МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКАЯ ЭСТЕТИКА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ПРОФЕССОРА М. Ф. О В С Я Н Н И К О В А

Допущено
Министерством высшего и среднего
специального образования СССР
в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений

МОСКВА «ВЫСШАЯ ШКОЛА» 1983

ББК 87.8 М26

Р е ц е н з е н т ы : кафедра эстетики Тбилисского государственного университета им. А. Чавчавадзе; доктор философских наук, профессор Н. Л. Лейзеров

Марксистско-ленинская эстетика: Учеб. пособие М26 для вузов/Л. В. Алехина, В. Р. Аронов, М. Н. Афасижев и др.; Под ред. М. Ф. Овсянникова. — М.: Высш. шк., 1983.-544 с. В пер.: 1 р. 30 к.

Пособие подготовлено в соответствии с программой курса «Основы марксистско-ленинской эстетики», утвержденной Минвузом СССР. В ее написании приняли участие видные ученые вузов и научно-исследовательских учреждений, разрабатывающие проблемы эстетики и теории искусств.

В книге удачно сочетается постановка теоретических вопросов с насущными задачами эстетического воспитания студентов, широко отражены основные документы партии и материалы XXVI съезда КПСС, касающиеся проблем развития советской литературы и искусства.

0302060000-414 ,
М ---------- 3 — 83
001(01)-83

ББК 87.8
7

©Издательство «Высшая школа», 1983

П Р Е Д И С Л О В И Е

Настоящее учебное пособие является новым изданием в сравнении с книгой, вышедшей под таким же названием в издательстве МГУ в 1973 г. В нем использована лишь небольшая часть материала прежнего издания.

Книга написана авторским коллективом: Л. В. Алехина — разд. IV, гл. 2, § 1; В. Р. Аронов — разд.V, гл. 2, § 2, гл. 4; М. Н. Афасижев — разд. I, гл. 1; В. В. Ванслов— разд. III, § 1, 9, 10, 13-15; И. Ф. Волков - разд. IV, гл. 4, § 1—4, разд. V, гл. 3; Е. В. Волкова — разд. II, гл. 3, гл. 4; С. С. Гольдентрихт — разд. V, гл. 2, § 1; Г. Н. Джибладзе — разд. IV, гл. 3, § 3; А. Я. Зись— разд. III, § 2, 8, 10-12; М. С. Каган-разд. V, гл. 1; Н. В. Кашина — разд. I, гл. 4, § 2, 3; Г. Г. Квасов — разд. IV, гл. 2, § 3; Э. Г. Красностанов — разд. I, гл. 4, § 1; В. П. Круто ус — разд. V, гл. 6; Т. В. Кузнецова — разд. IV, гл. 3, § 4; О. В. Лармин — разд. I, гл. 3, § 6; Б. Г. Лукьянов — разд. I, гл. 3, § 4; Т. Б. Любимова — разд. I, гл. 4, § 4; К. А. Макаров — разд. III, § 3 — 7; О. А. Макаров — разд. IV, гл. 3, § 1, 2; Ф. Т. Мартынов — разд. I, гл. 3, § 1, 2; А. С. Мигунов — разд. И, гл. 1, § 1, 2; Д. В. Михновский — разд. V, гл. 5; М. Ф. Овсянников — разд. I, гл. 2, введение к гл. 3; А. А. Оганов— разд. II, гл. 1, § 3; Л. П. Печко — разд. IV, гл. 4, § 5; А. В. Пирадов — разд. V, гл. 1; И. Ф. Смольяни-нов — разд. V, гл. 5; П. В. Соболев — разд. V, гл. 2, § 3; Г. П. Турук — разд. IV, гл. 1; В. М. Хоминская— разд. IV, гл. 2, § 2;Т. Х. Шингаров — разд. I, гл. 3, § 3; разд. II, гл. 5; Е. Г. Яковлев — разд. I, гл. 3, § 5; разд. II, гл. 2, разд. IV, гл. 2, § 4.

РАЗДЕЛ I

ЭСТЕТИКА КАК НАУКА

ГЛАВА 1

ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Эстетика — наука об эстетическом в природе, обществе, в материальном и духовном производстве, об общих принципах творчества по законам красоты, о генезисе, закономерностях развития и функционирования эстетического сознания, в том числе и искусства как специфической формы отражения действительности.

Содержание и структура эстетики в каждую эпоху исторически обусловлены, с одной стороны, уровнем и характером освоения действительности всеми формами эстетической деятельности и эстетического сознания, с другой — характером тех философских систем, на которые опирались эстетика, а также состоянием специальных наук — истории, социологии, психологии, искусствознания и других, так или иначе привлекаемых эстетикой для решения ее проблем.

История эстетики свидетельствует, что предмет эстетики то расширялся, то сужался, а методы ее, ассимилируя достижения других наук, в основном все более и более совершенствовались.

Марксистская эстетика в ее современном виде как система знания делится на историю эстетики, теорию эстетики и критику современной буржуазной эстетики.

Дифференциация предмета эстетики свидетельствует не только о его сложности, но и о развитии самого эстетического знания, о разнообразии способов исследования его предмета. Если в прошлом эстетика была в основном связана с философией и искусствознанием, то в настоящее время для решения своих проблем она привлекает не только общественные, но и естественные науки, математику. Правда, количественные методы при анализе искусства были применены уже в эпоху античности пифагорей-

ской философской школой. Использование данных фи зиологии и психологии характерно для многих эстетиков прошлого, например Аристотеля, Дидро, Канта. Но так как эффективное применение конкретных наук зависит от уровня их развития, то только в нашу эпоху, в эпоху их всестороннего и бурного расцвета, стало возможным действительно плодотворное содружество различных дисциплин при решении актуальных проблем эстетики. Необходимость взаимодействия различных наук при исследовании проблем эстетической деятельности, произведений искусства и его реципиентов вызвана их сложностью, наличием в них различных взаимообусловленных уровней и структур.

Наиболее общими, философскими вопросами марксистско-ленинской эстетики являются вопросы о взаимоотношении субъекта и объекта, материального и идеального в эстетической деятельности и эстетическом восприятии; вопросы о классовости, народности, партийности искусства, о взаимоотношениях искусства с другими видами общественного производства и формами общественного сознания, об исторических закономерностях развития искусства, о реализме и об эстетическом воспитании и др. Решение этих общеэстетических проблем является методологической основой для конкретных наук, используемых при изучении художественного творчества, произведений искусства, его реципиентов, взаимодействия искусства с другими формами общественного сознания, а также различными сферами общественной практики, бытом и т. д.

Эстетика как наука в ее современном состоянии является как бы соединительным звеном между философией и конкретным исследованием искусства различными искусствоведческими дисциплинами — литературоведением, музыковедением, театроведением, киноведениеми др. При этом следует отметить, что философская методология в эстетике дополняется методами различных наук, не связанных непосредственно с изучением искусства (психология, кибернетика, семиотика, математическое моделирование).

