросом: не отождествляет ли М. Бахтин понятия «эстетическое» и «художественное»? Обращение к работам М. Бахтина позволяет увидеть значительно более сложное понимание учёным связи эстетического и художественного.



«Эстетика должна быть способна объяснить эстетическое видение вне искусства; эстетическое созерцание природы, эстетические моменты в мифе, в мировоззрении и, наконец, всё то, что называется эстетизмом, т.е. перенесение эстетических форм в область этического поступка (лично жизненного, политического, социального) и в область познания (полунаучное эстетизованное мышление таких философов, как Ницше и др.). Однако методически нелепо начинать эстетическое построение с эстетики природы или мифа, поскольку их особенностью является отсутствие определённого и организованного материала, а следовательно, и техники, форма здесь в большинстве случаев не объективирована и не закреплена. Именно поэтому эти явления не достигают методической чистоты и полноты самостоятельности и своеобразия: они сумбурны, неустойчивы, гибричны. Итак, в любых явлениях, кроме искусства, определение эстетического начала затруднено. Методологически оправданно изучать природу эстетического в таких явлениях, где эстетическое вполне осуществляет себя. Таково только искусство» (Указ. соч.). Поэтому философская эстетика должна начинаться с анализа искусства, потому что эстетическое – родовая сущность искусства. По этой же причине, когда анализируется природа художественного произведения, понятия «эстетическое» и «художественное» М. Бахтиным практически не различаются «и в ходе изложения могут идти друг за другом, через запятую, как однозначные» (Там же).

Выявив идею художественного произведения как ценностно-оформленного события и форму общения индивидов в горизонте личности (сотворчество, в котором мир каждый раз как бы создаётся заново), Бахтин даёт возможность понять и эстетическое начало явлений, бытийствующих вне искусства. Это начало связано с тем, что в человеческом обществе «мёртвая вещь в пределе не существует, это абстрактный элемент (условный); всякое целое (природа и все её явления, отнесённые к целому) в какой то мере лично» (Там же). Искусство позволяет определить это «личностное», поскольку настраивает на оформленность явления, существующего вне искусства. Конечно, “камень каменный” со все-

ми своими физическими свойствами, но он предстаёт эстетическим явлением благодаря тому, что выделен, определён формой – границей этой определённости». В заключении своей статьи М. Глазман пишет: «Теперь... достаточно понятно, почему Бахтин может употреблять термины “эстетическое” и “художественное” в одном смысле: эстетическая природа художественного произведения не только раскрывает его как художественное, но и позволяет сквозь эту призму увидеть смысл эстетического начала внехудожественных явлений. С другой стороны, понятие “художественное” есть собственное определение бытия эстетического как произведения искусства, позволяющее увидеть единство и различие с эстетическим началом во внехудожественных явлениях».

Всё сказанное позволяет сделать вывод, что эстетическое не всегда является художественным, потому что имеет свою собственную территорию действия за пределами искусства, а вот художественное всегда остаётся эстетическим, ибо это его «родовая сущность». В то же время эстетическое и художественное могут иметь общую территорию, на которой они действуют совместно и не могут быть разделены.

## 2. ТАЙНА ТВОРЧЕСТВА

### 2.1. Потребность в искусстве

Выдающийся представитель русской общественной мысли XIX в. К.Д. Кавелин – философ, историк, правовед – написал статью «О задачах искусства» (Вестник Европы. 1878. Кн. 10). Статья написана в форме спора с приятелем, который не видит в искусстве ничего полезного и необходимого для людей, общества, он признаёт только ту деятельность, которая приносит реальные плоды, необходимые для «пищи, одежды, крова, для отдыха от труда, для сохранения здоровья». Стоит привести весьма длинную цитату из ответа автора статьи своему приятелю:

«– Но ведь для удовлетворения названных вами непосредственных потребностей нужны не одни материальные предметы; нужны, кроме того, и воспитание, и суд, и полиция, и войско, и благотворительные заведения, например, больницы, приюты для немощных, старых, детей и т.п. Всё это полезно, потому что ведёт, в конце концов, к вашей же цели. Но к той же цели ведёт и искусство, которое вы бы хотели стереть с лица земли.

– Как так? – воскликнул мой приятель. – Вот этого уж никак понять нельзя.

– Как понять? Да очень просто. Вы ведь признаёте полезным то, что удовлетворяет непосредственным потребностям человека, и называете в числе таких предметов одежду, пищу, кров, отдых, здоровье. Но вы знаете, что человек, когда ему весело, пляшет и поёт весёлые песни, а когда ему грустно – унылые; обыкновенная его речь не одними словами, но и тоном выражает различные его душевные движения – радость, гнев, печаль, ласку, презрение и проч. Все эти различные движения – тоже потребности, которым столько же необходимо удовлетворять, как голоду и жажде; они такие же непосредственные и неотложные, как те, которые вы признаёте за такие. Им-то и удовлетворяет искусство.

Причины его существования – именно в этих потребностях. На самых низших ступенях образования и посреди ужасающей нищеты вы везде встретите зародыши искусства и художественного творчества. Безобразные каменные татарские бабы в степях нельзя же назвать продуктами пресыщения и богатства? Не от избытка и пресыщения вплетает себе крестьянская девочка обрезок материи в косу, мужик надевает рубаху с красными ластовицами, утирает лицо ручником с узорочными концами, ставит резное окно, раскрашивает ставни, украшает, как умеет, дугу. А ведь из этих первых грубых зачатков, которые вы найдёте всюду между беднейшими слоями человеческого общества, и созданся в дальнейшем развитии этот самый мир искусства, который вы считаете бесполезным, напрасной затратой времени, труда и денег. Обращая против вас ваше же оружие, я бы мог с таким же правом сказать, что еда, кров, одежда, отдых, здоровье – ненужные прихоти и роскошь, ссылаясь на то, что на стол, квартиру, туалет многими тратятся громадные суммы самым бессмысленным и беспутным образом. Если говоря об излишествах этого рода, вы, однако, умеете отличить их от действительных потребностей, то отчего же вы иначе судите, когда речь зайдёт об искусстве? Оно, как и всё на свете, может вырождаться, идти на службу праздности, роскоши, пресыщению, растлевать, угодничать, продаваться тому, кто больше даёт, но ведь и наука может тоже унизиться до всего этого, а её вы же не станете за то побивать камнями, вычёркивать из числа действительных человеческих потребностей.

– Вы говорите, что искусство бесполезно, потому что оно есть спутник тунеядства, приучает к изящному сибаритизму. Человек, по-вашему, должен только производить и фабриковать полезные вещи. Ну а если искусство будет именно в этом направлении развивать людей, например, театр будет отучать их от роскоши и приохочивать к труду; музыка будет сопровождать работу и поощрять к ней, как теперь военный оркестр возбуждает военный дух, или, чтоб оставаться в круге ваших представлений о полезном, песня прилагается к мерному звуку прялки в избе, от песни спорится дело дружной артели; если картины будут наглядно

учить тому, что предстоит каждому делать и как делать; если статуями увековечится память Жакаров, Фультонов, Стефенсонов и других гениев промышленного и фабричного дела? Таким искусством будете ли вы довольны?»

Далее К. Кавелин высказывает мысль о том, что искусство по своему влиянию вполне сопоставимо с явлениями реальной жизни, которые формируют личность: «Итак, весь смысл художественного творчества состоит в таком сопоставлении и сочетании материальных данных, чтоб они вызывали в нас те же представления, что и действительные предметы, действительная жизнь». Вот в этом случае искусство и становится мощным средством общественного прогресса. «В этом смысле искусство есть, наряду со знанием, верованиями, юридическими и нравственными условиями общежития, великий воспитатель людей и двигатель общественной жизни».

Высказанные Кавелиным мысли об искусстве, его происхождении, сущности художественного творчества, о социальной роли искусства и т.п. звучат очень актуально; ведь сегодня очень часто пытаются выдать за искусство нечто, таковым не являющееся, исказить творческую природу искусства, отрицать художественный образ, отказывать искусству в праве воздействовать на общественные настроения, мировоззрение людей. А между тем объективно потребность в искусстве возрастает. Оно помогает человеку преодолеть одиночество, оно – путь к бессмертию; запечатлевая сегодняшнее бытие, включая его в художественный образ времени, искусство делает его бессмертным, существующим столько, сколько будет существовать само искусство. Я. Смеляков писал:

Ещё никто вокруг не знает:  
Ни исполком, ни постовой,  
Что эта жалкая пивная уже описана тобой,  
Что эти вывески и стены,  
И ночью сторож вдоль пути  
Сойдут с провинциальной сцены,  
Чтобы в историю войти.

Бессмертным оказывается и сам творец. Вот мысль, высказанная Горацием, подтверждённая Державиным и, наконец, окончательно сформулированная Пушкиным:

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире  
Мой прах переживёт и тленья убежит –  
И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.

Как понимает исследователь природу искусства, его социальное значение оказывает решающее влияние и на решение проблемы происхождения искусства. Эта проблема на современном научном уровне стала решаться сравнительно недавно, в конце XIX в., когда были открыты первые наскальные рисунки, относящиеся к эпохе палеолита. Приступая к проблеме происхождения искусства, М. Каган справедливо замечает: «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, полученных в практической жизни, в образы, обобщенно и вместе с тем конкретно представляющие эти ощущения» (Каган, 1997).

Г. Поспелов отмечает особенности первобытного сознания того периода, когда и зарождалось искусство, художественно-образное мышление. Это была синкретическая стадия развития общественного сознания, в которой ведущую роль играли мифологические и магические представления – эти представления вдохновляли обрядовые пляски, песни, скульптуру и наскальную живопись. Это было ассоциативное сознание, оно соотносило явления окружающей жизни не по их отвлечённым признакам, а по непосредственно ощутимым взаимоотношениям, сходству, смежности, контрасту. Это было диффузное сознание, в котором ещё не дифференцированно сливались некоторые по существу антитетические представления. Первобытные люди ещё не умели различать в явлениях жизни их общность и индивидуальность, их множественность и единичность, их одушевленность и неодушевлённость, их реальность и фантастичность, их сходство и смежность.

Видимо, они мыслили обобщёнными представлениями. Важнейшим проявлением ассоциативности сознания первобытного общества было восприятие природы по сходству, по аналогии с жизнью людей, в которой основным свойством был родовой уклад жизни. Поэтому и людей, и природу оценивали по родовой принадлежности. Этим же объясняется олицетворение природы, по Э. Тейлору, – анимизм. Поскольку мышление первобытных людей было мышлением родовыми представлениями, то и мир являл собой отношения различных одушевлённых существ; причём каждый такой род в его множестве был с особенной силой представлен в каком-то одном существе, своём предке и вожаке, отличавшемся огромной величиной, силой и мудростью. Так происходили анимизация и гипербололизация родовых явлений.

М. Каган в своих лекциях рассматривает некоторые основные теории происхождения искусства. Первой он называет теорию, которая может быть определена как биологическая; она ведёт начало от идей Дарвина, считавшего, что эстетическое чувство свойственно ещё животным и просто усваивается и развивается человеком. Эта теория признавала биологическое происхождение и сексуальный смысл художественной деятельности. Но, как уже говорилось, эстетическое отношение, эстетические ценности существуют только в человеческом обществе, только для человека.

Биологическая теория оказалась совершенно неудовлетворительной. Ей на смену пришла тоже связанная с биологией и физиологией человека теория игры, считающая, что искусство зарождалось в процессе игры. Идеи этой теории содержались в учениях Герберта Спенсера, Гранта Аллена, понятие «игра» истолковывали Кант и Шиллер как психофизиологическую деятельность, свойственную не только человеку, но и животным; однако игра и стала источником искусства. Получалось, что художественное творчество рождено существующей в самой природе человека потребностью получать эстетическое удовольствие, давая выход не растроченной в борьбе за существование энергии. Научная несостоятельность этой теории заключается в том, что отождествляя человека и животных, она не только превратно трактовала происхождение

ние искусства, но не могла правильно объяснить и происхождение игры в человеческом обществе, ибо, подобно искусству, игры людей являются не инстинктивной и импульсивной биологической деятельностью, а деятельностью социально организованной, призванной воспитывать человека нравственно и физически. Между тем, конечно, связь игры и искусства была в филогенезе столь же тесной, как и в онтогенезе. Однако из этого никоим образом не следует, будто искусство родилось из игры, даже если понимать игру древнейших людей не позитивистски, а социально конкретно.

Несомненно, прав Г.В. Плеханов, который писал, что искусство – дитя труда, а не игры. От этой теории вскоре отказались и многие её сторонники. Стали искать истоки искусства в самой первобытной культуре, к примеру, французский искусствовед С. Рейнак. Эти корни находили в зарождающейся религии. Искусство, считали сторонники этой теории, рождалось в процессе отправления религиозных обрядов, которые предусматривали танцы, песнопения, переодевания, разнообразно изображённых тотемов, идолов, духов. Эта теория казалась настолько убедительной, что её приняли некоторые учёные-марксисты. Так, Н. Марр, а затем И. Иоффе, А. Гуцин и другие исследователи сформулировали идею синкретического трудмагического действия, в котором и зародилось искусство. Поскольку марксисты придерживались трудовой теории происхождения искусства (искусство – дитя труда), то они объявили мистические и обрядовые действия первобытных людей, совершаемые перед трудовым процессом (к примеру, перед охотой), началом самого трудового процесса; отсюда и трудмагическая теория. Эти идеи сохранялись в советской эстетике вплоть до 50-х гг. XX в. Объяснение этому факту следует искать в том, что между религией и искусством есть много общего.

В своём учебнике, где значительное место занимают проблемы связи искусства и религии, Е. Яковлев пишет: «...и для искусства, и для религии человек является главным объектом; и религия, и искусство, каждое по-своему, пытаются ответить на вопрос о смысле человеческого бытия, о предназначении человека, определить его место в мироздании» (Эстетика. М., 2000). Религия и искусство яв-



ляются способами гармонизации мира, стремятся преодолеть деструктивность мира, задают алгоритм поведения. По мысли Гегеля, религия как всеобщее сознание истины является существенной предпосылкой для искусства. Много общего в природе религиозной и художественной символики. П. Флоренский писал, что символ – это нечто, являющее собой то, что не есть он сам, больше его, однако существенно через него объявляющееся. Так же и художественная реальность – это реальность, которая больше себя самой, отсылает к неизречённому, невыразимому.

Следует различать религиозное искусство и церковное искусство. Религиозное искусство в Средние века имело общечеловеческий, общезначимый характер. В тот период светская и религиозная художественные традиции были неразрывно слиты, одна выростала из другой. Характерной особенностью Средних веков было то, что чем большую биографию набирает религиозное искусство, тем большее число правил и канонов регламентирует его создание.

Н. Бердяев говорил об общности устремлений художника и святого; деятельность обоих отмечена духовным возделыванием себя, аскезой, преодолевающей случайность «низшего мира». В случае святого и в случае художника можно говорить соответственно о святости послушания и святости дерзновения, потому что художник всякий раз, в каждом своём художественном произведении – откровении рискует.

Необходимо учитывать тот факт, что в пределах религиозного искусства были созданы многие шедевры, великие произведения, что объясняется самой сущностью искусства и художественного творчества. В учебнике Е. Яковлева справедливо говорится: «Подлинно художественное произведение не может быть однозначным, не может функционально быть связано только с каким-то одним идеологическим уровнем, в данном случае с религиозным содержанием и церковью, – конкретным материальным носителем и реализатором религиозной идеологии».

Произведение искусства, когда бы оно ни было создано, постоянно должно давать человеку чувство счастья, в эмоциональной форме раскрывать перед ним богатство жизни, постоянно возвра-

щать его к реальному миру, делать его способным более глубоко понимать и ощущать этот мир. Вот почему “Сикстинская мадонна” Рафаэля, “Троица” Андрея Рублёва, “Будда” индусской школы Матхура являются великими произведениями искусства, несмотря на то, что вместе с тем они являются предметами культового поклонения. <...> Таким образом, человек как главный объект религии и искусства определил сложные отношения между ними, так как, будучи общим объектом, он как предмет этих форм общественного сознания раскрывается с противоположных социальных позиций; религия стремится создать модель существования в потустороннем мире, искусство же возвращает человека на землю, в мир реальных проблем, в мир переживания и осознания смысла его жизни» (Указ. соч.).

Искусство является высшей формой эстетического освоения мира, оно предполагает человеческое активное отношение к миру, его изменение по законам красоты, определённую свободу и даже власть над внешним миром, а религия ставит человека в зависимость от внешнего, чаще мистического, мира. Этим обстоятельством объясняется различие между такой общей стороной искусства и религии, какой является фантазия. Без фантазии невозможно создание произведения искусства, но и религия не может обойтись без фантастических представлений: если обратиться к дохристианской языческой религии с её многобожием, то она демонстрирует подлинное буйство фантастических представлений о том, чего на самом деле не было. Но и поздние религии единобожия призывают к действию человеческое воображение и фантазию, необходимые для крепости веры, при обращении к Богу в молитвах, в отпращивании религиозных обрядов.

Видимо, следует учитывать мысль, высказанную русским критиком Д.И. Писаревым о двух родах фантазии, которые присутствуют в религии и в искусстве. Он писал, во-первых, о фантазии, возбуждающей жизненную энергию, активность человека, увлекающей его привлекательной, вдохновляющей целью, – такая фантазия характерна для народного эпоса, это художественная фантазия искусства. Во-вторых, есть фантазия, которая расслабляет че-

ловеческую волю, уводит от действительности, – это фантазия религиозная. Отличие состоит в том, что религия, как отмечал ещё Л. Фейербах, отрицает роль фантазии и воображения в религиозном сознании и вырабатывает специальный ритуал обращения к божественным силам.

Ничего подобного не происходит в искусстве, хотя существуют памятники и даже музеи литературных героев, бережно сохраняются великие произведения мирового искусства. Христианская религия начала своё победное шествие с борьбы против язычества и, значит, против той фантазии, которая рождала представления о богах и их сложных отношениях между собой и обыкновенными людьми; новая религия опиралась на иные представления о Боге, она призвала на помощь искусство. А перед этим уничтожались памятники языческого, античного прежде всего, искусства. Искусство должно было служить религиозным целям, что особенно ярко проявилось в Средние века. Для живописи существовали строгие каноны, сюжеты следовало избирать только на библейские темы, проповедующие идеи христианского аскетизма.

В России и Византии вообще было запрещено светское искусство, был установлен иконописный подлинник, которым и должны были руководствоваться иконописцы. Конечно, эти требования сковывали приёмы художественного мастерства, в целом художественные поиски. Но это вовсе не означает, что всякое религиозное искусство является шагом назад в художественном развитии человеческой культуры и малоценно для неё. Нет, и в рамках этого искусства были созданы подлинные шедевры, которые на века сохранили свою эстетическую ценность. В пределах иконописного подлинника трудились русские мастера школы Симона Ушакова, создавал свои неповторимые иконы Андрей Рублёв – это бесценные сокровища мирового изобразительного искусства. В религиозном готическом искусстве выражено извечное человеческое стремление к идеалу, духовному совершенству, оно и сегодня вызывает наше восхищение и радость. Замечательные произведения были созданы и создаются в музыке, кино, театре, потому что изменилась государственная политика по отношению к религии.

Другой общей стороной религии и искусства является обращение к человеческим эмоциям, стремление воздействовать на переживания людей, на их чувства, чтобы вызвать желаемую реакцию; без такого влияния невозможно достигнуть своих целей ни религии, ни искусству. Искусство было способно не только выразительно передать религиозное чувство, но и пробудить его. Верно пишет Е. Яковлев: «Искусство живо передавало богатство человеческих чувств – страданий, отчаяния, горя и любви, – особенно глубоко раскрывая их в образах женщины в евангельских сюжетах “Благовещения”, “Рождества”, “Пьеты”, “Голгофы” и “Положения во гроб”» (Указ. соч.). Здесь уже не приходится говорить о насилии церкви над искусством, художники сами находили вдохновение и яркие образы в религиозном чувстве и религиозных текстах.

И всё-таки на протяжении веков в силу противоречий искусства и религии между ними возникали острые конфликты и искусство становилось антирелигиозной силой. А. Луначарский справедливо утверждал, что если церковь пользовалась широко искусством, то она и боялась искусства. Она боялась, что искусство, став светским, вырвавшись из-под власти церкви, но сохраняя своё обаяние, может оказаться антирелигиозной силой. И искусство становилось такой силой. Церковь выступала против комического как критического отношения к действительности, осуждала и не признавала жизнеутверждающие мотивы русских былин, запрещала скоморохов.

Вот несколько наиболее крупных имён художников мирового искусства, активно борющихся с церковью, разоблачавших лицемерие церковников: Боккаччо, Рабле, Вольтер, Беранже, Стендаль, Золя, Ломоносов, Радищев, Пушкин, Салтыков-Щедрин. А из живописных полотен русских художников на разоблачительные религиозные темы можно создать целую картинную галерею.

После революции перед советской властью остро стоял вопрос о борьбе с религией и религиозным сознанием; одни насильственные меры – уничтожение храмов, аресты и расстрелы священнослужителей – не могли привести к окончательному искоренению религии, они вовсе не приводили к отказу от религиозного сознания и часто вызывали внутренний протест верующих, способствуя

их упорству в сопротивлении антирелигиозным действиям правительства. По свидетельству современников, Ленин в беседе с Калининским высказал мысль о том, что религии надо что-то противопоставить, например театр, т.е. искусство. И действительно, искусство в СССР долгое время было мощной антирелигиозной силой, эта тема поднималась и в театре, и в кино, и в литературе.

Как уже отмечалось, сегодня ситуация коренным образом изменилась, что объясняется не только государственной политикой, но и тем, что между религией и искусством есть много общего, прежде всего гуманистические тенденции, обращённость к человеку. Согласимся с некоторыми важными выводами из учебника Е. Яковлева, где он анализирует искусство в его взаимодействии с христианской религией: «В целом же (в западном христианском мире и в православном) гуманистические тенденции в искусстве привели к тому, что человек в нём во всём своём богатстве: 1) и как творческая активная натура, преобразующая мир; 2) и как личность, неповторимая и самоценная; 3) и как человеческая духовность, углубленная в себя и в мир, осмысливающая и чувствующая это своё “Я” как нечто целостное и слитое со всем человеческим, природным и духовным» (Указ. соч.). Но и религия создавала универсальный идеал человеческого существования и поведения. Как верно заметил Эрнст Ренан, христианство, ислам, буддизм являются великими установлениями, охватывающими всю человеческую жизнь. Общее здесь заключается в том, что религия и искусство способны охватить и соединить в целое духовный мир человека.

И вот ещё одна существенная мысль из учебника Е. Яковлева, способная стать некоторым обобщением при анализе взаимодействия религии и искусства: «Мировые религии всегда стремились абсолютизировать духовную основу эстетической потребности человека, всегда стремились историческим формам общественных отношений человеческого сознания, и художественного в том числе, придать мистический характер. Но они не могли отказаться от образно-художественного выражения своих идей, от использования естественной духовной-эстетической потребности человека в своих социально-эстетических целях» (Указ. соч.).

При всей близости существенных сторон религии и искусства нет оснований выводить искусство из религии, хотя бы из отправления религиозных культов. И здесь важны ещё некоторые положения. Художественно-образное мышление формировалось раньше абстрактно-логического. В то же время зачатки абстрактного мышления зарождались именно в процессе художественно-образного отражения мира. Первые наскальные рисунки с изображением зверей и сцен охоты, как и первые скульптурные изображения, делались вовсе не с натуры; первобытный художник-охотник запоминал, увиденное, а потом воссоздавал в рисунке или скульптуре.

М. Каган хотя и не говорит о зачатках абстрактного мышления, но фактически подтверждает эту мысль в своей монографии «Эстетика как философская наука»: «В этих рисунках и скульптурах был запечатлён не индивидуально-неповторимый облик данного зверя или данного человека, а обобщённое представление о существенных для целого вида признаках – бизона, оленя, мамонта» (Каган, 1977). Как это могло произойти? «Чтобы сделать изображение, первобытный художник должен был осуществить анализ многочисленных впечатлений, мысленно вычленив общие и наиболее существенные особенности изображаемых объектов, синтезировать в одном образе то, что он обнаружил в различных животных и людях, воссоздать в своём воображении переработанные его сознанием конкретные жизненные впечатления. Без всех этих операций не мог возникнуть даже самый простой контурный рисунок на глине...» (Там же).

Представляется, что эти необходимые этапы художественно-образного мышления и показывают, как зарождалось абстрактно-логическое мышление. Однако М. Каган настаивает: «Отличие абстрактно-логического мышления – его способность отвлекаться от того, как сам субъект относится к познаваемым объектам, как он их воспринимает, переживает, оценивает» (Там же).

Наука формируется значительно позже искусства, потому что художественно-образное мышление сложилось значительно раньше абстрактно-логического. Первоначально духовно осваивался не

объективный мир, а «нерасчленённое ещё сознанием единство субъекта и объекта, кажущееся тождество природы и общества, мира и человека». Эта особенность первобытного мышления стала основой мифологии, а художественно-образное мышление было метафорическим. В результате любой объект, который попадал в сферу художественно-образного мышления, переставал быть «вещью в себе», он «очеловечивался», становился одухотворённым, социально значимым, т.е. «носителем ценности». Ценность бытия и оказывалась предметом художественно-образного познания. Так складывается «ценностно-познавательный синкретизм первобытного общественного сознания».

В то же время М. Каган признаёт, что человеческое сознание изначально было двусоставным: во-первых, оно было «резво-реалистическим, стихийно-материалистическим, эмбрионально-логическим»; во-вторых, «образно-фантастическим, т.е. мифологическим». И «художественно-образный способ освоения действительности зародился именно на втором уровне вместе с мистифицировавшим реальность религиозным к ней отношением...» (Там же). Эти положения доказывают, что искусство не могло быть порождено религиозным сознанием, для которого нужно было осмыслить природу мифологически, т.е. художественно-образно по структуре.

В первобытном обществе художественное творчество было единственной формой практически-духовной деятельности, в которой религиозное сознание могло воплощаться. И вот очень важный вывод: «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 зародилась в процессе художественного осмысления мира как своеобразное отрицание художественной фантазии, как деметафоризация искусства» (Там же). Однако М. Каган делает существенную оговорку, что понимать первичность художественного мышления по отношению к религиозному следует лишь гносеологически, а не хронологически. Поэтому как нет оснований выводить происхождение искусства из религии, так нет оснований видеть истоки искусства только в религии.

Как уже отмечалось, ключ к пониманию сущности и происхождения искусства, а также религии, лежит в структуре человеческой психики; эти сходные во многом формы общественного сознания и пересекающиеся и существующие совершенно самостоятельно, иногда даже враждебные друг другу, развивались параллельно, подчиняясь внутренним своим законам.

Сторонники трудовой теории происхождения искусства начинают с критики религиозной теории, ещё раз подтверждая, что прежде чем создать богов и образы богов, человек должен был научиться художественно-образному мышлению. Но образного мышления ещё недостаточно, чтобы появилось художественное произведение. Образное мышление должно материализоваться, объективироваться, оно должно не только запечатлеть представления художника, но сообщить его видение другим, быть понятным и доступным для восприятия. И тогда, действительно, вступают в силу труд, наличные производительные силы, потому что для создания произведения искусства нужны краски и инструменты (для наскальных рисунков), нужны добытый человеком природный материал и опять инструменты и орудия по его обработке при создании скульптурных изображений и т.п.

В процессе труда развивалась рука человека, научившаяся сложным манипуляциям, которые необходимы при материализации художественного замысла. В труде, который невозможен без общения между его участниками, развивалась и совершенствовалась, усложнялась речь человека, обогащался язык, что затем обеспечивало словесное творчество, а развившаяся глотка позже стала способной к воспроизведению напева, мотива и, наконец, музыкальной мелодии. Совместными усилиями трудовой деятельности и искусства усовершенствовалось зрение человека, оно всё больше различало цветов и оттенков, утончался слух, которому могли доставить удовольствие ритмически организованные звуки. Да и в целом человеческое тело становилось гибким, способным с помощью жестов и особенных поз выражать мысли и чувства, преображаться, исполняя ту или иную роль, тем самым закладывая основы театрального, актёрского искусства.



Несомненно, роль труда в художественно-творческой деятельности очень велика. Труд способствовал также тому, что искусство оказывалось воспроизводством жизненно-практического опыта людей, дополнением этого опыта новым, искусственно созданным. Выходя за пределы реального в мир воображения, искусство сохраняло верность реальности, т.к. организовывало поведение человека по её законам. И всё-таки трудовая теория происхождения искусства не даёт оснований рассматривать её как единственную и исчерпывающую. Необходимо учесть и социальные условия, и причины возникновения искусства. Об этом размышляет А. Еремеев в работе «Границы искусства: социальная сущность художественного творчества»: «В рассмотренных нами трактовках искусства как деятельности сущность искусства выявляется через признаки, являющиеся функциями других феноменов. В самом деле, в моделировании положительных компонентов производительного труда или его какой-то конкретной формы (охота), в диалектике труда и игры или в трудмагическом ритуале нет ничего специфического собственно для искусства» (Еремеев, 1987).

В данном случае затрагивается ещё одна серьёзная проблема: что следует считать искусством, когда следует начинать отсчёт его рождения, все ли памятники первобытного искусства есть действительно искусство? Время происхождения искусства А. Еремеев связывает с определённым уровнем социального развития общества: «Искусство возникло тогда, когда общество и человек как вид уже образовались, и поэтому причины формирования его качественной специфики социальны по самой своей сути, искусство – общественный продукт, порождаемый социумом и условиями его существования» (Там же). Для того чтобы возникло искусство человека, должны были развиться сугубо человеческие, отсутствующие у животных, чувства и переживания: чувство долга, товарищества, любовь в её духовной ипостаси, наконец, эстетическое чувство.

Эстетическое чувство, как уже отмечалось, – особая форма переживания установленной человеком универсальной гармонии с миром. «С образованием эстетического, эстетических чувств на уровне субъективных переживаний преодолевается “узость” и

ограниченность утилитарных реакций на мир» (Там же). Но появились и практические социальные потребности.

В то время, когда ещё не было социальных институтов, регулирующих общественную жизнь, не было органов принуждения, идеологических учреждений, служб охраны порядка и т.д. Система социального воспитания ставила целью выработку у индивида главным образом внутренних стимулов поведения и мироотношения, перенося их из внешнего во внутренний план. Обществу нужны были средства поддержки социально ценного в человеке. Вот эту социальную потребность и должно было удовлетворять искусство, которое изначально развивало человека и физически и духовно, приобщало к коллективным действиям, воспитывало чувство товарищества и способность к взаимовыручке и сочувствию, утверждало необходимость гармонии общества и природы и т.п. Поэтому «...первоначальная и главная художественная потребность – это прежде всего потребность в производстве искусства как особого феномена, в обеспечении его существования. Без искусства общество не могло бы сохранить в полной мере свою социальную природу, свой духовный мир» (Там же).

Что ж, убедительные доводы А. Еремеева можно назвать социальной теорией происхождения искусства. Она, конечно, отодвигает происхождение искусства хронологически значительно дальше от палеолита и многое, оставшееся от этого периода человеческой истории, не позволяет назвать искусством. В таком случае возникает весьма непростой вопрос: что же такое искусство, по поводу которого и сегодня идут оживлённые споры, как ни странно, усилившиеся после известных явлений абстракционизма, модернизма, постмодернизма и других авангардистских направлений?

Итак, социальные причины и потребности, несомненно, присутствовали при рождении искусства, способствовали закреплению и возрастанию его общественной значимости. Но ведь и этого мало, чтобы появилось искусство, социальная теория его происхождения тоже не даёт окончательного и исчерпывающего ответа. Если ответ на вопрос о происхождении искусства следует искать в структуре человеческой психики, то, очевидно, должны были по-

явиться люди, которые испытывали потребность в художественно-образном мышлении и были способны его материализовать, должен был появиться художник, творец. Его появление предполагает достаточно высокий уровень развития интеллекта, способность и потребность эстетических переживаний, доставляемых как и восприятию произведений искусства, так и при его создании. У поэта Евгения Винокурова есть по этому поводу небольшое, но очень выразительное стихотворение:

Пещерный человек учился рисовать,  
Не находя в изяществе резона,  
Тяжёлым камнем начал выбивать  
Фигуру угловатого бизона.  
Случайный шаг! Опасная стезя!  
Он кончил, и впервые с сотворенья  
Из глаз звериных длинная слеза  
Устало потекла от умиленья.  
И страшной тайной творчества влеком,  
Он чувствовал – назад уж нет возврата,  
Когда он первобытным кулаком  
Стирал слезу светло и виновато.  
Косматый, дикий, шкура за спиной,  
Лицо разодрала ему гримаса,  
Он радости был полон неземной,  
Что слаще мёда и сытнее мяса.

Кажется, поэт выразил самое главное – художественное творчество явилось настойчивой духовной потребностью и доставляло творцу эстетическое, какое же ещё!, удовольствие и наслаждение. Поэтому трудно согласиться с мнением М. Кагана, который считает, что в это время ещё не существовало различия между творцами и потребителями. «Древнейшая форма художественного творчества – это не зрелище, обращённое 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 её фантастически» (Каган, 1997). Эти рассуждения вызывают серьёзные сомнения. Искусство индивидуально, характерно, оно несёт отпечаток личности, без субъективного начала не создаётся художественный образ, искусство требует высокого духовного, интеллектуального напряжения от художника и вдруг предлагается считать, что в древние времена не различались потребители и творцы.

Требуют комментариев и суждения по поводу участия в творческом процессе эстетического чувства и отношения. М. Каган считает, что декоративное искусство рождалось под влиянием общеродовых обычаев и представлений, связанных с поклонением тотему; когда человек создавал разные украшения, надевал их на себя, раскрашивал свое лицо и тело определёнными узорами, он подтверждал свою принадлежность к этому роду и племени, своё соответствие общим для рода принципам. То же происходит и в других случаях, когда украшают одежду, сосуды, орудия труда, оружие, архитектурные сооружения; во всех случаях человек общался к коллективу и поэтому «по меньшей мере, наивно объяснять всё 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». Эти размышления и вызывают возражения и сомнения в их справедливости.

Давно известно и доказано, что эстетическое присутствие в процессе трудовой деятельности способствует повышению производительности труда, превращает самый нудный и утомительный труд в увлекательное и желанное занятие. И, конечно, эстетическое отношение повышает качество изготавливаемых вещей, одновременно делая их привлекательными, доставляющими радость. Именно трудовая теория происхождения искусства и подтверждает высокое значение эстетического отношения ещё в первобытном

обществе. Зато с обобщающими выводами из работы М. Кагана можно согласиться. Он утверждает, что искусство должно было 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 её суть – в дополнении реального жизненного опыта человека опытом воображаемой жизни во имя социально-целеустремлённого формирования человеческого сознания и человеческой деятельности» (Там же). Так изначально определилась полифункциональность искусства.

Все рассмотренные теории происхождения искусства не дают окончательного решения этой проблемы, она остаётся проблемой. Но можно с уверенностью говорить, что искусство появилось, потому что была в нём социально-духовная потребность.

## **2.2. Художественный образ**

Искусство чаще всего определяют как мышление в образах. И поскольку это мышление, художественный образ, не может быть простой копией, только отражением реального мира, в искусстве, в образе он преобразуется, предстаёт в том виде и в том свете, как увидел художник. Литература и искусство, по М. Бахтину, не есть отражение действительности в смысле какого-то познавательного (гносеологического) обобщения вообще. Такое обобщение на самом деле, как правило, не отражает, а выражает и задаёт, предписывает действительности определённую временную схему – типичный случай участного мышления, маскирующегося под научно-теоретическое обобщение. Этот тип эстетики в довольно обеднённом теоретическом виде был представлен в революционно-демократической критике до революции и в ряде теорий «реализма» и «гносеологизма» в советской эстетике 1920–1930-х гг. Все они – продукт публично-риторического европейского и русского Просвещения XVIII–XIX вв.

В противоположность «гносеологизму» всей философской культуры XIX и XX вв. Бахтин на примере искусства показывает

диалогически-участное и со-участное измерение человека в человеке и отношение человека к другому как своего рода авторство. М. Пришвин писал, что в искусстве слова необходимо познать себя и это самое представить как узнанное в другом. Значит, в искусстве единство между автором и другим-героем конкретизируется посредством различия между ними («правда взаимоотношения»). В таком случае становится ясным, что образ в искусстве создаётся не из понятия и не равен понятию, не переводим в понятие до конца; но он не есть результат чистого своеволия, формального авторства. Образ создаётся посредством того, что у М. Пришвина называется «родственным вниманием», а в теоретической эстетике – эстетической любовью или «симпатией».

Очень важное наблюдение сделал Г. Шпет: «Образ – не представление. Правильнее было бы говорить об образе как предмете представления... Стоит того, чтобы напрячься и в самом деле “представить” себе, “воспроизвести”, нарисовать “картину” при восприятии поэтических образов: “Горные вершины спят...”, “Хоры звёздные свети...”, “Души успокоенной море”, “Ненасытной ночи мгла по небу стелется одеждою свинцовой”, “Взбесилась ведьма злая и, снегу захватя, пустила, убегая, в прекрасное дитя” и т.д. без конца. Стоит постараться о сказанном, чтобы раз и навсегда убедить себя в том, что если какие-нибудь картины, перед нами и возникают, то они играют такую же роль в эстетическом восприятии поэтического слова, какую они играют в понимании научной или обыденной речи» (Шпет Г. Эстетические фрагменты. М., 1989).

Сказанное позволяет понять, что художественный образ следует отличать от философского понятия образа, когда образом могут быть названы ощущения, представления, понятия, категории, зеркальное отражение действительности. Художественный образ – не частичное, а целостное отражение явлений материальной и духовной действительности, своеобразная модель мира. В этом случае приходится говорить об особенностях зрения, видения художником реальности, его зрение отличается от обычного более богатым восприятием, хотя он видит тоже самое, что и другие люди.

Об этом говорит в своей работе Г. Шпет: «И художник не вторит действительности, не производит – то, что производит, есть искусство, а не действительность – он подражает и воспроизводит. Но он раньше философа утверждает действительность, потому что впереди всякого познания идёт созерцание. По этому поводу говорят об особой наблюдательности художника. Что под этим разуметь? Художник видит “больше”? – Но он видит меньше, потому что он видит избирательно: не всё, что видишь, художественно. Он видит острее? Это и значит меньше: чем острее одно, тем тупее другое. Разница зрения художника от обыкновенного зрения – не количественная, а качественная. Это лучший сорт зрения» (Там же).

В работе известного отечественного историка М.В. Нечкиной «Функция художественного образа в историческом процессе» (1982) замечено: «Художественный образ – отражение жизни, это общеизвестно. Но – удивительное дело – стоит образу попытаться вместить в себя “все” признаки жизненного явления, им отражённого, как – до предела отягощённый, он теряет легкость полёта, лишается силы, рушится». Художественный образ несёт в себе не только не все признаки, но, чаще всего, совсем немногие черты описываемого явления. Вот пример из Пушкинской «Полтавы», пригодный для детектива, ведущего расследование, оставлены лишь следы произошедшего, но они полностью рассказывают о событии:

Никто не знал, когда и как  
Она сокрылась. Лишь рыбак  
Той ночью слышал конский топот,  
Казачью речь и женский шёпот,  
И утром след осьми подков  
Был виден на росе лугов.

М. Нечкина приводит и другие подобные примеры: «Можно привести немало образов, охарактеризованных только одним признаком, но ничуть от этого не проигравших». Вот ещё пример из «Евгения Онегина» Пушкина:

У тётушки княжны Елены всё тот же тюлевый чепец;  
Всё белится Лукерья Львовна,  
Всё то же лжёт Любовь Петровна,  
Иван Петрович так же глуп,  
Семён Петрович так же скуп,  
У Пелагеи Николавны всё тот же друг мосье Финмуш,  
И тот же спиц, и тот же муж...

Историк делает вывод: «Даже если Диккенс и Тургенев упоминают по пятнадцати признаков явления, а Маяковский – всего два, то это ничего не меняет в принципе создания образа, свидетельствуя лишь об индивидуальных писательских манерах изложения». Принцип остаётся тем же, ибо при бесконечной множественности признаков явления пятнадцать, условно говоря, «равно» трём: принцип состоит в воссоздании богатейшей жизненной множественности через наименование малого числа её признаков. И тогда всё зависит от того, какие именно признаки явления отображает художник. В целом, как справедливо замечает О. Кривцун, «субъективный отбор образов отражаемой действительности не должен в конечном счёте перечёркивать объективность художественного мира» (Кривцун, 2003). Значит, художник должен отобрать такие признаки явления, которые управляют воскрешением бесконечной жизненной множественностью. В этом случае историк может сделать вывод: без функции художественного образа в историческом процессе нельзя восстановить реальную историю человечества. Способность художественного образа выразить сущностные особенности явления приводит к тому, что, как неоднократно отмечали эстетики, художественный образ становится более реальным, чем выражаемая им натура.