Усложнение предмета эстетики ставит перед ней как наукой проблему упорядочения и логического обоснования самой эстетики, которая должна стремиться к наиболее полному и адекватному отражению своего предмета. Поэтому эстетика должна устанавливать для всей си-

стемы искусства и эстетической культуры вообще последовательность их анализа с помощью различных методов, начиная от философских и вплоть до специальных конкретно-научных.

За последнее время уделялось большое внимание строгому системному подходу к анализу отдельных проблем искусства и искусства в целом. В теории искусства он предъявляет требования, которые если и реализовывались ранее (С. Эйзенштейн, Б. Асафьев и др.), то без четкого понимания и без той полноты, которая необходима для целостного постижения произведений искусства.

Кроме того, важной особенностью системного подхода и одним из его достоинств как метода исследования является не только требование подходить к сложным объектам как к системам, но требование адекватной им системности и последовательности методов научных дисциплин, привлекаемых к исследованию. В этой связи перед эстетикой всегда будет стоять проблема «самоорганизации» и координации методов других наук, привлекаемых ею для исследования искусства. Последнее, находясь в постоянном развитии и сложных взаимодействиях с другими общественными системами, всегда будет выходить за рамки любой, даже самой совершенной теории, ставя перед ней все новые и новые задачи.

При этом следует помнить, что системный подход не имеет своего специфического объекта и в этом смысле он применим к любому сложному объекту, обладающему признаками системности. «Пристраиваясь» к любой науке, он помогает ей более отчетливо осознать закономерности строения или структуры объекта этой науки, взаимодействия между его компонентами, взаимосвязи, этого объекта с другими и т. д. Системный подход в идеале требует максимального приближения науки к исследуемому предмету. Поэтому при изучении различных областей природы, общества и общественного сознания системный подход, конкретизируя положение диалектико-материалистической философии о взаимообусловленности и взаимодействии явлений природы, общества, форм общественного сознания, в свою очередь как бы «снимается» в системе конкретных наук, исследующих эти явления. Эвристическая сущность его, таким образом, заключается в опосредовании методологии общефилософского характера — общенаучной, в культивировании со-

знательного и методологически необходимого подхода к явлениям природы и общества как совокупности систем в их сложном и диалектически противоречивом взаимодействии и развитии.

Поэтому на основе методологических предпосылок системного подхода, реализованных в эстетике, исследование, например, искусства должно рассматриваться как сложнодинамическая система с многообразными уровнями и связями между ними. Современная марксистско-ленинская эстетика многие свои проблемы и задачи решает в результате эффективного применения традиционных и новых методов исследования к различным аспектам искусства и эстетической деятельности вообще.

Эстетика при этом по отношению к более частным искусствоведческим дисциплинам и художественной критике выступает как методологическая основа. Искусствоведческие дисциплины так или иначе конкретизируют общеэстетические положения применительно к различным видам искусства.

В своем современном виде искусствоведческие дисциплины исследуют структуру и специфические особенности того или иного вида искусства, его взаимодействие с другими видами искусства, его обусловленность общественным производством и другими формами общественного сознания, а также его историю, т. е. охватывают свой предмет в его специфике, в системе других общественных институтов, в процессе его' функционирования и исторического развития. Эти задачи привели к выделению и специализации в искусствоведческих науках различных методов исследования, важнейшими из которых являются следующие: структурно-функциональный (исследующий метод, стиль, специфику образной системы, внутренние связи художественных произведений данного вида, его жанровое многообразие, взаимодействия между данным видом искусства и другими видами, одним словом, дающий «синхронный» анализ данного вида искусства), историко-генетический (рассматривающий историю и социальную обусловленность того или иного вида искусства), сравнительно-исторический (раскрывающий связи и взаимодействия между различными видами искусства в различные эпохи) и некоторые другие. Среди них в настоящее время активизировался типологический метод исследования отдельных видов искусства — метод, который наиболее характерно выражает

тенденцию перехода современного искусствознания от эмпирического описания и исследований отдельных видов искусства к общетеоретическим методам его анализа. Типологический или, как его еще называют, системно-типологический метод возник в рамках сравнительно-исторического и наглядно демонстрирует стремление искусствоведов к системности исследования различных видов искусства с целью выявления в них общих признаков, связей, структур и их взаимодействий. Системно-типологический метод стремится, по сути, установить общие для различных видов искусства закономерности и в этом смысле выходит за рамки отдельной искусствоведческой дисциплины, иными словами, составляет как бы переходную ступень между эстетикой и теорией того или иного вида искусства.

В этом смысле особое место занимает художественная критика, которая может свободно привлекать для своих разнообразных целей любые результаты эстетических исследований и искусствоведческих наук. Но какие бы задачи ни ставила перед собой художественная критика, ее специфика среди других средств постижения искусства состоит в максимальной приближенности к художественному произведению, в проникновении в его уникальную неповторимость и общественное значение для его современников. Художественная критика отличается от эстетики. Если последняя является из всех дисциплин, изучающих искусство, наиболее абстрактной и всеобщей, а конкретно-художественные произведения использует в качестве примеров и иллюстраций своих общих положений, то художественная критика, наоборот, призвана наиболее адекватно описать художественные произведения, стремится к максимально возможной посредством внехудожественных средств конкретности проникновения в его содержание, дух или пафос, в его художественные особенности и оригинальность. Ее цель — показать идейно-художественное и общественное значение произведений искусства.

Вот почему критик должен сочетать безупречный художественный вкус и теоретическую подготовленность, художественное чутье и интеллект мыслителя, а также темперамент общественного трибуна. Такое сочетание встречается крайне редко, что и объясняет тот факт, что настоящих критиков во все эпохи гораздо меньше, чем художников, эстетиков и теоретиков искусства. Пример

В. Г. Белинского в истории России может служить подтверждением этого.

Таким образом, все указанные дисциплины — эстетика, искусствознание и художественная критика более или менее целостно охватывают всю систему искусства в соответствий со своими аспектами и задачами ее исследования.

Поэтому дальнейшая координация между этими дисциплинами, а также развитие смежных дисциплин, таких, как системно-типологические исследования и другие, является одной из важных и актуальных задач современной научной мысли.

Однако не менее сложные задачи в современную эпоху стоят и перед самой эстетикой, перед ее историей и теорией, а также критикой буржуазной эстетики.

Что касается истории, то не следует недооценивать ее значение для развития современной эстетики. «Без истории нет теории» — это положение особенно актуально при исследовании философских и эстетических проблем, так как нигде так наглядно не ощущается преемственность и связь теоретических проблем и характера их решения, как в различных направлениях философии и эстетики. В эстетике эта «связь времен» особенно актуальна. Отсюда и эстетические теории прошлого, являясь в большей или меньшей степени обобщением художественно-эстетической практики своего времени, представляют для современников живой интерес.