Очень важным моментом творчества художника является отбор наиболее выразительных деталей, таких подробностей, которые делают типический образ индивидуальным и неповторимым. Следует согласиться с мыслью Е. Яковлева, что часто маленькая деталь позволяет сделать образ неповторимо оригинальным и вместе с тем убедительным. Например, когда Н. Гриценко, играя Карени-



на в кинофильме «Анна Каренина», наделяет его нелепой походкой, то эта маленькая деталь ещё яснее обнажает характер Каренина – человека педантичного и, вместе с тем, расслабленного и несчастного. Значит, художественный образ содержит меньше признаков реальности и в то же время даёт больше знания об этой реальности.

Художественный образ является абсолютно своеобразным художественно-эстетическим феноменом, в котором реализовано единство эстетического и художественного, абстрактного мышления и чувственного, эмоционального переживания; это, объясняется тем, что мышление художника ассоциативно, а всякий образ есть в определённой мере самовыражение художника, что обеспечивает особую выразительность искусства.

Единство всех составляющих сторон художественного образа таково, что любое суждение о признаках и элементах образа отдельно от целого означает разрушение образа, его, так сказать, «развинчивание» на детали; но это приходится делать в целях учебных или для научного анализа. Какие характеристики используют современные эстетики, рассказывая о художественном образе? Обычно прежде всего говорится о том, что художественный образ – это метафорическая, иносказательная мысль, что образ сталкивает разные явления и вещи, рождая новое представление о мире.

С древних времён использовался такой приём: художественный образ открывал явление через его столкновение с другим. Ю. Борев пишет: «Изображения таких мифологических существ, как дракон, богиня Нюй-ва – змея с головой женщины (Древний Китай), бог Анубис – человек с головой шакала (Древний Египет), кентавр (Древняя Греция), человекоолень (лопари), могут послужить моделью художественного образа. Здесь художественная мысль соединяет предметы так, что каждый из них и сохраняется и растворяется в другом, в результате чего возникает невиданное существо, причудливо сочетающее в себе элементы своих прародителей» (Борев, 1988).

Эти примеры наиболее очевидно демонстрируют, как рождается метафорическая мысль, как сталкиваются несоединимые пред-

меты и существа, но и современное искусство использует подобные приёмы. Вот строки из стихотворения Александра Кухно:

Ах, какие у нас метели  
Нынче выпали в январе –  
Белы лебеди налетели,  
Белы лебеди на дворе.  
Видишь на воду стая падает  
И, взлетая, крылами бьёт?  
Захмелевшую душу радует  
Лебедей бесконечный взлёт.

В данном случае задача поэта не сводилась к некоему столкновению разных явлений, ассоциативное мышление художника подсказало ему это выразительное сопоставление метели со стаей белоснежных лебедей, бесконечно взлетающих и падающих на землю. Но в основе тот же принцип – сопоставление разных явлений.

Современные эстетики, тоже прибегая к сопоставлению разных явлений, говорят о художественном образе как о фото с двойной экспозицией, когда на снимке отпечатываются два предмета в наложении один на другой, и мы схватываем их сходство и различие, познаём их в сопоставлении. Любопытно заметить, что возможности фотографии для создания обобщённого образа современника или даже времени, эпохи и на самом деле использовались некоторыми фотографами, о чём рассказал Л. Фейхтвангер в романе «Успех». Вот это место. «Некто Франсис Гальтон сфотографировал “лицо времени”. Он изготовил десять по возможности одинаково ориентированных фотографических портретов своих современников, совершенно одинакового размера, затем по этим десяти отдельным снимкам изготовил новый негатив, получив таким образом “средний портрет”, запечатлевший характерные черты нормального типа. Американский исследователь Бодвич при соответственно укороченной экспозиции снимал целый ряд объектов – один поверх другого на одну пластинку. Таким образом усиливались черты общие, сглаживались индивидуальные. С доку-

ментальной точностью обрисовывался нормализованный тип человека того времени. Полученное таким путём “среднее лицо” было, по господствовавшим в те времена взглядам, красивее, чем лицо индивидуальное».

Следовательно, образ может не только сталкивать разные явления, но и накладывать одно на другое или просто сопоставлять известное с малоизвестным или вовсе не знакомым, чтобы дать наиболее верное представление о том, что стало объектом изображения в произведении искусства. Однако художественный образ может обходиться и без метафор, без использования многокрасочной палитры, предоставляемой разными видами и жанрами искусства. Об этом говорится в уже цитировавшейся работе М.В. Нечкиной применительно к литературе: «Тропы не только не исчерпывают вопроса о характере художественного изложения, но и не ставят его». Конечно, они существуют, эти метонимии и метафоры, и некоторые из них чудо как хороши, работая на замысел писателя. Но сама словесная ткань художественного образа состоит прежде всего из «простых» слов, простых констатаций, отображающих явления в авторском понимании: “В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки”. “Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему”. Эти примеры из великих произведений Н. Гоголя и Л. Толстого убедительно показывают, что при создании художественного образа писатель может обойтись и без метафор и других средств художественной выразительности. В первом случае мы видим очень точное наблюдение художника, а во втором – глубокую обобщающую мысль об отношениях в семье, что актуально во все времена».

М. Нечкина замечает: «Главное дело в том, что в вас, в читателе, рождается отражение богатой и щедрой действительности через скупой отбор конкретных признаков и обобщённых понятий, воссоздающих в вашем сознании не скупой отбор, а богатое целое». Главное, действительно, состоит в том, какие представления и ассоциации вызывает художественный образ в читателе.

Продолжая использованное художественным образом сопоставление, столкновение разных объектов и вещей, эстетики сравнивают образ с ракетой, выведенной художником на орбиту и продолжающей движение за счёт собственных внутренних ресурсов. Действительно, в истории искусства известно много случаев, когда авторский замысел не совпадал с тем пониманием образа, который создавался у читателя, зрителя, слушателя; художественный образ, словно бы жил самостоятельной жизнью, меняя замысел художника. В этом признавались и А. Пушкин, и Г. Флобер, и Л. Толстой, и И. Тургенев и многие другие. А в театральном искусстве трактовка образа актёром может привести к полному переосмыслению образа.

Возможность различно трактовать образ объясняется не только разным его пониманием или индивидуальными особенностями воспринимающего произведение искусства человека; художественный образ сам предполагает, допускает различное его понимание, потому что обладает многозначностью. Понимание подлинно великого художественного образа зависит от многих условий, в том числе и от социально-исторической конъюнктуры; в разные периоды истории по-разному понимались и Гамлет, и Дон Кихот, и король Лир, и Фауст и многие другие герои, вошедшие в мировую сокровищницу искусства. Этому способствует то обстоятельство, что художественный образ обычно остаётся недосказанным, в нём скрыты такие нюансы, которые не могут быть материализованы формой или объяснены логически, они адресуются к человеческой интуиции, психологии. Художественный образ при его восприятии провоцирует творческие возможности человека, заставляя додумывать, домысливать недосказанное художником. Так восприятие произведения искусства становится творческим процессом.

Гёте замечал, что сущее не делится на разум без остатка. Не делится на разум и образ, но по этой же причине вокруг великих произведений искусства и их создателей возникают научные направления и ведутся оживлённые дискуссии на протяжении веков. И главным здесь является то, что образ не делится на разум

без остатка, что его невозможно пересказать с помощью науки, которая неспособна заменить искусство. По этим причинам только самые примитивные, школьные, представления об образе могут отражать, что и идею произведения легко выразить в нескольких словах. Поэтому художественное произведение должно доходить до нас в том виде, в каком оно было создано художником, а не в пересказе, не в отрывках, не в модном нынче ремейке и т.п. В истинном произведении всё важно, всё имеет значение для понимания замысла автора, в том числе и ведущей идеи.

Художественный образ вбирает в себя абстрактное и конкретное; его движение начинается с конкретного, поднимается до абстрактного, до обобщения и как бы возвращается к единичному, конкретному, а именно к особенному, которое и воплощает единство конкретного и абстрактного. Это и позволяет художественному образу существенное, типическое выразить в индивидуальной форме единичного, конкретного человека, конкретной ситуации. Актёр может исполнять роль типичного представителя какого-либо слоя общества, и в этом он будет узнаваем, но всякий раз он будет находить особенные черты именно этого человека, вовсе не воплощающего только абстрактные понятия о типических особенностях данного типа, или, как у Мольера, представлять только скупость, жадность, лицемерие, ханжество и т.п. Художественный образ показывает тип, но всякий раз этот тип предстаёт перед нами как конкретное лицо, конкретный индивид. Точное определение дано Ю. Боровым: «Типизация – художественное обобщение, обобщение через индивидуализацию» (Указ. соч.).

Проблема художественного обобщения была в центре внимания не одного поколения эстетиков. Так, Лессинг видел два способа обобщения: перегруженный характер – персонифицированная идея характера, во-первых, и определённая середина, равная пропорция – обыкновенный характер, во-вторых. Шиллер различает методы, которые используют наивный поэт и сентименталистический; первый стремится полнее передать действительность, воспроизводит предмет, а второй рассказывает о впечатлении, которое производит на него предмет. Из таких разных подходов к

изображению действительности вытекают и приёмы типизации. В современной эстетике, наряду с традиционной типизацией, различают ещё типологизацию. Типизация демонстрирует наиболее характерное единичное явление, в котором отражается сущность таких явлений, а типологизация – это своего рода прообраз, основная форма, но допускающая отклонения. Типология используется и в науке, и в искусстве, когда произведение конструирует действительность схематичней, контурно, в отличие от типического образа. В типологическом образе больше недоговорённости, он заставляет активнее работать воображение и фантазию, поэтому не ограничивается обращением только к мысли, к рациональному мышлению, но оказывается и школой переживаний, эмоций. Типологизация, опираясь на игровую природу искусства, способна содержание произведения максимально приблизить к реальности, что даёт документальные жанры, а может максимально усилить условность, что связывается с приёмом очуждения.

Современные художники широко пользуются этими способами, к примеру, в кино, на телевидении весьма популярны документальные воспроизведения событий, когда не требуется ничего придумывать, разыгрывать с помощью актёров, а необходимо просто произвести необходимый отбор событий и выстроить их в соответствии с идеей произведения. Но и другой способ отражения – отчуждение, – тоже пользуется популярностью, позволяя показывать мир необычным, деформированным, как это делается с помощью гиперболы и гротеска. Эти приёмы широко применяет известный современный прозаик А. Проханов (роман «Господин Гексоген»).

Существует особая структура отчуждения, её элементами (по А. Гульге) являются: шифр, или иносказание, уплотнение, при котором иносказание может выступать как недосказанность, вторичная наглядность и некоторые другие. В этом же ряду используемых художником выразительных средств находится и приём, названный В. Шкловским «остранение» (по ошибке наборщика выпала одна буква «н», хотя слово образовано от понятия «странность»). Странными, неожиданными могут быть представлены

привычные предметы и явления, например, у Л. Толстого знамёна – это цветные тряпки, нацепленные на палки, и им люди приписывают некие священные смыслы и идут под ними сражаться и погибать. Конечно, подобные деформации реальности заставляют нас думать, стремиться понять мысль художника, но обращение к рациональному мышлению для понимания образа вовсе не значит, что художественный образ теряет другую – сторону свою эмоциональность, никакие приёмы не могут разрушить единство рационального и эмоционального, мысли и чувства, без чего не бывает образа, он распадается, если разрушается это единство.

В своё время некоторые романы советских писателей, удостоенные государственных премий, как раз и характеризовались нарушением этого единства и, хотя идейно отвечали требованиям социалистического реализма, не стали явлением отечественной литературы, сохраняемым на века в народной памяти (можно назвать имена С. Бабаевского, Т. Сёмушкина, А. Павленко и некоторых других советских писателей). Зато произведения В. Астафьева, В. Распутина привлекают читателей и бескомпромиссной остротой мысли, и никого не оставляющей равнодушным эмоциональностью. Мерой этого необходимого единства является мера таланта и мастерства художника, потому что личность художника, его мировоззрение, темперамент, тип характера и другие важные характеристики включаются в образ, определяют меру и смысл объективного материала произведения искусства, личность художника запечатлевается в содержании и форме произведения, она вдыхает жизнь в произведение, которое может состояться только как результат вдохновенной работы художника. Это, несомненно, один из законов художественного творчества и он позволяет однозначно ответить на вопрос о возможности машинного творчества. Даже если кибернетическая машина будет ещё более усовершенствована, наделена способностью к каким-то чувственным ощущениям, способна перерабатывать впечатления о реальности по специальной программе, она не сможет создать полноценного художественного произведения, поскольку отсутствует художник, его личность.

Напрашивается аналогия с попытками учёных создать искусственным образом живое, даже не существо, а просто нечто живое, что-нибудь типа амёбы, способное к обмену веществ и размножению путём деления; ведь известно, из чего состоит живой организм, существуют теории возникновения жизни естественным путём, есть великолепные лаборатории, все необходимые исходные ингредиенты, а вот вдохнуть жизнь в разнообразные смеси учёным не удаётся. Вот и художественный образ тоже может быть разобран, «развинчен» по частям, всё известно, а без таланта художника он не может быть создан. В то же время нет смысла вообще закрывать машинное сочинение стихов и музыки, механизмы творчества в какой-то степени вскрывают и могут быть полезны теоретикам и практикам искусства.

Итак, личность художника отражается в художественном образе, и чисто человеческие качества личности художника определяют яркость и выразительность образа. Известно шутивное замечание А. Чехова о прозе Г. Короленко, которая и хороша, и правильна, но чего-то особенного, совершенно оригинального, может быть, страсти, ей не хватает, потому что сам Короленко очень правильный человек и живёт в полном соответствии с принятыми моральными нормами; если бы он хоть раз изменил жене, то, возможно, это событие привело бы к большей раскованности в прозе. Столь важное значение личностного начала при создании художественного образа определяет тот факт, что произведение искусства не может быть простым фотографическим отражением жизни и людей, художник не просто отражает, но создаёт и реальные обстоятельства и своих героев. По этой причине даже при изображении исторических личностей в разных произведениях разные художники придают им черты, характерные для персонажа в их представлении. Так отличается образ Петра I в романах Д. Мережковского и А. Толстого, и в фильме, где роль Петра исполняет замечательный актер Н. Симонов. И каждый из этих созданий художников имеет право на существование, он несёт в себе важную правду о характере, ведь и сам Пётр был фигурой многозначной и противоречивой; искусство при всей разнице в изображении Петра



позволяет увидеть эту противоречивость и даёт материал для научного анализа и многостороннего понимания этой исторической личности.

Подобное произошло и с образом царя Ивана IV (Грозного). Есть скульптура П. Антокольского, полотно И. Репина, есть фильм С. Эйзенштейна, в котором роль Ивана Грозного исполнил великолепный актёр Н. Черкасов. И в каждом из этих произведений есть свой Иван Грозный – от свирепого злодея, который в порыве не сдерживаемого гнева убивает собственного сына, до выдающегося государственного деятеля, целиком погруженного в заботы о своей стране.

Личность художника-творца определяет и стиль произведения, автора выдающегося произведения искусства в любом жанре можно определить по неповторимым особенностям его стиля.

Диалектика субъективного и объективного в художественном образе позволяет понять принципиальные различия так называемых «формализма» и «натурализма» в искусстве. С формалистическими течениями связана абсолютизация субъективного начала. В определённом смысле формализм можно рассматривать как предтечу, основание для многих последующих авангардных течений в искусстве вплоть до современных модернизма и постмодернизма. Формализм отличается особой усложнённой всей образной системы, игнорируя жизненное содержание, сосредоточивается на поиске и просто изобретении новой, изощрённой формы ради самой этой формы. Беспредметная и абстрактная живопись, а эти направления прослеживаются и в других видах искусства, произрастают отсюда же, из абсолютизации субъективного начала, из произвола художника. Конечно, формализм может достигнуть известных успехов, оригинальности в поисках новых формальных выражений образа, но всё-таки это искусство остаётся ущербным. Оно ущербно прежде всего потому, что адресовано только узкому кругу любителей, знатоков, способных получить удовольствие от этих формальных ухищрений, оно поэтому остаётся недоступным широким массам людей, его социальная роль сужена, оно остаётся не понятным и не принятым обществом.

Формалистическое искусство как бы бросает тень на большое, высокое искусство, которое служит не для развлечения, а для познания сложных жизненных коллизий и поэтому требует определённого напряжения мысли, определённой общекультурной подготовки. А если «массам не понятно», то такое искусство торопливо объявляют формалистическим. И Маяковский был «массам не понятен», а в партийной печати резко критиковались как формалистические поделки выдающиеся творения композиторов Шостаковича и Прокофьева. Между тем подлинно великое искусство может быть понято и способно удовлетворить любой вкус, в отличие от формалистических ухищрений, ценимых лишь любителями.

В противоположность формализму натурализм абсолютизирует объективное начало образа, объективные смыслы произведения, что часто приводит к простой фактографии, к механическому воспроизведению реалий. Произведение, не освещённое мыслью и чувством своего создателя, художника, теряет художественно-эстетическое значение. Вот мысль Н. Гоголя из повести «Портрет»: «Почему же простая, низкая природа является у одного художника в каком-то свете, и не чувствуешь никакого низкого впечатления; напротив, кажется, как будто наслаждался, и после того спокойнее и ровнее всё течёт и движется вокруг тебя. И почему та же самая природа у другого художника кажется низкой, грязною, а между прочим он так же был верен природе. Но нет, нет в неё чего-то озаряющего. Всё равно как вид в природе; как он не великолепен, а всё недостаёт чего-то, если нет на небе солнца». Так роль личного, субъективного начала сопоставима с ролью, ну, если не солнца, то всё-таки мощного источника света, озаряющего всё произведение, делающего его понятным и привлекательным, доставляющим эстетическое наслаждение,

Художественный образ оригинален и неповторим, это тоже одно их проявлений значения субъективного начала в образе, не могут два разных художника создать абсолютно одинаковые произведения, даже если они обратились к одной и той же теме или событию. Конечно, художественный образ начинает своё существование, отталкиваясь от первичного, чувственного образа, который

является результатом работы органов чувств, а художественный образ – результат работы творческого мышления, воображения, мировоззрения и темперамента художника; поэтому и не могут разные художники одинаково воспринимать и одинаково воссоздавать действительность. Г. Шпет настойчиво предупреждал: «Образ как внутреннюю форму поэтической речи и как предмет воображения, т.е. надчувственной деятельности сознания, ни в коем случае недопустимо смешивать с «образами» чувственного восприятия и представления, «образами» зрительными, слуховыми, осязательными, моторными т.п.

Как уже отмечалось, художественный образ отличается особой эмоциональной наполненностью, он способен вызвать ответное переживание у человека, его воспринимающего, каждый художественный образ неповторим, поскольку он принципиально оригинален, и в то же время, в отличие от чувственного образа, который может быть повторен, он вовсе не уникален, художественный образ оказывается устойчивым образованием, живущим многие века. Так живут и сегодня образы мифов и древних сказок. В современное время нет мифологического отношения к природе, теперь чаще человек выступает властелином природы (совершая тем большую ошибку), но сохраняется социальная стихия и стихия внутренней жизни человека, когда он способен совершить некие действия, которые никак не вытекали из его характера и привычного образа жизни. Так сохраняется почва для мифомышления в современных условиях.

Как же соотносятся миф и художественный образ? По мнению современных эстетиков (сошлёмся на работы А. Гульги), миф – это образ, воспринимаемый как реальность, миф – образ действия, повеление к действию. Мифомышление протекает на бессознательном уровне, поэтому смысл мифа невозможно передать мифологическими средствами. Мифомышление не проводит различия между объектом и субъектом, допускает отождествление человека, например, с природными объектами. Так, у Ч. Айтматова родоначальницей человеческого рода стала мать-олениха; рудименты такого мифомышления проявляются также в понимании

национальной принадлежности, в историческом сознании, сопричастности с ушедшими поколениями. Миф не знает различия между естественным и сверхестественным; колдун в одеянии бога превращается в него. Миф равнодушен к противоречию. В своём фундаментальном труде «Диалектика мифа» А.Ф. Лосев заметил: «Всякая живая личность есть так или иначе миф».

Названные особенности мифа и мифомышления оказываются общими с художественным образом, но в нём слияние идеального и реального носит условный характер, здесь вступает в действие принцип «игры». И всё-таки важнейшие этапы творчества протекают на бессознательном уровне, что находит своё отражение в обрете, который включает в себя моменты непередаваемые на уровень логики и вербального выражения. Гёте говорил о том, что художественное произведение приводит нас в восторг и восхищение именно той своей частью, которая не уловима для нашего сознательного познания. От этого и зависит могущественное действие художественно прекрасного, а не от частей, которые мы можем анализировать в совершенстве. Такое впечатление от произведения искусства объясняется тем, что художественный образ включает в себя не только рациональное, общепонятное, но и иррациональное. Это, в свою очередь, сближает художественный образ с мифом, открывая новые возможности выражения замысла художника, создания эстетически многогранного образа.

Мера взаимодействия рационального и иррационального чрезвычайно важна, и это накладывает серьёзную ответственность на художника. Если жёсткий рационализм принципиально бесчеловечен, то и иррационализм может легко обернуться своей антигуманной стороной, ставя человека в зависимость от непознаваемых, мистических сил. В то же время диалектика рационального и иррационального становится основанием для создания символических образов. Их значение и смысл раскрывал Г. Шпет в «Эстетических фрагментах»: «...символика поэтическая, фундамент всей эстетики слова как учения об эстетическом сознании в его целом. Это – высшая ступень эстетического поэтического восхождения. Эстетическое сознание здесь пламенеет на высшей ступени поэти-

ческого проникновения в смысл сюжета ( в содержание предмета), переплавляется в высшее поэтическое разумение». «Символ – не сравнение, потому что сравнение не творчество, а только познание. Оно – в науке творчество, а в поэзии символ – творчество. Связанные символом термины скорее антитетичны, исключают друг друга, сеют раздор. Сравнение может двойть смысл аллегорического, в басне, притче, но не в “поэме”, где не сравнение, а творчество, созидание “образа” из ничего. И путь этого творчества именно от ничего, от идеального, от внутреннего, от 0 – к 1, к внешнему, к реальному, ко всему».

Художественный символ может выразить отвлечённую идею, широкое понятие. Различают в качестве основных символических форм *символ-аллегория* – изображение богини правосудия, голубь с оливковой веткой в клюве как символ мира и т. п.; *символ-метафору*, когда представление о чём-то передаётся через несходное явление или предмет (картина Э. Делакруа «Свобода, ведущая народ на баррикады», буревестник у М. Горького); *безусловные символы*, когда автор не прибегает к иносказанию, а прямо выражает своё идеальное представление о чём-либо («Спящая Венера» Джорджоне – идеальное представление о женской красоте и, конечно, «Сикстинская мадонна» Рафаэля как символ материнства). Особое место занимают *символы-концепции*, в этом случае произведение в целом может символизировать некие сущностные явления общественной жизни. К таким произведениям относится «Село Степанчиково и его обитатели» Ф. Достоевского, где представлена концепция общественной иерархии и сущность отношений в царской России. А вот образ, представленный В. Астафьевым, в котором дана концепция чуть ли всей человеческой истории и человеческого поведения: «Неподалёку отсюда упал в начале века Тунгусский метеорит, и всё ещё не разгадана его тайна, всё ещё идут споры о том, что это? Метеорит, межпланетный корабль, потерпевший аварию, звездолёт, сделавший вынужденную посадку и снова умчавшийся в миры иные?

Дремлющий человеческий разум, просыпающийся лишь для судорожных, чаще всего злых и пакостных дел, всё ещё склоняет-

ся к мысли, что кроме нас в мироздании никого нету, а уж умнее и быть не может, стало быть, никакого и корабля прилетать не должно, трахнулся с неба камень и сгорел в земной оболочке или так глубоко ушёл в недра, что и раскопать его невозможно.

Человек всегда искал упрощённые и легкие решения, кратчайшие пути к благоденствию, счастью и разрешению всевозможных тайн и загадок. Самый из них короткий и простой способ жить хорошо, благоденствовать, не утруждая себя, – это ни о чём не заботясь, отобрать хлеб у ближнего, не отдаст – смять его, растоптать, уничтожить, конечно же неизбежно самоуничтожаясь при этом, ибо рать кормится, а мир жнёт. Аж в древней ещё пещере, выхватив кость у более слабого брата своего, более наглый и сильный брат подписал себе смертный приговор, и пятнадцать тысяч войн, происшедших на земле, восемь миллиардов людей, сгоревших в военном смерче, – это исполнение самоприговора, это страшное проклятие земное и небесное существу, которое употребило разум свой не по велению божию, не по назначению природы, исказив лик свой и запакопив планету, которой он недостоин и как обитатель её, и как хозяин, и как истребитель, беспощадный ко всему живому и растущему на земле.

Природа сделала трагическую ошибку, вложив разум именно в это двуногое существо, и теперь сама, стеноя, плача, корчась в судорогах, не в силах ни сдержать, ни исправить деяния своего выродка, так и не обуздавшего в себе первобытного дикаря».

Вот какой силы и широты обобщения может достигнуть символический образ, являющийся, по определению Г. Шпета, «фундаментом всей эстетики слова».

Диалектика взаимодействия рационального и иррационального в образе позволяет сделать важные выводы о соотношении образа и научного понятия. Обычно отмечается эмоциональная наполненность образа и эмоциональная нейтральность научного понятия. Несомненно, что само понятие не несёт никакого эмоционального заряда, но в процессе его поиска и открытия учёный испытывает очень сильные эмоциональные переживания. Когда Декарт нашёл свою формулу «Мыслю, следовательно, существую»,

он признавался, что упал на колени, ему казалось, что мозг его разрывается, он сравнивал своё состояние со вторым рождением.

В образе, как уже отмечалось, велико значение субъективного начала, сама личность художника отражается в нём, но ведь и в науке, прежде всего в гуманитарных областях, проявляется характер учёного: философские трактаты Фейербаха оправдывают его фамилию – огненный поток, и отличаются от стиля Канта; истории России, написанные Карамзиным, Ключевским, Соловьёвым, существенно различаются благодаря личным особенностям характеров авторов, их писавших. Считается, что образ очевиден и всем понятен, а научное понятие требует знаний. Однако современное искусство являет примеры, когда эстетическое переживание опосредуется знанием из области естественных наук, философии и истории. Да разве можно полно понять стихи А. Пушкина, не зная античной мифологии! Проза Г. Гессе требует серьёзной философской подготовки.

Известный писатель Д. Данин придумал термин «кентавристика» – это литература о науке, сохраняющая всю научную ценность, смысл научного знания. В этой области успешно работает Д. Гранин. Вместе с тем научный поиск не только не избегает эстетического отношения и переживания, но применяет его в качестве критерия истины. Многозначность художественного образа свидетельствует о его смысловой неисчерпаемости, что обычно противопоставляется однозначности понятия. Однако современная наука, особенно физика, работает в таких областях материального мира, где применимы понятия «гибкость», «текучесть», когда невозможно достигнуть однозначного обозначения объекта. Опыт эстетического творчества в этом случае оказывается весьма полезным.

Здесь уместно напомнить мысль Н.В. Гоголя о соотношении рассудка (ума), разума и мудрости: «Ум не есть высшая в нас способность. Его должность не более, как полицейская: он может только привести в порядок и расставить по местам всё то, что у нас уже есть. Он сам не двинется, покуда не двинутся в нас все другие способности, от которых он умнеет. Разум есть несравненно высшая способность». Но и разум не даёт полной возможности

человеку стремиться вперёд. Разум обнаруживает истины, рождает покой духа, а покой обессиливает; вот почему ограничен и разум, вот почему «есть высшая ещё способность; имя ей – мудрость» («Письмо к Щ...ву»). Мудрости и способно достигать искусство при создании художественного образа.

Е. Яковлев рассматривает художественный образ как категорию эстетики, «в которой отражена объективная действительность через специфические законы искусства и художественного творчества». Затем он анализирует разные уровни образа: «Онтологический художественный образ есть конкретно-чувственное и вместе с тем обобщённое отражение предмета искусства» (Яковлев, 1999). Значит, художественный образ не останавливается на стадии изображения он может быть «предельно обобщённым (символизм) или предельно выразительным (экспрессионизм), но в каждом этом случае он остаётся образом до тех пор, пока выполняет свою специфическую сущностную функцию – раскрывать предмет искусства...» (Там же).

Феноменологическая сторона художественного образа ограничено отражает его сущность главным образом через типическое как многообразие исторически конкретного художественного мышления, выраженного в художественном методе, стиле, индивидуальной художественной манере. Здесь вступают в силу законы типизации и типологизации, которые подчиняются более общей закономерности искусства – единству типических образов, характеров и типических обстоятельств. Этому требованию подчиняются все виды и жанры искусства; к примеру, в живописи и в скульптуре для художника важно выбрать временной момент, который наиболее полно выражает сущность изображаемого. «Гносеологическая природа художественного образа заключается в том, что в нём объединены высшие формы чувственного и абстрактного отражения: представления, в котором чувственность опосредована и обобщена, и умозаключения, в котором обнаруживается новое свойство объективной реальности» (Там же). Так художественный образ, не будучи простой копией действительности, поистине живёт собственной жизнью, он динамичен, однозначно



неисчерпаем, раскрывается в разные исторические периоды разными своими смыслами и значениями, что и определяет социальное значение образа. «Социальное значение художественного образа заключено в том, что он раскрывает перед человеком диалектику единичного и всеобщего, так как в художественном произведении... каждое лицо – тип, но вместе с тем и вполне определённая личность», «этот» (по терминологии Гегеля). «Художественный образ в социальном аспекте – это мир многообразной, неповторимой и совершенной духовной жизни, под воздействием которой формирует и реализует себя человек как гармонически и всесторонне развитая личность» (Там же).

В работе Е. Яковлева содержатся важные сведения по проблеме онтологии искусства, которая «порождает многообразие его феноменологического существования». «Феноменологическое богатство и многообразие произведения искусства реализуется через его видовое, родовое и жанровое существование...» (Там же), а также, добавим, через содержание и форму каждого конкретного художественного произведения. «Произведение есть художественный феномен, в котором воплощена онтология, сущность искусства и художника...». «В гносеологическом аспекте перед искусством всегда стоит великая альтернатива: 1) абсолютизируя объект, схватывая «состояние мира», оно подчас теряет свой предмет – человека в его целостности; 2) углубляясь в индивидуальное, абсолютизируя его личностный мир, оно может утратить свою сущность, субъективированный в нём предмет» (Там же). Преодоление такой альтернативы возможно лишь с помощью художественно-образной природы искусства, с помощью силы художественной правды. «Социальное назначение искусства заключается в том, что оно через отражение своего предмета целостно, универсально воздействует на человека» (Там же). Значит, искусство не только анализирует и сообщает о социальном состоянии этого отрезка человеческой истории, но и способно воздействовать на социальную ситуацию, воздействовать на людей.

Степень воздействия, влияния искусства на людей и общество в целом определяется его гуманистическим содержанием, степенью

выразительности его гуманистических идей. К сожалению, в современном искусстве мы можем встретиться с совершенно другими идеями и тенденциями, выражающими антигуманные концепции, утверждающие низменную природу человека. В этих случаях эстетика и вооружает необходимыми теоретическими знаниями, раскрывающими истинную природу и предназначение искусства, начиная с его происхождения и выяснения его социальной роли и назначения.

Итак, согласимся с О. Кривцуном, что онтология искусства занята изучением «способа бытия художественного произведения как чувственно-материального объекта, т.е. речь идёт об онтологическом статусе искусства, степени объективности его содержания, форм его зависимости (независимости) от воспринимающего субъекта и историко-культурного контекста» (Кривцун, 2003). Сказанное позволяет понять необходимость рассмотрения смысла и строения *содержания и формы художественного произведения*. Определяя содержание произведения искусства, необходимо выяснить значение понятий «объект искусства», «предмет искусства». Если не вызывает сомнений определение объекта искусства как объективной действительности, окружающего мира, откуда художник и выбирает свой предмет, то с предметом искусства дело обстоит сложнее. И сегодня можно встретиться с неразличением понятий «объект» и «предмет», когда, по мнению некоторых теоретиков, предмет искусства, как и науки, – это весь объективный мир. Явная ошибочность такого мнения обнаруживается уже в том, что вовсе не всё в объективном мире является предметом научного знания, со многими явлениями и вещами человек вполне успешно справляется на уровне обыденного сознания. Однако есть немало явлений, которые становятся предметом научного познания, но никак не могут быть предметом искусства.

Вот пример из журнала «Наука и жизнь», где рассказано об открытии учёных-физиологов так называемого пристеночного пищеварения: учёные установили, что процесс пищеварения у жвачных животных не завершается в желудке, а продолжается в кишечнике, где на его стенках есть специальные присоски, которые продол-

жают извлекать ценные вещества из пищи. Это открытие имеет большое практическое значение. Но может ли это проблема стать предметом произведения искусства? Поэтому, конечно, правы те эстетики, кто различают предмет искусства и науки. Однако определение предмета искусства оказывается очень разным, либо неоправданно широким, либо слишком конкретным. Предметом искусства называют: человека, духовный мир человека, эстетическое отношение человека к миру, конкретно-целостное бытие личности, взятой в единстве самых разных её сторон и качеств.

Вот одно из характерных определений, предложенных не так давно Е. Яковлевым: «Предметом искусства является человек, существующий как единство его социальной и духовной жизни, конкретно выражающейся в его интеллектуальном, эмоциональном и физическом бытии». Несомненно, человек – ядро, центральный момент, так сказать, духовный магнит, притягивающий, объединяющий все элементы и составляющие предмета искусства, но в конкретных произведениях художник может выходить за пределы индивидуального человеческого бытия, исследовать события истории, революции, классовой борьбы, религии и другие проблемы и коллизии, существующие объективно и независимо от претензий отдельной личности. Можно ли втиснуть проблематику большинства романов А. Солженицына в рамки только индивидуальных человеческих переживаний? В результате дефиниции предмета искусства сегодня ещё не найдено, и это позволяет высказать собственное мнение. Н.Г. Чернышевский говорил о содержании искусства, искусство обращается к тому, что интересно человеку; понятие интерес кажется достаточно объёмным, чтобы вместить основные признаки предмета искусства.

Подтверждением этой мысли могут стать размышления философа Я.Э. Голосовкера, высказанные им в статье «Интересное», опубликованной в журнале «Вопросы философии» в 1989 г.: «...хочется провозгласить для искусства две категории: категорию “прекрасного” и категорию “интересного”. Но как же быть с “интересным” в жизни? Можем ли мы “интересное” в жизни отбросить, как нечто лежащее вне искусства и вне эстетики? <...> Я со-

мневался, является ли “интересное” эстетической категорией, пока не наткнулся на его интеллектуально-эстетическое значение, что отнюдь не исключает участия в этом чувства и воображения. Я убедился в том, как “интересное” захватывает интеллектуальное воображение и что существует и интеллектуальная чувственность как интеллектуальная возбудимость от чисто интеллектуальных явлений, например, от новой научной гипотезы о происхождении космоса, которая интересна: она захватывает интеллектуальное воображение или когда смыслообраз воображения – в искусстве или философии – возбуждает и заинтересовывает нашу интеллектуальную чувственность». «Теоретически перед нами “интересное” – как интересное предмета. Это, во-первых, – интересное по содержанию: по материалу, по идее, по теме, по проблеме, по смыслу. Во-вторых, “интересное” по жанру, по ситуации, по постановке вопроса (например, по смелости постановки вопроса, по смелости темы) и т.п. Всё это – “интересное” в аспекте качества и положения. Во имя научной схематики построения мы, распределяя “интересное” по родам и видам, могли бы создать, например, такую схему: 1) ментально- или интеллектуально-интересное; 2) соматически-интересное; 3) этически-интересное, куда относятся интересы чести, достоинства, принципа, убеждения и т.п., а также “интересны” проповеди».

Таким образом, категория «интересное» не только несомненно оказывается эстетической категорией, но и её «расшифровка» обнаруживает в её составе важнейшие элементы предмета искусства. Сказанное даёт право определить предмет искусства как всё интересное для человека, как Человека. Второй раз слово «человек» предлагается начинать с большой буквы, чтобы подчеркнуть, что речь идёт не о человеке-специалисте, проявляющем профессиональный интерес к какой-то проблеме, а о любом человеке, интересующемся искусством, обращающемся к искусству.

Предложенное определение предмета искусства вполне соответствует положению Гегеля, который считал, что предметом искусства может быть не всякое содержание, а только то, которое мысль фиксирует как сущность. Истолкование категории «инте-

ресное», предложенное Я. Голосовкером, конечно, способно выразить сущность и тем быть интересным. Не противоречит такое определение положению, сформулированному на XIII Международном эстетическом конгрессе: «Тот или иной предмет является произведением искусства, если в качестве такового его, кроме автора, оценивает хотя бы один человек». Иными словами, произведение искусства является таковым, если оно содержит в себе нечто интересное не только для автора.

Сопоставив понятия «объект искусства» и «предмет искусства», можно перейти к понятию «содержание произведения искусства». В самом общем плане содержанием произведения является конкретный уровень предмета искусства, т.е. то, что заинтересовало, поразило художника и он считает необходимым сообщить об этом другим, уверенный, что и другим людям это привлечет его внимание событие будет интересно. Как известно, всякое содержание оформленно, а всякая форма содержательна и не существует отдельно, как нечто общее, форма – конкретна, принадлежит индивидуально неповторимому явлению, предмету, так же как и содержание не может быть облечённым в форму. Поэтому художественное произведение – это единство содержания и формы, одно не существует без другого. При этом необходимо иметь в виду, что это особенное, художественное единство; согласно Гегелю содержание в произведении искусства есть переход формы в содержание, а форма есть ни что иное, как переход содержания в форму. По сути всё является формой и всё является содержанием. В то же время существует некоторая относительная самостоятельность формы и содержания в том смысле, что у них есть собственные специфические смыслы и функции, каждая из которых может приобретать в произведении то или иное по значимости положение, не разрушая единства формы и содержания. Именно эта относительная самостоятельность формы и содержания позволяет говорить целому ряду исследователей искусства о возможности формой преодолеть содержание, о том, что произведение начинается с формы и т.д. На самом же деле всё-таки содержание определяет смысл формы, оно является духовным наполнением, заклю-

чѐнным в произведении, идейно-тематической информацией, сообщаемой этим произведением. В таком понимании форма оказывается своеобразным и многообразным воплощением всей духовной информации, которую несѐт произведение.

Убедительным примером в данном случае могут служить роль и значение цвета в живописи, который необходим художнику не только для воплощения сюжета картины, но и для выражения, раскрытия мыслей и настроений, т.е. цвет – важнейший элемент содержания, но в то же время он способ воплощения этого содержания, материализация его, т.е. он – элемент формы. И всё-таки, поскольку речь идѐт о художественном содержании и о художественной форме, между ними может возникнуть противоречие, что и позволяет говорить о возможности формы преодолеть содержание. Это положение анализирует Л. Выготский на примере рассказа И. Бунина «Лѐгкое дыхание» по содержанию, безусловно, трагическому; взрослый офицер убивает прелестную девочку-гимназистку, но рассказ не оставляет впечатления угнетающей тоски и безысходности.

Л. Выготский пишет: «Вот Бунин в ритме холодного спокойствия рассказал об убийстве, о выстреле, о страсти. Его ритм вызывает совершенно противоположный эффект тому, который вызывается предметом его повести. В результате эстетическая реакция сводится к катарсису, мы испытываем сложный разряд чувств, их взаимное превращение, и вместо мучительных переживаний, вызываемых содержанием повести, мы имеем налицо высокое и просветляющее ощущение лѐгкого дыхания... Найденная нами противоположность в строение художественной формы и содержания и есть основа катартического действия эстетической реакции... Итак, настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формою уничтожить содержание; и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, притязательнее и соблазнительнее содержание само по себе, чем более оно со своим действием выдвигается на первый план или же чем более зритель склонен поддаться содержанию» (Выготский, 1968).

Подобное противоречие между содержанием и формой, когда форма способна вызывать впечатление, не совпадающее с тем, какое ожидается от содержания, вовсе не отменяет их единства, обеспечивается этим единством. Содержание, переходя в форму, обнаруживает дополнительные свои оттенки и смыслы, которые и выражаются в форме. Но сегодня существуют такие произведения, в которых противоречие между формой и содержанием приобретает столь острый характер, что начинает разрушаться их единство, и это ведёт к распаду произведения в целом. Это случается тогда, когда автор занят поисками новых форм, придумывает, конструирует новые формы в ущерб содержанию.

Когда-то особо уважаемый журнал «Новый мир» стал специализироваться на публикации явно экспериментальных сочинений, в которых авторы в первую очередь стремились изобрести небывалую, новую форму, меньше заботясь о содержании. Примером могут служить опубликованные в этом журнале произведения Дмитрия Данилова: романы «Горизонтальное положение» и «Описание города». В первом произведении это навязчивое, занудное перечисление всех действий, которые совершает герой: встал, взял, поднял, сел, сошёл на такой-то остановке, снова сел, снова сошёл на остановке и т.д., а заветная его цель – принять горизонтальное положение, лечь. Возможно, автору удалось бы создать образ современного Обломова, но это возможное содержание, идея, подавлены бессмысленной формой. Во втором упоминаемом романе он описывает город, название которого не сообщает, как не сообщает название гостиницы, оно совпадает с названием одного из областных центров Украины, название улицы образовано от названия одного из месяцев, главная улица (вернее, проспект) описываемого города названа именем очень известного человека, который в своей жизни совершил дикое количество немислимых, почти непредставимых злодейств. И так на протяжении всего романа – сплошные загадки и ребусы, которые не только убивают содержание, но и художественную форму, которая теряет свой статус именно художественной формы.

Ещё один пример: «И если бы встал пораньше и бодро бродил весь световой день по главной улице (проспекту), или по улице из

четырёх букв, или улице, названной в честь одного из месяцев, или другим улицам, то, скорее всего, не было бы этой прекрасно-долгой поездки на станцию <Фамилия крупного деятеля большевизма>град, и этого прекрасно-оцепенелого сидения на станции <Фамилия крупного деятеля большевизма>град в ожидании электрички в сторону главного вокзала». Похоже, что автор решил изложить содержание своего романа в форме некоего бюрократического отчёта, который, конечно, исключает всякую художественность. Вот ещё пример: «Усаживание на свободное переднее сиденье с целью рассмотрения проплывающих мимо видов через стекло кабины водителя, приход кондукторши, оплата проезда (10 руб.)...» и т.д. Понятно, что автор напряжённо ищет непривычную форму рассказа, бесконечно повторяя придуманные им замены подлинных названий мест и исторических личностей. Но для чего эти поиски нужны? Для выражения какого содержания? Ответить весьма затруднительно, противоречия между формой и содержанием непримиримы.

Такого рода эксперименты подрывают авторитет некогда самого уважаемого журнала. Вот что заметил критик А. Щипков: «Сегодня никто не полезет за “Новым миром” в поисках поводов для размышлений и руководства к действию» (Литературная газета. 2012. № 23). А вот очень актуальные мысли А. Солженицына: «Я считаю первой характеристикой литературного произведения его плотность, художественную плотность, плотность содержания, мысли, чувств. Всякое произведение – велико оно или мало- всегда зависит от того, как оно плотно, то есть как оно соответствует своему назначению, и крохотный рассказец может быть велик: там, где требуется полстраницы, а ты написал страницу. И книга в две тысячи страниц может быть совсем не длинна, если она плотна, если ты не видишь там нигде рыхлости. Конечно, в большой степени и форму, и плотность, и ткань, и состав произведения определяют материал и задача. Не следует, и нельзя, и наверно очень дурно придумывать: а не сделаю-ка я что-нибудь для новизны? А вот не придумаю ли я новую форму? Боже упаси! Сам материал продуцирует то, что надо. Я никогда не думал о форме худо-



жественного исследования, а материал “Архипелага” мне её продиктовал. Художественное исследование – это такое использование фактического (не преображённого) жизненного материала, чтобы из отдельных фактов, фрагментов, соединённых однако возможностями художника, – общая мысль выступала бы с полной доказательностью, никак не слабее, чем в исследовании научном».

В любом случае именно содержание определяет форму, сложный идейно-тематический строй содержания вступает во взаимодействие с внешней и внутренней формой конкретного произведения. Вот как О. Кривцун определяет эти понятия: «К внешней форме относят чувственную оболочку образа, непосредственно обращённую к восприятию (цвет, свет, тембр звука, внешность актёра, костюм), т.е. языковые средства разных видов искусств. Внутреннюю художественную форму составляют способы разработки, организации и претворения языковых средств (композиционные приёмы в живописи, литературе, музыке, принципы монтажа, полифонии, способы движения и декламации в сценических видах искусства и т.п.). Встреча разных языковых средств с одной и той же темой не просто по-разному оформляет существование этой темы в искусстве, но и открывает в ней разные онтологические, содержательные ракурсы» (Указ. соч.). Это означает, что форма может быть активной и способствовать открытию содержания, но всё-таки прав А. Солженицын, который считает, что содержание, материал определяют и вызывают к жизни ту или иную форму. Даже если считать, что форма материализует содержание, как физическая структура искусство не существует.

О. Кривцун приводит мысль Мартина Хайдеггера: «Если мы рассматриваем произведение со стороны его неприкосновенной действительности и при этом сами ничего своего не привнесём, то оказывается, что произведение выступает перед нами так же естественно, как вещи. Картина висит на стене, как охотничье ружьё или как шляпа. Квартеты Бетховена лежат на складах издательства, как картофель в погребе. Все произведения обладают этой вещественностью. Чем были бы они без неё?» (Там же). Значит, не

физическое существование, а духовное бытие и является подлинной жизнью произведения искусства.

В форме можно выделить несколько уровней: сигнально-языковой для передачи художественной информации, ситуационный, необходимый для подготовки восприятия произведения искусства, и изобразительно-выразительный, включающий в себя оценочный уровень. Итак, чтобы быть способной передать содержание произведения искусства, форма должна быть: художественной, конкретно-чувственной, соответствовать законам человеческого восприятия, соответствовать своему содержанию. Необходимо заметить, что в содержании художественного произведения есть такие моменты, которые не могут быть материализованы в форме, выражены ей; это может быть подтекст в литературном произведении, иносказание, интонация повествования, как в бунинском рассказе, и некоторые другие элементы художественной выразительности. И это вновь подтверждает первенство содержания над формой, его ведущую роль.

Единство содержания и формы является общей закономерностью, которую невозможно отменить, если речь идёт об искусстве, единство – общая и широкая категория, а соответствие формы и содержания относится к конкретному произведению и обозначает наиболее полное совпадение элементов содержания и элементов формы. В этом случае вступает в полную силу мастерство художника. Лев Толстой считал, что ему удалось достигнуть такого полного соответствия формы и содержания лишь в романе «Анна Каренина». Поэтому в тех не очень удачных экспериментах в современной литературе, о которых говорилось выше, очевидно происходит не разрушение единства формы и содержания, а нарушение их соответствия друг другу, что является результатом либо неудачной «изобретательской» деятельности автора, либо отсутствия у него достаточного мастерства.

Анализируя строение содержания и формы произведения искусства, необходимо для содержания прежде всего назвать идею и тему. Идея – главная мысль произведения, ради её выражения художник и создавал своё произведение. Поэтому не бывает безы-

дейных произведений, в смысле отсутствия каких-либо идей, произведение просто не состоится, если не было никакой ведущей мысли, замысла, которые уже несут в себе будущую идею. Произведение искусства способно выражать философские концепции, борьбу и столкновение идей, но делает это средствами художественно-образного мышления. Ю. Борев пишет в своём учебнике: «В произведении сочетаются идеи и пластические образы, создающие художественную реальность. Выражаемая в нём художественная концепция мира складывается из идейно-эмоциональной системы и пластической карты мира» (Указ. соч.). Идеино-эмоциональная природа произведения подчёркивает его духовную природу, которая порождает соответствующую сферу, ауру, культурный контекст, который рождается в связи с наиболее значительными произведениями, и этот культурный контекст включается в смысл содержания произведения, он позволяет то или иное толкование произведения искусства.

Несомненно, элементом содержания произведения искусства является тема, под которой следует понимать проблему, тот жизненный вопрос, который поставлен в произведении и на который оно стремится ответить. Тема может быть основной и второстепенной, побочной, необходимой для характеристики ситуации, обстоятельств изображаемого конфликта или для более резкой, контрастной характеристики героев. От темы зависит и социальная ценность произведения, но здесь есть возможность абсолютизации роли темы, когда, к примеру, в отечественной критике считалось, что масштабность и актуальность темы позволяет не замечать, как исполнено произведение, испускать слабости в мастерстве художника.

В ответ на подобные догматические подходы к оценке произведений искусства в 40-е гг. XX в. стали развиваться теории тематического нигилизма, согласно которым произведение следует оценивать не в зависимости от темы, а прежде всего с точки зрения авторского исполнения, трактовки темы художником. Это была лишь другая крайность, противостоящая тематическому догматизму, но также дающая одностороннюю оценку произведению. Между тем значение тематического начала проявляется в том, что

художник часто напряжённо ищет свою тему, а найдя её, работает наиболее успешно. Есть художники-живописцы, для которых главной темой является пейзаж, а для других темой стало написание портретов; не случайно в ходу определение писателей – деревенщиков, или историков, избравших ведущей своей темой историю отечества и т.д. Существуют так называемые вечные темы: гамлетовская, фаустовская, макбетовская, к которым обращались и, очевидно, будут ещё много раз обращаться художники разных эпох и народов, потому что они связаны с наиболее глубокими, вечными вопросами человеческого бытия, но всякий раз по-разному разрешаются в новых конфликтах, характерных для новой эпохи, новых условий бытия, новых национальных особенностей.

Тема произведения реализуется в сюжете и композиции произведения. Если тема обозначает общее, общезначимое, то сюжет – это конкретное действие, событие; тема является внутренним смыслом действий, о которых рассказывает сюжет. Часто в детективных и приключенческих жанрах острота и занимательность сюжета достигается за счёт обеднения содержания, тематического начала. Поэтому нельзя оценивать произведение искусства только в зависимости от занимательности сюжета. Тем более что бывают бессюжетные произведения, например живописный портрет; в этом случае имеет место сюжетный мотив: рассматривая портрет, вглядываясь во все детали, можно представить себе, что предшествовало моменту написания портрета и чем будет заниматься позже изображённый человек; перед зрителем раскрывается человеческий характер, некая жизненная убеждённость, связанная с действием и поступками.

Известно, что А. Чехов мечтал написать совершенно бессюжетное произведение – в том смысле, что в нём не исследуется какая-то проблема, не ставится острый вопрос, а просто воспроизводится реальная жизнь самых обыкновенных людей; писатель считал, что это ему в какой-то степени удалось в повести «Степь». Тема, конечно, есть слой содержания произведения, а вот сюжет – это тот момент, когда содержание переходит в форму, по мысли Гегеля. При всей зависимости сюжета от содержания он может его обно-

вить рассказом о неких ещё невиданных и несслыханных событиях. Правда, давно отмечено, что наряду с вечными темами существуют и вечные сюжеты. Карло Гоцци, и с ним были согласны Шиллер и Гёте, считал, что всю историю мирового искусства можно изложить в тридцати шести повторяющихся сюжетах. Конечно, сюжет можно пересказать, но вот содержание произведения непереводаемо с языка искусства на язык логики. Справедливо пишет О. Кривцун : «Онтологический парадокс художественного содержания состоит в том, что, с одной стороны, художественная символика скрывает от нас вещество жизни, её надо разгадать, десимволизировать, чтобы за тканью художественного смыслостроительства разглядеть первейшие импульсы мироздания. С другой стороны, человеческие смыслы бытия, выражаемые искусством, принципиально не редуцируемы, т.е. не могут быть переведены с “зашифрованного” языка искусства на язык уже освоенных понятий» (Указ. соч.).

Сюжет органически связан с композицией, т.е. с построением художественного произведения, расположением и соединением всех его частей в единую систему, композиция подтверждает единство и соответствие содержания и формы. Следовательно, композиция не является чем-то внешним по отношению к произведению, она тоже подчиняется задачам выражения содержания, в ней реализуется авторская мысль. В современном искусстве эстетическое значение композиции заметно возросло и отодвинуло на второй план сюжет, часто поиски новых форм выражения содержания связаны с поисками новых композиционных построений. Эстетики связывают это не только с усложнением самого художественного языка, влиянием кинематографа, но более всего с изменениями, углублением и расширением общественного сознания, ищущего ответа на всё более сложные проблемы смыслов бытия. Организация произведения – одна из ответственных стадий работы художника, через композицию раскрываются его тема и идея.

Наряду с понятием сюжета существует понятие фабулы, доставляющее много забот теоретикам, в первую очередь литературоведам. Под фабулой принято понимать одну из разновидностей

сюжета, такую его форму, которая наиболее полно и последовательно отражает события жизни, мы получаем возможность узнать о начале, протекании и окончании произошедших событий. Фабульный сюжет включает экспозицию (вступление), завязку, развитие действия, кульминацию, развязку и эпилог.

Установленный фабульным сюжетом порядок соблюдался вплоть до XIX в., а в творчестве Лермонтова, Достоевского, Гёте, Бальзака он стал нарушаться, писатели стали отказываться от принципа последовательности в развитии действия. Для современного искусства характерно использование бесфабульного сюжета, сюжета ассоциативного, когда ведущим организующим началом становится мысль; в употребление вошло понятие «монтаж по мысли». Это стало возможным благодаря тому, что несёт в себе содержание.

Анализируя объективную сторону содержания, необходимо выделить его уровни и стороны. Прежде всего, в содержании реализуется *миропроявление* как отражение и воспроизведение реального бытия, включая и внутренние переживания художника. Поэтому миропроявление не существует обособленно, оно выражает мысли, идеи человека и неотрывно от *миропонимания*. Но художник «мыслит натурой», и миропонимание представляет жизненный материал как аргумент, доказательство мыслей и идей. Поскольку в миропонимании чувства и мысли связаны таким образом, что чувства воспринимаются как мысли, а мысли – как чувства, это приводит к возникновению миропереживания, которое образует естественные условия для перехода к следующему уровню художественного содержания – *мироощущению*, которое создаёт эффект присутствия, иллюзию включённости в чужую жизнь, как и впечатление о её реальном существовании.

Анализируя субъективную сторону содержания, А. Еремеев выделяет четыре её характеристики: 1) субъективность, связанная с ценностной природой искусства; 2) субъективность, выражающая социальные интересы; 3) субъективность художника, через которую проявляются социальные интересы различных групп в обществе, а также его индивидуальные особенности – талант

гражданственность, культурный уровень, эмоциональная память, приверженность к определённым эстетическим традициям и т.д.; 4) субъективность, обусловленная спецификой искусства как формы познания мира (субъективный образ объективного мира), создающего особенности реального бытия художественного содержания (его структурно-гносеологические особенности).

Наконец, важнейшим элементом художественного содержания является авторское отношение к созданному произведению. Авторское отношение – отношение художника к изображаемому или интерпретация изображаемого, отношение, находящееся не за пределами произведения (авторская оценка готового романа или песни), а входящее в его структуру. Таким образом, и объективная и субъективная стороны содержания художественного произведения вновь обнаруживают решающее значение содержания по отношению к форме, хотя это вовсе не противоречит утверждению, что искусство начинается там, где начинается форма; действительно, произведение искусства может состояться лишь тогда, когда содержание найдёт соответствующую ему форму. Предмет искусства требовал такой формы и такого материала, которые не ограничивали бы художника в его стремлении отобразить мир и своё собственное состояние. Поэтому с такой же уверенностью можно сказать, что искусство начинается там и тогда, когда художник, ещё первобытный, не копировал мир, а типизировал, обобщал, находил существенное, характерное, чтобы увековечить человеческий опыт.

### **2.3. Виды искусства**

Вид искусства – это форма художественно-творческой деятельности, отличающаяся не только способом материального воплощения содержания, но и внутренними специфическими особенностями каждого вида, которые и определяют способ материализации содержания. Вот характерное определение, предложенное в учебном пособии А. Радугина: «Виды искусства – это исторически

сложившиеся устойчивые формы творческой деятельности, художественно реализующие жизненное содержание и различающиеся по способам его материального воплощения» (Пахоменко И.Т., Радугин А.А. Культурология в вопросах и ответах. М., 2001). Устойчивость видов искусства, специфика художественного содержания и формы каждого вида свидетельствует тот факт, что содержание произведения одного вида не может быть вполне адекватно передано средствами другого вида. Вид искусства имеет не только эстетическое содержание, но и образ, несущий конкретное идейно-эмоциональное содержание. Наличие художественного образа является решающим моментом любого вида искусства, позволяет отличать искусство от неискусства.

Искусство реально существует в видах, разделение на которые вызвано многообразием человеческой практической деятельности, богатством эстетических ценностей действительности и человеческого духовного мира. Поэтому каждый вид несёт в себе специфическую художественную информацию и оказывается равно необходимым со всеми другими видами, хотя в отдельные исторические эпохи тот или иной вид искусства приобретает роль ведущего, наиболее социально востребованного (например, театр в эпоху буржуазной французской революции, литература в России XIX в., сегодня кино и телевидение). Вот ещё одно предлагаемое определение понятия «вид искусства».

Таким образом, вид искусства – это особая область художественной деятельности людей, отличающаяся по тому, какие стороны жизни она преимущественно отражает по характеру и типу образности, по способу удовлетворения эстетической потребности человека, по материалу и законам создания художественного образа (Ю. Боров).

Однако определение тех принципов, которые обуславливают видовое разделение искусства и позволяют анализировать искусство как систему видов, до сего времени не удалось чётко сформулировать.

Наряду с понятием «вид искусства» существует понятие «род искусства». Со времени Аристотеля оно обозначало одну из трёх



разновидностей художественного творчества: эпос, лирику, драму. Гегель обосновывал такое деление исходя из предмета искусства: эпос – объективное бытие, лирика – внутренний мир субъекта, драма – единство субъекта и объекта. Современная эстетика рассматривает вопрос о том, является ли деление на роды достоянием только литературы или оно может иметь место в других видах. Да и в искусстве слова сегодня предлагают различать ещё один род, одни считают, что это роман, а другие называют киносценарий. Деление на роды предполагается видеть и в других видах искусства. Так, в изобразительном искусстве выделение монументально-декоративной живописи, скульптуры, графики есть следствие потребностей архитектуры. Под влиянием взаимодействия искусств появляются новые роды в музыке, хореографии, сценическом искусстве.

Проблема классификации и систематизации искусства, как уже отмечалось, остаётся до конца не решённой. В современной эстетике много и успешно работал по этой проблеме М. Каган (Эстетика как философская наука. 1997).

От Платона и Аристотеля берут начало две тенденции классификации искусства. По Платону искусства делятся на высокие и низкие, совершенные и несовершенные в зависимости от предмета изображения: чем ближе искусство к миру вещей, тем оно ниже искусства, которое ближе к миру идей. Поэтому он отрицательно относился к изобразительному искусству, особенно к живописи, а наиболее высокую оценку отдавал музыке и архитектуре. В этих положениях Платона присутствует деление искусств на предметные и выразительные. Сущность изобразительного искусства в подражании действительности, что приводит к копированию, к натурализму, такое искусство не имеет значения для познания. Выразительные искусства – танец, музыка, духовные песнопения и архитектура – познают истинную сущность вещей, не отражая реальной действительности. Эта точка зрения сохранилась в последующих эстетических учениях подобного направления.

Кант делит искусства на высшие и низшие, считая искусство творением чистой формы, поэтому высшую оценку он даёт искусству чисто формальному – арабеске, орнаменту.

Гегель, продолжая противопоставление видов искусства, представляет разные их виды как разные типы художественного мышления на разных стадиях развития искусства. Для каждой стадии исторического развития искусства ведущими оказываются отдельные виды: для символического искусства – архитектура, для классического – скульптура, для романтического – живопись, музыка, поэзия. Согласно Гегелю, образ и идея составляют единство противоположностей, и на ранних этапах развития искусства образное, материальное имело преимущество над идейным, духовным, но по мере развития искусства идейное содержание берёт верх над образной формой. В этом и реализуется движение искусства от низших видов, примитивных, материальных, к высшим, духовным. Так, выстраивается такой ряд: архитектура, скульптура, живопись, музыка, поэзия. (В архитектуре преобладает образ, материальное, а в поэзии материальное начало сведено к нулю, торжествует дух.)

Концепция противопоставления видов искусства у некоторых теоретиков привела к тому, что они стали сводить многообразие видов к одному, якобы высшему и совершенному, каким оказалось абстрактное искусство. Это означало обеднение искусства, отказ от отражения многокрасочности, разнообразия его форм и явлений, ограничение возможностей художников в способах выражения реальности.

Другая тенденция в решении проблемы классификации искусства берёт начало от идей Аристотеля, который делил искусства на виды по трём признакам: чему подражает искусство, как подражает и в чём подражает; т.е. деление искусства по предмету, характеру образной структуры и материалу. Например, трагедия подражает людям лучшим, комедия – людям худшим, живопись подражает предметам, музыка – переживаниям. Идеи Аристотеля нашли продолжение в учениях других философов и эстетиков.

Выдающийся немецкий учёный Лессинг классифицирует искусства, исходя не только из предмета, но и из специфических особенностей отражения реальности в разных искусствах. Он делит искусства на пространственные и временные. Так, предмет живописи – тела и краски, он заключён в пространстве, это

видимые свойства, а вот поэт передаёт действия, совершаемые во времени.

Важный вклад в проблему классификации искусства внесли русские мыслители, прежде всего Белинский и Чернышевский. Он выступили с критикой деления искусства на высшие и низшие виды, каждый вид искусства выполняет свою роль и необходим, как и все другие. Им также принадлежит мысль об историческом развитии и изменении видов и жанров искусства, о взаимовлиянии искусства; отсюда важная идея об отсутствии «чистых» видов искусства, не испытывающих влияния и взаимопроникновения в другие виды, что подтверждается практикой современного искусства, когда большинство видов оказываются синтетическими (театр, кино, вокальная музыка т.п.).

Основой разделения искусства на виды является отражаемая реальная действительность, её многообразие и многосторонность (даже если художники обращаются к одной теме, они не могут создать абсолютно одинаковые произведения). И вот первое разделение искусства: изобразительные виды (живопись, скульптура), для которых главное – передать предметное многообразие мира, опосредованная передача чувств и переживаний; выразительные, или неизобразительные, искусства (музыка, архитектура), которые способны непосредственно передавать мысли и переживания людей, а отображение предметного мира – опосредованно. Но уже при этом делении следует заметить, что «чистых» видов не получается. Музыкальный образ может включать изобразительные моменты – передавать пение птиц, журчание воды, рокот моря и бури. А живописный образ непременно включает выразительные моменты через краски, колорит, композицию цвета и общий фон картины.

Виды искусства отличаются также и по характеру образного мышления, и тогда их можно разделить на зрительные или пространственные и слуховые или временные. По способу и форме практического художественного отражения мира искусства можно разделить на три группы: искусства, использующие природный материал (мрамор, дерево, металл в скульптуре и архитектуре,

прикладном искусстве); искусства, использующие в качестве материала слово (литература); искусства, где в качестве материала является сам человек (исполнительские искусства).

Это деление искусства по основным признакам и принципам. Но есть ещё деление по некоторым существенным признакам. М. Каган говорит: «В основе классификации могут быть те различия, которые характеризуют структуру самих произведений искусства, потому что именно ею обусловлены в каждом случае и характер художественного творчества, и особенности эстетического восприятия» <...> «Рассматривая материальное бытие художественной формы, мы обнаруживаем три, и только три способа её реального существования: пространственный, общий для живописи, графики, скульптуры, архитектуры, прикладных искусств; временной, общий для словесного и музыкального творчества; пространственно-временной, общий для актёрского искусства и танца» (Указ. соч.).

Новый уровень морфологического анализа системы искусств связан с особенностями материалов и техники обработки. Хотя сами по себе материалы не являются признаком, определяющим тот или иной вид искусства (скульптурный портрет из мрамора и ваза из мрамора – разные виды искусства). Так раскрывается морфологическое значение семиотических параметров искусства. В каждой из областей художественно-творческой деятельности присутствует отчётливое различие между двумя типами знаковых систем – изобразительным и неизобразительным. При классификации искусств следует также учитывать содержательное значение самой классификации. Принято различать также искусства утилитарные, или прикладные, и чистые, или изящные, первичные (не нуждаются в дополнительном воплощении и сами по себе доступны восприятию людей) и вторичные (исполнительские искусства).

Эстетика рассматривает отдельные виды искусства не с целью их подробного анализа, как это делается в искусствознании, а с точки зрения проявления в каждом виде общих законов художественно-творческой деятельности, исторического пути, предшествующего современному состоянию отдельного вида. Признавая

равноправие всех видов искусства, начнём с тех, которые ближе всего к повседневной практической деятельности людей.

**Декоративно-прикладное искусство.** Наряду с этим общим определением существуют и отдельные понятия прикладного и декоративного искусства, которые имеют много общего, что и позволяет объединить их общим названием. Красота изделий декоративного и прикладного искусства достигается благодаря декоративности их форм.

Декоративность – качественная особенность произведения искусства, которая определяется его композиционно-пластическим и колористическим строем и выступает как форма выражения красоты. В определённой мере декоративность проявляется во всех видах пространственно-временных искусств. Генетический смысл декоративность приобретает в орнаменте, в основе которого обычно заключается предметная форма, превратившаяся в символ, а он – в декоративный мотив (волна, рог оленя, круг солнца, птица, цветок, конь и т.д.). Затем декоративность приобретает ещё один смысл в связи с синтезом искусств, связи с окружающим предметно-пространственным миром через отношение «часть – целое». Украшающий предмет (или изображение), видоизменяясь по форме, проникается идеей украшаемого, что придаёт последнему красоту и цельность. Так, узор или рисунок, украшающий предмет (вазу, блюдо т.п.), видоизменяется, сочетаясь с целым, укладывается в границы предмета, отвечает его пропорциям, следует его членениям, ритму и назначению, в результате приобретает свою тему, особый композиционно-пластический строй.

Декоративно оформленный предмет может и сам выполнять функцию декоративности и, соответственно, выполнять роль украшения по отношению к архитектуре и природному окружению. К примеру, скульптура в романском или готическом соборе вытягивается в своих пропорциях или уменьшается, переламывается на переходах от одной стены или архитектурной детали к другой, полифонически согласуется с окружающими предметами. Из такого диалога узора с предметом, предмета с архитектурой

рождается декоративная форма произведения, приобретающая условный, орнаментальный, метафорический смысл.

В структурном отношении декоративность выступает в двух качествах: как внутренняя декоративность, органически присущая композиции, форме, и внешняя декоративность («декор») – дополнительное украшение, «вторичный цвет красоты» (например, ювелирные изделия). Декоративность требует особых приёмов и особого типа художественно-образного мышления, вбирающего особенности мифопоэтического отношения к реальному миру. Декоративный образ выражает не единичное, а общее, видовое, родовое (добрый молодец, красна девица).

Как вид художественного творчества прикладное и декоративное искусство складывалось при выделении ремесла в самостоятельную отрасль производства. Разделение труда на стадии мануфактуры привело к тому, что польза и красота, функция и украшение производимых предметов стали делом разных специалистов. Промышленное производство уже приглашает специалистов, чтобы они оформили и украсили готовый предмет. Но красота предмета не только в отделке, он должен быть выразителен целиком, должен успешно выполнять своё предназначение, его форма должна соответствовать его содержанию. Это уже задачи не только прикладного искусства.

Сегодня наблюдается синтез декоративно-прикладного искусства с другими изобразительными искусствами: панно, мозаика, фреска, витраж, гобелен, ковёр, лепной ковёр. Создаётся и монументально-декоративное искусство. Ещё одна область декоративно-прикладного искусства – украшение самого человека – художественно выполненная одежда и ювелирные изделия.

Декоративно-прикладное искусство классифицируется не только в функциональном плане, но и по другим основаниям; по материалу (металл, керамика, стекло и т.д. или более дифференцированно: серебро, бронза, фарфор, фаянс, хрусталь и т.д.) и по технологии (роспись, резьба, чеканка, литье и т.д.).

Что следует иметь в виду, если рассматривать прикладное и декоративное искусства отдельно друг от друга? *Прикладное искусство* – наиболее древний вид художественной деятельности, он

связан с обработкой орудий труда и изделий, необходимых в быту. Предметы быта – это вещи не только полезные, но и по-своему прекрасные, имеющие свой художественный образ, выражающий их предназначение. Прикладное искусство рождается из обычаев, верований, привычек народа, поэтому несёт черты национального своеобразия. Оно связано с уровнем развития производительных сил, непосредственно приближено к производительной деятельности, оно даёт возможность зримо представить уровень развития общественных отношений той или иной эпохи. Так, от Древнего Египта сохранились некоторые предметы прикладного искусства, которые следует определить как предметы роскоши, а Древней Греции остались красивые и удобные вещи.

Прикладное искусство эстетически воздействует повседневно и ежечасно. *Декоративное искусство* эстетически оформляет среду, окружающую человека, вторую природу, созданную человеком: здания, сооружения, помещения, площади, улицы, дороги, создавая красоту и внутри и снаружи. Предметами декоративного искусства становятся ограда и дверная ручка, оконное стекло и светильник, уличный или домашний. Декоративное искусство использует приёмы и формы других видов, прежде всего, живописи и скульптуры. Декоративное искусство – это искусство украшения, а не украшательства, поэтому оно требует при своей реализации специальных знаний и высокого вкуса. Это искусство, как и прикладное, проявляется в повседневной жизни людей и способно влиять на формирование вкусов массового сознания.

Ю. Боров далее различает **промышленное искусство**, которое охватывает весь предметный мир, создаваемый человеком средствами техники по законам красоты и функциональности. Промышленное искусство можно понимать как результат безграничного расширения сферы прикладного и декоративного искусства, как результат проникновения эстетики в технику, в производство. Здесь действует художник-конструктор, который создаёт такие продукты и орудия труда, которые сами способны «почеловечески относиться к человеку», в них заключены человеческие планы, идеи и умение.

Большинство современных эстетиков говорят и анализируют не промышленное искусство а **дизайн** – художественно-проектное творчество, способствующее формированию предметно-пространственной среды человека. Дизайн, или художественное конструирование, появился в процессе быстрого развития и совершенствования производственных процессов (А. Радугин). Отечественный дизайн особенно быстрыми темпами стал развиваться с 60-х гг. XX в. К этому времени произошло жанровое структурирование дизайна; стали различать и выделять: дизайн окружающей среды, дизайн промышленных изделий, графический дизайн и др. Все виды и жанры дизайна несут информацию о мире и человеческих потребностях, способствуют эстетическому совершенствованию труда и жизни.

Теория прикладного и декоративного искусства помогла анализу такого своеобразного вида искусства, каким является **цирк**. Возникают сомнения, является ли цирк искусством или это только зрелище? В нём есть и зрелищная, и художественная составляющие; цирковое искусство не преследует какие-либо корыстные цели, его номера и представления с точки зрения практического применения бесцельны и бесполезны. Зверь (лев, тигр, медведь), выдрессированный специалистом, способен совершать сложные трюки, преодолевать природный инстинкт, прыгать через горящий обруч и т.д. Но может ли это понадобиться и зверю и человеку в практической жизни?

Такой же, лишённой утилитарной полезности, была деятельность по изготовлению украшений: браслеты, кольца, бусы, галстуки – это только украшения. Но, как заметил Г. Плеханов, бусы, изготовленные из зубов убитых зверей, – знак охотничьей доблести, ловкости и умения, чем больше зубов было в бусах, тем отважнее считался охотник, демонстрирующий свою власть над природой. Вот и ювелир, обрабатывая самый твёрдый минерал – алмаз, показывает способность человека преодолевать сопротивление природы. И дрессировщик подобен ювелиру, заставляя дикого зверя подчиниться воле человека. Артист цирка превращает исполнение каждого номера в короткое театральное представле-



ние, переодеваясь, общаясь с партнёрами, используя свет и музыку, ритмически организуя все свои действия. Но цирк, конечно, – не действительные спортивные достижения, цирковые номера не защищаются в качестве рекордов. Ведь артисту цирка дозволяется прибегать и к некоторым хитростям, скажем, уменьшать тяжесть поднимаемых предметов в сравнении с обозначенной или объявленной. Он должен создать образ победителя, продемонстрировать возможности человека. В этом и заключается смысл цирка как искусства.

Столь же близка к повседневным нуждам людей **архитектура**. Это вид искусства, целью которого является создание сооружений и зданий, необходимых для деятельности людей. Архитектура создаёт утилитарно-художественный мир, потому что она способна удовлетворить не только практические потребности человека, но и его духовно-эстетические желания и цели. Поскольку архитектура не воспроизводит мир действительности, она является искусством не изобразительным, а выразительным. Архитектура появилась в глубокой древности, поскольку должна была удовлетворить потребности человека в защите от внешней стихии, в жилье, а потом и в общественных помещениях. Она изначально связана и часто определяется уровнем производительных сил общества, отражает также особенности социального устройства разных стран в разные исторические эпохи.

Древнейшими памятниками архитектуры являются египетские пирамиды. Прimitивная геометрическая чёткость форм, монументальность, нерасчлененность египетских пирамид, их культовое назначение отражают не только степень производительных сил того времени, но и строй жизни восточной рабовладельческой деспотии; они призваны утверждать незыблемость сверхчеловеческой власти фараона.

Архитектура греческой классики раскрывает идеал красоты и совершенства человека как члена коллектива свободных граждан в рабовладельческом обществе (Ю. Боров). Самым ярким и значительным примером этой архитектуры является храм Парфенон – центр культовой и общественной жизни, который демонстрирует

главные пристрастия греческих архитекторов – целесообразность, разумность и полезную простоту.

В Средние века архитектура становится одним из ведущих видов искусства, потому что служит требованиям христианской церкви. В этот период было создано много замечательных строений – церквей, соборов, в том числе в возвышенном, готическом стиле.

С конца XVI до середины XVIII в. в условиях обострённой борьбы аристократии и буржуазии появляются новые стили в архитектуре. Уступая господствующее место в обществе, аристократия словно бы намерена доказать свою жизнеспособность с помощью архитектуры, строя действительно прекрасные здания и дворцы в стиле барокко и позже – рококо. Здания в стиле барокко отличались усложнённым, вычурным характером, использованием множества лепных украшений, что подчёркивало их парадность и пафос. Классическим примером такого стиля является Версальский дворец – резиденция французских королей.

Во Франции в начале XVIII в. создаётся стиль рококо. Здания в этом стиле отличаются украшательством, прихотливой орнаментальностью, нарочитой асимметрией и сложностью извилистых линий, а внутри богатые росписи и множество зеркал. Примером в этом случае может служить не большой по размерам дворец Сан-Суси под Потсдамом, похожий на каменный торт; ощущение сладости продолжается при входе во дворец, где из-за обилия зеркал становится трудно ориентироваться в пространстве. Буржуазия ответила аристократам стилем ампир, появившимся во второй половине XVIII в. Этот стиль отличается монументальностью, устойчивостью, величественностью, как бы утверждая, что его хозяева пришли в общество прочно и надолго. Так архитектура утверждала себя как выразительный вид искусства.

Главным средством выражения в архитектуре является ритм, понимаемый как ритм объёмных соотношений и ритм линий. Характерной особенностью ритмической организации современной архитектуры стало нарушение ритма, нарочитая аритмия, которая, тем не менее, выстраивается в новое ритмическое построение, происходит своеобразная аритмия в ритме, диссонанс в гармонии.

Архитектуру иногда называют летописью мира, она действительно сохраняет память и след прошедших времен отражает не только технические достижения той или иной эпохи, но и человеческие пристрастия и потребности. В наши дни от архитектуры требуют не только создания новых помещений для жилья и общественных нужд, но и оформления малых форм: киоски, урны, тумбы, рекламные щиты; при этом следует иметь в виду, что в нынешних рыночных условиях реклама играет очень важную роль, но очень часто исполнена непрофессионально, аляповато, без должного вкуса; здесь необходим взгляд и вкус специалиста, в том числе и архитектора. Сегодня архитектура использует и монументальные формы при оформлении пространства в городах и других населённых пунктах: это дороги, мосты, возможно, разные триумфальные арки и т.п.

Как известно, замечательный русский учёный Д.С. Лихачёв оставил нам научные труды о так называемой «зелёной архитектуре», садово-парковой культуре, которая является архитектурно преобразованным растительным ландшафтом. Так, архитектура становится всё более повседневно востребованным видом искусства.

**Живопись и графика** относятся к изобразительным видам искусства. Они воспроизводят реальный предметный мир, и хотя на полотне, рисунке или гравюре зафиксировано одно мгновение жизни, что позволяет эти искусства определять как пространственные, изобразительные искусства способны передать человеческие настроения, переживания, духовное движение. Живопись создаёт свои произведения на плоскости с помощью красок, используя систему цветовых сочетаний, образующих колорит каждой картины, живопись передаёт и духовное наполнение изображённого.

Возникла живопись в глубокой древности, но древний художник ещё не видел красоты окружающего мира, он был весь сосредоточен на том, что составляло основу его существования, – на охоте, на изображении зверей и сцен охоты. Поэтому первоначально человек научился воссоздавать очертания и пластические формы предметов; потребовалась целая эпоха для того, чтобы человек научился различать и воспроизводить цвета и краски. Даже

древние греки ещё не различали такого количества цветов, какое различает современный человек, и зрительные способности людей развиваются, в том числе благодаря живописи. Может быть, наш потомок увидит мир ещё более многокрасочным (как говорил один из героев А. Чехова – «небо в алмазах»). Связь древней живописи и графики с литературой проявилась в том, что картины представляли собой какой-либо рассказ в отдельных изображениях. Лишь в эпоху Возрождения складываются основы колористической композиции, когда главное содержание картины передаётся не с помощью изображения различных эпизодов, а средствами красок и колорита. В этот же период художники овладели умением изображать перспективу. В XIX в. окончательно разделяются живопись и графика, став самостоятельными видами искусства. Под влиянием фото, научных открытий в физике, а главное – усложнения духовной жизни человека, принципиально меняется характер живописи.

Многие художники, узнав, что атом не является последней, неделимой частицей материи, что такой частицы, возможно, вообще нет, пришли к выводу, что материальный мир распадается, изображать его бессмысленно, художник должен открывать сущность или своё впечатление от увиденного предмета. В центре внимания художников оказывается живопись непредметная, абстрактная, формалистическая. Большим успехом пользуются абстрактные полотна В. Кандинского.

В 1913 г. Казимир Малевич предъявил свой знаменитый «Чёрный квадрат», изображённый на белом фоне, и объявил о рождении нового направления в живописи – динамического супрематизма. Он так объяснял своё понимание живописи: кто чувствует живопись, тот меньше видит предмет, кто видит предмет, тот меньше чувствует живопись. Чёрный квадрат он называл его «живым царственным младенцем», который пришёл в мир, чтобы покончить с обыкновенной, видимой живописью. Множество работ написано об этом квадрате, часто они явно надуманы, их авторы видят в нём то, чего на самом деле нет. Но вот что примечательно: Малевич начинал с импрессионизма, а в конце творческого пути вернулся к фигуративной, реалистической живописи.

Живопись обладает большой эмоционально-выразительной силой, которая неотрывна от её изобразительной стороны. Основными разновидностями живописи являются: монументальная и станковая. Монументальная живопись более древняя, возникла одновременно с зарождением архитектуры, она обращается к широким массам, потому что часто создаётся на стенах здания (живопись, выполненная в технике мозаики или фрески). В этом случае обязательна внутренняя образная связь монументальной живописи с идеей архитектурного здания и с его общественным назначением. Станковая живопись вполне самостоятельна и самодостаточна, она не ставит цель быть связанной с какими-либо архитектурными или определяемыми целями декоративно-прикладного искусства, она не участвует ни в каком синтетическом ансамбле.

Деление живописи на жанры зависит от того, что стало предметом изображения, избранным живописцем. Обращение к природе рождает пейзаж и натюрморт, раскрытие типического в индивидуальном своеобразии какого-то характера лежит в основе портрета. Особое значение имеет тематическая картина, сюда относится группа жанров или разновидностей одного жанра, посвящённых самой действительности и деятельности человека. В свою очередь жанр тематической картины дифференцируется: изображение общественно-гражданской деятельности (может быть, исторический жанр), отражение повседневной жизни создаёт бытовой жанр. В этом расширении и дифференциации жанров проявляется развитие познавательных возможностей искусства.