В нашей эстетической литературе достигнуто немало успехов в исследовании истории эстетики как по отдельным странам, так и мировой эстетики в целом. Однако и здесь существует еще много пробелов по отдельным регионам (например, по странам Востока) и периодам. Едва только намечается преодоление «европоцентризма» при исследовании истории развития мировой эстетики. Настало время переходить от исследований истории отдельных форм общественного сознания — искусства, религии, морали, философии, эстетики — к системным исследованиям материальной и духовной культуры общества в их историческом своеобразии и взаимодействии как в отдельных странах, так и в мировой эстетике в целом.

Большие задачи стоят перед марксистско-ленинской эстетической теорией, которая в современную эпоху должна исследовать и обобщать художественную и эсте-

тическую практику развитого социализма и прогнозировать ее основные тенденции. Имеет огромное значение разработка системы эстетических категорий, причем наряду с уточнением и расширением круга традиционных категорий эстетики в ней происходит бурный процесс усвоения современных научных подходов исследования, использование (с определенной коррекцией) наряду с общеэстетической методологией методов системного подхода, семиотики, кибернетики, теории информации, логики, математики и др. Это неизбежно приводит к внедрению в научный аппарат эстетики таких понятий, как системность, целостность, структура, функции, уровни, знак, значение, оппозиция и т. д.

Использование новых подходов исследования и связанных с ними понятий для целей эстетического анализа искусства и эстетической культуры вообще при соблюдении разумной меры дает возможность конкретизировать некоторые общеэстетические категории и понятия, раскрыть механизмы связи, взаимодействия и развития различных уровней и структур как искусства в целом, так и его отдельных произведений, его подсистем и компонентов. Такие науки, как современная психология, теория информации, кибернетика и другие, много дают для исследования субъекта эстетической деятельности. Таким образом, сочетание традиционных и новых методов исследования делает возможным осуществление комплексного подхода к различным проблемам искусства и эстетической деятельности человека вообще.

Не будет преувеличением заключить на основе сказанного, что для успешного решения различных проблем эстетики, решения, отвечающего современному уровню научного знания, привлечение смежных наук и комплексное их использование становится все более и более обязательным. Отсюда возникают весьма сложные проблеме и актуальные задачи по дальнейшему развитию эстетической науки в процессе этих исследований.

Современная эстетическая и художественная практика, характеризующаяся в эпоху научно-технического прогресса все более стремительным динамизмом развития, ставит перед учеными разнообразные задачи. Так, развитие дизайна, или художественного конструирования, более остро поставило вопрос о соотношении утилитарного и эстетического в научном творчестве, - трудовой деятельности и искусстве, о взаимообусловленности

функции и формы в изделиях прикладного искусства и самого дизайна и др.

Не меньше проблем предстоит решить и исследователям художественного творчества как в области общей теории творчества, так и многообразных его видов. Особо следует выделить необходимость исследования специфики художественного творчества в «технических» видах искусства, например в киноискусстве, телеискусстве, художественной фотографии, где использование современной техники, с одной стороны, создает относительную свободу организации творческого процесса, а с другой — немалые трудности в управлении этим процессом вследствие необходимости учитывать множество факторов, связанных с коллективным характером творчества в двух первых видах искусства и со спецификой и возможностями использования техники в них.

Одной из важнейших задач современной эстетики является исследование наиболее общих проблем искусства. Исследование искусства в системе общественных отношений, разработка научного аппарата и методов этого исследования на уровне современных философских и общественных наук с целью адекватного постижения искусства является одной из актуальных задач нашей эстетической науки. Именно такой подход к искусству характерен для классиков марксизма-ленинизма, дальнейшее освоение наследия которых необходимо для плодотворного развития и совершенствования методологии исследования общих вопросов искусства. Особую ценность и актуальность в настоящее время приобретает успешное изучение и разработка ленинской теории отражения как общей методологии подхода к вопросам о природе и структуре искусства, его классовости и партийности, и особенно к вопросам развития теории и обоснования практики социалистического искусства.

В настоящее время актуальны исследования проблемы эстетического восприятия, а также функций искусства в обществе. Эти исследования по предмету делятся на две сравнительно самостоятельные области: 1) социологические исследования функционирования искусства среди различных групп населения и 2) исследования психологии эстетического восприятия индивидами различных предметов, явлений общества, природы и главным образом — произведений искусства. Разумеется, эти исследования дополняют друг друга.

Анализ психологических и физиологических механизмов эстетического восприятия устанавливает лишь принципы взаимодействия различных уровней и структур человека, например коры и подкорки, оперативной и долговременной памяти, интуиции, рациональной направленности, воли, представлений о предметах и их эталонах, хранящихся в памяти и выступающих как один из критериев оценки воспринимаемого. Важной задачей психологии эстетического восприятия является раскрытие природы эстетических эмоций и определение условий их формирования и развития как в самой жизни, так и в процессе общения с искусством. Вопрос о сущности эстетической эмоции, как и других субъективных сторон эстетического (эстетическая потребность, вкус), является одним из дискуссионных, т. е. неразработанных, в нашей науке. Взаимодействие эстетики, физиологии, психологии, кибернетики и теории информации при исследовании субъекта эстетической деятельности и восприятия является актуальной задачей и необходимым условием достижения плодотворных результатов в этой сложной и запутанной в настоящем области.

Что касается социологических исследований, то и здесь взаимодействие различных дисциплин диктуется и сложностью предмета и характером методов его исследования. В современных условиях, когда искусство функционирует в невиданных до этого масштабах при помощи современных средствсвязи и средств массовых коммуникаций, только традиционными методами невозможно определить функции искусства в обществе и тенденции его развития. Здесь необходима социология искусства с ее современными методами сбора и обработки на ЭВМ результатов. Все это позволяет в ходе социологических исследований выяснить, как в различных по социально-демографическим признакам группах общества воспринимаются и оцениваются разные виды, жанры и отдельные произведения искусства. Они помогают тем самым более конкретно и дифференцированно определять реальные функции искусства в обществе в зависимости от объективных и субъективных факторов жизнедеятельности людей, способствуют определению степени удовлетворенности их современным уровнем развития искусства и эффективности его влияния на самосознание и мировоззрение различных социальных групп. Но, несмотря на очевидную важность социологии искусства

для оптимального управления художественной культурой, ее уровень и масштабы значительно отстают от практики социалистического искусства и требований жизни. Поэтому одной из важнейших задач нашей эстетической науки является не только глубокое и всестороннее изучение реальных процессов искусства и характера его влияния на людей, но и прогнозирование как тенденций в развитии искусства, так и требований к нему в будущем.

Рост потребности людей в эстетической деятельности в современную эпоху связан с общим характером общественной практики, повышением роли субъективного фактора в ней и зависит от специфических условий производства и распределения материальных и духовных благ, детерминируемых классовой природой общества, уровнем развития его производительных сил и производственных отношений и, наконец, общей целью производства в данном обществе. В буржуазном обществе научно-технический прогресс резко обострил коренные противоречия между трудом и капиталом, городом и деревней, еще более усилил эксплуатацию трудящихся масс. В обществе же развитого социализма созданы благоприятные условия, позволяющие использовать результаты научно-технического прогресса для повышения жизненного и культурного уровня народа. Достижения науки и техники намного повышают производительность труда, а следовательно, все более и более повышают материальное благосостояние масс. Сокращение же рабочего времени и увеличение при этом свободного времени трудящихся приводит к увеличению возможностей для их физического и духовного развития.

Но наиболее радикально влияние научно-технического прогресса на искусство проявилось в непосредственном использовании науки и техники для создания и совершенствования новых видов искусства на основе фотографии, кинематографа и телевидения. Характерной особенностью последних является использование средств массовых коммуникаций как для процесса их производства и функционирования, так и для трансляции изображений традиционных видов искусства: — скульптуры, архитектуры, живописи, театральных постановок и т. д. Тем самым решается проблема всеобщего доступа к искусству широких народных масс. В связи с этим встает проблема трансляции и тиражирования классических худо-

жественных ценностей с учетом обеспечения ими полноценного эстетического восприятия. Стремительное совершенствование печати, фотографии, киноаппаратуры и телевизоров в недалеком будущем обеспечит все более и более адекватное репродуцирование и трансляцию традиционных искусств, произведения которых остаются оригинальными и уникальными. Характерно, что проблему оригинальности новые виды искусства решают по-новому, произведения кино-, фото- и телеискусства существуют в многочисленных копиях, каждая из которых является в равной мере оригинальной, так как копии не отличаются друг от друга по своим художественным качествам. Это обеспечивает одновременный массовый показ произведений киноискусства и телеискусства, что отвечает общему ритму общественного производства в современную эпоху, для которого характерно предельное сокращение времени между созданием предметов и их потреблением.

Однако надо иметь в виду, что с появлением технических видов искусства между ними и традиционными видами искусства возникли сложные процессы взаимодействия; развитие новых видов искусства осуществлялось зачастую путем конкурентной борьбы и столкновений в процессе усиленного поиска, утверждения и развития ими своей специфики и своего социального статуса. Например, появление художественной фотографии вызвало продолжительные дискуссии о ее возможностях и эстетических достоинствах в сравнении с живописью. И если на первых порах многими теоретиками и практиками искусства фотография лишалась права называться искусством, то затем, добившись несомненных художественных результатов, она заслуженно завоевала широкое признание как своеобразный вид изобразительного искусства.

Характерной особенностью новых видов искусства является их непосредственная связь с успехами науки и техники, зависимость от достижений последних. Но применение новых технических средств не должно стать самоцелью. Оно призвано служить средством наиболее эффективного и эстетически оптимального воздействия на зрителей. Тесная связь киноискусства с современной техникой обусловила и специфику его производства. В создании фильмов, как ни в каком другом виде художественной деятельности, сказалась тенденция к разделению труда, свойственная общественной практике в усло-

виях научно-технического прогресса. Не говоря уже о связи с промышленностью, широкой сетью контор кинопроката и других вспомогательных средств и технических служб, в постановке фильмов заняты сценаристы, режиссеры, операторы, технический персонал, актеры, консультанты, огромная масса статистов. Искусство кино в этом смысле является массовым не только по характеру восприятия, но и по характеру его производства.

Искусство в условиях развитого социалистического общества направлено на удовлетворение и развитие все возрастающей потребности масс в различных формах эстетической деятельности и на воспитание коммунистического мировоззрения людей. Последнее обеспечивается все более активным взаимодействием искусства с другими формами общественного сознания, что способствует обогащению, углублению содержательности искусства социалистического общества. Например, марксистско-ленинская философия как учение о наиболее общих законах развития природы, общества и человеческого мышления дает деятелям искусства научное представление о мире и человеке, о тенденциях их развития, формулирует общие цели и задачи искусства в эпоху социализма. Именно эта философская основа социалистического искусства и обусловила одно из его важнейших отличительных свойств — стремление и умение изображать действительность в процессе ее диалектического развития и преобразования. А политическая идеология выдвигает перед искусством очередные, наиболее актуальные социальные задачи и цели. Роль же нравственности как важнейшей формы общественного сознания заключается в формировании у художников социально обусловленных нравственно-этических критериев оценки поведения людей, способствуя тем самым изображению жизни с позиций коммунистических идеалов.

Огромное влияние на содержание искусства оказывает наука. Она демонстрирует силу разума человека, его безграничные возможности в познании и преобразовании окружающей природной и социальной среды.

Таким образом, взаимодействие искусства с другими формами общественного сознания служит обогащению его содержательности, углубляет и развивает познавательную, идеологическую и воспитательную функции искусства. Однако это не значит, что современное искусство нашего общества полностью соответствует все

возрастающим запросам советских людей. Порой оно не успевает своевременно и в совершенной художественной форме отражать новое и прогрессивное, а также и то отрицательное, что мешает этому новому и прогрессивному в нашей жизни. Лакировка и избегание изображения противоречий нашей действительности зачастую приводят к значительному снижению роли искусства в выполнении его важнейших функций. И наоборот, актуальные и остропроблемные произведения активизируют людей на преодоление того, что тормозит развитие общества.

Немалую роль в этом процессе должна сыграть эстетическая наука как теоретическая основа всех форм и методов пропаганды эстетических знаний и практических рекомендаций по эстетическому и художественному воспитанию масс, а также по обоснованию и развитию принципов искусства социалистического реализма.

Одной из важнейших задач современной марксистско-ленинской эстетики остается критика буржуазных эстетических теорий'. За последние годы появилось немало монографий и сборников, в которых критически анализируются такие основные направления буржуазной эстетики, как прагматизм, позитивизм, фрейдизм, экзистенциализм, структурализм, эстетические взгляды «новых левых», а также наиболее характерные течения буржуазного искусства — сюрреализм, экспрессионизм, абстракционизм, поп-арт и т. д. Стали появляться работы, посвященные «массовому искусству» за рубежом.

В дальнейшей работе по критике буржуазной эстетики наряду с критическим освещением новейших направлений буржуазной эстетики и их отдельных представителей необходимо переходить к углубленному критическому анализу основных проблем, характерных для многих направлений буржуазной эстетики. Проблема творческой личности в искусстве, соотношение социального и биологического в эстетической деятельности, взаимодействие рационального и эмоционального, сознательного и бессознательного в процессе художественного творчества, вопрос о природе и общественных функциях искусства, проблема методов исследования художественного произведения как структурно целого и автономного явления художественной культуры — вот важнейшие проблемы, идеалистический, ненаучный характер решения которых определил и определяет основные особенности буржуазных эстетических теорий.