Графика основана на однотонном рисунке и использует в качестве основного изобразительного средства контурную линию, точку, штрих, пятно. Графику следует разделить на три группы: 1) станковый рисунок и гравюра; 2) все виды иллюстрации; 3) плакат. Одной из существенных особенностей графики, в отличие от живописи, является тесная связь с литературой. Такой прочной связи нет у станковой графики, но даже и она может быть причастна литературе. А иллюстрации и плакат неотрывны от литературы, хотя книжные иллюстрации часто имеют и самостоятельное художественное значение, но порождены литературой, а плакат

чаще всего связан непосредственно с литературным текстом – прозой или стихами, особенно если выполняет некую общественную роль. Графика, благодаря лаконичности своих выразительных средств, создаёт чёткие, броские, тотчас воспринимаемые изображения действительности и столь же определённо передаёт идею плаката. Ещё одно преимущество графики – это возможность её массового репродуцирования.

**Скульптура** воспроизводит мир в объёмно-пространственных формах, используя в качестве материала камень, бронзу, мрамор, дерево и некоторые другие современные материалы, она относится к пространственно-изобразительным искусствам. Как и у живописца, у ваятеля в распоряжении только один миг из жизни, и он должен передать всё предшествующее этому мигу и представить будущее, но в отличие от живописи скульптура даёт возможность кругового обзора: можно обходить скульптуру с разных сторон, менять точку наблюдения, и это раскрывает в объёмном изображении новые стороны. После выдающихся работ античных мастеров создавать скульптуры людей в той же реалистической манере означает плохое повторение уже достигнутого, поэтому современные мастера ищут для нее новые пути. Углубляется психологическое содержание изображения, находят новые возможности отражения в пластике движения жизни. Для изображения духовного мира героя скульптор использует пропорции скульптурных форм, способы обработки используемого материала, ритм движений человеческого тела, характер силуэта. Скульптура при необходимости может включать в своё содержание внешний мир или других, только подразумеваемых, людей (как у Микеланджело в «Давиде» или у памятника Минину и Пожарскому Мартоса, где в смысл этой скульптурной группы включается Кремль как символ русской государственности).

По содержанию скульптура делится на монументальную (памятник, монумент, многофигурный рельеф), станковую (портрет, жанровые сцены, статуи), скульптуру малых форм (игрушки, медали, резьба по камню и т.п.). По форме изображения следует различать трёхмерную скульптуру, позволяющую совершать обзор со

всех сторон, и рельефно-выпуклые изображения на плоскости, когда трёхмерные пространственные формы выступают из двухмерной плоскости, с которой они связаны. Изображение в рельефе сочетает реальную объёмность с иллюзорной, что в какой-то степени сближает этот вид скульптуры с живописью. Рельеф подразделяется на барельеф (низкий), используемый на монетах и медалях, горельеф (высокий), применяемый в монументальной и станковой скульптуре, контррельеф (вогнутый), который используется на печатях и различных формах. Рельеф значительно расширяет применение скульптуры в современных условиях и выполняет общественную роль.

**Литература** – один из основных видов искусства, эстетически осваивает мир в слове, является письменной формой искусства слова, с помощью которого она создаёт реальное живое бытие, чутко реагируя на изменения жизни, и в то же время оказывает влияние на это бытие. История литературы начинается в глубокой древности, с сохранившихся письменных источников, наиболее старинных памятников. Главным выразительным и изобразительным средством литературы является слово, которое раскрывает сюжет, рисует образы героев, выражает авторскую позицию, передаёт содержание, идею произведения, выстраивает форму. Слово, язык, речь – это то, что является основой культуры, без чего не существует человеческое общество. Вот примечательные строки из стихотворения Николая Гумилёва:

Солнце останавливали словом,  
Словом разрушали города.

.....

Но забыли мы, что осиянно  
Только слово среди земных тревог  
И в Евангелии от Иоанна  
Сказано, что слово – это Бог.  
Мы ему поставили пределом  
Скудные пределы естества,  
И, как пчёлы в улье опустелом,  
Дурно пахнут мёртвые слова.

Как уже предлагали некоторые исследователи и чисто метафорически, и вполне всерьёз, ко всем формам энергии следует добавить энергию слова, образующую силовое поле, которое может быть использовано и во зло, и на добро. Тогда значительно возрастает ответственность писателя. Э. Хемингуэй писал: «Задача писателя неизменна. Сам он меняется, но задача его остаётся та же. Она всегда в том, чтобы писать правдиво и, поняв, в чём правда, выразить её так, чтобы она вошла в сознание читателя частью его собственного опыта».

Понимая задачи литературы и долг писателя, Хемингуэй эпиграфом к своему знаменитому роману «По ком звонит колокол» взял мысль Джона Донна, современника Шекспира: «Нет человека, который был бы как остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесёт в море береговой Утёс, меньше станет Европа, и также, если смочит край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе». Глубоко понять и руководствоваться этой мыслью может лишь писатель, для которого литература – призвание, способ и форма бытия.

Есть разница между писателем, вдохновлённым идеей, и писателем, призванным к труду самим писательским инстинктом. Первый выбирает литературу из нескольких возможных занятий и в любой момент может сменить её на другое дело. Для второго же литературное творчество прекращается вместе с жизнью. Петрарка говорил: «Я перестану писать, когда перестану жить». Такой труд требует и особых подходов при его анализе, при всех попытках понимания секретов писательского вдохновения, когда его сравнивают с волшебством. В то же время существует литературная техника, которую можно понять и даже в определённой степени ею овладеть, если имеются предпосылки таланта. Для того и существуют литературные кружки, школы и даже литературный институт.

Эдгар По в работе «Философия творчества» дал анализ своего «Ворона» и высказал важные мысли: «Я часто думал, какую инте-



ресную статью мог бы написать любой литератор, если бы он захотел, то есть если бы он смог в подробностях, шаг за шагом, проследить те процессы, при которых любое его произведение достигло окончательной завершённости. Большинство литераторов, в особенности поэты, предпочитают, чтобы о них думали, будто они сочиняют в некоем порыве высокого безумия, под воздействием экстатической интуиции, и прямо-таки содрогнутся при одной мысли позволить публике заглянуть за кулисы и увидеть, как сложно и грубо работает мысль, бредущая на ощупь; увидеть, как сам автор постигает свою цель только в последний момент; как вполне созревшие плоды фантазии с отчаянием отвергаются ввиду невозможности их воплотить; как кропотливо отбирают и отбрасывают; как мучительно делают вымарки и вставки – одним словом, увидеть колёса и шестерни, механизмы для перемены декораций, стремянки и люки, петушки перья, румяна и мушки, которые в девяносто девяти случаях из ста составляют реквизит литературного лицедея».

Таким образом, можно обнажить «колёса и шестерни», механизм, работающий в литературе, но это не будет значить, что явился новый мастер. К сожалению, в условиях массовой грамотности за перо берутся многие и торопятся объявить себя писателями, хотя они, в лучшем случае, только литераторы, по А. Блоку: «Был он только литератор модный / Только слов кощунственных творец». Писатель выражает стремление многих людей – сохранить себя и свой мир в слове, он подчиняется своему природному призванию, одновременно становится выразителем тех, кто не может высказаться сам. Литература призвана задерживать время, как бы стремительно оно не утекало.

Не признавая деления искусства на высшие и низшие виды, можно говорить об особой роли литературы. Литература формирует мировоззрение человека, оказывает влияние на моральные нормы общества, способна объединять людей вокруг передовой или революционной идеи. В этом отношении выдающимся и уникальным примером может служить русская литература XIX в. Особое значение литературы в ряду других видов искусства состоит также

и том, что она является основой для других искусств. Кино начинается с литературного сценария, театр – с пьесы, написанной драматургом, балет, опера – с либретто, певцы исполняют романсы и песни на стихи, созданные поэтами, с литературой связана графика, да и живопись нередко заимствует темы из литературы.

Такое взаимодействие плодотворно и взаимообогащающе. Но и этим не исчерпываются особые качества литературы. Главный её инструмент – слово – обладает огромными выразительными возможностями, особенной гибкостью, что позволяет литературе вбирать элементы художественного содержания других видов искусства: передать впечатление, которое вызывает музыка; так выразительно описать танец, что читатель как бы начинает его видеть; рассказать об архитектурном сооружении так, что читатель может зримо его представить. Все эти и другие возможности литературы вновь и вновь говорят о возрастающей роли ответственности писателя перед миром людей, однако современная литература, ориентируясь на коммерческий успех и под влиянием атмосферы массовой культуры, скатывается до уровня низменных потребностей толпы. Здесь уже приводились отдельные примеры погони некоторых писателей за необычной формой литературного произведения, которая приводит, если так можно выразиться, к унижению художественного достоинства литературы.

**Театр** считается синтетическим видом искусства, поскольку включает в себя литературную основу – пьесу, творчество режиссёра, актёрское исполнение, музыку, хореографию, художественное оформление, которое часто требует живописного мастерства. История театра начинается с религиозных действий, массовых карнавалов и оказывается очень продолжительной. Был театр масок, когда актёр выходил на сцену в маске своего героя и зрителям было ясно и понятно, кто он.

В Древнем Риме театр выполнял важную общественную роль, влиял на принимаемые решения. Очень долго продержался театр, основанный на нормативной эстетике Буало, в которой были установлены три единства: единство времени, места и действия. Стремление сделать спектакль правдивым обязывало к тому, что-

бы события не затягивались долее, чем на сутки, иначе будет неправдоподобно; действие должно было совершаться на одном месте, а не переноситься в другие, тем более в иной город или страну. Но правдивость театра заключалась не в этих требованиях и правилах, а в правде жизненных коллизий и характеров.

Исторически важнейший этап в развитии театра связан с театром Станиславского – Чехова. Он так называется, потому что режиссёр К. Станиславский нашёл в пьесах Чехова то, что считал наиболее важным в драматическом искусстве, а Чехов обрёл в лице Станиславского наиболее талантливого и верно интерпретирующего его пьесы режиссёра. Этот реалистический театр успешно существует и сегодня. После революции 1917 г. в нашей стране появились драматурги и режиссёры, которые настойчиво искали новые темы и новые приёмы театральных постановок. Наиболее известными стали Вс. Мейерхольд и Е. Вахтангов. Мейерхольд стремился вывести действие за пределы сцены, его спектакли начинались и в фойе, и даже на улице, он же был постановщиком массовых шествий, демонстраций, празднеств. Вахтанговские постановки отличались буйной фантазией, яркостью, вдохновением, актёра разрешалась импровизация, они имели право «выныривать» роль и «выныривать» из неё, говорить о своём отношении к герою. Элементы этих двух театров до сих пор используются некоторыми современными режиссёрами.

Действует сегодня и эпический театр Бертольда Брехта; он назван эпическим, потому что пьесы Брехта невозможно отнести к какому-то одному жанру, в них есть и драма, и комедия, и трагедия – всё, как в реальной жизни. Такие спектакли трудны для постановки, и наиболее удачным примером может служить спектакль (записанный на телевидении) тбилисского театра «Кавказский меловой круг». Успехом пользуется и пьеса Брехта «Мамаша Кураж и её дети».

В XX в. появилось много экспериментальных форм: камерный театр, театр абсурда, политический театр, театр улицы и некоторые другие. С появлением кино стали говорить, что театр не выдержит этой конкуренции и отомрёт. Был период, когда некоторые театры пытались унаться за кино, использовали разные техниче-

ские приёмы для быстрой смены сцен, как кадров в кино, световые и звуковые эффекты, какие-то эпизоды экранизировали. Но скоро стало ясно, что театр должен не подражать кино, а мастерски использовать собственные возможности.

Так кино вернуло театр в театр. Главным же преимуществом театра перед кино и перед многими другими искусствами заключается в том, что театральное действие происходит на глазах у зрителей, т.е. акт творчества свершается в тот момент, когда мы смотрим спектакль; сколько бы раз актёру не приходилось играть одну и ту же роль, он не повторит её абсолютно одинаково, это всегда будет творческий акт. Другие же искусства показывают нам результат творчества. Театр способен наглядно показать разворачивающееся перед зрителем событие во всей его жизненной конкретности, что и определяет его значительное место среди других искусств. Сценическое действие как средство раскрытия содержания обуславливает все специфические особенности театра. Это обстоятельство накладывает особую ответственность на драматурга, которому необходимо избрать такую форму изложения содержания пьесы, её идеи, которая отличалась бы сжатостью, действенностью, стремительно раскрывала характеры, включала острые конфликты и отличалась богатством языковых характеристик всех персонажей, что и должно отличать их друг от друга. Идея спектакля должна проявляться в борьбе, в действии.

Искусство актёра является решающей спецификой театра. В сценическом образе соединяются содержание произведения и творец-исполнитель. Основная задача актёра – перевоплощение. В современном театре меньше используются средства гримирования, чисто внешнего изменения, поэтому актёру нужно искать и находить детали, особые подробности поведения и внешности героя, которые помогли бы раскрыть его особенный характер. И тут на помощь приходит режиссёр, который раскрывает смысл и содержание пьесы, находит формы её воплощения, ставит сцены и в целом спектакль, определяя роль каждого актёра.

Театр – искусство синтетическое. Наряду с театром драматическим, включающим в себя жанры трагедии, собственно драмы и

комедии, существует музыкальный театр, театр кукол, театр пантомимы, театр теней и др.

**Музыка** – это искусство, главным выразительным средством которого является звуковой образ. Она возникла на низких ступенях исторического развития и выполняла утилитарную роль: напев помогал организовывать трудовые движения. Изначально музыка была связана с литературой, поэтические произведения интонировались, напевались, часто сопровождалась исполнением танца.

Музыка создаёт звуки, которых нет в природе, звуки особого рода и свойства. Первым музыкальным инструментом был человеческий голос. Музыкальный звук имеет интонационную природу, которая и является главным выразительным средством музыки. Ритм и гармония в своём соединении дают мелодию, также составляющих основу музыки. К другим компонентам музыкальной выразительности относятся лад, ритм, метр, темп, динамические оттенки инструментов. Музыкальный образ соткан из человеческих чувств и переживаний, он не изображает предметный мир, а отображает человеческие чувства и мысли, музыка – выразительный вид искусства. В интонационно-мелодическом начале музыки содержится средство выражения состояния и направления человеческих чувств, мыслей и настроений. Музыкальный образ развивается во времени, что позволяет передать движение, борьбу, смену чувств, переживаний и придаёт музыке особую драматическую силу и выразительность.

Со времён Платона многие мыслители связывают музыку с философией, считая, что первая способна выразить философские концепции. Музыку понимали также как жизненную стихию творчества. В этой связи стоит вопрос и о программности музыки.

Некоторые теоретики выступают резко против программности музыки, считая, что программность, заданность, стесняет свободу композитора и исполнителей, препятствует вдохновенной импровизации и дерзновенным творческим поискам. Конечно, не вся музыка является программной, и это не общеобязательное требование. Но нельзя отрицать и тот факт, что программность – мощное средство сюжетной конкретизации, воплощения в музыке

определённых явлений и событий. То, что Чайковский предпослал каждой пьесе из знаменитого цикла «Времена года» стихотворный эпиграф, вовсе не убавили художественной яркости и выразительности этим произведениям. Программность может проявиться как последовательно проведённая сюжетно-драматургическая линия (например, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»). Программность может быть обнаружена в яркой изобразительности образа, несущего отражение общей идеи произведения (например, вступление к опере Мусоргского «Хованщина» «Рассвет на Москверек»).

Музыка делится на жанры: 1) по характеру тематики; 2) общности музыкально-поэтических образов; 3) типическим средствам музыкальной выразительности; 4) характеру связи с бытом и исторически определёнными условиями действительности. Наиболее распространёнными жанрами музыкального искусства являются опера, симфония, оратория, песня, а также жанровые формы – камерный, инструментальный, вокально-инструментальный и др.

**Хореография** – искусство танца, ведёт свою историю с первобытно-общинного строя. Танцы были связаны с непосредственной жизнью, они изображали явления природы, сцены охоты и войны, сопровождали праздники, существовали и религиозные танцы. Тысячелетия насчитывают сложнейшие танцы Индии и Египта, отличающиеся высокой техникой исполнения; такие танцы входили в ритуал богослужения и для их исполнения существовали профессиональные танцоры. С давних пор известны спортивные танцы; это способствовало не только физическому развитию и совершенствованию человеческого тела, но и приобщало людей к коллективным действиям, которые были просто жизненно необходимы. Часто танец был связан с песней, пантомимой, театральным представлением и являл собой самостоятельное действие, что послужило основой для балета – высшей формы танца, сформировавшейся в XVIII в. Балет обладает способностью с помощью гибких танцевальных форм и ритмов передавать и раскрывать сложный мир человеческих отношений и переживаний – это и есть высшее достижение хореографического искусства.

**Фотография.** Далеко не все признают фотографию искусством. Конечно, вовсе не любой снимок может быть признан произведением искусства, но если фотограф-художник останавливает прекрасное мгновение (имеется в виду не внешняя красота предмета, а его значимость, значительность в постижении какого-либо момента утекающей жизни), и делает это прекрасно, т.е. мастерски, то и фотография может войти в число искусств. Это документальный жанр, и документальность является золотым обеспечением фотографии. Нельзя не учесть и того обстоятельства, что фотография стала основой другого вида искусства – кино.

**Кино** – это современный синтетический вид искусства; в нём сошлись и литература, и музыка, и живопись, и театр. Кино превосходит многие виды искусства способностью передавать зрительные, подвижные образы, широко охватывать крупные события истории и современности. Это молодой вид искусства и, как писал Эйзенштейн, перспективы возможностей кинематографа неисчерпаемы, и я твёрдо убеждён, что мы использовали лишь ничтожную долю этих возможностей. Ведь ещё в 1928 г. Чарли Чаплин решительно выступал против использования звука в кино; он к тому времени выработал свою эстетику немого кино и справедливо считал, что звук её разрушит. Но звук способствовал созданию новой эстетики, а использование цвета ещё более расширило возможности кино; и вот уже на подходе широкое применение голографии – объёмного изображения на плоскости. В самом деле, возможности неисчерпаемые.

Основой кинематографического искусства является кадр и монтаж; невозможно снять фильм, однажды включив камеру и не выключая её до конца (хотя такие попытки безуспешно предпринимались). Снимаются отдельные эпизоды фильма, сцены, кадры, а позже режиссёр монтирует фильм. Соединение кадров в единое целое является технической необходимостью, которая перерастает в необходимость эстетическую, возникает новое качество отснятого материала. Вот что писал С. Эйзенштейн: «Это качество состояло в том, что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество».

Свои особенные требования предъявляет кино к актёрам и режиссёрам. Важным моментом для актёров является то обстоятельство, что они лишены возможности непосредственного общения со зрителем, как в театре, не могут вступить с ним в психологический контакт и понять реакцию людей на их игру. Возрастает в кино и роль режиссёра, который имеет возможность настойчиво и глубоко провести свою идею, своё понимание произведения, снимая разные кадры, заставляя повторить, переиграть те эпизоды, которые не вписываются в его художественную концепцию.

В кинематографе различают: игровое, или художественное, кино, которое в свою очередь делится на киноповесть, кинодраму, кинотрагедию, кинокомедию, киносатиру, приключенческий фильм, фильм-сказку, художественно-фантастический, исторический, биографический и некоторые другие; неигровой фильм – документальный и научно-популярный, мультипликационный. Неигровое кино минует фабульный сюжет и стремится показать явления жизни в их естественном виде и состоянии, что придаёт таким фильмам особенную степень правдоподобия и позволяет убедительно раскрывать наиболее острые проблемы современности. Основой поэтики мультипликационного кино является метафоричность, иносказательность, позволяющие через опосредованное изображение реальности создать иллюзию её прямого соответствия действительности (А. Радугин). Мультфильм может быть графическим (рисованный) и объёмным (кукольный), и во всех случаях он сохраняет свою условность, которая всё-таки без особого труда понимается зрителем. Все жанры современного кино активно взаимодействуют, кинематограф полифоничен.

**Телевидение** вызывает много вопросов, связанных с признанием или непризнанием его искусством. Телевидение – сильное средство массовой информации, но ведь и другие формы и средства, например газеты или радио, могут включать в себя произведения искусства: публиковать рассказы и стихи, ставить радиопостановки и т.п. Вот и телевидение, используя свои уникальные средства и возможности, способно создавать художественные произведения или приближающиеся к художественности переда-



чи. Речь идёт не о демонстрации фильма или спектакля, а о собственном телевизионном произведении. В своё время таковыми были бенефисы известных актёров, когда можно было и показать артиста напрямую, в студии, и использовать более ранние записи или отрывки из кинофильмов, т.е. использовать все возможности, которыми располагает телевидение.

Телевидение способно показать и сиюминутное событие, при этом беспощадно разоблачая и демонстрируя человеческую и актёрскую фальшь. В этом случае оно становится документальным и публицистическим жанром искусства, и тогда главным оказывается найти ситуации, в которых естественно проявляются человеческие характеры, чувства и мысли. Примером могут быть пользовавшиеся большой популярностью передачи В. Леонтьевой «От всей души». Нельзя не отметить то обстоятельство, что телевидение является ретранслятором крупных событий в художественной жизни мира, с помощью телевидения можно посетить драматический театр, послушать оперу и пройти по залам художественного музея. Телевидение оказывает большое влияние на мнение общества, политические взгляды, даже на моду, в определённой степени способствует стандартизации мышления людей, что определяет важное общественное значение телевидения. И чем чаще телевизионные передачи будут подниматься до уровня художественных произведений, тем лучше.

Очень важной теоретической и практической проблемой является проблема взаимодействия разных видов искусства. Как уже отмечалось, границы специфики отдельных видов искусства относительны, но, тем не менее, каждый вид всё-таки обладает своей. Нельзя, к примеру, отнести к архитектуре не как к выразительному виду, а как к изобразительному. Такие попытки делались – строили клуб для фермеров в форме каменной коровы. А наш Театр Советской Армии – это пятиконечная звезда, что, правда, увидеть можно лишь с высоты птичьего полёта. Такого рода здания приводили к массе неудобств и не отличались красотой.

Специфические особенности каждого вида искусства и обеспечивают их взаимодействие, которое совершается в двух основных

видах: 1. Взаимодействие в пределах сложившихся форм художественного развития (например, литературные сюжеты в живописи и музыке). 2. Синтез искусств, слияние одного вида искусства с другим в рамках нового вида художественного творчества (например, театр, кино, телевидение). Этой проблемой занимались многие выдающиеся мыслители; так, Лессинг решал проблему взаимоотношений поэзии и изобразительного искусства и выступал против классицистов, для которых живопись была поэзией в красках, а поэзия – живописью в словах, что приводило к полному игнорированию специфики этих видов искусства. Было время, когда художники охотно брали темы для своих станковых произведений из литературы, но сегодня связь живописи и литературы следует понимать глубже, как поэтическое отношение к жизни, как мироощущение.

Интересна проблема взаимодействия литературы и кино. Дело не только в том, что кино начинается с литературного сценария, но и в том, что кино оказывает влияние на литературу. Некоторые современные литературные тексты написаны как киносценарии. (Когда-то известный прозаик Виль Липатов рассказывал, что режиссёры, ставившие фильмы по его произведениям, говорили, что не надо писать специальный сценарий, бери повесть и снимай сцены.)

Другая проблема состоит в том, можно ли и как экранизировать литературное произведение. Был период, когда кинематографисты стали очень активно экранизировать классические произведения русской литературы. На одном из писательских съездов крупный советский прозаик Сергей Залыгин выступил против такого массового перевода литературы на киноэкран; он говорил, что кино видит мир только через кинокамеру, она не может заглянуть внутрь человеческой души и мыслей, как передать в кино философские, моральные размышления Достоевского, как перевести на экран лирическую прозу Паустовского?

Очевидно, в этом вопросе нет однозначного ответа: конечно, есть произведения, содержание которых трудно передать средствами кино, а есть такие, что легко поддаются экранизации и да-

же выигрывают от этого (сериалы по романам А. Иванова). Взаимодействие литературы и выразительных искусств, прежде всего музыки, – это соотношение слова и звука, литературного произведения и выражающей его идеи и эмоции программной музыки. В литературе, поэзии, есть произведения с особенной музыкальной природой слова, и музыка нередко берёт от слова его интонационную природу. Ну, и, конечно, литература – основа программной музыки.

Существование синтетических искусств, активное взаимодействие разных искусств (особенно ясно это обнаруживается на телевидении), породило идею о синтезе искусства, о возможном возникновении некоего искусства, объединяющего все виды. Эта идея сродни той, которая делила искусства на высшие и низшие, и, значит, надо всем искусствам превращаться в единое высшее, каким признавалось абстрактное искусство. Высказывал сомнения в полезности использования разными видами искусства других видов ещё Л. Толстой. Уподобив все виды шахматному полю, он писал, что каждое искусство – поле, которое надо углубить, чтобы найти новое. Люди же, не могущие углубить, прихватывают в своё поле из соседних искусств и думают, что творят новое: поэзия – музыку и, наоборот, живопись – поэзию и т.д.

А вот совершенно бескомпромиссное утверждение Густава Шпета: «Только со всем знакомый и ничего не умеющий дилетантизм мог породить самую вздорную во всемирной культуре идею синтеза искусств. Лишь теософия, синтез религий, есть пошлый вздор, равный этому. Искусство, как и религия, характерно, искусство – типично, искусство – стильно, искусство – единично, искусство – индивидуально, искусство – аристократично – и вдруг “синтез”! Значит, искусство должно быть схематично, чертёжно, кристаллографично? Над этим не ломает головы развлекающийся любовью к искусствам. И в самом деле, какое развлечение: на одной площадке Данте, Эсхилл, Бетховен, Леонардо и Пракситель! Лучше бы: турецкий барабан, осёл, Гёте и сам мечтательный дилетант – но, к сожалению, не поможет, решительно не поможет». Нет, несостоятельны идеи полного слияния всех искусств и их растворение друг в друге.

Кроме видов, различают ещё жанры искусства. По мнению М. Кагана, жанр – это категория художественной морфологии, которая обозначает любые специфические структурные модификации за исключением видовых и родовых. Жанр – проявление избирательности художественного творчества, и многообразие жанров определяется познавательной, оценочной и моделирующей сторонами искусства.

Познавательная сторона реализуется в том, что в художественном произведении всегда избирается какая-то конкретная область реальной жизни: современность, прошлое или будущее, внешний мир или внутренний, отношение человека с природой, с вещами, с другими людьми и т.д. Так возникает деление на жанры: исторический (роман, пьеса, картина, фильм), научно-фантастический, приключенческий, жанры пейзажа, натюрморта, портрета, многообразных форм лирики. Однако приходится отметить, что чистых жанров не существует, есть такие произведения, жанр которых вообще трудно обозначить однозначно. Как определить жанр великого произведения Л. Толстого «Война и мир»? Совершенно не укладывается в жанр детектива роман Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Можно ли утверждать, что роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» – фантастическое произведение? И совершенно неожиданную жанровую разновидность предложил А. Солженицын в «Красном колесе». Но всё-таки первый ряд жанровых членений действительно связан с конкретной направленностью художественного познания. Жанровая дифференциация далее связана с объёмом познаваемого материала; отсюда – новеллы, рассказы, повести, романы, инструментальные миниатюры, сонаты, симфонии. Широта возможностей художественного познания образует ещё один ряд жанровых делений.

Реализация оценочной стороны произведения определяется тем, что в каждом произведении либо утверждаются некие ценности, либо ниспровергаются. Так рождаются ода, гимн, элегия, эпиграмма, лирический романс, частушки, трагедия или комедия.

Созидательные возможности искусства определяются специфическими особенностями каждого вида. Здесь проявляются разли-

чия между документальными жанрами и собственно художественными. Документальный очерк (как и кино) ограничивает возможности автора, особенно если он точно называет место действия и подлинные имена героев. В то же время очерк позволяет открыто, публицистически высказывать своё мнение по наиболее острым и актуальным проблемам. Естественно, что роман в этом отношении даёт автору больший простор в отражении жизни и своих представлений о ней. Различаются своими возможностями в моделировании действительности театр и кино. Богатство творческих возможностей, присущее художественному моделированию жизни, проявляется в таких жанровых структурах, как аллегорическая картина в живописи, символический памятник в скульптуре, в философской притче, философских повестях (Вольтер), басне и т.п.

#### **2.4. Художник – субъект творчества**

Понимание искусства не может быть полным, если не знать, кем оно создаётся. О. Кривцун формулирует гипотезу-догадку, высказывавшуюся многими исследователями: творческий процесс не является изолированной сферой, а составляет единое целое с жизненным процессом художника. Художник отличается в первую очередь особенной психикой. Вот мнение Н.А. Логиновой: «Психические состояния аккумулируются, становятся характерными. В этом – отдалённый эффект события жизни». О. Кривцун делает вывод: «Следовательно, задача состоит в выявлении того, что представляют собой эти устойчивые состояния, возникновение которых провоцирует художественно-творческий акт. Следующий шаг – изучение того, как повторяющиеся константные состояния художественного творчества приводят к “сгущению” определённых психических признаков, делают их характерными для внутреннего устройства творчества» (Указ. соч.).

Е. Яковлев подробно анализирует многие особенности, в том числе психологические, личности художника. У художника преобладают эмоциональные реакции, при этом, в отличие от других

людей, эти реакции опираются на художественный аффект, на интуицию, фантазию, воображение. До сих пор интуиция представляется не вполне разгаданным феноменом. В замечательной работе о писательском труде «Золотая роза» Константин Паустовский определяет интуицию как способность по одной детали восстановить целое. В эмоциональном восприятии действительности проявляется личностное отношение художника к миру.

Различают два вида информации о действительности, которые присущи человеческому сознанию: информация, ориентированная на объективные свойства действительности, – специфическая – и информация, отбираемая по степени значимости для субъекта, – неспецифическая. В художественном отражении мира преобладает неспецифическая информация, что приводит к развитому ассоциативному мышлению. Эти особенности эмоционального отношения к реальности помогают в конечном счёте созданию художественного образа мира. Возникающий в процессе творчества аффект отличается от аффекта как психологической реакции; художественный аффект имеет духовный характер и проявляется не в специфических действиях (моторных реакциях), а в эмоциональном разряде, аффект у художника становится устойчивым состоянием, а на уровне психофизиологии он является кратковременной вспышкой.

Выдающийся психолог Л. Выготский анализировал художественный аффект и пришёл к важным выводам: «...ближайшие причины художественного аффекта скрыты в бессознательном... Как только мы познаём бессознательное, оно сейчас же перестаёт быть бессознательным, а мы опять имеем дело с фактами нашей обычной психики» (Указ. соч.).

Проявление аффекта на уровне сознания имеет свою эстетическую форму – катарсис, в котором сталкиваются аффекты формы и содержания и возникает выход на уровень семантики и целостного представления эстетической значимости создаваемого образа. При переходе на уровень единства чувства и разума играют важную роль фантазия и воображение, которые сами являются соединением эмоционального и рационального, психического и социального

в художественном творчестве. Фантазия оказывается результатом неудовлетворённости наличным бытием и побудительным стимулом к действию. Воображение, по Канту, является условием эстетического суждения вообще, это – «продуктивное» и «самодеятельное» воображение, источник произвольных форм и всевозможных созерцаний». Следовательно, следует различать фантазию и воображение как разные формы разной степени продуктивного сознания. Фантазия порождает такие фантомы, которые никогда не существовали в действительности, конструирует модели из несовместимых предметов и явлений. Однако просто внешнее соединение разнотелных предметов и явлений ещё не даёт нового знания, которое появляется только на уровне более продуктивного воображения.

Е. Яковлев приводит ссылку на мысль Я. Голосовкера: «...воображение, познавая теоретически, угадывало раньше и глубже то, что только в последствии докажет наука, ибо имажинативный, т.е. воображаемый, объект “мира” не есть только выдумка, а есть одновременно познанная тайна объективного мира и есть нечто продуктивное в нём; в имажинативном, или воображаемом, объекте мира заключён действительный реальный объект. Поэтому высшая познавательная и творческая способность “разума” есть работа воображения. Она протекает якобы алогически и тем не менее даёт поразительные результаты. Гений – это воображение».

Далее, анализируя эмоциональную природу сознания художника, Е. Яковлев привлекает мнение психологов. Эмоциональное начало, в особенности способность к воображению, порождает эмпатию – сочувствие, сопереживание, что особо важно для художника, если иметь в виду гуманистическую устремлённость его творчества. Американский психолог Карл Роджерс говорит, что быть в состоянии эмпатии означает воспринимать мир другого точно, как будто становишься этим другим, но без потери ощущения «как будто». Связь эмпатии с творческим воображением раскрыл в своё время ещё Джон Рескин, который считал, что сочувствие предполагает умение вообразить и понять душу других лю-

дей, рпоставить себя на их место. Мысленное, эмоциональное воссоздание объекта эмпатии в творческом процессе является одним из условий создания художественного образа.

Если эмпатия направлена от объекта к себе, то симпатия направлена вовне, и эта интеллектуальная способность играет не менее важную роль в творческом процессе. Симпатия – это процесс соотнесения опыта моего «Я» с тем внешним, что адекватно или близко к моему опыту. Доминирование у художника эмпатических способностей указывает на его интровертный характер, он внешнее вбирает в себя. Доминирование же способности к симпатии указывает на экстравертный характер – переносит себя на другого, для таких личностей свойственна открытость для внешнего мира. Эти особенности во многом определяют характер творчества разных художников; эти доминанты свойственны не только отдельным личностям, но и цивилизациям и их художественным культурам.

Б. Кроче писал: «Искусство умирает в художнике, который из художника превращается в своего собственного критика; оно умирает в слушателе или зрителе, который от восторженного созерцания искусства переходит к глубокомысленному наблюдению жизни» (Кроче, 1920). Однако искусство и художественный образ основаны не только на эмоциях и обращаются не только к чувственным переживаниям человека, но для их восприятия и тем более понимания необходимо рациональное мышление, образ – не только школа чувств, но и школа мысли. Мышление художника метафорично, а метафора в широком смысле есть образное выражение понятий, «перенесение существенных признаков предмета на индивидуальное явление путём обнаружения сходства или различия». Метафора есть и образ и понятийное содержание. Далее рациональность художественного мышления проявляется в ассоциативности – такой связи представлений и понятий, когда одно вызывает представление о другом.

Важнейшим моментом психологии художественного творчества является существование художника во времени. Различают два типа жизни художника во времени: 1) внутреннее интроверт-



ное переживание времени, концентрирование его в себе (лирика, романтика); 2) экстравертивный тип, характерный для личности, которая извлекает время из себя и развертывает его вовне (произведения эпические, многоплановые). Художник-интроверт творит по формуле: быть объекту мной, объект входит в меня; экстраверт по формуле: мне быть объектом, я порожаю объект». Как уже отмечалось, эти доминанты могут быть характерны для целых культур; так, интровертный принцип характерен для восточных культур, а экстравертный – для европейских.

Анри Бергсон дал основательное теоретическое понимание интровертного типа художественного субъекта: для него жизнь человека, художника в особенности, есть процесс самонаблюдения, в котором обнаруживаются постоянные изменения состояний и действий, жизнь для него есть длительность. Под длительностью понимается жизнь сознания, его постоянная характеристика, особенностью которой является то, что она развёртывается только во времени, но не в пространстве. Особенность протекания времени в творчестве художника-интроверта состоит в том, что время может в произведении нарушать хронологию событий, последовательность развёртывания от замысла к реализации, но способно в одно мгновение охватывать громадные временные состояния.

Иной характер носит течение времени в творчестве художника-экстраверта, который стремится объективировать своё ощущение времени; это требует огромной памяти и способности мыслить предметно: прошлое, настоящее или будущее представляются ему в конкретных событиях, фактах, атрибутах того времени, в котором происходит рассказываемое автором действие. Интроверт обнаруживает движение времени через свои настроения, переживания, фантазии, воображение, а для экстраверта первоисточником является предметное видение мира, а в памяти художника хранятся его конкретные реалии.

Эмоциональное восприятие мира предполагает наличие у художника развитого эстетического вкуса, разные предметы и явления вызывают разные вкусовые оценки, которые как раз и совершаются на уровне уже чувственного восприятия без развёртыва-

ния логических доказательств и объяснений. В формировании и функционировании эстетического вкуса можно обнаружить две тенденции: 1) тенденция, связанная с эмоциональной доминантой в эстетической и художественной культуре определённых эпох; 2) тенденция, в которой доминирует рациональное начало. Примером в первом случае может служить сентиментализм, а затем конкретные течения модернизма, которые усиливают эмоциональный уровень художественного творчества; особенно характерно это для сюрреализма и абстрактного экспрессионизма.

Известны признания Сальвадора Дали в том, что он обращается к подсознанию, к смутным эмоциональным состояниям человека. Вторая тенденция, где преобладает рациональное начало, характерна для искусства и культуры морализма (конец XXII – середина XVIII в.), идеологии просвещения, рационализма Декарта, традиций классицизма, идей Вольтера. Современный гиперреализм до тошно воспроизводит объекты и предметы реального мира, но не даёт чёткой эстетической оценки. Для искусства важнейшим является гармоническое сочетание эмоционального и рационального, что характеризует развитый вкус художника, который складывается и формируется на основе эстетических идеалов.

В современной научной литературе, особенно в структурализме, высказываются идеи, принижающие роль художника как творца. Ролан Бард считает, что в средоточии того образа литературы, что бытует в нашей культуре, безраздельно царит автор, его личность. Объяснение произведения всякий раз ищут в создавшем его человеке. Чтобы обеспечить письму будущность, нужно опрокинуть миф о нём (авторе) – рождение читателя приходится оплачивать смертью «Автора».

Подобные идеи легко опровергаются обращением к текстам выдающихся мастеров, чьи особые неповторимые стили мы уверенно различаем, определяя, где Лев Толстой, где Пушкин, Достоевский, Бальзак или Флобер. Их личности, их вкус, их темперамент, талант определили и особенности стиля. По мнению В. Асмуса, рождение читателя происходит вместе с рождением автора, о чём он пишет в работе «Чтение как труд и творчество»:

«Бывают не только неисчерпаемые произведения, но и читатели, неиссякающие в творческой силе воспроизведения и понимания». Вот почему сегодня сохраняется неисчерпаемый интерес к автору как субъекту творчества.

Художник, создающий художественные произведения, – это прежде всего талантливая личность, обладающая особым даром, талантом в той или иной сфере художественной деятельности. Талант обнаруживает себя в призвании, которое человек какое-то время может не понимать и вдруг открыть, что эта деятельность и есть его призвание.

Вот как описывает открытие собственного призвания Жан Жак Руссо в «Исповеди»: «Прогуливаясь между Парижем и Венсенном, однажды я захватил с собой номер “Меркюр де Франс” и, перелистывая его на ходу, наткнулся на конкурсное задание – вопрос, предложенный академией в Дижоне: прогресс науки и искусства способствовал ухудшению или улучшению нравов? Едва прочитал я эти слова, как вдруг увидел иной мир и стал иным человеком. В Венсен я пришёл в состоянии возбуждения, близкого к безумию. Дидро это заметил, я сообщил ему причину, и он тут же уговорил меня изложить свои мысли на бумаге и принять участие в конкурсе». И далее: «Если и существовало когда-нибудь нечто похожее на внезапное вдохновение, то это было состояние, в какое я впал, прочитав о конкурсе».

Руссо говорит о том, как билось у него сердце, как потемнело в глазах, как закружилась голова, как он упал под одним из придорожных деревьев и пролежал там с полчаса в диком возбуждении, а когда снова поднялся на ноги, вся жилетка была мокрой от слёз. Вот сила потрясения, которое может пережить человек, открывший собственное призвание. Если вести речь о литературе, то нужно учесть разницу между поэтами и прозаиками. Поэзия открывается человеку раньше, когда чувства ещё свежи, когда мир воспринимается впервые, юность субъективно лирична, а проза требует зрелости, многих знаний и опыта. В своё время известный сибирский прозаик Афанасий Коптелов сравнивал вызревание прозаика с ростом могучего сибирского бора, которому нужны

сотни лет, чтобы достигнуть своего величия; вот и прозаик развивается медленнее поэта, позже достигает зрелости. Но примечательно то, что почти все прозаики начинали свою литературную деятельность со стихов, которые писали с детства. По утверждению Гердера, вначале человечество разговаривало стихами. Эту гипотезу никто не подтвердил, но, тем не менее, история каждой литературы начинается с поэзии, потому что первым возвышением над обыденной речью была поэзия (Ян Парандовский).

Бэкон Веруланский писал о том, что искусство наделяет творцов властью, которой могли бы позавидовать владыки земли, если бы обладали достаточной долей воображения. Перо становится волшебной палочкой, извлекающей из хаоса явлений действительности новый, неведомый мир, вместе с тем оказывается скипетром, которому этот созданный мир подчиняется беспрекословно.