Поэтому очень важно показать эволюцию буржуазной эстетической мысли, начиная с самого ее зарождения и вплоть до современности, в решении этих проблем и выявить их связь с художественной практикой, а также с идеологическими установками буржуазных теоретиков искусства, со специфическими задачами, которые они ставили перед собой. И поскольку эти установки и задачи в той или иной степени объективно определялись конкретно-историческими условиями, то весьма важно показать обусловленность (как бы ни была опосредована и запутана эта связь) буржуазных эстетических концепций конкретной жизнью капиталистического общества, а также выявить, каким образом буржуазные эстетики приходят к прямому или косвенному обоснованию и оправданию буржуазного строя или же к протесту против него и порождаемых им неблагоприятных условий для художественной культуры. Так как критика буржуазной действительности стала едва ли не одной из характерных черт многих направлений буржуазной эстетики (начиная с Канта, романтиков, Гегеля и вплоть до фрейдизма, экзистенциализма и особенно «новых левых»), важно установить в каждом отдельном случае степень серьезности и радикальности этой критики и использовать положительные моменты ее как свидетельство реального протеста буржуазных либеральных эстетиков против отрицательных черт и свойств капиталистического общества.

При этом очень важно уметь видеть оппозицию зарубежных эстетиков буржуазному обществу не только в их прямых заявлениях на этот счет и открытой критике буржуазного общества и его искусства, но и анализируя содержание и реальные выводы из их эстетических теорий. Например, во многом характер решения проблемы функции эстетической деятельности в буржуазной эстетике определялся сознательным или неосознанным протестом против условий буржуазного общества. Неспособность последнего создать предпосылки для гармонического развития человека почувствовали еще те философы, деятельность которых совпала с утверждением буржуазных общественных отношений (Кант, Шеллинг, романтики, Гегель и др.). Не видя реальных способов преодоления отрицательных условий буржуазного общества, многие философы и эстетики рассматривали искусство и эстетическую деятельность вообще как одно из главных, если

не единственное, средств гармонического развития человека или во всяком случае — хотя бы временного отвлечения от противоречий и трудностей жизни. Как следствие таков установки основные характеристики эстетической деятельности в ее различных формах определялись зачастую по контрасту с отрицательными условиями жизнедеятельности людей, более того — как их антитеза. Так, дух «полезности», утилитаризма, который с самого начала утвердился в буржуазном обществе как основной принцип взаимоотношения людей и как основная цель в любом виде их деятельности, послужил причиной определения эстетической деятельности как бескорыстной и лишенной личной заинтересованности; принудительный и монотонный, функционально бессодержательный характер труда (особенно с возникновением конвейерных линий на производстве) побуждал рассматривать эстетическую деятельность как свободную и разнообразную игру способностей человека, содействующую его эмоциональному и духовному развитию, а резкое разделение труда между умственным и физическим привело буржуазных эстетиков к противопоставлению им эстетической деятельности — будь то творчество или восприятие искусства — как деятельности гармонической, компенсирующей односторонности как физического, так и умственного труда.

Это положение человека в буржуазном обществе нашло отражение и в искусстве, которое критически осмысливало социальные и политические результаты победы буржуазии над феодализмом. В процессе эволюции буржуазного искусства оно все более и более глубоко осмысливало многие противоречия нового общества, переходя от романтической критики буржуазных общественных отношений к реалистическому показу всей неприглядности и прозаической ограниченности «царства чистогана», сменившего феодальное общество (Бальзак, Флобер, Диккенс и др.). Многим художникам этой эпохи было свойственно неприятие буржуазной морали и идеологии в целом, поэтому их требование независимости искусства от общества означало стихийный или сознательный протест против служения искусства целям буржуазии. И даже лозунг «искусство для искусства» (которого так бескомпромиссно придерживался, например, такой реалист, как Флобер) часто служил как бы защитой художнику от притязаний господствующей элиты ис-

пользовать его творчество в своих политических, идеологических целях.

Однако в процессе обострения общественных отношений при капитализме буржуазные эстетики и художники все чаще и чаще от пассивного неприятия буржуазного образа жизни переходят к активной борьбе с ним. Это особенно характерно для различного рода экстремистски настроенных группировок, которые довели политизацию искусства до голых лозунгов, политических обструкций и других, с их точки зрения, «революционных» методов борьбы с буржуазным обществом.

Отсюда возникает необходимость конкретно-исторического анализа всей социальной и идеологической подоплеки как прошлых, так и самых новейших течений в современной буржуазной эстетике в решении кардинальных проблем природы и функции эстетической деятельности и искусства. Но в связи с. этим, как условие все более успешного критического анализа указанных тенденций буржуазной эстетики, встает немаловажная задача позитивной разработки сложных и актуальных проблем марксистско-ленинской эстетики. Так, например, неразработанность проблемы соотношения социального и биологического в эстетической деятельности дает возможность для распространения концепций, редуцирующих эстетическую деятельность до уровня биологической, придающих абсолютное значение врожденным способностям человека. А недостаточное раскрытие роли неосознаваемого в художественной деятельности является одной из причин расцвета множества теорий, мистифицирующих характер творческого процесса в искусстве (фрейдизм, сюрреализм, абстракционизм).

Могут возразить, что научное решение указанных проблем, как и многих других, недостаточно для преодоления соответствующих буржуазных концепций, так как их авторы зачастую следуют не столько научным доводам, сколько своей идеологической установке. Однако за последнее время все более и более возрастает воздействие марксистско-ленинской эстетики на многие направления буржуазной эстетической мысли. Некоторые представители буржуазной философии и эстетики даже пытались привлечь марксизм для подкрепления своих концепций (Ж. П. Сартр, Э. Фромм и др.).

Одной из характерных черт современной буржуазной эстетики, как своеобразное проявление кризиса ее фило-

софских, мировоззренческих основ, является отказ от общеэстетической проблематики и замыкание в рамках какой-либо конкретной науки или их совокупности. Наиболее характерно это проявилось в появлении и стремительном распространении структурализма в 60-х годах во Франции, а затем и в других европейских странах. Быстрый рост популярности этого нового направления в гуманитарных науках и философии во многом объясняется кризисом господствующих субъективно-идеалистических направлений буржуазной философско-эстетической мысли, и в первую очередь экзистенциализма. И еще тем, что, по утверждению французского марксиста Люсьена Сэва, «широкие круги интеллигенции воспринимали структурализм как новую и особую форму приобщения к марксизму под авторитетным руководством известных ученых и преподавателей высшей школы»[1]. Последнему мнению способствовало стремление структурализма опереться на конкретные науки — лингвистику, психологию, этнографию, историю и другие, курс на выработку количественных, формально-логических и вообще структурных методов исследования различных естественных и общественных явлений, рассматриваемых как структурно-системное целое. Культура вообще и художественная в частности занимает особо важное место в ряду объектов исследований структуралистов.