Творчество компенсирует то, чего лишён творец в жизни. Литература лишилась бы многих выдающихся представителей, если бы они смогли проявить себя в другой замечательной деятельности. Шатобриан признавался, что в творчестве он щедро наделял себя тем, чего ему недоставало в жизни. И эта компенсация оказывалась вполне достаточной, хотя художник слова жил в бедности. Это было почти закономерностью с давних времён. Петроний писал: «Не знаю почему так получается, что сестрой таланта оказывается нужда». Ещё Архилох на заре греческой лирики протягивал руку за подающим, а далее идут многие имена, в том числе и несправедливо забытые: Марциал, Камюэнс, Вийон, Торквато Тассо, Верлен. Писатель не мог достигнуть состояния только литературной работой. Во времена Августа жил Меценат, которого прославил Гораций: «Если бы Августа нам блаженные боги вернули, / Если бы вновь Меценат был возвращён тебе Рим», – вздыхал сто лет спустя у себя на чердаке бедный Марциал.

В Англии первым поэтом, который зарабатывал литературным трудом, был Александр Поуп, получивший крупную сумму за перевод Гомера. Большие доходы имел Вальтер Скотт, огромные суммы получал Бальзак и тут же отдавал их за многочисленные долги, миллионное состояние оставил Виктор Гюго. Но во все

времена были и такие художники, которые испытывали отвращение к работе ради заработка. Флобер ничего не получал за свои произведения, а когда попытался через суд потребовать от издателя, крупно заработавшего на издании романа «Мадам Бовари», то процесс проиграл и оплачивал судебные издержки.

В XX в. у писателей появилась возможность зарабатывать с помощью кино и телевидения, однако массовая культура требует и массовой литературы, создавать которую способны не все писатели, многие отказываются опускаться до этого уровня, поэтому сегодня богато получают за свой труд либо творцы популярных жанров, прежде всего, детективов, либо уж основательно, как говорят, «раскрученные» авторы, остальным по-прежнему живётся тяжело. Однако призвание и талант не отпускают подлинного художника, и он творит, несмотря на жизненные невзгоды и отказ от многих радостей жизни, для него истинная радость – творчество. Даже любовь к женщине не могла пересилить эту великую силу. Петрарка («Письма к потомкам») похвалялся тем, что после сорока лет избегал женщин. Флобер рекомендовал писателям половое воздержание, чем очень злил Жорж Санд. Бальзак утверждал: «Я точно высчитал, сколько мы утрачиваем за одну ночь любви. Слушай меня внимательно, юноша, – полтома. И нет на свете женщины, которой стоило бы отдавать ежегодно хотя бы два тома».

Как уже отмечалось, интуиция художника является одним из решающих признаков таланта, эта способность основана на том, что художник мыслит синтетически: в его сознании абстрактные идеи погружены в конкретные представления. Алексей Толстой говорил, что «Искусство основано на малом (сравнительно с наукой) опыте, но на таком, в котором уверенность художника вскрывает обобщения эпохи. Интуиция художника носит реконструирующий и синтезирующий характер, он сам будто вживается в ту жизнь, в ту эпоху, о которой рассказывает, становится частью и участником чужой жизни. Есть немало примеров интуитивного проникновения художника. Гойя в портрете посла французской Директории Гильмарде предугадал его безумие. Репин, желая отблагодарить очень любезную и услужливую свою соседку, пред-

ложил написать её небольшой портрет, на что она с радостью согласилась, но была очень поражена и даже обижена, когда на портрете оказалась не милая, добрая, услужливая женщина, а настоящая мегера, скрывавшая истинное свой нутро, так увидел её сущность на уровне интуиции великий художник.

Интуитивное познание скрыто в глубине сознания, оно принадлежит подсознанию, но неизбежно происходит его прорыв на поверхность. Этот прорыв называют вдохновением. Вдохновением обозначают моменты наивысшего, наиболее интенсивного труда, напряжения всех физических и духовных сил художника, когда он работает будто по чьей-то могучей воле, подчиняясь уже начертанному, определённом плану. Личность художника в момент вдохновения словно бы расщепляется, он этого не замечает, может переживать галлюцинации, в чём признавались Данте, Гофман, Вагнер, Достоевский и некоторые другие. Эти факты позволили говорить о безумной природе таланта.

Вдохновение, казалось, подтверждало эти предположения. Греки связывали его такими понятиями, как мания, безумие, экстаз, энтузиазм, который обозначал человека «переполненного богом», вдохновение в народных представлениях связывалось с вещателями, пророками. Во многих работах противопоставлялись художники, работающие по вдохновению, и те, кто много и упорно работал; предпочтение отдавалось первым. Однако нарастал и протест против такого преувеличенного значения вдохновения. Его подвергали насмешкам пришедшие реализм и натурализм, против него выступил Флобер, считавший, что все вдохновение состоит в том, чтобы ежедневно в один и тот же час садиться за работу. А вот мнение Бодлера: «Вдохновение, бесспорно, нужно в каждодневной работе. Вот два противоположения, которые не исключают одно другого, как обычно бывает со всеми противоположениями, существующими в природе. Имеется некая небесная механика в работе мысли, и незачем этого стыдиться, надо ею овладеть, как врачи постигают механику тела».

Поскольку само понятие «вдохновение» оказалось осмеянным и скомпрометированным, Фридрих Шиллер предложил называть его

неожиданности души. Это неожиданные мгновения, краткие, внезапные, но они приносят замысел, решение, краску, звук и т.д. Для возникновения таких неожиданностей обычно есть конкретный стимул, который вовсе не является чем-то особенным, выдающимся, может быть, вовсе незначительным, но он непременно должен затронуть эмоции художника, остаться в подсознании, запомниться душой, чтобы в какой-то действительно неожиданный день, заявить о себе и вызвать потребность в творческой работе. В науке также процесс инкубации завершается озарением, когда приходит решение, иногда это совершается без активного участия сознания, даже во сне. Иногда во время прогулки, как было с Руссо.

А вот пример с Ницше: «По дороге в Рапалло Ницше был ошеломлён возникшим в его сознании образом собственного Заратустры, и, вспоминая тот день, он говорит: «Наступает откровение, это значит, что внезапно, с неслыханной уверенностью и во всех подробностях человек видит перед собой нечто, потрясающее его до глубины души, переворачивающее душу. Мысль вспыхивает, как молния, человек испытывает восторг, совершенно утрачивает над собой власть. Тогда все свершается помимо его воли, а между тем он весь проникнут чувством свободы». Пожалуй, это наиболее точное с психологической точки зрения описание действия вдохновения. Оно может быть подтверждено свидетельством Декарта, который признавался, что когда ему пришла его знаменитая идея – мысль, следовательно, существую, он упал на колени, у него едва не случилось воспаление мозга, он воспринял это открытие как второе рождение.

Вдохновение плодотворно и особым образом воодушевляет творчество, но это не значит, что художник должен непременно ждать прихода вдохновения. Вот признание Стендаля: «Я не начал писать до 1806 года, пока не почувствовал в себе гениальности. Если бы в 1795 году я мог поделиться моими литературными планами с каким-нибудь благоразумным человеком и тот мне посоветовал бы: “Пиши ежедневно по два часа, гениален ты или нет”, я тогда не потратил бы десять лет жизни на глупое ожидание каких-то там вдохновений».

Стендаль наверстал упущенное благодаря упорной, ежедневной работе. И тут обнаруживается ещё одна чрезвычайно важная особенность истинного таланта – умение и желание подвижнически работать. Профессиональный художник должен уметь подготавливать вдохновение.

Толстой различал три вида писателей: при широком распространении грамотности каждый может написать нечто о себе и своей жизни, всё будет зависеть от того, что он может рассказать, это ещё не истинный писатель; другой, начитавшись книг, приходит к выводу, что он тоже может писать и садится за письменный стол, пополняя массу графоманов, а истинный писатель это тот, кто не может не писать. Потому что это его жизнь, он этим живет. Творческая деятельность у настоящего художника непрерывна, она продолжается постоянно, даже если человек не сидит за рабочим столом, мольбертом или музыкальным инструментом, она может осуществляться и во сне. Воля и целеустремлённость необходимы художнику не в меньшей мере, чем сам талант и способность к интуитивному мышлению. А.П. Чехов предупреждал молодых писателей, что они должны быть готовы к каторжному напряжению; художник должен придерживаться старинного правила: ни дня без строчки, ни дня без линии.

Один из первых литераторов нового времени Петрарка рассказывал: «Причёсываясь и бреясь, я имею обыкновение читать или писать, слушать, как мне читают вслух или диктовать писцу. То же самое и во время трапезы или прогулки верхом. Ты удивишься, если я тебе скажу, что не раз работал, сидя на коне, так что по возвращении домой у меня была готова песня. На пирах в моём сельском уединении при мне всегда перо, и я откладываю его из уважения к приезжему гостю. У меня в доме на всех столах письменные принадлежности и таблички. Нередко я даже просыпаюсь ночью, впотьмах нашариваю перо у моего изголовья и – пока не исчезла мысль – записываю, а на завтра едва могу разобрать написанное в темноте. Вот таков мой образ жизни и мои занятия».

Если что-то из рассказанного Петраркой и может вызвать сомнение, то его ночные записи находят полное подтверждение в



признании Владимира Маяковского, которому во сне приснилось сравнение очень дорогого с тем, как бережёт раненый свою единственную ногу, он, полусонный, сумел нацарапать обгоревшей спичкой на папиросной коробке слово «нога» и утром долго вспоминал, что оно означает. Флобер, работая над романом «Мадам Бовари», откладывает на время рукопись и пишет письмо: «Я страшно зол и не знаю почему. Может быть, в этом повинен мой роман. Не идёт он, не движется, я так измучен, будто ворочал камни. Временами мне хочется плакать. Здесь нужна воля сверхчеловеческая, а я всего-навсего человек».

Есть масса примеров, удивительных для обычного человека, трудолюбия художника, мыслителя. Лейбниц мог почти по трое суток не вставать из-за стола. Гёте в беседах с Эккерманом говорил, что в его жизни он может насчитать лишь несколько недель, когда он отдыхал и развлекался, а всё остальное время – труд, работа. Всем известны бессонные ночи Бальзака. Жорж Санд ежедневно писала до одиннадцати часов вечера, и, если в половине одиннадцатого она заканчивала своё произведение, то тут же брала чистый лист бумаги и начинала новый. Мариэтта Шагинян, едва проснувшись, садилась за письменный стол, чтобы написать страницу или полстраницы, только после этого она позволяла себе выпить кофе.

Выдающиеся писатели, как и крупные художники в других видах искусства, трудились ежедневно по многу часов, иногда с пунктуальностью государственных служащих. Дисциплина труда обязательна и необходима для успешной профессиональной деятельности. Но что делать, если человек сел за письменный стол, а вдохновения и добрых мыслей не приходит? «Сидеть!» – отвечает Метерлинк, который неизменно отсиживал за письменным столом три утренних часа, даже если не получалось что-то написать, он сидел и покуривал трубку.

Упорный труд щедро вознаграждает художника. Стоит напомнить, что А.С. Пушкин создал за одну Болдинскую осень 1830 г.: закончил роман «Евгений Онегин», написал четыре маленькие трагедии – «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный

гость», «Пир во время чумы», поэму «Домик в Коломне», «Повести Белкина», «Историю села Горюхина», «Сказку о попе и работнике его Балде», написал много стихотворений и начал работу над народной драмой «Русалка». Это работа не на один год, и иной автор и трудился бы годы, чтобы написать такое количество произведений, обогативших русскую и мировую литературу. В такую же Болдинскую осень 1833 г. Пушкин написал «Ангело», «Медный всадник», «Пиковую даму», «Сказку о рыбаке и рыбке», «Сказку о мёртвой царевне и семи богатырях», много стихотворений, закончил «Историю Пугачёвского бунта» и перевел несколько произведений Мицкевича. Всё это результат постоянного напряжённого труда, который никогда не прерывается.

По-разному приходят писатели и художники к своему наиболее плодотворному периоду работы. Одни долго собирают материал, много путешествуют, изучают природу, а другие всё черпают из себя, из своей памяти и духовного строя, интуиции. Гёте утверждал, что у настоящего творца есть врождённое знание о мире, приводил свой пример: «Я написал “Гёца фон Берлихенгена” в возрасте двадцати двух лет, а десятью годами позже удивлялся, сколько правды в моей драме, хотя ничего из того, что я там изобразил, мне в пору создания вещи не пришлось ещё пережить». Всё зависит от того, какой внутренний мир хранит писатель, художник, что он может из него почерпнуть.

Именно этими особенностями строя души художника можно объяснить феномен Михаила Шолохова, который в столь раннем возрасте начал работать над романом «Тихий Дон», хотя большинство событий и человеческих отношений ему ещё не были известны, не испытаны на себе. Эти врождённые способности вовсе не исключают процесс наблюдения, познания жизни, превращения его в образ, в художественное произведение.

И.С. Тургенев объясняет: «Я встречаю, например, в жизни какую-нибудь Фёклу Андреевну, какого-нибудь Петра, какого-нибудь Ивана, и представьте, что вдруг в этой Фёкле Андреевне, в этом Петре, в этом Иване поражает меня нечто особенное, то, чего я не видел и не слышал от других. Я в него вглядываюсь, на меня

он или она производит особенное впечатление, вдумываюсь, затем эта Фёкла, этот Пётр, этот Иван удаляются, пропадают неизвестно куда, но впечатление, ими произведенное, остаётся, зреет. Я сопоставляю эти лица с другими лицами, ввожу их в сферу различных действий, и вот создаётся у меня целый особый мирок. Затем, неожиданно-негаданно, является потребность изобразить этот мирок, и я удовлетворяю этой потребности с удовольствием, с наслаждением».

Память художника выполняет важную роль в творческом процессе, даже если речь идёт о пейзажной живописи, которая, казалось бы, должна создаваться только с натуры, но нередко художник или лишён этой возможности, или сознательно восстанавливает в памяти когда-то увиденное. Вот размышления И. Айвазовского: «Человек, не одарённый памятью, сохраняющей впечатления живой природы, может быть отличным копировальщиком, живым фотографическим аппаратом, но истинным художником – никогда. Движение живых стихий неуловимо для кисти; писать молнию, порыв ветра, всплеск волны – невысказуемо с натуры. Для этого художник и должен запоминать их и этими случайностями, равно как и эффектами света и теней, обставлять свою картину. Сюжет картины слагается у меня в памяти, как сюжет стихотворения у поэта; сделав набросок на клочке бумаги, приступаю к работе и до тех пор не отхожу от полотна, пока не выскажусь на нём кистью... Удаление от местности, изображаемой на моей картине, заставляет лишь явственнее и живее выступать все её подробности в моём воображении».

Важное значение для работы художника имеет место его проживания и деятельности. Замечено, что в молодости творческие работники тянутся к городу, к близкой им художественной среде, к издательствам, к возможностям участия в выставках, концертах и т.д. Однако с возрастом появляется потребность в уединении, тишине, многие художники отправляются на жительство в деревню. Правда, есть такие творцы, в частности среди писателей, которые способны работать в любых условиях, не только в городе или деревне, но на кухне, в кафе, среди шума и говора; так мог рабо-

тать Хемингуэй, Илья Эренбург и некоторые другие. Всё-таки писатели – кабинетные работники, они нуждаются в некоторых особых условиях для плодотворного труда. Но в самом кабинете обстановка может существенно различаться. Виктор Гюго имел привычку писать, стоя за маленьким и шатким бюро. Алексей Толстой начинал рукопись, стоя за бюро, потом переходил к письменному столу и переписывал написанное на машинке, после чего окончательно правил рукопись.

Важное значение в процессе работы имеет порядок на рабочем месте, который своеобразным образом может отразиться и на создаваемом произведении. Известен шуточный рассказ о Марке Твене, молодая жена которого навела полный порядок на его письменном столе, возмущённый писатель ворвался в спальню и стал раскидывать подушки и простыни, говоря супруге, что она навела свой порядок на его столе, теперь он наводит свой порядок в её апартаментах.

Иногда видимый беспорядок на рабочем месте на самом деле для художника является совершенно нормальным положением, как в самой жизни, когда в событиях и поступках героев нет порядка и логики. Вот что пишет Е. Яковлев: «Но в самом процессе художественного творчества порядок и беспорядок дополняют друг друга. Так, замечательный французский поэт, прозаик, моралист, критик и мыслитель Поль Валери писал: “Беспорядок неотделим от творчества, поскольку это последнее характеризуется определённым “порядком”. Это творчество порядка одновременно обязано прогрессу стихийного формирования... и, с другой стороны, акту сознательному, который позволяет различать, формулировать порознь цель и средства... Сознательное и стихийное поочередно сменяют друг друга. Но оба эти элемента неизменно присутствуют”. Элементы “беспорядка” в художественном произведении дают возможность создать более объёмный, информационно безграничный художественный образ, делают его живым, не подчиняющимся внешней упорядоченности. Этим он отличается от научного понятия, суждения или определения, в которых свойства объекта упорядочены».

Многие писатели использовали во время работы музыкальные инструменты, на которых могли играть. У Шопенгауэра была флейта, у Ромена Роллана стоял в кабинете рояль, за который он иногда садился. Известны многие примеры творческого сотрудничества литераторов с орудиями и приёмами изобразительного искусства. Известно, каким красочным и многоцветным рисует мир Иван Бунин; в одной из своих статей К. Чуковский говорит, что Бунин работает, как колорист и живописец. Был такой советский прозаик Георгий Семёнов, чьи произведения о городе или об охоте отличались удивительной живописностью, красочностью, он умел использовать слово, как краску живописец. Очевидно, это объяснялось ещё и тем, что он окончил училище живописи, но стал писателем.

Выбирать между разными искусствами приходилось многим, даже Гёте колебался между пером и кистью. Такие же сомнения переживал знаменитый драматург Ибсен. Его сын рассказывал: «У моей матери две великие заслуги: она избавила норвежцев от второразрядного живописца и дала им гениального драматурга».

Для писателей имеют существенное значение книги, которые некоторые собирают в домашние библиотеки, другие нет, кто-то читает, когда работает над своим произведением, а кто-то ничего не читает. Сомерсет Моэм перед новой работой перечитывал «Кандида» и говорил: «Читая его, я как бы подставлял голову под душ блеска, остроумия, изящества». А вот прозаик Виль Липатов во время работы над новым сочинением старался ничего не читать, считая, что можно невольно поддаться чужому стилю, чужой интонации.

Существенным моментом в работе являются инструменты, которыми пользуется пишущий. Легко представить различие между тем, кто пользовался ещё гусиным пером, и современником, работающим на компьютере. Отошли в далёкое прошлое ножницы и клей, которые были необходимы при доработке произведения. Так же перестала выполнять свою вдохновляющую роль бумага, а не столь уж давно Руссо писал о первых частях «Новой Элоизы»: «Я создал их и переписал начисто в течение зимы, работая с невы-

разимой приятностью, используя наикрасивейшую золоченую бумагу, лазоревый и серебряный порошки для сушки написанного и голубые ленточки для сшивания тетрадей». Но вот Анатолий Франс писал на чём придётся, что попадало под руку, иной раз на денежных квитанциях, которые потом долго искали. Цицерон, Цезарь, Мильтон, Уэллс, Достоевский предпочитали диктовку. Горький советовал молодым писателям писать ученической, школьной ручкой, обмакивая перо в чернильницу: пока несёшь перо к чернилам и обратно, успеваешь ещё раз подумать, то ли слово ты собираешься написать.

Выполняют свою роль, иногда весьма опасную, возбуждающие средства. Весёлые песни Анакреона совпадали с дионисийским умонастроением настроением, но сам он погиб на пиру, подавившись виноградом. Бахус успешно продвигался по земле древних греков и римлян – Лукреций и Гораций весело поднимали наполненные вином кубки. В далёком Китае Ли Тайбо выпадает из лодки, пытаясь поймать отражение луны в Хуанхэ.

Конечно, вино возбуждает, доставляет на какое-то время радость. Ему даже посвящали восторженные строки; так, к примеру, очень поэтично воспел бургундское вино Ромен Роллан в своём «Кола Брюньоне». Однако вино загубило не один талант. Хорошо известно, что этим недугом страдал М. Шолохов, по сути, по этой же причине погиб А. Фадеев. Случается, что в ход идут и наркотики, в чём были замечены Бодлер, Квинси, Хаксли. На этом фоне кофе, конечно, кажется невинным напитком, но в таких количествах, в каких его пил Бальзак, уже становится опасным для жизни. О нём говорили, что он творил благодаря кофе, прожил пятьюдесятью тысячами чашек кофе и умер от пятидесяти тысяч чашек кофе. Иногда этот напиток заменялся чаем и в неумеренных количествах он становился соперником кофе. В XIX в. очень многие художники не терпели курение. Не допускал курильщиков в своё окружение Гёте, Бальзак произносил резкие речи против табака. Но Флобер курил трубку, а Жорж Санд – сигары. Тут никаких правил не существует.

Вообще художники, в том числе и писатели, отличаются от обычных людей многими особенностями, которые кажутся чудаче-

ствами. Нередко художник настолько погружается в свой, созданный им мир, что не всегда адекватно отвечает на запросы мира реального. Как-то Бальзак говорил своей сестре: «Знаешь, на ком женится Феликс де Ванденес? На мадемуазель де Гранвиль. Весьма выгодный для него брак, потому что семейство Гранвиль очень богатое, несмотря на большие расходы, в которые их втянула мадемуазель де Бельфей». Это всё были персонажи романа, над которым он тогда работал, но говорил он о них, как о реальных людях, хорошо известных и знакомых. В другой раз он нетерпеливо слушал своего друга, который рассказывал ему о болезни кого-то из своих родных, и в конце концов прервал приятеля: «Ну, хорошо! Вернёмся, однако, к действительности – поговорим об Евгении Гранде!» Героиня его романа стала для Бальзака реальнее живых людей.

Погружённые в собственный мир, рождённый их фантазией и воображением, писатели иначе воспринимают реальность, казалось бы, обнаруживая странности и чудачества. Так, Гёте не терпел запаха чеснока, собак и людей в очках. А вот признания Мопассана: «Редкой, а может быть, и опасной особенностью человеческой природы является повышенная и болезненная возбудимость эпидермы и всех органов, посредством которых мельчайшие физические ощущения получают возможность потрясти нас, и температура воздуха, запах земли, погода могут вызвать боль, печаль или радость. Не решаешься войти в театральную залу, потому что соприкосновение с толпой таинственным образом потрясает весь организм, не решаешься войти в большую залу, потому что веселое кружение пар возмущает своей банальностью, чувствуешь себя мрачным, готовым расплакаться или беспричинно весёлым – в зависимости от мебелировки комнаты, от цвета обоев, от освещения, иногда же испытываешь благодаря особой комбинации физических восприятий чувство такого удовольствия, какого никогда не испытать людям с крепкой нервной системой... что это такое: счастье или несчастье? Не знаю, знаю только, что, если нервная система не будет чувствительна до боли или до экстаза, оно ничего не сможет нам дать, кроме умеренных эмоциональных возбуждений и бесцветных впечатлений».

Особенности восприятия мира художниками факты, как работа Бальзака только ночью, по этой причине его секретарь помешался. Кант не терпел возле себя женатых слуг. Чудачества проявляются и в одежде: например, жёлтая кофта футуристов. Хотят ли этим художественные натуры выделиться, обратить на себя внимание других? В какой-то степени очевидно, но только ли это? Возможно, их чудачества, в том числе и в одежде, являются желанием отгородиться, отделиться от толпы, отвоевать себе необходимое одиночество. В тиши одиночества художник добивается совершенства в «отделке» своего произведения. Об этом говорили Данте, Гораций, Гёте, Флобер, Диккенс и многие другие. Но каждый по-своему находит необходимое одиночество. Бальзак – в ночной работе, Вальтер Скотт – в раннем утре. Виктор Гюго – не только для того, чтобы обеспечить себе одиночество, но и для того, чтобы обязать себя работать без простоев, обстриг себе полголовы, полбороды и выбросил ножницы, в таком виде из дома выходить неловко. Интересное совпадение: советский писатель Валентин Пикуль, начиная работать над новым сочинением, наголо брил голову, чтобы не отвлекаться на парикмахерскую.

Таким образом, покой и тишина – необходимые условия плодотворной работы, когда сочинитель оказывается похожим на лунатика, которого нельзя окликнуть, чтобы не случилось неподвижное. О. Кривцун, опираясь на работы психологов, пишет, что одиночество художника, когда оно выступает как условие его творчества, есть добровольное уединение (только тот любит одиночество, кто не осуждён его испытывать) (Кривцун О. Личность художника как предмет психологического анализа // Психологический журнал. 1996. № 2). Такого рода наблюдения накоплены и психологической наукой: «Здоровое развитие психики требует чередования периодов интенсивного получения ощущений и информации с периодами погружённости в уединение с целью их переработки, поскольку в глубинах нашего сознания происходит гораздо большая часть процесса мышления, чем на уровне линейного мышления, привязанного к внешнему миру» (Рэлф Оди Дж).



В случае с художником можно говорить о «позитивном типе одиночества», переживаемом как необходимое условие раскрытия новых форм творческой свободы, генерирования нового опыта, новых экспериментов. В противовес этому негативный тип одиночества связан, как правило, с переживанием отчуждения от своего «я», состоянием «печальной пассивности», летаргического самосострадания и т.д. Возможно, переживая внутреннее одиночество, многие художники внешне могут быть вовсе не одиноки, связаны дружбой и любовью с близкими и друзьями, и одиночество является основой искренности художника в его произведении, без чего произведение искусства теряет значительную силу воздействия и доверия людей. Здесь уместен пример творчества писателя Виктора Астафьева, чьи произведения отличаются поразительной искренностью и открытостью, так как он писал с обнажённым сердцем, ничего не скрывая от читателя. О. Кривцун пытался ответить на вопрос «Имеется ли связь между сокровенной, внутренней жизнью художника самой по себе и жизнью, принявшей эстетические очертания?» Кажется, неразрешимая дилемма искренности и оформленности сквозит в рассуждениях Х. Ортеги-и-Гассета и М. Бахтина. Может быть, ответ достаточно прост: «за вычетом» комедиантства и лицедейства остаётся пустота, в ней нельзя разглядеть ни стержня личности художника, ни сколь-нибудь устойчивой его человеческой ментальности. Один из исследователей начала века так и считал: «Если бы его (художника) изящество было искренне, оно не было бы столь могущественно, оно не обольстило бы и не пленило общества, чуждого естественности. – *О.К.*» (Барбэ д'Оревельи). Прав в таком случае Ж. Маритен, утверждающий, что искренность художника – это искренность материи, готовой принять любую форму» (Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX в. М., 1991. С. 194, 196).

Да, именно искренность материи и обнаруживается в лучших произведениях больших художников. Но для искренности тоже нередко требуется одиночество, когда художник предельно откровенен даже перед самим собой. Одиночество художника может

быть понято не только как некое внутреннее состояние, отрешенности от повседневной жизни и её обыденных забот, но и в буквальном смысле, когда художник отказывается от активного участие в некоторых событиях реальной жизни. В «Диалоге об ораторах» Тацита Апер говорит, что поэты, по-настоящему намеренные создать что-то ценное, должны отказаться от пиров с друзьями, от приятностей столичной жизни, а также и от всяких иных развлечений и даже обязанностей и – как они сами говорят – удалиться в леса и рощи, т.е. в одиночество. И многие художники не участвуют в активной общественной жизни, стараются избегать разного рода поручений и официальных должностей. В своё время решительно отказывался быть избранным в правление Союза писателей прозаик Василь Быков. А вот Евгений Евтушенко отличается активной позицией в общественных делах, в публичных выступлениях, и готов был встречаться с друзьями в любое время суток.

Тут, конечно, проявляются индивидуальные особенности характеров и темпераментов. И если попытаться вывести некую формулу таланта, то следует сказать, что это особым образом организованная психика, ведущим фактором которой является интуиция; способность к великому вдохновенному труду, мастерство, понимаемое как умение достичь органического синтеза формы и содержания. Художник занят специфическим трудом, который требует не только призвания и таланта, но и умения, постоянных тренировок, овладения мастерством, поэтому подлинный талант и включает в себя не только обязанность, но и желание систематически работать, развивать свои способности, регулировать свой труд, подготавливать вдохновение (Ю. Боров).

Истинный художник учится постоянно, в течение всей своей жизни, познаёт реальность, участвует в ней, ищет новые средства художественной выразительности. Он учится и у своих коллег, замечая их открытия в том или ином виде искусства, которые могут пробудить и его творческую мысль, что вовсе не означает слепое подражание чужому творчеству. Бывает, что крупные таланты, достигшие заслуженного успеха, помогают своими подсказками и наставлениями начинающим. Так, много читал и отправлял письма

молодым писателям А. Чехов, М. Горький, поэт М. Исаковский издал целую книжку, составленную из писем к молодым поэтам. Бесценным даром для писателей стала книга И.П. Эккермана «Беседы с Гёте», а началось с того, что молодой писатель передал свою рукопись великому поэту и попросил совета; Гёте видел все слабости начинающего, но не оттолкнул его, а стал говорить о литературе и её закономерностях, в свою очередь Эккерман оказался умным слушателем и стал записывать размышления Гёте, которые уложились в книгу, с которой молодой писатель и вошёл в мировую литературу. Но, конечно, всё-таки прежде всего необходим собственный талант, способность к творческому труду.

Ошибочно считать, что художник сперва изучает некую теорию, потом всматривается в жизнь и затем старается найти соответствующую форму для отражения и выражения этой жизни. Здесь важно иметь в виду, что истинный талант мыслит целостными образами, когда форма и содержание нерасторжимы. А эта способность художника зависит от нескольких причин и условий, среди которых важнейшее значение имеет идейно-творческая позиция художника, которая обуславливает основную направленность работы мысли, фантазии, воображения. Это значит, что успех творческой деятельности зависит и от мировоззрения художника, практика мирового искусства показывает, что наиболее острый и болезненный кризис, который переживают художники, это именно мировоззренческий кризис, когда теряются главные ориентиры, понимание смысла и значения собственной работы.

Мировоззрение – это совокупность общих взглядов и представлений о мире, это философские, политические, моральные, эстетические и религиозные идеи человека. Поскольку мировоззрение это система взглядов, целостно отражающая представление художника о мире, оно является и ценностным ориентиром для самого художника и в значительной степени определяет меру воздействия его произведений на публику. В истории науки были так называемые «благодаристы» и «вопрекисты». Первые утверждали, что художник творит, благодаря своему мировоззрению, чем прогрессивней его мировоззрение, тем значительнее созданные им

произведения. А «вопрекисты» считали, что художник создаёт выдающиеся произведения вопреки своему мировоззрению. В доказательство приводились отзыв Энгельса о Бальзаке, который вопреки своей любви к аристократам показал их неизбежную общественную гибель; статьи Ленина о Л. Толстом, который с явно отсталым мировоззрением стал зеркалом русской революции и благодаря огромному таланту создал великие прозаические произведения.

Таким образом, сторонники этих теорий видели противоречия между талантом и мировоззрением. На самом же деле противоречие имеет место в самом мировоззрении, у разных художников отдельные стороны мировоззрения могут или опережать своё время, либо, наоборот, задерживаться на старых, традиционных позициях.

Есть и особая направленность мировоззрения у разных художников, когда в центре внимания оказываются конкретные части, привлекающие особое внимание. Как отмечалось исследователями, у И.В. фон Гёте в мировоззрении доминировали философские идеи, у Ч. Диккенса – этические, у Л. Толстого и Ф. Достоевского нравственно-религиозные, у некоторых советских писателей и живописцев преобладали политические идеи. По этим причинам и могут возникнуть противоречия между отдельными частями мировоззрения, а вовсе не между творчеством и мировоззрением. Всё-таки в современных работах предполагается противоречие между мировоззрением и творчеством. Вот и в уже цитированном учебнике Е. Яковлева читаем: «В процессе взаимодействия мировоззрения и творчества не последнее место занимает профессиональный уровень художника, его одарённость, талантливость или гениальность. Прогрессивность мировоззрения не обеспечивает автоматически художественных открытий, но оно способствует развёртыванию и реализации возможностей, заложенных в художнике природой и обществом. Достижение единства мировоззрения и творчества требует от художника огромных усилий, напряжённой духовной работы, подчас драматических столкновений с самим собой, приводящих в конечном счёте к творческому открытию».

Таким образом, автор исходит из того, что между мировоззрением и творчеством есть некое противоречие, дистанция, которую нужно преодолеть, чтобы достигнуть их единства, и это стоит больших усилий. Значит, художник может творить вопреки своему мировоззрению, подчиняясь творческому инстинкту и порыву. Возможно, здесь присутствует весьма распространённое сведение мировоззрения только к политическим взглядам. Вот в этом случае может возникнуть мучительное противоречие, когда художника социальная действительность обязывает выступать на определённой стороне политических столкновений, а он придерживается противоположных взглядов и пытается их выразить в своём творчестве.

Когда речь заходит о политической составляющей мировоззрения, то неизбежно возникает вопрос о партийности искусства. С момента появления статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература» стало привычным соединять понятие партийности только с коммунистической партийностью, что, конечно, неверно, потому что партийность бывает разная, в том числе и антикоммунистическая. Понятие партийности использовалось ещё в XXIII в. немецкими философами и художниками и означало это понятие предвзятость, необъективность, многие специально говорили о своей беспартийности, чтобы подчеркнуть свою беспристрастность. Гёте говорил: «Чистые вечные истины природы возвышаются над партийным мнением».

Отношение к партийности изменилось во время французской буржуазной революции. Немецкий якобинец Г. Форстер писал: «В наше время, при нынешних обстоятельствах, которые требуют смелых решений, беспартийности нет, быть не может и даже быть не должно. Партийность автора наши читатели, несомненно, заметят сами, без того, чтобы нам всякий раз приходилось напоминать о ней» (Цит. по: А. Гулыга «Принципы эстетики»). Гегель различал партийность субъективную и объективную: «По отношению к судьбе предполагается, что свою служебную обязанность он исполнял бы нелепо и плохо, если бы он не имел интереса, и при том даже исключительного интереса к праву, если бы это право он не ставил себе целью, и если бы стал воздерживаться от вынесения

приговора. Это требование к судье можно назвать партийным отношением к праву, и эту партийность обыкновенно очень хорошо умеют отличать от партийности субъективной» (Там же).

Таким образом, само понятие партийности возникло вовсе не в связи с коммунистической партийностью.

Что же принесли в понятие партийности марксисты и, в частности, Ленин? Марксисты наполнили это понятие классовым содержанием, а Ленин добавил основные положения коммунистической партийности. Он исходил из того, что искусство вовлечено в социальную борьбу и обязано быть партийным, поэтому отрицание партийности есть выражение социальной заинтересованности. Ленин был убеждён, что партийность пролетариата совпадает с общечеловеческими интересами и объективностью, значит, искусство должно выражать эту партийность, что затем и требовалось от советского искусства. Однако эти требования вульгаризовались, упрощались, приводили к примитивным заключениям и выводам. Вот что писал один из таких критиков-догматиков в 1925 г.: «Живя в одной и той же стране в одно и то же время, разные классы находятся в разных экономических условиях и имеют разное — и по содержанию и по форме — искусство. Никаких общечеловеческих ценностей в искусстве не было и нет; пока существует классовое расслоение общества, пока борьба классов есть основной закон сожителства разных человеческих коллективов, общечеловеческих «непреходящих» ценностей в искусстве и не будет».

Партийность может быть выражена не только в форме пропаганды идей конкретной политической партии или группировки, но и в отношении к существующим порядкам в обществе. В этом случае примером может послужить небольшое стихотворение Анны Барковой «В бараке». Кажется, о том, о чём говорится в этом стихотворении, писать нельзя, невозможно, но Баркова написала. Она стала писать стихи в 1920-е гг. К первому её сборнику предисловие написал А. Луначарский, понявший незаурядный талант молодой поэтессы. А потом были ее неосторожные политические высказывания, арест, освобождение, новый арест; лучшие годы прошли в тюрьмах и лагерях. Вот это стихотворение:

Загон для человеческой скотины.  
Сюда вошёл – не торопись назад.  
Здесь комнат нет. Убогие кабины.  
На нарах бирки. На плечах – бушлат.  
И воровская судорога встречи,  
Случайной встречи, где-то там, в сенях.  
Без слова, без любви. К чему здесь речи?  
Осудит лишь скопец или монах.  
На вахте есть кабина для свиданий,  
С циничной шуткой ставят там кровать;  
Здесь арестантке, бедному созданию,  
Позволено с законным мужем спать.  
Страна святого пафоса и стройки,  
Возможно ли страшней и проще пасть –  
Возможно ли на этой подлой койке  
Растлить навек супружескую страсть!  
Под хохот, улюлюканье и свисты,  
По разрешенью злого подлеца...  
Нет, лучше, лучше откровенный выстрел,  
Так честно пробивающий сердца.

Это взволнованное, страстное стихотворение партийно в том смысле, что оно выражает определенную общественную позицию автора, который осуждает страну «святого пафоса и стройки», способную поставить человека в столь унижительное положение, что он мечтает о выстреле, честно пробивающем сердца.

Таким образом, можно говорить, что искусство может быть партийным, но партийность бывает разной. Однако искусство может быть и беспартийным, только самая вульгарная критика будет искать партийность в пейзажной живописи или в лирической, любовной поэзии, в романсе. Требовать неперменной партийности от искусства в целом совершенно бессмысленно.

Что же касается мировоззрения, то оно является неперменным участником творческого процесса, а художник, который овладел наиболее прогрессивными идеями своего времени, достиг мастер-

ства в своём искусстве, добивается большего успеха и влияния на людей. Эту закономерность сформулировал И. Бехер: «Нельзя стать художником, не имея художественного таланта, лишь выработав в себе мировоззрение. Но, обладая художественным талантом, художник только тогда сможет добиться истинных успехов, когда он усвоит наиболее передовое мировоззрение своего века и сделает его своим органическим достоянием».

Сегодня в сложном мире, с откровенными тенденциями к глобализму и стиранию национальных особенностей, в том числе и в искусстве, мировоззрение художника действительно становится направляющим компасом в его работе. Но для этого современному художнику приходится становиться философом, мыслителем, разбираться в проблемах экономики и экологии, знать историю своего народа и главные события мировой истории, сочетать тонкую эмоциональную отзывчивость с умением анализировать то, о чём он рассказывает в своих произведениях. Теперь следует вполне согласиться с Е. Яковлевым, который пишет: «Поиски, не озарённые мировоззренческой зрелостью, никогда не дадут такого глубинного постижения жизни. Для этого нужна мировоззренческая культура художника, его желание не только иметь чёткие мировоззренческие позиции, но и реализовать их в контексте духовных ценностей и идей своего времени. И чем сильнее этот пафос, и чем глубже его реализация, тем совершеннее и значительнее становится его творчество» (Указ. соч.).

Итак, художник – субъект творчества, главная фигура в творческом процессе. Ещё раз согласимся с Е. Яковлевым, который пишет, что «в сложных процессах, происходящих в современной художественной культуре, связанных с возникновением и развитием модернизма и постмодернизма, структурализма и “текстологии”, не поддаётся модным, но отнюдь не соответствующим действительности утверждениям о том, что автор, т.е. художник, умер, так как художник – это личность, т.е. человек, впитавший в себя весь мир, и потому не может исчезнуть, раствориться в тексте. Никогда не исчезнут имена Софокла и Еврипида, Данте и Шекспира, Микеланджело и Леонардо да Винчи, Толстого и Достоевского, Гого-



ля и Пушкина, Михаила Булгакова и Анны Ахматовой и многих великих художников, олицетворяющих культуру человечества, её неповторимость и грандиозность» (Там же).

Действительно, можно назвать множество других имён, забвение которых может означать только гибель человеческой культуры. Величие художника, его отличие от других смертных заключаются ещё и в том, что он в своём творчестве, в своём духовном мире сохраняет некую тайну, не позволяющую логически объяснить его работу по созданию художественного произведения и одновременно выражающую тайну мироздания, которую стремятся разгадать учёные. Без художника нет искусства и нет культуры, ответственность художника в современном мире неизмеримо возрастает, он имеет непосредственное отношение к глобальным проблемам сохранения жизни на Земле.

## 3. ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ

### 3.1. Потребность в нематериальном

Один читатель написал письмо одному писателю: «Я понимаю, как много хорошего уходит из нашей жизни, уходит сердечное благо, уходит тревога души, уходит взаимопонимание, уходит чистая сентиментальность, уходит дар великой русской речи и сама жалость потеряла несравненное по красоте лицо. Уходит великодушие и милосердие... Порой мне хочется закричать: душа убывает! Душа живёт не только памятью, но и болью памяти. Мы не только народ Аллы Пугачёвой, но и народ Емельяна Пугачёва. Мы народ декабристов, мы народ мыслителя и раздражителя души и сердца человеческого Герцена. Почему же бормочем, лепечем, беседуя меж собой банальности или полуправду? Мы народ великих ораторов, почему же даже на маленьком торжестве, за семейным столом, разучились потрясать человеческие сердца? Мы народ Пушкина и бережно храним пушкинские места, пушкинские заповедники, но ведь заповедники быть должны не только на земле, но и в сердце. Траву вытопчешь – вырастет по весне новая. Вытопчешь сердце – в нём ничего уже может не вырасти».