Зарубежными марксистами и нашими учеными показана несостоятельность претензий структуралистов выступать в качестве современного модернизированного марксизма, поскольку структуралисты, по существу, отказываются от важнейшего методологического принципа марксизма — историзма. Это не может не сказываться отрицательно на результатах исследования структуралистами искусства в целом и отдельных художественных произведений.

И другие направления в буржуазной эстетике, возникшие на базе конкретных наук — семиотики, теории информации, кибернетики, гештальт-психологии, отказываются от общеэстетических проблем, что выражается в игнорировании ими традиционных категорий, социально-исторического рассмотрения искусства, вопросов его

[1] *Сэв Л.* О структурализме.- В кн.: Теории, школы, концепции (Критические анализы). Художественный образ и структура. М., 1975, с. 8.

народности, классовости и др. Подобная узость и неполнота результатов применения указанных наук к анализу искусства ставит, под вопрос правомерность наделения концепций искусства, возникших на их основе, статусом эстетической теории.

В связи с этим перед нашей эстетической наукой встает сложная проблема плодотворной и эффективной критики новых направлений в буржуазной эстетике, которая, показав общеметодологические изъяны их, удержала бы все то ценное, что связано с исследованием частных аспектов искусства и что является следствием применения методов современных наук к различным формам эстетической деятельности. Исследование различных проблем искусства и других форм эстетической деятельности с использованием новейших достижений указанных и других наук с методологических позиций современной марксистско-ленинской эстетики — одна из ее центральных задач. Ибо научное решение остродискуссионных проблем современной эстетической мысли было бы лучшей формой критики буржуазной эстетики. Успех борьбы с буржуазной эстетикой как в целом, так и с отдельными ее направлениями, таким образом, во многом зависит от общего развития и успехов нашего эстетического знания.

Современная действительность ставит перед марксистско-ленинской эстетикой большие и ответственные задачи, решение которых должно содействовать развитию эстетической культуры, искусства и, шире, формированию гармонического и всесторонне развитого человека нашего общества.

В решениях XXVI съезда КПСС, в материалах июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС сформулированы задачи по совершенствованию зрелого социализма, по проблемам развития социалистической культуры и коммунистического воспитания трудящихся. Марксистско-ленинская эстетика должна внести свой вклад в осуществление великих задач, поставленных нашей партией.

ГЛАВА 2

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Из предшествующей главы явствует, что предельно широкое понятие эстетики как науки — *«эстетическое»* — охватывает почти не поддающийся строгому ограниче-

нию круг предметов, явлений природной и общественной действительности. Далее, наиболее общие категории эстетики — прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое и т. д.— в своей совокупности способны отражать бесконечно многообразные стороны и явления природы, общества, человеческой практики и т, д. Большой широтой отличается «прекрасное», так как оно фиксирует то общее, что находит свое проявление в природе, в материальном и духовном производстве, в общественных отношениях и поведении людей, в их быту, в их образе жизни и, наконец, в искусстве. «Трагическое» и «комическое» уже по объему категории прекрасного, но и они отображают довольно широкий круг явлений и сторон действительности. Еще уже понятия, фиксирующие то, что присуще только художественной деятельности, — художественный образ, художественный метод, стиль и т. д. Эти категории отображают то общее, что свойственно всем видам искусства.

Ряд эстетических категорий заимствован из арсенала общефилософских понятий: содержание, форма, партийность, народность и т. д. Методологически-мировоззренческой основой марксистско-ленинской эстетики является диалектический и исторический материализм. В настоящее время эстетика использует различные подходы, заимствованные из специальных наук: семиотический, системно-структурный подход, количественные методы (математика, теория информации и др.), психологический и конкретно-социологический подходы и т. д. Однако нельзя частные подходы превращать в методологию, как это делает современная буржуазная эстетика. Единственно научным методом анализа эстетических объектов и феноменов является материалистическая диалектика.

§ 1. Формирование эстетики как науки

Эстетика как наука возникла в глубокой древности, хотя термин «эстетика» появился в XVIII в. Предмет эстетики, как это уже отмечалось выше, не представляет собой чего-то раз навсегда данного и застывшего. Аналогично обстоит дело и с другими науками: с развитием человеческой практики изменяется предмет каждой науки и понятие о нем. Как и любая другая наука, эстетика в течение многовекового развития в результате борьбы точек зрения вырабатывала свои понятия и категории.

Основные столкновения точек зрения шли по вопросу об отношении эстетического сознания к действительности, о сущности эстетического, о роли эстетической деятельности и эстетического познания в жизни общества. Вся история эстетики — это история зарождения, формирования и развития основных направлений в эстетике — материализма и идеализма, история борьбы материалистических эстетических учений с идеалистическими.

Основные этапы развития эстетической мысли нельзя рассматривать в отрыве от истории развития человеческого общества, от развития производительных сил и производственных отношений, от хода классовой борьбы, а также от развития духовной культуры общества в целом, ибо эстетическая мысль — это грань целостного процесса развития человеческого общества.

Античность. Первоначальные эстетические представления возникли в глубокой древности. Основные эстетические понятия формируются у народов Древнего Востока. Однако наиболее обстоятельную разработку эстетика древнего мира получила в античном рабовладельческом обществе. Богатая политическими событиями, острой классовой борьбой, развитием искусства и литературы жизнь греческих городов-государств, а также их широкие торговые и культурные связи с народами Востока послужили причиной расцвета философской и эстетической мысли и многообразия философско-эстетических направлений в Древней Греции.

Основным содержанием развития философско-эстетиеской мысли в Древней Греции была борьба материализма и идеализма, отражавшая в конечном счете борьбу прогрессивных и реакционных сил античного общества. В многообразных философско-эстетических теориях Древней Греции зародились почти все позднейшие типы мировоззрений.

Греческая эстетическая мысль возникла как попытка теоретически осмыслить художественную практику своего времени. Искусство Древней Греции ко времени появления первых эстетических концепций достигло очень высокой ступени развития.

Первые античные мыслители (пифагорейцы, Гераклит, Эмпедокл, Демокрит) рассматривали прекрасное как нечто объективное, присущее космосу. За исключением пифагорейцев, которые стояли на идеалистических позициях, первые греческие философы материалистиче-

ски решали главный вопрос эстетики — вопрос об отношении эстетического сознания к действительности. Для них космос — воплощение стройности, порядка, гармонии. Эти материальные свойства мира для ранних греческих мыслителей являлись объективной основой красоты. По их мнению, одни и те же закономерности лежат и в основе космоса, и в основе человеческой деятельности, в том числе и художественной. Идеалистические черты эстетики пифагорейцев получили продолжение у Сократа и в особенности у Платона.