В этом коротком письме названы наиболее острые и актуальные проблемы современной культуры: оскудение эмоционального мира личности, забвение исторических корней, торжество массовой культуры, обеднение родного языка. И продиктованы эти тревожные мысли читателя духовными потребностями, которые испытывает всякий нормально думающий и чувствующий человек. Видимо, и эта потребность значительно приглушена в современном обществе, в том числе и в нашем Отечестве, потому что произошли заметные культурные изменения, о чём следует сказать несколько подробней.

Практически культурное изменение происходит постоянно, оно универсально. Культурное изменение может охватывать большие временные отрезки (от первобытного общества до наших дней); в этом случае применяются макромоделли. При изучении культурного изменения в широком историческом диапазоне использовались и используются линейные и циклические модели развития культуры. Примеры применения циклической модели можно найти в работах Данилевского, Шпенглера, Тойнби.

Однако культурное изменение может происходить и на малых временных отрезках, что находит отражение в микромоделах исследования, они «сосредоточены на анализе культурных контактов, заимствований, аккультурации, психологических механизмов культурного изменения, влияния и взаимодействия разных факторов в процессе изменения; обычно такие исследования охватывают небольшие временные промежутки, от нескольких лет до нескольких десятков лет. Микромоделли ориентированы на эмпирический анализ» (Культурология. XX век. Энциклопедия. СПб. : Университетская книга, 1998. Т. 2. С. 362).

Следует заметить далее, что для избранной методологии представляется важным учесть идеи, которые в качестве основы для определённого типа культуры рассматривают культурно-детерминированное поведение личности (А. Кребер, А. Мердок).

Избранная методология позволяет, не теряя общеполитического, общекультурологического уровня, обратиться к некоторым конкретным фактам эмпирического анализа, к обыденным событиям повседневности, к тем реалиям, на уровне которых и начинается культурное изменение.

Н.Я. Данилевский исходил из того, что каждая цивилизация (культура) проходит свои особенные стадии развития и заменяется другой. Его взгляды и отношение к современной цивилизации совпадали с некоторыми важными положениями теории О. Шпенглера, который главными признаками наступившей западной цивилизации (а для него цивилизация есть заключительная стадия развития любой культуры) называл небывалый размах роста индустрии и техники, скопление больших масс людей в гигантских городах, когда те-

ряется личность, становясь частицей безликой «массы», упадок и деградация искусства, в том числе литературы.

В какой степени эти общие закономерности проявляют себя в современной России, несомненно переживающей серьёзное культурное изменение? Наступило ли время смены прежнего российского культурно-исторического типа?

При анализе культурного изменения, происходящего в современной России, необходимо учесть целый ряд специфических особенностей развития страны в целом. Так, в области экономики Россия лишь ставит задачу восстановления былой индустриальной мощи, поскольку сегодня наиболее успешно действует только сырьевая промышленность, использующая природные богатства. Этот факт отразился на системе образования, отношении к науке, на культуре в целом.

Кроме того, энергичная эксплуатация недр способствовала быстрому накоплению богатств у сравнительно небольшой группы предпринимателей, которые используют свой экономический потенциал в своих личных и корпоративных интересах. Так возникло заметное противоречие между богатыми и большинством бедствующих или живущих в очень экономически стеснённых условиях. И дело тут не только в разнице потребностей и вкусов бедных и богатых, хотя вкусы разных слоёв общества, как доказывает история, оказывают существенное влияние на культуру и культурное изменение. Важнее тот факт, что широким слоям населения предлагаются продукты массовой культуры, работает индустрия развлечений, которая не оставляет места для каких-либо серьёзных размышлений о жизни и собственном своём месте в ней. Справедливо поставить вопрос: в каком направлении происходит культурное изменение под напором сознательных и целеустремлённых усилий по разрушению высокой и традиционной культуры?

Известный писатель, главный редактор журнала «Наш современник» Станислав Куняев издал книгу «Возвращенцы» (М. : Алгоритм, 2006). В краткой аннотации говорится: «В 60–70-е годы прошлого века в Советском Союзе, прежде всего в литературной среде, разгорелась нешуточная борьба между либералами, стремившимися к раз-

валу великой державы, и государственниками, стоявшими на почвеннических позициях. На гребне той волны были многие наши замечательные писатели, художники, учёные, артисты.

В этом ряду поэт и публицист Станислав Куняев. Его книга – о тех событиях и непрекращающейся войне за державу на новом витке истории».

В книге действительно рассказывается об острой борьбе между разными литературными лагерями, причём нередко эта борьба принимала окраску столкновений на национальной почве, потому что для многих и защитников, и противников советского, социалистического строя понятия советский и русский казались тождественными. Вот и в цитируемой аннотации говорится: «Русские писатели отстранились от диссидентов и не принимали их лишь потому, что чувствовали: воля и усилия этих незаурядных людей разрушают наше государство и нашу жизнь».

В книге С. Куняева подробно рассказывается о писательской дискуссии, состоявшейся в декабре 1977 г. на тему «Классика и мы». В процессе дискуссии стало понятным, что для «почвенников» различные авангардные течения – это тоже своего рода диссидентство, что подтверждается и тридцать лет спустя после той дискуссии. В «Литературной газете» за 23–29 января 2008 г. опубликована статья критика и публициста Сергея Куняева (сын Станислава Куняева) «Классика и мы»: тридцать лет спустя», в которой подтверждается факт сохранения по сути непримиримых противоречий между некоторыми группами писателей России, ещё раз подчёркивается неприятие писателями, защищающими традиционную русскую культуру, авангардизма. С. Куняев присоединяется к мыслям, высказанным П. Палиевским ещё во время дискуссии 1977 г.: «...культура авангарда и эстетика авангарда по своему строению, по своему качеству и основному эстетическому направлению, безусловно, была резко, полярно противоположна классической культуре. Самый метод, самый способ её строения противостоял этому классическому наследию».

Не вдаваясь в подробный анализ давно прошедшей дискуссии, нельзя по этой причине сформулировать определённое отношение

к сегодняшней статье С. Куняева, но вот к одной из его мыслей следует присоединиться, пожалуй, без оговорок. Он пишет: «Разрушению всех и всяческих основ, крушению фундаментальных ценностей предшествует разрушение слова, крушение духовной атмосферы, традиционных констант и постулатов».

Еще в 1996 г. (Литературная газета. 4 сентября. 1996) академик РАО Ю.В. Рождественский говорил о плохом состоянии русского языка и в подтверждение приводил ряд факторов: сокращение базы русского языка в результате вытеснения его с позиций второго государственного, из образования, межличностного общения в бывших республиках СССР; разрушение документной системы в результате перехода на новую экономику, сокращение терминологической и терминостандартизирующей работы. Вместе с этим разработки по информатике, имеющие культурно-языковое значение, такие как системы информационного поиска и автоматизированный перевод, ослаблены или приостановлены. Далее академик замечает, что наша эпистолярная культура находится на самом низком уровне и говорит, что наши мастера литературной речи, которые и должны распространять правильную речь, не выполняют своей роли, а ведь стиль речи – это стиль жизни.

Далее о положении с русским языком будет сказано несколько подробней.

Всем известно, что существуют некоторые социокультурные реалии, объединяющие *большинство жителей нашей страны и являющиеся краеугольным камнем российской государственности.*

Это общий исторический путь.

Это русский язык, который представители многих народов называют вторым родным языком.

Наконец, это русская классическая литература, вершинные произведения которой и духовные ценности, утверждаемые в них, признаются не только в нашей стране, но и во всём мире.

Учёные МГУ предупреждают: если же мы будем обучать в наших университетах Иванов, не помнящих своего родства, не знающих толком ни русского языка, ни русской литературы и культуры, то не получится ли, что на деньги российских налого-

плательщиков мы станем готовить кадры преимущественно для зарубежных фирм и транснациональных корпораций, совершенно не заинтересованных в экономическом и духовном возрождении России?

Между тем очень часто можно услышать из уст высокопоставленных лиц образчики чудовищной безграмотности. В печати не раз приводились весьма выразительные примеры такой безграмотности членов российского парламента и правительства.

Но ведь образование и культура, в особенности тех, кто сегодня у власти, непосредственно влияют на положение дел в стране, касаются жизни каждого из нас!

Пренебрежение и откровенное разрушение основ родного языка может привести к непредсказуемому культурному изменению, способному оказать негативное влияние на тип русской культуры.

Безграмотность есть одно из проявлений невежества (сегодня говорят об эпидемии невежества в стране). К сожалению, именно оно объясняет многочисленные факты из практики отечественных СМИ, когда авторы статей, репортажей и разнообразных шоу обнаруживают незнание истории, произведений литературы и искусства, могут перепутать даты жизни и смерти великого человека, утверждать, к примеру, что Иван Бунин в конце жизни вернулся в Россию, хотя он умер в Париже и до сего дня покоится на знаменитом французском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа; а литературный критик говорит, что Андрею Болконскому ампутировали ногу, хотя ногу ампутировали совсем другому герою; телеведущий заявляет, что он у Салтыкова-Щедрина прочитал о вдове, которая сама себя высекла, хотя на самом деле о ней рассказывает городничий в комедии Н. Гоголя «Ревизор» и т.д.

В цитированной статье С. Куняев говорит, что разрушение слова сопровождается разрушением духовной сферы, и с этим тоже можно согласиться: безграмотность языковая подтверждается безграмотностью духовной. Этому способствует множество причин, но если говорить именно о безграмотности, то одной из причин стала отмена курсов этики и эстетики в вузах, которые как раз и просвещали студентов в духовной культуре.

Известный философ-эстетик Ю. Борев сравнил отмену курсов эстетики, особенно в художественных вузах, с «подвигом» Герострата, считая, что без знания основ этой дисциплины, без размышлений по поводу проблем, изучаемых эстетикой, можно подготовить только мракобесов. В учебном пособии уже цитировалась мысль Густава Шпета, что эстетика качается между сенсуализмом и логикой. В этом трудность её постижения, объяснения только на уровне логики её предмета, но в этом её неувыдаемая привлекательность и величие. Нет другой такой дисциплины, где бы образование так естественно, так нерасторжимо было связано с чувственным воспитанием, с воспитанием чувств. Именно этого нам сегодня и не хватает. В нашем сознании торжествует рационализм, но мы очень часто отличаемся чувственной невоспитанностью. Поэтому необходимо уделить внимание воспитанию человеческих чувств в процессе образования.

Есть и ещё один аспект, о нём говорил Белинский: «Эстетическое чувство есть основа добра, основа нравственности». Эстетическое воспитание и образование развивают интеллект, воображение, интуицию, раскрывает творческие потенции личности.

Сверх того, эстетическое образование и воспитание помогают выработать истинно высокий художественный и эстетический вкус, сформировать идеалы, которые становятся критериями оценки окружающего мира.

Если бы энергично развивалось отечественное производство, то тут эстетика могла бы быть незаменимым помощником и могла бы зарабатывать на себя. Правда, для этого опять же надо изучать, преподавать эстетику, потому что производственная, техническая эстетика, дизайн, являющиеся необходимыми условиями научной организации труда, требуют специальных знаний.

Говоря о важности экологического образования и воспитания, возможно ли обойтись без эстетики? Обойтись можно, если не понимать сути этой замечательной дисциплины, регулирующей то отношение с миром, которое свойственно только человеку, и тот, кто лишён способности к эстетическому переживанию, по мнению Белинского, – не человек.



Выстраиваемая микромодель культурного изменения в современной России обнаруживает тенденции к таким изменениям, которые способны повлиять на сам тип русской культуры. И главным в данном случае окажется вопрос: как, в каком направлении будет меняться русский культурно-исторический тип, будут ли в нём сохраняться и развиваться в новых условиях традиционные ценности или предполагается их полный слом и рождение нового культурного типа?

И вот уже появляются исследования этого возможного феномена. Алексей Давыдов издал книгу «Между мистикой и ratio. Проблема изменения типа русской культуры в произведениях Виктора Пелевина» (Москва ; Алматы, 2007), в которой утверждает, что творчество Пелевина – «это способ быть больше чем литературой, это символ заката старой современной литературы, культурной эпохи и начала новой, это попытка изменить тип русской культуры».

Если понимать авангардизм широко, включая в него многие сегодняшние направления в искусстве, то можно определить, в каком именно направлении меняется, по крайней мере, художественная культура. И в этом случае есть серьёзные основания для тревоги за судьбу русской культуры, не только художественной.

Есть совершенно экзотические литературные факты, например сочинения Владимира Сорокина, которого часто критики называют либо «фекальным графоманом», либо ещё открытее «калоедом»; но как бы его ни называли, он уже много лет представляет русскую литературу на самых разных международных форумах, и о современной русской литературе начинают судить по его книгам и по книгам тех, кто превращает его фекальные страсти в традицию.

Однако это особенный случай, открытый, легко разоблачаемый. Есть факты более тонкие и замаскированные, но, тем не менее, усиленно разворачивающие нашу художественную культуру в сторону массовой. Об этом могут свидетельствовать произведения весьма модного прозаика Александра Мелихова, в своё время заявившего о себе сочинением под названием «Роман с простатитом». Не так давно он опубликовал роман «При свете мрака» (Новый мир. 2007. № 12). Зная художественные произведения этого автора, а также его много-

численные выступления в периодической печати, можно понять, что исследования героев его нового романа вполне совпадают с его собственными представлениями, хотя он и прибегает к легкой вуали иронии, сопровождающей каждое из таких сообщений.

А. Мелихов пишет: «Не может ведь оказаться шарлатаном профессор Базар Эпстайн, глава департамента сравнительной компаративистики постславянских субцивилизаций Университета имени Абеляра, совершивший как минимум два эпохальных открытия: первое – Пушкин и Дантес состояли в гомосексуальной связи, и Дантес застрелил Пушкина из ревности к Наталье Николаевне; второе – если божественные звуки “Буря мглою небо кроет...” нарезать на дольки, то, обходя их ходом шахматного коня, можно получить частушку “Эх, Семёновна, баба русская, п... широкая, а ж... узкая”, – переведённая на все европейские языки монография звалась “Культурный код окказиональной деструкции как субстантивный ресурс морфологического синкретизма”; они тоже для звуков жизни не щадят. Нашей» (Там же. С. 47).

Через несколько страниц другие молодые исследователи приходят к таким выводам: «Пушкин ризоматичен, Толстой фаллоцентричен, Блок анален, Мандельштам орален, Тютчев фекален, Достоевский вагинален, Тургенев одержим комплексом кастрации, Цветаева – комплексом Электры» (Там же. С. 51).

Приходится с сожалением констатировать, что раскол в среде отечественной творческой интеллигенции, о котором здесь говорилось, существует, и часто полемика принимает особо острые формы. И это тоже фактор современного российского культурного изменения.

Этот фактор вместе с названными здесь некоторыми другими, оказывая влияние на тип русской культуры, разворачивает её в направлении, которое не вызывает оптимизма, потому что происходящее культурное изменение всё чаще совпадает с предложениями массовой культуры. Здесь тоже требуются пояснения, потому что некоторые культурологи объявляют массовую культуру мифом, считая, что существует одна и единая культура того или иного периода истории.

Как уже отмечалось, человеку присуща потребность в нематериальном, и именно эта потребность лежит в основании духовной культуры. Без неё не возникли бы искусство, религия, философия в её собственно метафизическом, трансцендентном, качестве; без неё невозможен был бы прорыв и в научном познании, без неё невозможны были бы человеческие подвиги. Однако, потребности в нематериальном более всего не хватает духовному миру современного человека, чему способствует, в частности, массовая культура, которая вовсе гасит эту потребность.

Замечательный русский философ Г.С. Батищев ещё в 80-х гг. прошлого века, критикуя исходные позиции постмодернизма, предугадал логику развития этого феномена, предугадал наше время, когда столь энергично развилось плюралистическое оригинальничание. В предисловии к книге Г.С. Батищева «Введение в диалектику творчества» В.А. Лекторский справедливо замечает: «Переориентация на плюралистически – рыночную, взращиваемую в качестве конкурентного оружия для самоутверждающихся атомов, негативную псевдооригинальность наносит непоправимый урон всему человеческому развитию и деформирует структуру субъектно-личностного мира» (Батищев Г.С. Введение в диалектику творчества. СПб. : РХГИ, 1997. С. 17).

Но ведь это и есть массовая культура в действии!

Очевидно, уместно напомнить здесь, что термин «массовая культура» ввёл в научный оборот основатель франкфуртской школы Макс Хоркхаймер. Он применил его в своей знаменитой работе «Искусство и массовая культура» (1941 г.). Одно из главных обвинений, предъявленных массовой культуре Хоркхаймером, заключалось в том, что массовая культура способствует духовной зависимости личности от неких псевдокультурных стандартов, вырабатывает стереотипные реакции, осуществляет конформизм культурного производства. Всё это оказывается возможным в обществе, в котором осуществляется всесторонний процесс отчуждения и овеществления, подтверждаемый господством формальной рациональности, исключающей всякие тревоги и размышления по поводу проблемы ценностей.

Идеи Хоркхаймера не были неожиданными для философии и культурологии. Можно с уверенностью утверждать, что нечто подобное уже высказывалось в работах Ф. Ницше и О. Шпенглера, они были развиты в трудах Х. Ортеги-и-Гассета, Э. Фромма, Н. Бердяева и др.

Противопоставляя понятия «культура» и «цивилизация», О. Шпенглер замечал, что цивилизация отличается массовостью, господством техницизма, бездуховностью, в ней отсутствует «героическое» начало.

В известных работах Ортеги-и-Гассета: «Дегуманизация искусства» и «Восстание масс» дается развернутая критика массового общества и массовой культуры. Он говорит о торжестве бездуховности современного ему общества, где главной фигурой становится посредственность, обыватель, обезличенная «масса». Человек «массы» лишен способности мыслить критически и поэтому усваивает любой мыслительный мусор, который предлагается ему в качестве модного и наиболее правильного. Автор замечает: "Особенность нашего времени в том, что заурядные души, не обманываясь насчёт собственной заурядности, безбоязненно утверждают свое право на неё и навязывают её всем и всюду» (Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 311).

Такое положение в общественном сознании способно привести и действительно привело к очень опасным социальным патологиям, какими стали фашизм и нацизм, как раз и опиравшиеся на массовый конформизм и адресовавшиеся к самым примитивным потребностям и наклонностям самой человеческой природы. Вот убедительнейшее подтверждение того факта, что массовая культура – вовсе не безобидный феномен современности, а некоторая инфантильность ещё не доросших до высокой культуры «простых» людей, уставших от тяжёлого труда, но со временем способных самостоятельно во всём разобраться. Увы! Воспитанные массовой культурой толпы готовы к любому «применению», что и требуется тем, кто и в теории и на практике не только постоянно реабилитирует, но всеми средствами подпитывает все звенья массовой культуры. Теоретические апологеты массовой культуры, к

примеру Л. Уайт и Т. Парсонс объявляют последнюю естественным следствием научно-технического прогресса, с чем, очевидно, следует согласиться, оспорив, разве что, только тезис о её неизбежности, неотвратимости и непреодолимости. А далее апологетика отыскивает сугубо положительные качества массовой культуры, в особенности применительно к молодёжной аудитории. По их мнению, массовая культура способствует сплочению молодых людей, отбрасывая всякие политические, идеологические, а также национально-этнические и религиозные разногласия. Массовая культура проста и доступна. Она оптимистична по своей сути.

Очевидно, что признание сугубо положительных качеств массовой культуры подтверждает её подлинное существование, и, следовательно, несостоятельны попытки растворения её вообще в культуре. Между тем сегодня обнаруживается тенденция при рассмотрении массовой культуры как «своеобразного феномена дифференциации современной культуры» передать в её ведение едва ли не все важнейшие функции и институты традиционной культуры. Так, в энциклопедическом словаре «Культурология. XX век» (СПб. : Университетская книга, 1998. Т. 2. С. 20–22) к массовой культуре относятся: индустрия «субкультуры детства» – детская литература и искусство, игрушки и игры, детские клубы и лагеря и т.п.; массовая общеобразовательная школа, средства массовой информации, система национальной (государственной) идеологии и пропаганды, массовые политические движения и, одновременно, массовая социальная мифология, индустрия формирования имиджа и «улучшения» физических данных индивида, система организации и стимулирования массового потребительского спроса, индустрия досуга и т.п.

Как очевидно, здесь названы многие функции именно массовой культуры, к примеру две последних, но приписаны и те, что находятся в ведении традиционной культуры, и их перевод в массовую культуру может означать лишь их существенное искажение и приспособление к плюралистически-рыночной ситуации.

Между тем в ряде не названных здесь публикаций, в общественных дискуссиях и «круглых столах» (к примеру, на страницах Лит-

газеты) продолжают расширительно толковать понятие «массовая культура», которое, по сути, приводит к мысли о необходимости отмены не только дискриминации массовой культуры, но её полной реабилитации и растворении в общем понятии «культура».

Так, к массовой культуре предлагается отнести народные промыслы, самодеятельное народное творчество, национальные и региональные обычаи и традиции, начиная с массовых празднеств, особенных песнопений и танцев, кончая традиционными блюдами и питием. Можно ли после такого расширения границ массовой культуры и переосмысления её содержания и питающих корней настроенно и тем более отрицательно относиться к ней! А учитывая, если верить защитникам массовой культуры, тот факт, что она ближе всего молодым умам и душам, то, видимо, следует лишь радоваться многочисленным, адресованным молодежи обращениям к ней массовой культуры, прежде всего через средства массовой информации, предлагающим бессчётное количество разнообразных шоу, способных разбудить самые тёмные инстинкты.

Сколько родила массовая культура печатной продукции!? Вот, к примеру, несколько названий молодёжных журналов: «Bravo», «Cool», «Молоток», «Башня», – они очень похожи друг на друга, и, очевидно, редакции этих изданий считают, что они заговорили с молодёжью на её языке. Вот только один образчик этого языка: "Угарные брейкеры тусили весь день». Над многими фактами печатной продукции массовой культуры можно было бы и посмеяться, если бы они не свидетельствовали о действительном уровне сознания некоторой части молодых людей, если бы за этим не стояло сознательное намерение такой уровень поддерживать, поскольку он выгоден тем, кто создает подобную продукцию, – рынок есть рынок.

Нетрудно заметить и те тяжкие потери, кои несёт наш родной язык, когда ради коммерческого успеха с молодёжью начинают говорить на уродливом сленге. Возможно, что защита культуры, борьба за культуру как раз и должны начинаться с борьбы за русский язык, с отстаивания его безусловного приоритета в духовной культуре народа.

Русский язык несёт невосполнимые потери, в том числе и за счёт вторжения чуждой его строю и духу лексики. Несомненно, прав М. Эпштейн, который в беседе с М. Визелем говорил: «На мой взгляд, русский язык стал существенно беднее за XX в., из него исчезло множество слов и понятий. В русском языке всего 40–50 тыс. слов (если не заниматься языковыми приписками) – это настоящая дистрофия языка. Нахлынул поток дурно переваренных английских слов, а с другой стороны, мы видим “наезд” уголовной лексики. И если мы не возродим потенцию языка, то есть его способность рождать из собственных корней новые слова, понятия, концепты, то он к концу XXI в. просто перестанет быть языком интеллектуального общения» (ПОЛИТ.РУ. 2005. 25 июля).

Кто же должен в первую очередь возрождать «потенцию» языка? Очевидно писатели, языкотворцы. Но, забегая вперёд, заметим, что многие из них как раз и занимаются активным засорением родного языка, приспособляясь к моде, и ждать от них какого-либо спасения для нашего языка не приходится.

Приведём ещё одно авторитетное мнение, тем более что и в данном случае судьбы языка связаны с литературой, поэзией в частности. В беседе, опубликованной под весьма знаменательным названием «Жизнь и смерть во власти языка...», Александр Мирзоян говорит: «Действительно, все идеи, которые я озвучиваю, сводятся к языку...» (День и ночь. 2005, № 1–2). Здесь в самом начале цитирования необходимо прервать автора из-за злополучного слова «озвучить», столь прочно вошедшего в обиход современной публицистики, науки и обыденной речи, и спросить его: как он в статье намерен «озвучить» свою мысль?

Даже на страницах «Литературной газеты» всё чаще стали употреблять это слово в значении «сказать, рассказать, сообщить, довести до сведения» и т.п. Можно ли не почувствовать всю его канцелярскую, бюрократическую сущность, когда не хочется подумать, когда надо просто отговориться от кого-то или от чего-то некой трафаретной фразой? Это слово одно из многих проявлений небрежения к родному языку, его возможностям, приспособление к неким стандартам. Такого слова нет у В. Даля. А С.И. Ожегов

объясняет его следующим образом: «Озвучить, -чу, -чишь; ченный. Приспособить к звуковой передаче, сделать звуковым. О. фильм».

Когда читаешь или слушаешь сообщение, что президент озвучил свои мысли (или указ), то невольно представляешь, как это он сделал, очевидно с помощью барабана и трубы: «Слушайте все и не говорите потом, что не слышали!»

Нет, невозможно принять это слово! Тем более в тексте, посвящённом языку.

Продолжим цитирование: «Жизнь и смерть во власти языка, и любящие его вкушают от плодов его». ( Книга притчей Соломоновых. 18; 23). Эту мысль не цитируют ни лингвисты, ни филологи, ни философы. Наши славянофилы и философы, занимавшиеся языком (Булгаков, Трубецкой, Соловьёв, Бердяев, Франк), – почему-то тоже, а ведь эта мысль, на мой взгляд, центральная, это откровение, данное Соломону Господом. Тут же (18; 2) говорится: «От плода уст человека наполняется чрево его; произведением уст своих он насыщается»... М. Хайдеггер: «Сущность человека вырастает из языка, а мышление есть поэзия». Ровно к тому же пришла и современная биология. Мы как бы вырастаем из языка. Структура восприятия и мышления у человека – это структура языка, т.е. мы воспринимаем мир через определённые фильтры, сквозь языковую картину. Каков язык, таков и наш мир. Л. Витгенштейн, знаменитый матлогик и философ XX в., сказал: «Границы моего языка – границы моего мира». Я продолжаю мысль дальше: возможности моего языка – это возможности моего мышления и соответственно моего развития. А значит – развитие нации, цивилизации... В Евангелии сказано: «И Слово плоть бысть и вселися в ны» – «И Слово стало плотью и вселилось в нас». В Евангелии речь идёт о Христе, но это также относится к каждому из нас. Теперь это уже и факт биологии. Дж. Тёрнер и Э. Поппель (Техасский биологический университет и Мюнхенский медико-биологический центр) написали совместную работу о том, что структуры восприятия и мышления – это структуры языка, а поэтический язык является системным языком мозга. Иными словами,



чем больше поэзии в нашей голове, тем более системно и продуктивно он работает. Вот вам простая вещь: Бродский говорит, что каждое стихотворение, даже каждая рифма заканчивается семантическим, смысловым взрывом. Нечто аналогичное проследили и биологи: в капилляры закачивалось специальное светящееся вещество, и когда рождалась рифма или в метафоре разворачивался какой-то большой смысловой потенциал, огромные участки мозга сигнализировали об этом. Становится понятно, почему, как утверждал Хайдеггер, мышление есть поэзия; эта поэзия структурирует мозг и заставляет его, по свидетельству биологов, работать в совершенно новом режиме и в областях, которые другими способами не задействуются».

Не приводя более других свидетельств, заметим, что язык способен служить делу сохранения и развития культуры, но может быть использован и в противоположных целях.

Многочисленные факты реального существования и проявления массовой культуры сегодня обязывают вспомнить мыслителей, которые первыми назвали феномен массовой культуры и связали с ним совершенно определенные особенности и характеристики, оказавшиеся истинным предвидением. Они (в частности, М. Хоркхаймер) связывали появление массовой культуры с процессом овеществления и отчуждения, когда под видом свободного выбора потребления обнаруживается действительная духовная несвобода личности, происходят регрессивные социально-антропологические изменения. Называвшаяся уже здесь формальная рациональность, основанная на расширяющейся рациональности средств и целей, столь характерная для современных рыночных отношений, вообще не ставит проблемы ценностей. Но и гносеологических целей, задачи познания истины эта рациональность не способна ни поставить, ни, тем более, решать. Рациональность массовой культуры насквозь онтологична, материалистична и просто бытийственна. По этим причинам ей, как и в целом массовой культуре, недоступны никакие взлёты мысли, а значит, и никакие духовные открытия. Современное индустриальное общество вполне приспособлено для непрерывного воспроизводства массо-

вой культуры; индустрия развлечений и досуга давно стала весьма прибыльной отраслью экономики. Для этой экономики и нужен соответствующий потребитель.

Наверное, одну из самых ощутимых опасностей для личности и человеческого сообщества представляет отрицание массовой культурой любых абсолютов. Всё относительно, нет ничего определенного, каждое мнение справедливо, ни о чём нельзя сказать ничего достоверного. Кажется, сегодня возрождаются взгляды античных скептиков: живший до нашей эры Пиррон утверждал, что «всякая вещь есть не в большей степени это, чем то». Всё это преподносится под лозунгами демократии и свободы выбора, провозглашённого плюрализма, в качестве государственной политики, поскольку вполне отвечает потребностям рынка.

Можно вновь восхититься прозорливостью Г.С. Батищева, который писал: «Если что-то мировоззренчески и соединяет вместе безразличных друг другу плюралистов, так это отрицание каждым из них внутреннего взаимного единения и нигилизм к абсолютному в диалектике. Для них относительное только относительно, так что вся действительность претерпевает релятивистский распад. Для них каждый сам себе абсолют. Отсюда – свойственная самозамкнутым индивидам-атомам безудержная, не знающая никаких сдерживающих берегов и никакой объективной ответственности релятивизация ценностей, оправдываемая псевдодемократическим лозунгом: «Каждый по-своему прав!». Эта релятивизация тем более опасна, когда маскируется под «полифонизм» (Батищев Г.С. Введение в диалектику творчества).

Да, это проблемы сегодняшнего дня, сегодняшней духовной культуры, которую практически вытравливает онтологизм массовой культуры. Мысль Г.С. Батищева позволяет понять, что массовая культура (а то, что он пишет о современном релятивизме, – несомненно, одна их существенных характеристик массовой культуры) не только не способствует объединению, сплочению масс, прежде всего молодёжи, но, напротив, фактически является фактором разделяющим, обрекающим на одиночество всех тех, кто искренне и наивно поддался внешнему очарованию массовой куль-

туры. Да вот она и сама почувствовала свою неприкаянность и противоположность тому, что принято называть идеалами, и стала проситься в лоно собственно культуры, о чём сегодня и хлопочут её теоретические и практические апологеты и защитники, выполняющие понятный социальный заказ и требующие реабилитации самого понятия «массовая культура», которая может состояться только при условии отказа от истинных и сущностных характеристик подлинно человеческой культуры.

Между тем массовая культура существует, это реальность сегодняшнего дня. Однако следует чётко понимать, что по причинам и потребностям, вызвавшим её к жизни, она коренным образом отличается от собственно культуры; её породили не духовные потребности, а материальные, социальные, рыночные. Массовая культура существует наряду с подлинной культурой; как существует искусство нравственное и безнравственное, религии и изуверские секты, великий язык и оскорбительные для него сленги, ценности и субъективные оценки, идеалы и мода. Нет никаких оснований для отказа от термина «массовая культура», как нет оснований и для её реабилитации, т.е. признания за ней одних лишь созидательных, объединяющих людей целей.

Истинная культура порождается духовными потребностями, потребностью в нематериальном, она питается ими и вновь, и вновь их создаёт, сохраняя надежду на прогрессивное развитие. Ничего подобного не может дать массовая культура.

Массовой культуре противостоит и высокое искусство.

### **3.2. Искусство в современном мире**

На одном из сайтов Интернета стали появляться стихи мало кому известного поэта Всеволода Некрасова. Вот три его стихотворения:

Христос воскрес  
Воистину воскрес  
Что и требовалось доказать.

Ещё одно стихотворение :

!.01.2001  
брень  
хрень  
премии академии  
мразь  
раз уж опоздал...

И третье стихотворение:

Либерте  
Эгалите  
Декольте.

Вот и вся Великая французская революция. Это остроумно, но все равно малое отношение имеет к стихам. Тем не менее критики уже готовы всерьёз порассуждать по поводу этой поэзии. Главная мысль, которая высказывается, сводится к тому, что новоявленному поэту удалось добиться предельной краткости всех выразительных средств. Можно ли считать такую краткость хотя бы сестрой таланта, критики умалчивают. Но если это действительно главное достижение В. Некрасова, то он не оригинален. Со времени Большого Модерна (термин А. Неклессы) в самых разных видах и родах искусства достигали куда как большей экономии. Достаточно сослаться на пример творчества абстракциониста Ива Клайна, представившего в 1958 г. на своей выставке пустые залы, которые, по его заявлению, состоят из «зон нематериальной живописной чувствительности». Так может быть дело не в экономии выразительных средств, как поэзии, так и живописи, а в том, что авторам этих «шедевров» просто нечего сказать людям? Или они не желают вступать в задушевные разговоры с современниками?

Приведем ещё один пример современной поэзии, который, возможно, тоже следует отнести к «экономии»; многие поэты перестали употреблять знаки препинания, а также прописные буквы в

начале строк и предложений. Известный поэт Александр Кушнер в статье «Долой запятые!» (Новый мир. 2006. № 9) приводит одно из таких стихотворений и выражает своё недвусмысленное мнение, поэтому есть смысл привести большой отрывок из его статьи. Стихи теперь записывают так:

проснуться прежним навеки на этих фото  
вмиг ориентир на буфет и виски залпом  
буржуазно живут но видно выше кто-то  
в красивой стране в июле своём внезапном  
словно от старости света день фиолетов  
ещё догорает тостер и чайник жжётся  
вниз по стене золотые девки берн-джонса  
а бушевал что в жопу прерафаэлитов.

Далее идут три восьмистишия – их не привожу, но многоточие после первой строфы не ставлю, дабы автор не упрекнул меня в нарушении правил новой поэтики.

Как прочесть такие стихи? Странный вопрос: они и не рассчитаны на чтение. Помилуйте, а на что же они рассчитаны? На заполнение журнальной или книжной страницы стихоподобным текстом. Всё-таки я попробовал их прочесть. С первого раза ничего не получилось. Со второго – тоже. Только с третьего, мысленно расставив знаки препинания, кое-как справился с более или менее тривиальным смыслом, заставив себя не обращать внимания на косноязычие и, по-видимому, привычное хамство (ведь поэт не только в стихах, он и в жизни «бушевал что в жопу прерафаэлитов»). «Вмиг ориентир на буфет» – как это хорошо, как экономно! «вышел кто-то в красивой стране в июле своём внезапном». В какой стране? В красивой – очень свежо и оригинально сказано, не правда ли; и сразу понятно, в какой стране вышел: во Франции. А вы считаете, что в Соединённых Штатах? Может быть, «в июле своём внезапном». Почему «своём» и может ли июль быть «внезапным»? Он что, наступил после декабря? «догорает тостер», как «последний луч зари на башнях догорает» в старых стихах. Нет,

заря тут, конечно, ни при чём. Сгорел тостер, вот что. Придётся покупать новый.

Уверен, что кроме меня это стихотворение не прочёл никто. И редактор журнала тоже не читал его – и правильно сделал. Три раза читать, чтобы получить в итоге столь жалкий результат? Игра не стоит свеч. Зачем же всё это делается, зачем убираются знаки препинания? А затем, чтобы озадачить нас, может быть, напугать: не доросли мы до понимания столь загадочных, многозначительных, новых стихов. Мне очень стыдно: плетусь в арьергарде, в то время как поэзия так далеко ушла вперёд, с боем занимая передовые рубежи.

Неужели передовые? Позвольте усомниться. Алексей Крученых писал и не такое, и когда писал – в 1920 г.!

И так плаксиво пахнут  
русалки у пруда  
как на поджаренном чердаке  
разлагающиеся восточные акции  
сокации кибля  
мыган огляр  
хючки  
хычас  
гыш!

По-моему, сегодняшнему автору и таким, как он, далеко до открытий столетней давности, куда им!

Наверное, нет необходимости доказывать здесь очевидное: подобная «экономичность» напрочь уничтожает художественный образ – язык искусства, форму его мышления, без которого бессмысленно говорить о состоявшемся художественном произведении.

Приведённые примеры – лишь разные варианты отношения современных авторов к публике: если нечего сказать, то какой уж тут спрос, а если он презирает людей, то и ответ получает соответствующий. Тут, пожалуй, можно говорить о меньшей социальной опасности такого рода произведений, если позволить себе так их

называть, в сравнении с искусством, которое ради заработка и рекламы, ради кратковременного успеха у недоразвитой, с дурным вкусом аудитории по сути проповедует и распространяет нечто античеловеческое, отвратительное и безобразное, внушая людям, что их творения являются закономерными образцами современного художественного творчества. Следует признать, что подобные подделки под искусство всё-таки действительно отражают некоторые ужасные стороны нашей жизни, социального сумасшествия, в которое всё чаще впадают некоторые представители современного человечества.

В своём знаменитом романе «Петербург» Андрей Белый, рассказывая о событиях самого начала XX в., вкладывает в голову одного из героев – Александра Ивановича Дудкина, вот такие мысли : «...пришлось ему развивать парадоксальнейшую теорию о необходимости разрушить культуру, потому что период историей изжитого гуманизма закончен и культурная история теперь стоит перед нами, как выветренный трухляк: наступает период здорового зверства, пробивающийся из тёмного народного низа (хулиганство, буйство апашей), из аристократических верхов (бунт искусств против установленных форм, любовь к примитивной культуре, экзотика) и из самой буржуазии (восточные дамские моды, кэк – уок – негрский танец; и – далее); Александр Иванович в ту пору проповедовал сожжение библиотек, университетов, музеев; проповедовал он и призванье монголов...

Александр Иванович приглашал снимать маски и открыто быть с хаосом...

...когда его кто-то спросил, как отнёсся бы он к сатанизму, он ответил:

– Христианство изжито; в сатанизме есть грубое поклонение фетишу, то есть здоровое варварство...».

Не правда ли, как много в этих размышлениях человека, жившего в самом начале XX в., с теми настроениями и теориями, которые звучат в самом начале века XXI? Отказ от классического наследия, классического искусства – это неременный шаг к новому искусству. Нашу современность всё чаще определяют как постхристиан-

ский мир. Политолог А. Неклесса в статье «Трансмутация истории» видит, что трансформации социального контекста постхристианского мира всё чаще напоминают даже не начало XX в., а времена поздней Античности: синкретизм и размывание культурных горизонтов, снижение морали, распространение идеологии общества потребления, сжимание цивилизации варварством... Эти трансформации не могли не коснуться культуры, где тоже происходят серьёзные процессы. Кажется, сегодня стратегическая задача видится не в познании смысла жизни, а в её системной организации. Соответственно и усилия индивида, как справедливо замечает Александр Неклесса, направлены не на обретение полноты личности, а на расширение пространства собственной актуализации, на «эгоистичский захват духовного пространства». В результате культурное наследие человечества превращается в компоненты эклектичного трансформера, текущие штудии – в спортивно-состязательную «игру в бисер» либо в массовую культуру, и, как следствие, в мире распространяется феномен фрагментарного «клипового» сознания. Так что читать толстые романы теперь не только не модно, но порой становится «почти физически» затруднительно. В этом случае как раз в пору читать стихи Всеволода Некрасова. Происходит декомпозиция культуры с последующей экстенсивной эксплуатацией её достижений, их произвольной реконструкцией в соответствии с той или иной конъюнктурной задачей.

Как справедливо замечает О. Кривцун (Кривцун О. Эстетика : учеб. для гуманитарных вузов и факультетов. М. : Аспект-Пресс, 1998), и символизм, и импрессионизм, и натурализм «так или иначе старались извлекать художественные смыслы на основе разной степени взаимодействия с реальностью», но затем произошёл разрыв с предметностью реального мира, а новые принципы его художественного обобщения и структурирования в живописи, литературе, театре потребовали с его игрой мёртвыми формами» максимальной мобилизации внутренних ресурсов искусства, чтобы через незнакомую фигуративность П. Филонова, В. Кандинского, П. Пикассо, язык М. Пруста, А. Шенберга, Д. Джойса выразить «подземный гул эпохи», узнаваемые человеком духовные состояния.