В *эстетике Платона* (427 — 347 гг. до н. э.) высказаны такие положения: во-первых, прекрасное — это идея, которая существует сама по себе, независимо от мыслящего субъекта; во-вторых, эта идея является истинным бытием, а вещи лишь «тенью» идей, искусство воспроизводит не сами идеи, а вещи, т. е. отблески идей. Следовательно, образы искусства — это «тени теней» и поэтому не имеют никакой познавательной ценности; в-третьих, отвергая познавательную ценность искусства, Платон считал, однако, возможным использовать его некоторые жанры для нравственного воспитания граждан. Речь идет главным образом о гимнах в честь богов; в-четвертых, в учении о вдохновении Платон сформулировал иррационалистическую концепцию сущности художественного творчества.

Эстетические взгляды Платона следует рассматривать как объективно-идеалистические, к ним восходят последующие идеалистические концепции эстетической науки.

Представителем материалистической линии эстетики в античности является *Аристотель* (384—322 гг. до н. э.). В отличие от Платона, он Стремился найти объективные основы прекрасного в действительности и указывал на такие моменты, как соразмерность, определенность, порядок в пространстве, единство в многообразии, которые и являются, по его мнению, объективными основами красоты. От красоты в природе Аристотель отличал красоту нравственную.

В теории подражания Аристотеля развивается мысль об искусстве как отражении действительности через подражание («мимезис»). Особо следует обратить внимание на различение им поэзии и истории, из которых первая «подражает», обобщая, в то время как вторая лишь описывает факты.

Вопросы общественной роли искусства занимали

у Аристотеля большое место. Он подробно рассматривал роль искусства как средства нравственного и эстетического воспитания- граждан, а, также сформулировал концепцию «катарсиса» — очищения, происходящего у зрителей при восприятии трагедии. Следовательно, Аристотель стремился конкретно рассмотреть вопрос о путях воздействия искусства на людей. Он отвергал мистический подход к творческому процессу и рассматривал его как интеллектуальный акт, который доступен познанию и который можно регулировать. Этим объясняется тенденция к нормативизму у Аристотеля. Вместе с тем Аристотель несколько пренебрежительно относится к профессионализации творческой, личности, что находится в противоречии с его идеей о возможности регулирования творческого процесса.

Классификация искусств у Аристотеля вытекает из его теории подражания. Он различал подражание *в чем* (например, в звуке, краске, слове и т. д.), *как* подражать (например, эпос — повествование о событиях прошлого; драма — изображение действия с помощью речи; лирика — выражение внутренних переживаний) и *чему* подражать (например, трагедия — подражание лучшим людям, комедия — худшим).

Таким образом, у Аристотеля мы находим классификацию, включающую следующие основные виды искусств: архитектуру, живопись, скульптуру, поэзию и музыку. Античный мыслитель основательно разработал теорию эстетического воспитания.

Эстетика Аристотеля составляет вершину в развитии античной эстетики.

Эстетика феодализма. После крушения античного способа производства в Европе наблюдался упадок экономики, техники, торговли, а также духовной культуры. Политическая организация общества характеризовалась сложной системой феодальной и церковной иерархии. Духовная жизнь этого периода знаменовалась верховным господством богословия, официальное искусство находилось под сильным влиянием религии.

Блаженный Августин (354 —430) — один из первых теоретиков феодального средневековья. По Августину, бог — вечная, сверхчувственная и абсолютная красота. Искусство воспроизводит не реальные образы этой вечной красоты, а лишь ее «субстанциальные формы». Источник наслаждения произведениями искусства коренится

не в самом искусстве, а в присущих ему божественных идеях. Если слушателя церковного пения радует сама музыка, то он впадает в тяжкий грех и «лучше бы ему совсем не слушать музыку». Согласно Августину, форма искусства должна быть безразлична к содержанию. Отсюда схематичность и символизм как характерные особенности искусства, которое должно полностью подчиняться церковным догмам.

Фома Аквинат (1225 —1274) — теоретик искусства позднего средневековья. XII—XIV века — период, когда обозначился рост производительных сил, ремесла, торговли и соответственно рост городской культуры. К этому времени относится борьба «реализма» и «номинализма» в средневековой философии и зачатки в ней материализма и сенсуализма.

В искусстве наблюдается попытка оправдать предметный мир как непосредственный объект изображения. Фома выдвигает тезис: «бога радует всякая тварь, ибо все существующее согласно с его сущностью». Отсюда оправдание красоты реального мира. В творчестве великого итальянского художника Джотто отражается влияние эстетических принципов Фомы Аквината. Он оказал влияние и на Данте, который развил концепцию о четвероякoм значении произведений искусства: историческом, аллегорическом, моральном и анагогическом. Данте еще тесно связан со средневековыми представлениями, но в его творчестве намечаются элементы ренессансного миросозерцания (ср. «Новая жизнь», «Божественная комедия»): появляется предметная и индивидуальная характеристика образа, обнаруживается тенденция к поискам истоков красоты в вещественном мире.

В искусстве феодализма наряду с феодально-церковной культурой существовала городская и народная культура, где намечалось преодоление аскетического комплекса, догматизма, пессимизма, осуждения чувственности, характерных для клерикальной культуры. В этом искусстве преодолеваются также специфические черты феодально-церковного искусства со стороны формы: символизм, схематизм, абстрактность, отсутствие индивидуализации, неподвижность формы и т. д.

К сожалению, эти тенденции в художественной практике не нашли в то время теоретического обоснования.

Эстетика эпохи Возрождения. Эстетика эпохи Возрождения представляет собой важный этап в развитии эсте-

тической мысли. Она возникла и оформилась в напряженной борьбе с эстетическими представлениями феодального средневековья. Реалистическая направленность, глубина решения ряда вопросов искусства, положительный пафос, тесная связь с художественной практикой и наукой (естествознанием в особенности) делают эстетику гуманистов особенно близкой нашему времени, представляющей большой интерес для внимательного изучения.

Эстетика Возрождения получила глубокую трактовку в Италии, наиболее передовой стране Европы XIV—XVI веков. Под влиянием итальянской гуманистической эстетики ренессансная эстетическая мысль развивалась в Германии, Англии, Франции.

Культуру Возрождения Энгельс называет «величайшим прогрессивным переворотом».

«Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников. Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе» [1].

Буржуазная историография пытается представить дело так, что культура Ренессанса (что означает «возрождение») является простым восстановлением античной культуры и искусства. В действительности же эта культура является новой культурой, возникшей на базе зарождения капиталистических отношений. Сам факт обращения к арсеналу античных идей обусловлен реальными потребностями общественного развития.

Основные идеи гуманистического миросозерцания суть: прославление человека, апология земного бытия, реабилитация чувственности, вера в безграничные конструктивные потенции личности, интерес к природе. Идеалом гуманистов является ничем не стесненная, гармонически развитая, предприимчиво-инициативная личность титанического масштаба и универсальных интересов.

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 20, с. 347.