Все эти новые явления в искусстве продиктованы не только волею художников, но и объективными обстоятельствами реальной меняющейся действительности. Это относится к модернизму и постмодернизму, которые объясняются и определяются по-разному, но О. Кривцун даёт, видимо, наиболее адекватное их объяснение: «Толкование этих явлений в науке неоднозначно, если говорить обобщённо, модернизм понимается как художественная практика (кубизма, футуризма, абстракционизма, сюрреализма и др.), развернувшаяся в начале XX в. и продолжающаяся вплоть до Второй мировой войны. Искусство постмодернизма охватывает всю совокупность художественных течений, развившихся после Второй мировой войны до настоящего времени. Суть художественного творчества модернизма и постмодернизма принципиально различна. Стало уже общим местом противопоставлять созидательную природу модернизма постмодернизму с его игрой мёртвыми формами» (Там же).

«Художественная практика постмодернизма есть не созидание нового мира, но дотошное повторение современного невроза, воспроизведение болезненных состояний в столь же лоскутных, осколочных и разорванных формах. Нехожеными и в известной мере эпатазирующими путями модернизм стремился к поиску и воплощению неких завершённых и целостных художественных форм, в то время как постмодернизм демонстрирует совсем обратное. Феномен постмодернизма – это феномен игры, опровержение самого себя, парадоксальности» (Там же).

И ещё один феномен постмодернизма, который приводит его к смыканию с массовой культурой и искусством: «Художественный фристайл постмодернизма находит яркое выражение в механизмах подгонки классических сюжетов к их «диснейлендовским» версиям, в опыте ремейков произведений разных видов искусств, превращённых в телевизионные сериалы, в тиражирование культурного наследия, когда автор может дописывать свои сочинения, продолжать чужие либо пристраивать собственные тексты к классическим» (Так же). Это всё излюбленные приёмы современной массовой литературы, что свидетельствует о творческом вырождении постмодернизма.

Многое из происходящих изменений, конечно, объясняется усиливающейся прагматизацией бытия современного человека. Долгое время в мире доминировали ценности, а сейчас начинают превалировать интересы, то есть происходит упрощение привычной цивилизации.

Эти причины и заставляют вспомнить о бескорыстности эстетического отношения, отношения, в котором человек становится свободным творцом важнейших для самого человеческого существования ценностей.

Между тем сегодня на поле художественно-эстетических ценностей произрастают не одни лишь культурные растения, но и бурно цветут многочисленные сорняки. Но как отличить сорняк от полезного растения, что считать истинным искусством, а что подделкой – это требует размышлений, знаний, идеалов, развитого вкуса; всё это и входит в задачи эстетического образования. Когда-то Белинский остроумно заметил, что тот, кто откликается на одну плясовую музыку, откликается на сердце. Сегодня такой музыки, которая рассчитывает не на сердечный отклик, а на ножной или даже туловищный, звучит отовсюду очень много, может быть, даже слишком много. Под такую музыку удобно дать волю страстям, помахать руками и ногами, попрыгать, поорать, подрататься, поломать стулья, стёкла, побить блюстителей правопорядка; да мало ли что ещё, как показывает опыт многих стран, можно совершить под такую музыку, особенно если предварительно разогрел себя человек какой-нибудь таблеткой («колесом») или даже успел уколоться. Есть такая музыка, которая именно так настраивает и так воздействует на молодые души. Уместно тут будет вспомнить относящееся к 1970-м гг. описание молодёжных танцев, сделанное Виктором Астафьевым. Вот как он описывал достаточно типичную для того времени картину: «Со всех сторон потешался и ржал клокочущий, воющий, пылящий, перегарную вонь изрыгающий загон. Бесилось, неистовствовало стадо, творя из танцев телесный срам и блуд. Взмокшие, горячие от разнузданности, от распоясавшейся плоти, издевающиеся надо всем, что было человеческого вокруг них, что было до них, в проволоке, за решёткой мотали

друг друга, висели один на другом, душили в паре себя и партнёра, бросались на огорожу, как на амбразуру в военное время, человекоподобные пленные, которым некуда было бежать. Музыка, помогая стаду в бесовстве и дикости, билась в судорогах, трещала, гудела, грохотала барабанами, стонала, выла» (В. Астафьев. Людочка). Думается, что сегодняшнее бесовство толпы, возбуждённой сегодняшними ритмами, куда как превосходит картинку, нарисованную Астафьевым. Это и есть массовое искусство в действии; оно разрушает человеческую личность как болезнь, сгрызающая тело, оно разрушает все защитные, моральные, нравственные устои, внушая, что всё позволено, всё можно, что культура со всеми её запретами – химера: «есть только миг», им и живи. Между тем именно музыка сегодня оказывается одним из самых востребованных молодёжью видов искусства; она сегодня стала практически доступной любому и каждому, в любое время. Приглянитесь на улице, и вы наверняка увидите молодых людей с тянущимся из уха проводком и в такт слышимого им ритма, качающегося взад и вперёд или вправо и влево. Что он там слышит, чем зачарован, теряет ощущение реальности? С уверенностью можно утверждать, что слушает он вовсе не Баха и не Чайковского.

С общедоступностью и популярностью с музыкой может сегодня соперничать из других видов искусства разве что кино, если иметь в виду его телевизионный вариант, так как в кинотеатры ходить стали реже. Но особо хотелось бы выделить литературу, которая во все времена занимала важнейшее место в духовной жизни общества. Литература несёт столь обширную информацию и о событиях общественной жизни, и глубоко личных человеческих переживаниях, что становится мощным средством духовного обогащения и просвещения. Что же происходит сегодня?

Ещё недавно народ нашей страны (бывшего СССР) считался самым читающим народом мира. Сегодня эта позиция утрачена. Все опросы, все социологические проверки свидетельствуют о том, что мы стали читать значительно меньше, просто катастрофически мало стали читать, нам некогда читать, нам некогда ходить в библиотеку для чтения художественной литературы, у нас нет де-

нег для того, чтобы купить хорошую книгу, некогда миллионные тиражи толстых журналов упали до смехотворного уровня в десять-двенадцать тысяч, да и книги многих известных, больших писателей печатаются очень малыми тиражами. Если же имя молодого литератора вовсе не известно, то он может рассчитывать лишь на несколько сотен экземпляров своей книги, если поддержит спонсор. Наше сознание, как уже здесь отмечалось, становится «клиповым» и словно бы не нуждается в серьёзной информации. В литературе сегодня торжествует массовая культура, предпочтение отдаётся детективным жанрам, которые и издаются фантастически (для нынешнего времени) громадными тиражами.

Конечно, наибольший ущерб, который может нанести беспорядное чтение детективов, это испорченный художественный, эстетический вкус, потому что наши сегодняшние детективы, в большинстве случаев, грешат с точки зрения собственных художественных достоинств.

Есть и другая опасность: как известно, существуют полицейские детективы, где главный герой – сыщик, разоблачающий преступника и его ловящий, но есть детективы, где героем становится преступник, и тогда симпатии читателя переходят на его сторону, внушается некое романтическое представление о жизни преступного мира, тогда модными и популярными становятся блатные песенки, которые с наслаждением пропагандирует детский писатель Эдуард Успенский в передаче «В нашу гавань заходили корабли». В своё время прошумели, но быстро затихли споры вокруг кинофильма «Бригада», где совершенно откровенно зрителям внушается симпатия к группе молодых рэкетиров, российских гангстеров, которым, вроде бы, позволено вершить суд над другими бандитами и убивать, беспощадно убивать. Это всё массовое искусство, вполне оно переворачивает, даже выворачивает человеческие ценности, внушает такие настроения, пропагандирует такой образ жизни, который неизбежно ведёт человека к гибели, в прямом и переносном смысле.

Увы! Сегодня это модно. Так же модно, как употребление нецензурной брани в литературном произведении или подробное описа-

ние малопривлекательных физиологических отправлений, которые совершает человек, смакование садистских сцен или откровенная порнография. Думается, что примеры таких литературных творений у всех в памяти, о них тоже много уже чего сказано, а такие книжки, тем не менее, выходят массовыми тиражами, и их авторы вполне уверены в благородстве своей литературной деятельности, коли она приносит столь заметный барыш: мы ведь теперь живём в эпоху рынка. Стоит особенно побеспокоиться о молодых!

Справедливо отмечал Г. Батищев: «Совершенно особенное, ничем не восполнимое и незаменимое значение для диалектики творчества имеют история и внутренняя логика духовного развития ребенка. Недаром издревле считается, что человек в моменты наивысшего подъёма и расцвета своих созидательных сил бывает лишь настолько творчески одаренным субъектом, сколько в нём, в недрах его души сохранилось живительных начал детства» (Батищев Г.С. Введение в диалектику творчества. СПб. : РХГИ, 1997).

Чем дольше человек сохраняет поистине детскую способность удивляться, видеть мир словно бы впервые, тем дольше он способен творить и открывать другим неизвестное. Вот почему столь важна и значима для творческой, да и любой другой человеческой личности пора детства; и всё, в конце концов, будет теперь зависеть от того, что же было у человека в детстве, что он вынес оттуда и сохранил на всю жизнь.

Особую тревогу вызывает деятельность СМИ, особенно электронных, чьи передачи развивают вовсе не те способности, которые более всего нужны одаренным детям. Три направления заслуживают наибольших возражений. Во-первых, идеи сексуальной революции, широко пропагандируемые с телеэкрана и страниц прессы, увлекают «прогрессивных» деятелей от педагогики, которые стремятся ввести сексологию в школьные программы. Есть ли связь между этической проблемой сексуального поведения и уровнем интеллектуального развития? Связь существует непосредственная. Зигмунд Фрейд, который, как известно, не был апологетом христианской морали, утверждал, что потеря стыда – признак дебилизма. Сексуально озабоченные подростки, ориентированные на культ секса, не

способны проявить интерес к интеллектуальным занятиям, у них активность проявляет вовсе не голова и интеллект.

Второе направление, вызвавшее тревогу, – внедрение идей нью-эйджа. Черная мистика, оккультизм, эзотерика буквально потоком обрушиваются на молодежь. После такой промывки мозгов интерес к естествознанию, к физике одаренных в этой области детей легко перемещается в сторону нью-эйджевской метафизики.

Наконец, третье направление СМИ – это попытка переоценки ценностей, предполагающая внедрение новых моделей поведения, что рекламируется в разнообразных развлекательных и просто скандальных шоу, одновременно внушающих мысль: главное – деньги, они решают всё, надо находить способ заработать быстрые и легкие деньги. Современные СМИ значительно больше, чем серьёзная литература, влияют на умонастроения людей, в том числе молодых, активно формируют своеобразную жизненную позицию, ориентируют ценностное отношение к миру.

Человечеству ещё предстоит ответить на многие вопросы, среди которых есть и такие. Действительно ли наше время есть постхристианская эпоха? Каким образом будут сочетаться различные реальности в одной исторической эпохе? Возможно ли сохранить личность в хаосе свободы, открывшейся для страстей, и одновременно в ситуации разобщенности? Опыт XX столетия христианской веры, века Освенцима и ГУЛАГа, подтверждает, что не на все вопросы даны ответы. Но если всё же вести речь о сохранении человеческой личности, сохранении истинно человеческих ценностей, то тут не обойтись без плодотворного влияния эстетического образования и воспитания. Эстетическое отношение человека к миру способно преодолеть ограниченность профессионального образования и профессиональных занятий, оно способно защитить душу от заразы массового искусства, выработать необходимый для этого иммунитет; в период упадка нравственности и политической неразберихи эстетическое чувство, эстетическое сознание способны вести человека к более привлекательным и наиболее соответствующим человеческим потребностям целям.

А вот что говорил Виктор Астафьев, это его завещание всем, кто любил его творчество: «Кланяйтесь, люди, поэтам и творцам земным, они были, есть и останутся нашим небом, воздухом, твердью нашей под ногами, нашей надеждой и упованием. Без поэтов, без музыки, без художников и создателей земля давно бы оглохла, ослепла, рассыпалась и погибла.

Берегите, жалейте и любите, земляне, тех избранных, которые даны вам природой не только для украшения дней ваших, в усладу слуха, убления души, но и во спасение всего живого и светлого на нашей земле».

Такие творцы, которым нужно поклониться, и создают искусство, способное выполнить важнейшие социальные функции.

### **3.3. Общественные функции искусства**

Искусство зависит от общественной жизни, системы производства, политического устройства, начиная с самых первых своих шагов, запечатлевавших те формы деятельности, которые были ведущими в первобытном обществе. Конечно, современное искусство не столь непосредственно зависит от общества, степени освоения природы, способа производства и других характеристик общественной жизни. Поэтому и появились теории искусства для искусства, допускающие полную свободу и независимость творческой деятельности художника от общества, утверждающие, что искусство никому и ничего не должно, оно самодостаточно, незачем приписывать ему какие-то социальные функции и требовать познания и воспитания. Самое большое, что искусство может сделать для общества – это поставить диагноз болезни, но вовсе не лечить. Главная цель искусства – эстетическая, это его единственная функция. В этих и подобных рассуждениях не учитывается тот факт, что опубликованное произведение искусства является социальным фактом. Каждый, кто знакомится с опубликованным произведением, оценивает его с позиций собственных идеалов и вкусов, оно вызывает какие-то эмоции или оставляет человека равнодушным, т.е. оказывает влия-

ние на умонастроение, на психику и т.п. Так, произведение искусства, будучи опубликованным, выполняет свои социальные функции независимо от мнения и убеждений создавшего его автора.

С античных времён существуют традиции рассматривать искусство монофункциональным или полифункциональным. Платон видел в искусстве лишь одну функцию, говоря современным языком, воспитательную, а Аристотель утверждал полифункциональную природу искусства, развивал идеи познавательных возможностей искусства, его катарсического воздействия и т.д.

Долгое время в нашей отечественной эстетике, пожалуй, господствовали взгляды, близкие Платону, и лишь в шестидесятые годы прошлого века стали говорить о полифункциональности искусства и выделять всё большее количество его функций. Так, Ю. Лукин называет: познавательную, социальную, ценностно-ориентационную, социально-организующую, семиотическую (сохранение и передача в системах знаков и символов художественных ценностей), коммуникативную, гедонистическую, зрелищную, эстетическую функции.

Ещё больше социальных функций Ю. Борев называет в учебнике 1981 г.: социально-преобразующая (искусство как деятельность), познавательно-эвристическая (искусство как знание и просвещение), художественно-концептуальная (искусство как анализ состояния мира), функция предвосхищения (искусство как предсказание), информационная и коммуникативная (искусство как сообщение и общение), воспитательная (искусство как катарсис; формирование целостной личности), внушающая (воздействие искусства на подсознание), эстетическая (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций), гедонистическая (искусство как наслаждение).

В то же время ряд эстетиков ограничивал число социальных функций. Так, А. Зись полагал, что основные функции искусства образуют познавательное, идейно-воспитательное и эстетическое начала, взятые в их нерасторжимом единстве. Остальные же носят производный и более частный характер, хотя при известных условиях и могут выдвигаться во главу угла.



Сходную точку зрения отстаивает и А. Оганов: «На наш взгляд, вслед за определяющей, выступающей в качестве общей цели художественного творчества эстетической функцией достаточно назвать познавательную и воспитательную» (Теория отражения и искусство. М., 1978). А З. Какабадзе в работе «Феномен искусства» (Тбилиси, 1980) едва ли не к единственной функции сводит их наблюдаемое многообразие: «Искусство, как «подражание» действительному миру, показывая последний таким, каков он есть, вместе с тем раскрывает его недостаточность в данном виде и намечает, каким он может быть и должен быть». Вот это и есть единственная цель и единственная социальная функция искусства.

М. Каган в работе «Социальные функции искусства» (М., 1978) предлагает при анализе функций искусства применять системный подход, считая, что функции – результат деятельности системы и её компонентов, поэтому правомерно ставить вопрос о системе самих функций, системе, которая обусловлена взаимодействием двух систем: той, о функциях которой идёт речь, и той, на которую направлено действие рассматриваемой системы. Методологический принцип, который кладёт в основу системного исследования функций искусства М. Каган, сводится к тому, что функции системы «могут быть выявлены только при рассмотрении связи системы со средой, в которой и по отношению к которой эта система действует». Поэтому автор этого системного подхода предлагает анализировать разные функции искусства в зависимости от существующих у него связей и взаимодействий; отсюда следует определять функции, которые имеют место в таких отношениях: искусство – общество, искусство – природа, искусство – человек, искусство – культура, искусство – искусство. Понятно, что в таком случае число социальных функций искусства сильно возрастает.

Рассмотрим важнейшие социальные функции искусства, приняв логику, предложенную Ю. Боровым.

**Коммуникативная функция.** Эта функция как раз и обнаруживает общественную природу искусства, которое в данном случае следует рассматривать как важнейший способ общения, как специфический канал связи. Поэтому коммуникативная функция ста-

новится условием осуществления всех других функций, потому что искусство передаёт не только информацию и мысли, но и человеческие чувства, переживания, надежды и мечты, продукты духовной жизни и тем самым обобществляет индивидуальную духовную жизнь, делает её достоянием социума. Значит, искусство передаёт такие духовные продукты, которые существуют и хранятся и передаются только благодаря искусству, другие каналы связи в этом случае бесполезны.

Из этого, кстати, вытекает вывод, что произведение искусства должно доходить до людей в том виде и форме, в которой его создал художник. Как канал связи, искусство преодолевает коммуникативную ограниченность языка, являясь общедоступным и понятным для людей разных национальностей, исключение составляет литература, но и она может быть переведена на любой язык. Кроме того, если главная цель языка – сообщать информацию, то цель искусства, если использовать слово Л. Толстого, – «заражать» духовным содержанием, заключённым в этой информации.

Искусство стало важнейшим средством общения между народами, оно помогает в решении сложных вопросов, служит лучшему пониманию друг друга представителей разных наций.

**Воспитательная функция.** Искусство формирует строй мыслей и чувств человека, поэтому нельзя понимать его воспитательную функцию как простое дидактическое наставление, только в особых случаях искусство прибегает к прямой дидактике – басня, притча, ораторское искусство. Если же предельно кратко определить, почему искусство способно воспитывать, то следует сказать, что искусство воспитывает потому, что оно ориентирует наше ценностное отношение к миру.

Мы получаем возможность увидеть мир глазами художника и обнаружить то, что раньше ускользало от нашего взгляда. Мы говорим: левитановская осень, хотя такого времени года не существует, но мы прекрасно понимаем друг друга, видя особенную красоту осеннего пейзажа. Нам понятно определение – «Есенинская Русь», какая предстаёт перед нами в стихах замечательного поэта. Так искусство формирует нашу чувственность, более точное

видение мира, совершенствует наше зрение, слух, способность видеть гармонию окружающего мира.

Кроме того, искусство заставляет нас переживать себя, и мы можем испытывать сложный комплекс чувств и эмоций, воспринимая произведение искусства, особенно если оно создано большим мастером. Но то, что пережито, перечувствовано, становится фактом личной жизни, фактом биографии человека; искусство воспитывает, как воспитывает и сама жизнь. При этом воспитательное воздействие искусства всегда имеет конкретно-историческую и социальную направленность.

Как точно писал Л. Выготский, искусство есть «орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа. Искусство есть организация нашего поведения на будущее, установка вперёд». По этим причинам общество всегда заинтересовано в искусстве, оно важное оружие в общественной борьбе.

Однако вновь важно отметить недопустимость отождествления задач искусства и морали, когда оценивается только этическая ценность произведения независимо от его эстетических качеств. Искусство превращается в иллюстрацию моральных сентенций. По терминологии Белинского, такое риторическое, дидактическое искусство на самом деле обладает лишь видимостью общественной полезности. Художники мелкого калибра, как не раз отмечалось, прежде всего писатели, восполняют бедность своих эстетических возможностей политическими намёками и нарочитой взволнованностью по поводу моральных проблем своего времени.

Вместе с тем, критикуя ригористское искусство, нельзя отрицать его особенной роли в нравственном развитии человека. Вот что писал Р. Роллан, возражая Л. Толстому: «Я ведь прекрасно чувствовал, что нет ничего более здорового, чем доходившее до меня дыхание творчества великих художников. В какой-нибудь картине Рембрандта я черпаю не только радость красоты, но и силу ума и любви, струящуюся из этих великих сердец. Толстой говорил о порочности искусства, развращающего и разобщающего людей. Но где же

я лучше закалялся, где более братски сближался с людьми, как не в экстазе “Царя Эдипа” или “Симфонии с хорами”?»).

Истинная близость морали и искусства заключается в том, что они являются не просто отражением наличного мира, но и устремлены к идеалу. Искусство – особая форма целеполагающей деятельности человека, оно стремится проникнуть и осознать мотивы и смыслы человеческого поведения. В античной философии нравственное и прекрасное понимались как органическое единство, но со временем и в жизни, и в искусстве это единство было разрушено, а современное искусство нередко становится безнравственным, аморальным. Проблема отношения и взаимодействия морали и искусства – одна из актуальных проблем современной культуры.

Как мы уже отмечали, с одной стороны, нравственное, морально-этическое в самом искусстве (проблематика, сюжеты, конфликты, действующие лица, авторская позиция и т.д.), отношение произведения искусства к действительности; с другой стороны, необходимо оценивать нравственные ценности искусства, этическое значение эстетических принципов. Необходимо ответить на вопрос: какую нравственность выражает произведение искусства.

Это зависит и от того отношения этического и эстетического, которое реально существует в данном произведении – наиболее полное слияние эстетических и этических оценок, совпадение сущности и явления, формы и содержания служит в искусстве мощным средством выявления красоты добра и уродства зла. Искусство удовлетворяет насущную человеческую потребность видеть реальный мир в его не искажённых каким-либо предвзятым мнением формах и действиях. Отсюда главным условием моральной ценности искусства становится правда жизни, освещённая гуманистическим эстетическим идеалом.

История искусства доказывает, что взаимосвязь эстетического и этического есть одна из основных закономерностей развития искусства.

**Эстетическая функция.** Ю. Борев так определяет эту функцию: «Эстетическая функция – ничем не заменимая специфическая способность искусства: 1) формировать эстетические вкусы,

способности и потребности человека и тем самым ценностно ориентировать его в мире; 2) пробуждать творческий дух, творческое начало личности».

Благодаря искусству весь мир приобретает для человека эстетическую ценность: и природа, и космос, и человеческие отношения, и предметы производства, вся сфера человеческой деятельности. Эстетическая функция искусства означает также, что у человека вырабатывается верный вкус и он производит более правильные эстетические оценки, что совершенно необходимо и в обыденной жизни, и на производстве, и в оценке произведений искусства. Но главное для Ю. Борева в эстетической функции – это способность пробуждать творческие начала, пробуждать в человеке художника. В таком толковании эстетическую функцию, конечно, следует принять.

Однако если понимать эстетическое в том содержании и в том объёме, о котором говорилось в первой части пособия, то надо сказать, что все функции искусства обладают эстетической природой, в противном случае, скажем, воспитательная функция обернулась бы прямым дидактическим наставлением. Поэтому эстетическую функцию можно выделять как отдельную, самостоятельную, а можно говорить об эстетическом воздействии искусства в целом, не отделяя эстетическое от всех других функций. Тем более что существует ещё *гедонистическая функция*. Это функция удовольствия, наслаждения, которое доставляет нам произведение искусства, это «духовное наслаждение, сопровождающее и окрашивающее все функции искусства» (Ю. Боров).

Мы испытываем удовольствие от восприятия совершенства художественного произведения, испытываем радость от приобщения к чуду, созданному человеком, восхищаемся его творческими возможностями. Это значит, что гедонистическое удовольствие, которое доставляет нам произведение искусства, есть удовольствие эстетическое. Вот и Ю. Боров подтверждает эту мысль, рассматривая разные планы гедонистической функции: «свободное владение художником сложным и многообразным жизненным материалом», соотносённость «всех явлений, осваиваемых художником, с чело-

вечеством – выявление их эстетической ценности», гармония формы и содержания, «художественная реальность, построенная по законам красоты», радость приобщения к творчеству, игра свободных сил человека, «являясь ещё одним планом проявления свободы в искусстве, также доставляет эстетическое наслаждение». Таким образом, гедонистическая функция повторяет многие аспекты эстетической функции, подтверждая эстетическую природу всех функций искусства.

**Познавательная функция. Истина в искусстве. Художественная правда.** Со времени нашумевшего спора между «физиками» и «лириками», когда были поставлены под сомнение познавательные возможности искусства и искусству отводилась роль эстетически-гедонистического удовольствия, дискуссии о познании средствами искусства приобрели более глубокий характер, тем более что некоторые «лирики» сами были готовы отступить перед натиском «физиков», т.е. науки. Вот популярные в то время стихи Бориса Слуцкого:

Что-то физики в почёте,  
Что-то лирики в загоне.  
Дело не в сухом расчёте,  
Дело в мировом законе.  
Значит, что-то не раскрыли  
Мы, что следовало нам бы!  
Значит, слабенькие крылья –  
Наши сладенькие ямбы.

Анализ познавательных возможностей искусства необходимо предполагает рассмотрение проблем истины в искусстве и понятия «художественная правда». Эта проблема многосторонняя и многослойная. Попытаемся назвать те задачи, которые представляются наиболее важными и без решения которых невозможно само раскрытие намеченной проблемы. Необходимо: 1) определить предмет искусства; 2) раскрыть возможности искусства в адекватном отражении объекта – «в-себе-и-для-себя-бытия»; 3) установить

значение искусства в определении ценности объекта, познание его в «в-бытии-для-нас»; 4) обнаружить меру истинности самого произведения искусства (в соответствии с методологией Платона измерить вещь по отношению к идее вещи, установить соответствие вещи её назначению, её сущности).

Что касается предмета искусства, то, как уже отмечалось в настоящей работе, следовало бы вспомнить Гегеля, который, вслед за Лессингом, ставил вопрос о предмете искусства и решал его строго диалектически, обнаруживая тот факт, что предмет искусства един и в то же время различен, он тот же и не тот же, что существуют собственные предметы отдельных искусств. Общим источником для всех видов и жанров искусства является объективный мир, но каждое искусство обращается к определенному уровню объекта, к интересующим его граням и сторонам. Таким образом, через предмет искусства отражается весь мир («капля росы») и это обстоятельство следует признать подтверждением познавательной силы искусства.

Понимая предмет искусства по-гегелевски, диалектически, следует, очевидно, отказаться от попыток навязывания искусству некоей завершённой дефиниции его предмета. В этом случае было высказано предложение использовать размышления Н. Чернышевского о содержании искусства, которое, с некоторым свободным допуском, может быть применено к пониманию предмета искусства, и тогда он будет определяться, как всё интересное для человека, как Человека, т.е. представителя рода людского, а не специалиста, профессионала, что требуется в строгом научном познании. В таком случае искусство может включать в своё содержание и поиски научной истины, через отражение работы учёных, через рассказ об их дорогах к истине, через осознание и драматизма, и возвышенного торжества человеческого духа, интеллекта, которые сопровождают научное творчество, как любое другое творчество.

Известный отечественный писатель Даниил Данин предложил использовать термин «кентавристика» для произведений, в которых содержится рассказ о науке и людях науки; он и сам занимался работой над такого рода литературными произведениями и счи-

тал, что к этому направлению можно отнести некоторые произведения Д. Гранина.

Однако требуется выявить познавательные возможности самого искусства, его место в общемировом поиске истины. Здесь, иной раз, открываются факты экзотические. Так, советский учёный Б. Кузнецов доказывал, что в «Божественной комедии» есть предчувствие закона, сформулированного Ньютоном, а строй мыслей Достоевского повлиял на Эйнштейна, работавшего над завершением своей теории.

Есть и более точные конкретные примеры познавательной силы искусства, почерпнутые чаще всего из произведений научной фантастики (к примеру, описание гена, голографии, будущей нейтронной бомбы, предвидение биологической несовместимости пересаженных органов, открытие месторождения алмазов в Якутии и т.п.).

Конечно, чаще всего познавательные возможности искусства проявляются при раскрытии сущности социальных явлений, и в этом случае искусство действительно не только может быть, но и является важнейшим источником социального и гуманитарного знания; практически нет такого, сколько-нибудь серьёзного мыслителя, который бы не обращался к искусству при анализе явлений общественной и духовной жизни.

Лев Толстой считал, что главное для искусства – сказать правду о душе человека. Конечно, духовный мир является важнейшим элементом предмета искусства. Художник в меру своего таланта и мастерства способен проникнуть а такие глубины человеческого внутреннего мира, которые недоступны научному, скажем, психологическому, знанию. Вот что писал Ф. Достоевский о Пушкине: «Он, барич, Пугачёва угадал и в пугачёвскую душу проник, да ещё тогда, когда никто ни во что не проникал. Он, аристократ, Белкина в своей душе заключал. Он художественной силой от своей среды отрешился и с точки народного духа её в Онегине великим судом судил. Ведь это пророк и провозвестник» (Собр. соч. : в 10 т. М. : ГИХЛ, 1956. Т. 4. С. 69).

Как замечал известный психолог Л. Выготский, искусство делает достоянием общества самые интимные стороны человеческого



духовного мира. Искусство есть средство самопознания человека (об этом писал Ортега-и-Гассет) и, одновременно, средство воспитания. Подобных задач не ставит и не достигает познание в науке.

Это одно из свидетельств того факта, что истина в искусстве не тождественна истине в науке. И дело тут не только в том, что искусство, будучи способным познать сущность явления, не формулирует законов и не фиксирует полученное знание в формулах.

Наиболее существенное отличие познания истины в искусстве от познания в науке указал ещё Гегель: «Форма чувственного созерцания свойственна искусству. Именно искусство доводит до сознания истину в виде чувственного образа, и притом такого чувственного образа, который в самом своём явлении имеет высший, более глубокий смысл и значение. Искусство, однако, не стремится постичь посредством этого чувственного воплощения понятие как таковое, понятие в его всеобщности, ибо как раз единство этого понятия с индивидуальным явлением и составляет сущность прекрасного и его художественного воспроизведения» (Соч. М., 1938. Т. XII. С. 105).

В практической деятельности человеку необходимо знание не только сущности объекта, но и то, как эта сущность проявляется, за какими явлениями она может скрываться и через них проявляться. Эту, ещё раз заметим, практическую потребность удовлетворяет искусство, раскрывая сущность вместе с сопутствующим ей явлением. А тот факт, что «искусство доводит до сознания истину в виде чувственного образа», объясняет способность художественного образа постигать истину прямо, без выстраивания цепи доказательств.

Вот удивительное по силе эмоционального воздействия размышление крупного прозаика Юрия Бондарева: «Количество дивизий, участвовавших в том или ином сражении, со скрупулезной точностью подсчитывают историки. Но они не смогут подслушать разговор в окопе перед танковой атакой, увидеть страдания и слёзы восемнадцатилетней девушки-санинструктора, умирающей в полутьме полуразрушенного блиндажа, вокруг которого гудят прорвавшиеся немецкие танки, ощутить треск пулёмётной очереди, убивающей жизнь».

А вот очень важное добавление Канта: «Эстетические суждения вкуса ... синтетические суждения, так как они выходят за пределы понятия и даже созерцания объекта и присоединяют к нему как предикат нечто такое, что уже отнюдь не познание, – именно чувство удовольствия ( или неудовольствия)» (Соч. : в 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 301).

Значит, раскрывая процесс постижения истины искусством, необходимо учитывать, что познание в искусстве неизбежно присоединяет, включает в себя нечто, «что уже отнюдь не познание».

В непосредственной связи с вопросом об истине в искусстве находится проблема художественной правды. Со времён размышлений об искусстве как мимезисе было ясно, что подражание жизни вовсе не означает её абсолютное воспроизведение в произведении. Чтобы достигнуть представления о сущности изображаемого, необходимо преодолеть внешнюю оболочку явления, тогда неизбежно реальность модифицируется, предстаёт в изменённом виде в сравнении со своим природным бытием.

Однако познавательные возможности искусства таковы, что художественный образ отображённой в искусстве реальности оказывается подчас жизнеспособней самой реальности, более того, он способен содержать предвидение о дальнейшем генезисе жизни. Достигается правда в искусстве с помощью использования всего богатства многочисленных приёмов художественного видения мира.

Текст (в герменевтическом смысле) искусства – это «маркированный» текст, отличающийся от «школьного», что и обнаруживается при стилистическом анализе художественных текстов. Образная природа искусства не допускает прямого, дословного воспроизведения действительности, а когда такое случается, например, в современных «мыльных» телесериалах, в кинематографе, в гламурной беллетристике, то такая подделка под художественное произведение оказывается совершенно пустым с точки зрения познавательных возможностей: герои говорят, произносят монологи, как в жизни, но такое их прямое перемещение из реальности в художественный текст убивает саму художественность. Подобного

рода произведения не достигают того, что уже не является познанием, о чём говорил Кант, они не доставляют удовольствия, а не-удовольствие вызвано их эстетической несостоятельностью.

Известный драматург Виктор Розов рассказывал на писательском съезде о начинающем литераторе, который принёс ему на суд пьесу из заводской жизни. Было понятно, что автор знает то, о чём решил рассказать, об отношениях людей в процессе заводского производства, о том, что делает рабочий, мастер, инженер, он использовал специальную лексику и т.п., но художественного произведения не получилось. Молодой автор никак не понимал замечаний мастера и утверждал, что он написал всё так, как было на самом деле, только фамилии изменил. Оказалось, что рассказать так, как было в жизни, мало, чтобы состоялось художественное произведение.

Далее Розов говорил, что он мог бы возразить Льву Толстому по поводу изображённых им в великом романе исторических личностей, потому что читал документальную литературу, и может сказать писателю, когда он не очень верно показывает Кутузова или Наполеона, но он ничего не может возразить в связи с героями, которые являются целиком плодом фантазии и воображения писателя: Андрея Болконского, Пьера Безухова, Наташи Ростовской и всех других, кто рождён был талантом писателя.

Так что же важнее для искусства: фотографически точное воспроизведение жизни или воображение творца? Этот вопрос становится риторическим. Важнее всего художественная правда. Искусство – не снимок, не слепок с реальной действительности, а её наиболее возможный вариант, поэтому художественная правда всегда таит в себе некую неожиданность, ведь она открывает новое, неизвестное, а если в произведении всё заранее угадывается, всё уже известно, то это уже не художественная правда, а штамп, банальность. Значит, произведение искусства несёт важные сведения о жизни и тем самым выполняет роль просвещения и образования. Некоторые теоретики даже выделяют в качестве самостоятельной просветительскую функцию искусства. Можно и принять такое предложение, но всё-таки эта функция порождена познавательной функцией и ею поглощается.

В то же время существуют документальные жанры, где происходит наибольшее сближение с жизнью, но и в этом случае художник производит художественно-эстетический отбор тех реальных, подлинных черт действительности, которые наиболее выразительно представляют сущность вместе с сопровождающим её явлением. В киноискусстве затем производится монтаж снятых кадров, и этот чисто технический приём приводит к возникновению новых смыслов, раскрывающих неожиданные стороны содержания, выстраивая архитектонику.

В отечественной литературе есть прекрасные примеры так называемых проблемных очерков, являющихся вполне полноценными произведениями художественной литературы. Особых успехов в те годы достигли очеркисты, рассказывавшие о положении дел в сельском хозяйстве: В. Овечкин, Е. Дорош, С. Залыгин, В. Тендряков и др. Тогда возник спор о том, допускает ли документальный жанр очерка писательский вымысел и домысел. Согласились, что допускает: без этих способов художественного письма не может быть создан художественный образ, позволяющий познать истину. Можно лишь сожалеть, что такого рода литература потеряла свою популярность, публикуется очень редко; ей на смену пришла открытая публицистика. Зато, пожалуй, общим для всего мирового искусства стало использование документальных жанров на телевидении и в кино. И здесь есть значительные успехи.

Итак, художественная правда – не снимок с реальной действительности; она, как не раз отмечалось исследователями, содержит в себе меньше признаков самой действительности, но в то же время даёт больше информации о ней. Художественная правда не останавливается на ступени познания объекта «в-себе-и-для-себя-бытия», она далее устанавливает ценность объекта, познаёт его «в-бытии-для-нас».

До самого последнего времени считалось, что любое прибавление научного знания, любое открытие в науке и технике есть несомненное благо. Однако XX в. показал, сколь часто научные, технические достижения и открытия использовались против чело-

века, принося не только бедствия, страдания и смерть миллионам, но ставили под сомнение важнейшие постулаты гуманизма, снижая ценность человеческой жизни, провоцируя экологические проблемы. Теперь стало очевидным, что истина не может быть признана таковой вне осознания её ценности для человека, для целей существования и развития человечества. Любое научное открытие должно пройти некую эстетическую экспертизу, поскольку эстетическое включает в себя такое антропоморфное содержание, которое способно, не развёртывая цепи дискурсивных доказательств, определить ценность нового. В своё время подобную экспертизу проводили в своих произведениях активно обсуждавшихся самой широкой общественностью В. Каверин, Д. Гранин, В. Дудинцев, Д. Данин; да вот и, в своё время очень популярный фильм «Девять дней одного года» из того же ряда.

Таким образом, истина в искусстве не ограничивается только знанием о сущности объекта, она показывает формы его существования, его движение и ценность. Не следует ли сказать, что истина в искусстве предоставляет такую модель к достижению которой и стремится человек, пытаясь постичь смысл собственного существования? Такая истина недоступна научному знанию, которое действительно есть одно лишь знание, такая истина – это прерогатива искусства, религии и, в определённых отношениях, философии. Но именно такой истины и пытается достичь человек, бесконечно к ней приближаясь и не достигая её.

Однако вовсе не всякому искусству доступна эта подлинная истина; она открывается лишь истинному искусству, т.е. такому, какое соответствует своей собственной мере, своей идее и сущности. Между тем, как уже отмечалось в настоящей работе, со времени преодоления правил и канонов классицизма границы искусства стали энергично прорываться и размываться. XX в. особенно энергично занимался этой разрушительной работой, в результате множество даже и не очень хитроумных конструкций, которые вовсе не отвечают сущностным характеристикам художественных произведений, всё-таки объявляются искусством, якобы представляющим образцы его сегодняшнего облика. Для искусства провоз-

глашались теоретические исходные: автор абсолютно свободен, автор умер, искусство самодостаточно и не имеет никаких долгов перед обществом, не должно выполнять никаких социальных функций, к искусству не применимы понятия «идеал», «ценность», критерием оценки является субъективный вкус, о котором, как известно, не спорят, и т.п. Это определило появление именуемых искусством сооружений в живописи, скульптуре, литературе, театре, кино, которые искусством либо вовсе не являются, либо имеют к нему весьма отдалённое отношение.

У науки нет специальной научной критики, истинность полученных знаний подтверждается и проверяется на практике, в эксперименте, а для искусства существует специальная художественная критика, которая и должна определить меру истинности художественного произведения. Сегодня задачи критики чрезвычайно усложнились, повысилась их ответственность. Думается, что критика может быть более успешной, если она будет начинать с решения тех четырёх задач, которые были сформулированы нами ранее.

**Предсказательная функция.** Пушкин в стихотворении «Пророк» назвал качества, которыми должен обладать поэт, чтобы стать пророком, способным предсказывать судьбу, видеть будущее, вскрывать закономерности эпохи:

И внял я неба содроганье,  
И горний ангелов полёт,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье.

Вот тогда поэт становится способным, не обладая достаточным фактическим, документальным материалом, раскрывать сущность современных и даже будущих событий, он становится пророком. Некоторые выдающиеся художники сами ощущали, чувствовали, что обладают пророческим даром.

Таким был М.Ю. Лермонтов. Он писал:

С тех пор как вечный судия  
Мне дал всевиденье пророка...

И вот только два примера его пророчеств. Он предугадал будущее своей страны:

Настанет год, России чёрный год,  
Когда царей корона упадёт;  
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,  
И пища многих будет смерть и кровь;  
Когда детей, когда невинных жён  
Низвергнутый не защитит закон;  
Когда чума от смрадных, мёртвых тел  
Начнёт бродить среди печальных сел.

Лермонтов предсказал и собственную свою гибель, почти точно описав произошедшее на дуэли:

В полдневный жар в долине Дагестана  
С свинцом в груди лежал недвижим я,  
Глубокая ещё дымилась рана,  
По капле кровь сочилась моя.

Человеческий интеллект владеет такой способностью, как, принято говорить, совершать прыжок через разрыв информации, угадывать дальнейшие события при недостатке сведений. Уже приводились примеры с прозрениями в творчестве Гойи и Репина, есть предвидения и предсказания у Кафки, который ничего хорошего человечеству не обещал, у Горького, который в романе «Мать» нарисовал, каким должен был бы быть человек социалистического общества, у Маяковского, когда он в сатирических пьесах показывает социальное зло, с которым придётся бороться. А вот совершенно удивительный пример, который периодически вспоминают и бурно обсуждают, но, не найдя никакого объяснения, забывают. В 1898 г. малоизвестный американский писатель Морган Робертсон издал роман «Тщетность», в котором описал корабль «Титан» с такими характеристиками: длина 243 метра, водоизмещение 70 тыс. тонн, мощность двигателей 50 тыс. лошадиных сил, ско-

рость 25 узлов, четыре трубы, три винта. Холодной апрельской ночью корабль столкнулся с айсбергом и затонул. Через четырнадцать лет после публикации романа был построен знаменитый «Титаник», имевший такие характеристики: длина 269 метров, водоизмещение 66 тыс. тонн, мощность двигателей 55 тыс. лошадиных сил, скорость 25 узлов, четыре трубы, три винта. Холодной апрельской ночью столкнулся с айсбергом и затонул. Вряд ли строители «Титаника» читали роман и поэтому решили построить подобный корабль. Совпадение событий романа и жизни остаётся необъяснимым.

В фантастике есть немало точных прогнозов. Ж. Верн сделал 98 правильных прогнозов, Г. Уэллс – 77, А. Беляев – 47 и т.д. Прогностическая, предсказательная функция искусства подтверждает плодотворность его познавательных возможностей и специфические особенности той информации, которую даёт произведение искусства в сравнении с научным знанием. Спор между «физиками» и «лириками» бесплоден и бесполезен.

***Внушающая функция.*** В психологическом аспекте художественное творчество захватывает не только осознаваемые, но и неосознаваемые части сознания, ведь и художник в процессе творчества руководствуется не только рациональным мышлением, но и интуицией, бессознательным уровнем сознания и психики. Взаимодействие сознательного и бессознательного уровней и лежит в основе внушающей, суггестивной функции искусства. В творческом процессе эмоции предшествуют переходу бессознательного в сознательное, а у того, кто воспринимает произведение, эмоции движутся в обратном направлении – от сознательного восприятия произведения к бессознательному переживанию, оказывая сильное внушающее воздействие. Поэтому суггестивное воздействие искусства состоит не только в способности передавать чувства, но и пробуждать их.

«И долго буду тем любезен я народу, что чувства добрые я лирой пробуждал». Так определял Пушкин ценность своей поэзии, одновременно указывая наиболее плодотворный путь творчества всем другим. Важнейшую роль в этом случае выполняет эмоцио-



нальная искренность самого художника, которая всегда улавливается и понимается людьми, и только в этом случае произведение способно вызвать ответные чувства.

Эмоциональное воздействие искусства подобно эмоциональному действию самой жизни. Поэтому в трудные, переломные периоды истории искусство часто выполняет задачу внушения людям необходимых чувств и переживаний, дающих силы в борьбе с невзгодами. Во время Отечественной войны 1941–1945 гг. родилась своеобразная поэзия, которая поистине участвовала в борьбе советского народа. Многие поэты прибегали к формам фольклорной поэзии, заимствуя у народного творчества художественные приёмы. Вот типичное стихотворение литовской поэтессы Соломеи Нерис, исполненное, как народное проклятие:

Будьте прокляты, фашисты,  
Прокляты, заклёты,  
На заре весенней чистой  
Чёрным прахом взяты!  
Пусть за каждый стон ребячий,  
За разбой кровавый  
Станет хлеб золой горячей,  
А вода отравой.  
Солнце вы закрыли тьмою,  
Замутили реки.  
Прокляты вы всей землею,  
Прокляты навеки.

Силу внушающего воздействия получило знаменитое стихотворение Константина Симонова «Жди меня». Оно было опубликовано в «Правде», а потом переписывалось и посылалось в письмах на фронт и с фронта, вселяя уверенность, что если тебя будут ждать, то с тобой ничего плохого не случится.

Суггестивная лирика использует и другие возможности слова, связанные с тем, что звуковое и ритмическое сочетание слов в стихотворении пробуждает образные и эмоциональные ассоциа-

ции. А Квятковский (Поэтический словарь. М., 1966) говорит, что суггестивная поэзия представляет собой «особый вид лирики, основанный не столько на логических предметно-понятийных связях, сколько на ассоциативном сочетании дополнительных смысловых и интонационных оттенков». Для такой лирики «характерны нечёткие, мерцающие образы, косвенные намёки, зыбкие интонационно-речевые конструкции, поддерживаемые стиховым ритмом. По своей внутренней форме суггестивная лирика стоит на грани тончайших импрессионистических и даже алогичных построений, с внушающей силой воздействующих на эмоциональную сферу читателя, на его подсознание». В качестве примеров можно назвать некоторые народные песни, стихотворения А. Фета, А. Блока, О. Мандельштама, М. Цветаевой, А. Вознесенского и др.

Конечно, внушающим воздействием обладают и произведения других жанров и видов искусства. Музыка, будучи преимущественно интонационным искусством, осуществляет внушение через интонацию, при этом внушаются не только чувства, но и мысли. Закономерности развития самого художественного творчества питают внушающую силу искусства, что было понятно со времён его возникновения.

**Эвристическая функция.** Как отмечали исследователи, искусство развлекает творчеством. Творческое начало художественной деятельности и является основанием для эвристической функции, которая «представляет собой способность искусства внушить не только мысли и чувства... но и саму способность к творчеству». Произведение искусства словно бы заряжает творческой энергией, потому что оно являет собой продукт творчества. При этом следует иметь в виду, что искусство не просто заряжает творческой энергией, но и показывает, как свершается творчество, раскрывает алгоритм творческой деятельности. Кроме того, произведение искусства при его восприятии предполагает творческое освоение, чтобы быть до конца понятным и прочувствованным.

Художественное творчество, по мнению многих исследователей, можно рассматривать как модель творческого процесса вообще. Поэтому искусство и становится стимулятором человеческой

активности. Оно развивает продуктивное воображение, способность по-новому увидеть обычное, способность находить наиболее целесообразные решения, развивает образное мышление, интуицию. Всё это отвечает глубинным потребностям развития человека, его интеллекта и способностей, раскрывает его эстетические потенции. Вот как это выражено в известном стихотворении А. Вознесенского:

Человек на 60% из химикалиев,  
На 40% из лжи и ржи?  
Но на 1% из Микеланджело!  
Поэтому я делаю витражи.

**Компенсационная функция.** Искусство способно действовать, как машина времени или как некая волшебная сила, исполняя то, что человек не получил в реальной жизни, но к чему стремился. С помощью искусства человек может прожить много жизней, занять разные общественные посты, с помощью воображения удовлетворить свои самые амбициозные желания и потребности. В кризисные периоды жизни общества, когда обостряются конфликты между реальностью и идеальными устремлениями личности, искусство выполняет роль или лекарства, или наркотика. Вот строки из стихов В. Брюсова:

Создал я в тайных мечтах  
Мир идеальной природы, –  
Что перед ним этот прах:  
Степи, и скалы, и воды!

Конечно, поэт предлагает в качестве успокоения наркотик. А вот строчки А. Блока:

Ты проклянёшь, в мученьях невозможных,  
Всю жизнь за то, что некого любить!  
Но есть ответ в моих стихах тревожных:  
Их тайный жар тебе поможет жить.

Помогать жить способно только лекарство. Искусство способно выполнять компенсационную функцию потому, что оно само есть эстетическая ценность, которая восполняет эстетическую недостаточность внехудожественной реальности, компенсируя эту недостаточность в труде, быте, межличностных отношениях новым эстетическим богатством.

Есть весьма многочисленная категория публики, которая обращается к искусству прежде всего как к компенсации, ища в нём утешение и надежду. Известно, какой огромной популярностью пользовались длинные киносериалы «Санта Барбара», «Рабыня Изаура», «Богатые тоже плачут» и др. Вот и отечественный фильм «Москва слезам не верит» из той же серии с ярко выраженной компенсационной функцией. Что ж, остаётся только принять эти факты и не осуждать тех, для кого искусство – это компенсация несостоявшегося в жизни.

**Социально-организаторская функция.** Эта функция основывается на том, что искусство способно либо выступать против какой-то социальной общности, либо способствовать объединению людей в качестве общественной целостности. Такую роль выполняли в своё время стихотворение М. Лермонтова «На смерть поэта», пьеса А. Грибоедова «Горе от ума», роман Н. Чернышевского «Что делать?» и др. Такая же миссия возлагается на политические символы: гербы, знамёна, эмблемы и другие произведения декоративно-прикладного искусства. Такое искусство противостоит практике и теории искусства для искусства, поскольку в социально разделённом мире художник, даже независимо от себя, оказывается на чьей-то стороне. Г. Плеханов справедливо замечал, что склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средой. Поэтому сама эта склонность есть выражение социальной природы искусства. В классовом обществе искусство может стать партийным, если художник станет сознательно выражать коренные интересы определённого класса. Таким образом, социально-организаторская функция искусства наиболее убедительно раскрывает его социальную природу, она обусловлена соотношением общественных сил в каждую конкретную эпоху.

Как уже отмечалось, искусство способно содействовать складыванию, возникновению различных общественных сил. Некоторые теоретики считают, что такое функциональное значение художественной деятельности можно назвать *социализирующей функцией*. На разных этапах человеческой жизни проявляется множество средств и механизмов социализации в различных исторически конкретных общностях. И среди всех средств особое место принадлежит искусству. Это связано с эстетической природой художественной деятельности, а эстетическое отношение свободно от какого-либо принуждения, оно бескорыстно. Слияние личного и общественного интереса, когда личное есть общественное, а общественное – личное, характеризует эстетическое переживание. При этом в эстетическом восприятии общечеловеческое всегда является определяющим, что и делает великие произведения бессмертными. А социальные нормы и обычаи просто отмирают. Так, произведения античного искусства и сегодня поражают нас своим совершенством и вызывают чувства удовольствия и эстетического наслаждения, а, скажем, нормы древнегреческих полисов интересны лишь узкому кругу специалистов. Роль искусства в очеловечивании человека и в филогенезе – в развитии человеческого рода, и в онтогенезе – в становлении каждой отдельной человеческой личности, велика, незаменима и необходима.

*Мировоззренческая функция.* Ни в учебниках, ни в теоретических работах эстетики не выделяют мировоззренческую функцию. По каким причинам? Сошлёмся на мнение двух известных философов А. Еремеева и А. Молчановой. А. Молчанова пишет: «Особенности диалектики абстрактного и конкретного в искусстве, неотделимость художественного обобщения от предметной конкретности делают сомнительным его возможность достигать того универсализма, который необходим для мировоззрения. Как может искусство реализовать мировоззренческие цели при своих принципиальных семиотических и логических ограничениях. Следуя законам формальной логики и прямолинейности восхождения от чувственного к рациональному, нетрудно заявить о мировоззренческой неправомочности искусства, о его несоизмеримости в этом смысле с наукой».

А вот мнение А. Еремеева: «Если мировоззрение интегративно, а искусство полифункционально, то мировоззренческую роль искусство играет не благодаря особой функции, а посредством совокупности всех своих функций, взятых интегративно».

Такая позиция позволяет философу рассматривать искусство как специфическое мировоззрение. Сходной позиции придерживается и А. Молчанова, по мнению которой мировоззрение есть не функциональная, а сущностная характеристика искусства, что позволяет «выводить мировоззрение из самого искусства».

Что же является наиболее важным в отношении мировоззрения и искусства? А. Еремеев говорит: «Всякие знания в сфере мировоззрения носят ценностный характер. Научное мировоззрение свидетельствует, что ценности вырабатываются на основе практики прогрессивных общественных сил, на основе дающего истину отражения в отношении значения (оно есть ценность) раскрываются те действительные свойства объектов, которые и образуют отношение ценности».

В этом ценностном аспекте прежде всего и происходит органическое взаимодействие искусства и мировоззрения.

А. Молчанова, рассматривая искусство как метаэмпирическую систему, говорит, что это позволяет дать теоретическое обоснование известным эффектам воспитательного воздействия искусства, что в конечном счёте будет способствовать повышению его социальной роли вплоть до ответственности за мировоззренческую ориентацию личности и общества в целом.

Л. Толстой считал особой целью искусства «вызвать в себе испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, – в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передаёт другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их». Искусство достигает суггестивного эффекта, заражения эмоциями, включает механизм синтонии – перенесение жизненных состояний

других людей на свою судьбу. Всё это известно и доказано. Здесь особенно ясно обнаруживается роль искусства в становлении мировоззрения.

Как бы ни конкретизировалась структура мировоззрения разными авторами, в конечном счёте в его состав включаются уровни: дескриптивный – знания, образующие картину мира; ценностный, прескриптивный – принципы общественно-практической деятельности. Каждому из этих уровней искусство поставляет необходимую информацию, без которой мировоззрение просто невозможно или оказывается ущербным, искажённым, ошибочно ориентирующим человека. Об этом говорилось, когда рассматривались социальные функции искусства, его познавательные возможности, воспитательное значение, моральное содержание.

А как оценивают мировоззренческие возможности искусства сами художники? Вот мнение крупного прозаика Ю. Бондарева: «Я представляю роман, разрушающий рамки классических коллизий и вышедший на просторы земного шара, потому что весь мир стал сейчас сценой, где сходятся и перекрещиваются линии кардинальных проблем современности: человечество в истории и история в человечестве; земля и человек; человек и его отношение к существу, что сделало его человеком; война, угроза гибели, кровь и надежда; справедливость и жестокость; интернационализм и национализм; движение коммунистической идеологии, завоевание свободы и процесс становления личности как самого ценного феномена на земле; судьба человечества».

Это, конечно, проблемы мировоззренческого уровня; поставить их и попытаться дать ответ способно искусство.

Ю. Бондарев продолжает: «Цель современного искусства – разумная организация сознания, внесение в мироустройство нравственного порядка, социальной концепции природы и человека». «Искусство – это историческая энциклопедия человеческих ощущений, противоречивых страстей, желаний, взлётов и падения духа, самоотверженности и мужества, поражений и побед». «Предчувствие счастья и невозможность достичь его в идеальном удовлетворении – это и есть искусство».

Всё, о чём говорит здесь Ю. Бондарев, входит в мировоззрение, необходимо мировоззрению, составляет наиболее востребованный человеком его уровень. Все знания, которые принимает мировоззрение, насыщены эмоциями, человеческими чувствами и переживаниями, и это никак не умаляет их значение по сравнению с научным знанием, потому что это особые знания, их достигает только искусство.

Вот что говорил в своём выступлении на писательском съезде Гавриил Троепольский, автор трогательной повести о собаке по кличке Бим: «Заглавной линией литературы видится мне прежде всего воспитание чувств. Доброта, доверие, преданность долгу, верность дружбе, умение чувствовать природу в её величественной простоте, умение понять страдания другого и сопереживать горю другого – вот чувства, отличающие высокий интеллект». Да! Именно интеллект! Искусство, воспитывая человеческие чувства, формирует высокий интеллект и достойное этой высоты мировоззрение. Вот еще одно из «мгновений» Ю. Бондарева, совершенно определённо отражающее одно из возможных мировоззрений: «И я всё чаще думаю, что жизнь человека – это бег на короткую дистанцию. Задыхаясь в навязанном ему ритме, он бежит, глотая слёзы печали и радости, достигает финиша, падает в бессилии на последнем метре пути – и возвращает уставшее брненное тело земле, так и не поняв, не осмыслив своё краткое существование в прекраснейшем из миров.

Этот путь человека исследует и познаёт не наука, не философия, не социология, даже не история, а литература, которая по задаче и предназначению добрее, мудрее и нравственнее всех наук».

Приведённые примеры и размышления всё-таки подтверждают факт существования мировоззренческой функции искусства. Конечно, её можно понимать интегративно, как результат, совокупность всех возможностей искусства, выводить мировоззрение из самого искусства, говорить не о функции, а о мировоззренческой роли искусства, его значении для формирования мировоззрения и т.д. Но в любом случае это всё равно будет мировоззренческой функцией искусства, его способность и значение для формирования мировоззрения.



## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЗАЩИТА КУЛЬТУРЫ**

Философ Г.С. Батищев замечает: «Поистине наши категории пока что весьма несовершенны и порой даже жалки перед лицом неконцептуализированной высокой духовной культуры и глубинных потенций индивидуальности» (Батищев Г.С. Введение в диалектику творчества СПб. : РГХЛИ, 1997. С. 157).

Соглашаясь с этой мыслью, можно всё же дополнить её высказыванием нашей современницы К.А. Абульхановой-Славской, видимо, не случайно процитированной в книге Г.С. Батищева: «Мир общения – душевного и духовного – ещё надолго останется сокровенным миром, который вдумчиво и осторожно открывают для нас большие художники слова» (Там же. С. 213).

Эти два замечания наших философов в определённой мере объясняют и оправдывают предстоящее обращение к творчеству большого художника слова в поисках ответов на насущные вопросы современной отечественной культуры.

До своей кончины крупный писатель современности Сергей Залыгин успел опубликовать две примечательные публицистические работы. Одна называется «Моя демократия» с подзаголовком «Заметки по ходу жизни» (Новый мир. 1996. № 12), вторая носит более теоретический характер (её жанр писатель определил как «заметки») – «Культура, демократия и тоталитаризм» (Новый мир. 1997. № 1). Работы эти вполне актуальны.

В печати уже к тому времени было опубликовано немало работ, посвящённых теме демократии и культуры. С. Залыгин справедливо замечает: «...все эти выступления пронизаны одной мыслью: даёшь демократию, а уж она-то, безусловно, выдаст на гора культуру!.. На мой взгляд, это, в общем, странное представление, будто демократия чуть ли не обязательно предшествует культуре, очень странная предусматривается последовательность: сначала демо-

кратия, потом – культура. Методология явно хромает хотя бы потому, что культура исторически появилась гораздо раньше демократии, этого понятия – в нынешнем его смысле – и вовсе не было. Лишь спустя долгое время культура произвела на свет демократию, но никак не наоборот» (Новый мир. 1996. № 12).

Это, несомненно, точное и справедливое наблюдение. И если продолжить ретроспективный анализ взаимодействия культуры и демократии, то обнаружится сложность, иной раз запутанность этих отношений. Подобно тому, как владение письменностью и счётю было достоянием элиты, вызывающей подчас почти мистический страх и восхищение пред таким умением, так и высокая культура, та, которую мы стремимся сохранить как наиболее ценное в человеческой памяти, создавалась и была доступна элитарным кругам, имевшим и время, и средства, и знания для создания культурных ценностей. Однако, куртуазная культура сама, если использовать определение средних веков, воспитывала элитарные слои, аристократию, которая по образу жизни, манерам, всей ментальности всё более удалялась от тех масс, которые трудом своим предоставили им такую возможность. Даже богатенький Журден, представитель передового отряда буржуазии, никак не мог выбиться из статуса «мещанина во дворянстве».

Благоговейное отношение к людям дворянского звания, несомненно, поддерживалось ещё и тем обстоятельством, что они были носителями высших достижений культуры, знаний, нравственных отношений, хотя с XIX в. стали стремительно терять свои преимущества. Более того, уже в начале ушедшего XX столетия поднялся настоящий бунт против аристократических привычек и буржуазной благопристойности. В результате происходило не приобщение широких масс к высотам культуры, а наоборот, снижение уровня культуры, который был достигнут усилиями элитарных кругов общества.

Справедливо замечает Ю. Каграманов в статье «Демократия и культура»: «Одна из самых больших “хитростей” состоит в том, что углубление и расширение демократического процесса совпало с упадком культуры. И не просто совпало, но каким-то образом с

ним увязано». И далее: «Несоответствие между идеалами демократии и нынешними культурными реальностями слишком очевидно...» (Новый мир. 1997. № 1).

Это обстоятельство можно было бы проиллюстрировать таким, с нынешней точки зрения, пустяком, как то, что ещё в 50-х гг. прошлого века среди американцев средней культурной развитости считалось вульгарным жевать резинку и танцевать твист. Что за инфантильность!

Но дело обстоит куда серьёзнее.

В уже цитировавшейся статье С. Залыгин считает наиболее точным и верным определение культуры, данное Владимиром Далем: «Культура – это есть образование умственное и нравственное».

Так оно и есть. Отнимите любую их названных частей, и не станет культурного человека, не станет и самой культуры. Здесь всё, как в сообщающихся сосудах: упадок умственного образования влечёт за собой упадок образования нравственного и наоборот. Но это значит, что в интересах государства, общества в целом необходимо заниматься специально, целенаправленно такого рода образованием. И тогда сегодня в условиях громогласно провозглашённых демократических свобод не грех пойти на выучку не в широкие народные массы, как это было в эпоху борьбы за демократические права народа, а к той элитарной интеллигенции, которая ещё сохраняет и продолжает поддерживать высокий уровень отечественной культуры.

О том, что эта работа является жизненно необходимой и жизнеобеспечивающей, образно говорит в своей статье Сергей Залыгин: «...селекция животных и растений аналогична селекции духовной. Эта последняя тоже занимается селекцией догадок и замыслов, идей и идеологий, а демократия – не что иное, как результат именно такого рода селекционной работы».

...Природа обязывает нас быть уже потому, что мы есть. И дело человека – найти себя морально в пределах этой обязанности, так же как дело и долг любого живого существа – всеми силами, данными ему природой, сопротивляться смерти.

Истинное призвание человеческой культуры – укреплять и развивать это сопротивление».

Тут уже можно ставить вопрос не только о том, что чему предшествует – демократия культуре или культура демократии, а о том, что важнее, что необходимее, чем в первую очередь следует заниматься обществу, вступившему на путь демократических преобразований. Ответ очевиден: первенство принадлежит культуре, а демократия есть результат «селекционной работы», проведённой культурой.

К сказанному можно прибавить размышления о демократии Николая Бердяева, что лишний раз подтвердило бы то обстоятельство, что демократия – это очень трудный и вовсе не самый идеальный социальный строй, и он воистину может стать великим и плодотворным для людей, если в основу его заложен крепкий культурный фундамент.

Как верно заметил наш выдающийся учёный М.М. Бахтин, «все ценности и смыслы в культуре актуализируются не “вообще”, не сами по себе, но лишь в данных конкретно-исторических личностях, вот в этом человеке и в этом сознании, а не в каком-нибудь “сознании вообще”, в “общечеловеке”» (Достоевский). Логика «сознания как целого» совпадает с логикой культуры, тоже как целого, как «внутреннего единства». «Три области человеческой культуры – наука, искусство и жизнь – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству» (Махлин В.Л. Михаил Бахтин: философия поступка. М. : Знание, 1990. С. 12).

Эти размышления вполне совпадают с мыслями С. Залыгина: «Демократизм, демократия очень часто понимается как система государственного устройства, ставится в ряд определённых понятий: тоталитаризм, монархия, коммунизм, фундаментализм.

Но кажется, что это не так, что демократия как государственная система не может существовать без демократизма общественного и личного. Если демократизма нет в обществе, откуда ему взяться как системе государственной? Демократизм – это прежде всего образ жизни, это отношение людей друг к другу, умение личности быть демократичной. Это, соответственно, исторический опыт общества и личности, опыт, который и приводит людей к демокра-

тии государственной. Опыт общения, опыт умения отличать умение от неумения, слово – от пустословия, доверие – от недоверия». (Новый мир. 1997. № 12).

Далее, обращаясь к собственным воспоминаниям, С. Залыгин приводит массу примеров, свидетельствующих об истинном демократизме, царившем в среде, к которой принадлежал он и в юные годы, и в молодости, в студенчестве. И это вовсе не обязательно были представители высокой аристократии. Однако эти люди, в частности из числа мастеровых, умельцев, в такой степени владели образованием умственным и нравственным, что их вполне можно было считать людьми интеллигентными.

Вот эта мысль С. Залыгина представляется особенно примечательной, выраженной по-новому, – мысль о связи демократии и интеллигентности. Интеллигентность в человеческом поведении, образе мыслей, отношении к работе, своему долгу, к семье, другим людям. С автором трудно не согласиться. Демократия должна быть интеллигентной. Неинтеллигентная демократия – это нечто вульгарное, наглое, это – вседозволенность, т.е. худший вид демократии, при котором происходит её самоуничтожение и замена новой диктатурой.

О некоторых специальных областях культуры С. Залыгин пишет: «Культура состоит, всегда состояла, из двух, будем говорить, частей, границы между которыми можно установить лишь условно. Это культура бытия (если хотите – жития) как такового и культура изображения бытия, отношение к бытию – искусство. Оно же, искусство, воплощает особенности национального мышления» (Там же).

Культуре чаще всего учатся не по философским трактатам, а через искусство. Тому есть масса примеров. Бенджамин Франклин создал «Альманах бедного Ричарда», который читали грамотные американцы, и им рисовался привлекательный (ему хотелось подражать) образ человека из народа, истинного американца, ловкого на язык и разнообразные действия, набожного и лукавого одновременно (Каграманов Ю. Демократия и культура // Новый мир. 1997. № 1).

Обратим внимание на то, что С.Залыгин говорит о «культуре изображения бытия», об искусстве. В самом деле, способствовали ли демократические преобразования возвышению «культуры изображения бытия»? Несомненно, что произведения Александра Мелихова, охотно публикуемые журналом «Новый мир», пришли к читателю в том числе в результате демократизации жизни, издательской, журнальной деятельности, в результате отмены цензуры. Но вот являются ли они выражением более высокого уровня словесного творчества, искусства – сомнительно.

Многие из тех, кто пережил тюрьму и лагерь, кто нашёл в себе силы рассказать об этом, например В. Шаламов, отмечают, что среди уголовников много неврастеников и откровенных истериков. Что ж, причины такого явления понятны. Но порой кажется, что современное искусство (прежде всего музыкально-литературное творчество) успешно усваивают эти болезненные состояния. Речь не о том, что стало модным сочинять и исполнять блатные песни или употреблять матерщину вместо многоточия в прозе и поэзии; речь о том, что вот эта блатная истерия составляет существенную особенность современной массовой культуры, особенно молодёжной. А начиналось всё тоже с демократии, с демократических стремлений впустить в искусство голос улицы (об этом и В. Маяковский писал), ритмы, хрипы и взвизги негритянских самодельных исполнителей, которые тоже, ведь, недемократично игнорировались белыми расистами.

Не приводит ли демократизация, в частности в искусстве, к разгулу люмпенства? Совершенно определённо можно ответить, что приводит.

Значит, в этом случае следует говорить о роли, значении, смысле культуры.

Ещё одна мысль С. Залыгина: «Культура сильна не столько своим модернизмом, сколько своим консерватизмом...

Культура – это прежде всего преемственность, она и начинается как раз с того времени, с которого её преемственность стала осуществляться как очевидность» (Новый мир. 1997. № 8).

Защищать культуру, продолжать её, сохранять преемственность обязательно каждое общество, и в первую очередь интеллигенция.

Между тем сегодня так называемый постмодернизм стал у нас философской и литературной модой, что приводит к разрыву духовных связей, в том числе и в среде интеллигенции.

Дмитрий Сергеевич Лихачёв, яркий защитник русской интеллигенции и культуры, заключил в редакцию «Нового мира» своё письмо «О русской интеллигенции» следующими словами: «Так неужели и нынче всю тяжесть бремени, все исторические задачи, возложенные на интеллигенцию, она может решить только путём бесконечных распрей и взаимного озлобления, выводящим за пределы интеллигентности, в то время как вся история культуры, равно как и совсем недавний наш практический опыт, подсказывает нам совершенно иной, противоположный путь.

И неужели мы станем по-прежнему, “по-большевистски” недооценивать интеллигенцию и её роль в жизни наших народов?» (Там же).

Становится ясным, на какие вопросы следует отвечать и теоретикам, и практикам в первую очередь.

Кажется очевидным, что сегодня следует придать особое значение эстетическому отношению человека к миру, эстетическому образованию и воспитанию. Эстетическое отношение есть ценностное отношение человека к миру, освоение мира с эстетических позиций значит открытие общезначимых ценностей. Эстетическое отношение обладает универсальностью, так как эстетическое начало может присутствовать «во всех видах человеческой деятельности и, соответственно, эстетические ценности во взаимодействии с другими ценностями могут формировать комплексные ценности : эстетико-утилитарные (архитектура, прикладное искусство, дизайн), эстетико-нравственные (то, что древние греки называли калокагатией), эстетико-социальные, эстетико-познавательные» (Столович Л.Н. Жизнь, творчество, человек. М., 1985. С. 75).

Одновременно все эти обстоятельства обнаруживают синтетическую природу самой эстетической ценности, «включающую в себя многообразные общественно-человеческие отношения, обладающие комплексом различных знаний» (Там же).

С уверенностью можно говорить, что специфика эстетического отношения, эстетических ценностей, а следовательно, эстетического воспитания, определяет без преувеличения выдающуюся роль последнего в современных условиях.

Сознательно оставляя в стороне роль эстетического в производительной деятельности людей, его место в системе научной организации труда, поскольку это специальная, заслуживающая особого внимания тема, остановимся на некоторых наиболее актуальных целях эстетического образования и воспитания.

Мировоззрение включает в себя не только знания о мире, идеологические, политические и т.д. взгляды, но и самые важные гуманистические ценности, место и роль в сознании каждой отдельной личности которых зависит от общего уровня культуры этой личности, от степени чувственной, эмоциональной развитости и восприимчивости. В освоении, закреплении, понимании гуманистических ценностей заключается сегодня важнейшая задача эстетического образования и воспитания. Оно способно помочь преодолеть различия в уровне культуры разных людей, обогащая общечеловеческими ценностями, так как эстетическая культура есть необходимая грань, часть общей культуры. Особо следует подчеркнуть то обстоятельство, что эстетическое образование и воспитание, способствуя формированию мировоззрения, одновременно формируют строй человеческих чувств. Универсальность эстетического воспитания делает его необходимой предпосылкой и частью других задач и форм воспитания – от нравственного до физического.

Важнейшим средством эстетического воспитания является искусство.

Многообразны социальные функции искусства, неоднозначно их понимание в истории эстетики и современной эстетической науке. На смену Платоновскому монофункционализму и Аристотелевскому полифункционализму давно пришли идеи, вообще отрицающие социальную природу искусства и освобождающие его от каких-либо социальных ролей.

Всё-таки очевидно, что наиболее плодотворный путь обнаруживается там и тогда, когда учитывается полифункциональная



природа искусства (иначе оно не смогло бы отвечать универсальным целям эстетического воспитания), когда к анализу социальных функций искусства применяется системный подход. В этом случае обнаруживается главный центр, непреходящая цель функционирования искусства.

Присоединимся к мысли Л. Столовича: «Художественное произведение способно быть функционально значимым для различных систем, для самой разной “среды”, но всё его разнообразие функции опосредуются теми функциональными значениями, которое оно имеет для человеческой личности в её общественной сущности в неповторимо индивидуальном проявлении. Искусство... существует для развития человеческих способностей и общественных потенций» (Там же. С. 133).

Совершенно очевидно, что разное искусство разное и воздействует на человека: оно способно унижить, оскорбить, нравственно растлить, но способно и возвысить, вдохновить. К сожалению, в современной массовой культуре, где искусству, в лучших вариантах, отводится роль средства развлечения, чаще встречается первый случай воздействия искусства на человека, а не второй. Кажется, прочно забыты уроки Аристотеля, который великолепно понимал, какое сильное воспитательное воздействие может оказать на человека музыка. Он различал мелодии и лады, по-разному влияющие на чувства людей. Аристотель выделял мелодии этические (действующие на моральные чувства), практические (возбуждающие активность) и энтузиастические (вызывающие экстаз). Что касается ладов, то, по мысли Аристотеля, следует обращаться к тем ладам, которые более всего соответствуют этическим мелодиям.

Искусство, как известно, развлекает, воспитывает, потому что воздействует на строй наших чувств, ориентирует наше ценностное отношение к миру. Поэтому крайне легкомысленно отмахиваться от тревожных вопросов о влиянии современной поп-музыки на молодые умы и души. К примеру, одним из распространённых приёмов современных эстрадных исполнителей стало бесконечное повторение с разной силой звука, сопровождаемое грохотом музыкальных инструментов и световыми эффектами, одного и того же

слова. Такое повторение, считают психологи, способно возбудить агрессивность слушателей; и ведь известны многочисленные случаи, когда таким образом возбуждённая толпа молодых людей начинала громить всё, что под руку подвернётся...

В современном мире под натиском массовой культуры и искусства существенно необходимо эстетическое образование. В его задачу входит определение границ искусства, чтобы в нынешнем потоке поп-арта не принять за таковое то, что собственно искусством уже не является и, следовательно, не может выполнить его функции. Эстетическое образование должно помочь сформировать сознательный и достаточно высокий с позиций гуманистических целей эстетический идеал, который, в свою очередь, определяет уровень личных вкусов.

Эстетическое воспитание в целом ставит своей задачей пробуждение творческих потенций человека, побуждение его к творческому отношению к жизни, её целям и ценностям.

Истинное, гуманистическое искусство служит этим стратегическим целям эстетического воспитания. Тогда открываются новые возможности воздействия искусства на человека.

Справедливо пишет доктор искусствоведения М. Герман: «И все давно поняли, что и в чисто технократическом обществе вырастить даже технический талант без искусства невозможно. Потому что профессиональное, компетентное, технократическое общество без глубинной его гуманизации не сформировать. Не получится. Вне искусства не прорастёт ни интеллект поколений, ни ассоциативное мышление, ни благотворная самоирония, ни отважная интуиция, ни, наконец, та внутренняя свобода, вне которой нет творчества. Там, где нет уважения к культуре, не может быть и уважения к свободе, там появляется губительное высокомерие по отношению ко всему неординарному, к отважной мысли, к тому чудачеству, за которым нередко прячется талант» (Правда. 1990. 9 апреля). Здесь вновь указаны те грани культуры, которые могут сформироваться под влиянием искусства, в процессе эстетического воспитания, а они-то и являются наиболее важными сегодня, когда необходимо решать задачи возрождения культуры.

Само это возрождение предполагает формулирование новых общественных идеалов, что в условиях падения старых является важнейшей проблемой духовной жизни, основным философским вопросом (А. Панарин) нашего времени.

Одну из своих статей известный советский философ А. Гулыга назвал «Поиски абсолюта» (Новый мир. 1987. № 10) и выразил в ней эту настойчивую социальную потребность – найти идеалы, которые стали бы привлекательными для людей, соответствовали современному уровню развития человеческого сознания и в целом социума. Вполне справедливы предложения А. Гулыги разводить при более узком, конкретном анализе понятия «мораль» и «нравственность». Он обращается к Гегелю и вслед за ним поясняет, что нравственность корпоративна, её принципы поведения основаны на нравах, традициях, договорённости, общей цели. Мораль – общечеловечна, это абсолютная нравственность, единая для всех, безусловное служение добру.

По этим причинам нравственность в какие-то периоды истории в различных социальных средах может принимать аморальные формы. Так было не раз: от убийства престарелых и больных в первобытном обществе до фашизма XX в.

Этот вопрос имеет не только теоретическое значение (необходимость соблюдения терминологической точности), но позволяет сделать и серьёзные практические выводы. Так, ясно, что духовное возрождение должно начинаться с морали, с восстановления некоторых важнейших и абсолютных принципов, а не с корпоративной, приспособившейся к наличным условиям нравственности. Видимо, по этим причинам, впрочем, ещё до конца не осозанным и не осмысленным, происходит серьёзный поворот в нашем отношении к религии, ибо в течение многих веков церковь способствовала именно воспитанию морали.

Вся культурная история общества свидетельствует, что этический прогресс двигался по пути от запрета (нельзя творить зло) к повелению творить добро, вести себя достойно, и в процессе этого движения и формулировались те моральные абсолюты, без которых не обойтись и сегодня.

Совершенно прав А. Гулыга, который в упомянутой статье пишет: «...без признания морального абсолюта никакие императивы не работают, неизбежно наступают нравственный релятивизм и конформизм, принципы приспособляются к обстоятельствам. Моральный же человек творит добро независимо от обстоятельств» (Там же).

Таким образом, практическая цель формулируется как необходимость воспитания морального человека, знающего абсолюты и обладающего потребностью их соблюдения как естественной и закономерной линии собственного поведения.

Могучим инструментом формирования морального человека и является эстетическое воспитание. А эстетическое образование и воспитание – это наиболее эффективные защитники человеческой культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

- Андреев А.П.* Место искусства в познании мира. М., 1980.
- Асмус В.* Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.
- Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Басин Е.Я.* Психология художественного творчества. М., 1985.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Башиляр Г.* Новый рационализм. М., 1987.
- Бердяев Н.А.* Смысл творчества. М., 1989.
- Библер В.С.* От наукоучения к логике культуры. М., 1991.
- Борев Ю.* Эстетика. М., 1988.
- Бесклубенко С.Д.* Природа искусства. М., 1982.
- Бондарев Ю.* Советская культура. 8 мая 1986 г.
- Бурмакин Э.В.* Мировоззрение и искусство. Томск, 1978.
- Бурмакин Э.В.* Экология культуры. Томск, 2006.
- Ванслов В.В.* Что такое искусство. М., 1988.
- Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968.
- Гадамер Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.
- Гароди Р.* О реализме без берегов. М., 1961.
- Гегель.* Эстетика : в 4 т. М., 1970.
- Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987.
- Громов Е.С.* Художественное творчество. М., 1971.
- Гончаренко Н.Ф.* Гений в искусстве и науке. М., 1990.
- Гулыга А.В.* Принципы эстетики. М., 1987.
- Еремеев А.Ф.* Границы искусства: социальная сущность художественного творчества. М., 1987.
- Зись А.Я.* Искусство и эстетика. М., 1975.
- Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
- Каган М.С.* Эстетика как философская наука. СПб, 1997.
- Кант И.* Соч. : в 6 т. М., 1966.
- Кон И.* Общая эстетика. М., 1921.
- Кривцун О.А.* Эстетика. М., 2003.
- Кроче В.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920.
- Лейзеров Н.Л.* Образность в искусстве. М., 1974.
- Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму (новый живописный реализм) М., 1916.
- Медведев П.* В лаборатории писателя. Л., 1933.
- О возвышенном.* М., 1960.

- Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- От конструктивизма до сюрреализма.* М., 1996. М., 1956.
- Парандовский Я.* Алхимия слова. М., 1990.
- Плеханов Г.В.* Литература и эстетика. М., 1958.
- Постсимволизм как явление культуры.* М., 1995.
- Репин И.Е.* Далёкое близкое. Автобиография. М. : Азбука-классика, 2010.
- Руссо Ж.-Ж.* Об искусстве. М; Л., 1959.
- Семёнов В.Л.* Массовая культура в современном мире. СПб., 1991.
- Столочич Л.Н.* Жизнь, творчество, человек. М., 1985.
- Столочич Л.Н.* Красота. Добро. Истина. Очерк эстетической аксиологии. М., 1994.
- Тойнби А.* Постижение истории. М., 1991.
- Художественное творчество.* Вопросы комплексного изучения. Л., 1986.
- Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч. в 15 т. М., 1949. Т. 2, 11.
- Эйзенштейн С.* Мемуары. М., 1997.
- Эстетика* / под ред. А.А. Радугина. М., 1998.
- Юнг К., Нойман Э.* Психоанализ и искусство. М., 1996.
- Яковлев Е.Г.* Художник. Личность и творчество. М., 1991.
- Яковлев Е.Г.* Эстетическое как совершенное. М., 1995.
- Яковлев Е.Г.* Эстетика. М., 1999.
- Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1994.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>1. Тайна красоты</b> .....	3
1.1. Только человеческое .....	3
1.2. Узелки на память .....	11
1.3. Модификации по способу бытия .....	75
1.4. Эстетическое и художественное .....	86
<b>2. Тайна творчества</b> .....	91
2.1. Потребность в искусстве .....	91
2.2. Художественный образ .....	109
2.3. Виды искусства .....	143
2.4. Художник – субъект творчества .....	173
<b>3. Воспитание чувств</b> .....	202
3.1. Потребность в нематериальном .....	202
3.2. Искусство в современном мире .....	219
3.3. Общественные функции искусства .....	231
<b>Заключение. Эстетическая защита культуры</b> .....	257
<b>Литература</b> .....	269

*Учебное издание*

**Эдуард Владимирович Бурмакин**

**ЭСТЕТИКА В ЖИЗНИ**

*Учебное пособие*

Редакторы: Н.А. Афанасьева, А.Н. Миронова  
Оригинал-макет А.И. Лелоюр

Подписано к печати 9.07.2013 г. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная. Гарнитура Times.  
Усл. печ. л. 6,9.  
Тираж 80 экз. Заказ № 274.

Отпечатано на оборудовании  
редакционно-издательского отдела  
Томского государственного университета  
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36. Корп. 4. Оф. 011  
Тел. 8+(382-2)–52-98-49