Многочисленные «трактаты» и «комментарии» эпохи Возрождения отличаются тем, что в них обсуждались не абстрактные проблемы «божественной красоты», а конкретные вопросы художественной практики. По своим устремлениям эстетика гуманистов характеризуется связью с великими проблемами эпохи, направленностью на действительный мир, реалистичностью.

Гуманисты дали глубокую разработку ряда важнейших эстетических категорий: прекрасное, гармония, грация, симметрия, а также конкретных искусствоведческих проблем (перспектива, светотень, колорит и т. д.). Особенно интересными являются теоретические трактаты Альберти, А. Дюрера, Микеланджело, Леонардо да Винчи и др.

Эстетика классицизма. Эстетика классицизма получает свое оформление в **XVII** в. Наиболее четко принципы классицизма были сформулированы французскими теоретиками и практиками искусства. Но классицизм, разумеется, не только явление французской культуры. Он получил развитие и в Германии, и в Англии, и в России.

Эстетика классицизма сложилась в эпоху абсолютизма. Этот период характеризуется торжеством регламентирующего начала в политической жизни, расцветом мануфактурного производства, успехами в области механики и математики, расцветом рационализма в философии. Это не могло не сказаться на эстетических принципах теоретиков **XVII** века.

Наиболее известный теоретик классицизма *Никола Буало* (1636—1711). Свою доктрину он изложил в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674), состоящем из четырех частей. Задача поэзии, по Буало, состоит в достижении истины путем подражания природе. Изучайте природу — этот призыв проходит красной нитью через все «Поэтическое искусство». Но это «изящная» природа, очищенная от всего того, что не соответствует идеалам рационалистической эстетики.

В основе рационализма Буало лежит прославление абсолютистских порядков, отстаивание незыблемости сословного деления общества. Отсюда его доктрина носит нормативный характер: он требует, чтобы творчество писателя подчинялось раз навсегда данным правилам и нормам.

Поэтика Буало покоится на незыблемой иерархии жанров, распределяющей их на «высокие» и «низкие».

Комическое и трагическое должны быть также строго разграничены, как разграничены сословия.

Буало требовал изображать драматические характеры в неподвижном состоянии, вне развития и так, чтобы они были воплощением какой-нибудь страсти или чувства. Концепция Буало носила, таким образом, догматический характер. Это проявилось и в требовании соблюдать три «единства»: места, времени и действия. В результате эстетика Буало сужала возможности правдивого отражения действительности.

Великие писатели того времени не следовали слепо догматическим правилам Буало (Корнель, Расин, Мольер) и создавали значительные произведения.

Эстетика Просвещения. Эстетика Просвещения возникает как отражение той борьбы, которую вела европейская буржуазия против феодализма и его устоев.

Известно, что просветители подвергали критике все институты феодального строя. В своей борьбе они выходили за пределы непосредственных интересов буржуазии и полагали, что выступают от имени всего страждущего человечества. Отсюда известное противоречие между общечеловеческой формой их положительных идеалов и их конкретно-историческим буржуазным содержанием, что объясняется неразвитостью противоречий капиталистического общества, которое только еще складывалось.

Это обстоятельство накладывает отпечаток противоречивости на их концепцию реализма. С одной стороны, они борются с классицизмом, против его аскетической и стоической морали, против аллегоричности, условности, свойственных искусству классицизма. Они ратуют за внесение эмоциональных моментов в искусство, за индивидуализацию, за правдивость. Но подлинного реализма они не достигают, так как, говоря словами Маркса, ими «реальный человек признан лишь в образе *эгоистического* индивида, *истинный* человек — лишь в образе *абстрактного* citoyen», «аллегорического, юридического лица»[1]. Эгоизму буржуазного существования они противопоставили абстрактную норму добродетели. Рисуя эгоистического буржуа, они склонялись даже к натурализму, выдвигая положительного героя — впадали в условность, абстракцию добродетели.

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 1, с. 405.

Этих противоречий не смогли избежать даже такие выдающиеся представители Просвещения, как *Д. Дидро* (1713-1784) и *Г. Э. Лессинг* (1729-1781).

Просветители говорили о высоком назначении искусства. «Представить добродетель привлекательной, порок — отталкивающим, смешное — очевидным, — писал Дидро, — вот задача всякого честного человека, который берется за перо, за кисть, за резец...»[1] Искусство, таким образом, выступает как средство пропаганды просветительских идей. Отсюда их высокая оценка театра как «школы нравственности».

Дидро пытался отстаивать принципы материализма в эстетике, заявляя: «Природа, самая обыкновенная, послужила первым образцом искусства» [2]. Он требовал изучения действительности, ибо только таким путем можно достичь успеха в искусстве. В «Салонах» Дидро боролся за победу реализма в изобразительном искусстве. «Салоны» — один из первых образцов художественной критики.

Известный интерес представляет трактат Дидро «Парадокс об актере», где чрезвычайно ярко сформулировано понимание им принципов театрального и актерского искусства и ясно высказаны идеи, как он толкует правдивость в искусстве, выражено отношение к классицизму. Здесь же очень рельефно выявилось одно из противоречий эстетической концепции великого просветителя.

В более сложных условиях пришлось жить и творить другому представителю эстетики Просвещения — Лессингу. Величие Лессинга состоит в том, что в мрачной атмосфере, в обстановке холопства немецкой буржуазии он смело поднял знамя борьбы против абсолютизма, за идеалы гуманизма, разума и свободы. Эти высокие задачи определили его эстетические изыскания, которые вовсе не были педантичными хандбухами и академическими трактатами.

Известно, что в условиях Германии классицизм принял особенно уродливые формы. «К сожалению,— писал Лессинг, — есть еще такие немцы, которые еще более французы, чем сами французы»[3].

[1] *Дидро Д.* Об искусстве, т. 1, с. 101 — 102.
[2] Там же, с. 135.
[3] *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. М., 1936, с. 227.

«Лаокоон» (1766) — первое крупное произведение, в котором Лессинг бросил вызов классицизму. Здесь он доказал, что нельзя отождествлять пластические искусства и поэзию, как это делали классики. Поэзия может изображать движение, индивидуальное, страсть. Сфера поэзии, таким образом, шире сферы пластических искусств.

Замечательным произведением Лессинга является его «Гамбургская драматургия» — собрание рецензий на постановки Гамбургского театра. Здесь он резко критикует эстетику классицизма за ее сословную ограниченность. Основная идея Лессинга — демократизировать театр.

В духе революционно-демократических идеалов Лессинг дал интерпретацию аристотелевского «катарсиса», требовал от искусства воспитания людей в духе революционного гуманизма. В «Гамбургской драматургии» Лессинг изложил свою концепцию реализма, которая, однако, как и концепция Дидро, страдает неустранимыми противоречиями. Лессинг не смог, в конце концов, разрешить проблему общего и индивидуального в художественном образе. Он не вышел, таким образом, за границы метафизического способа мышления, хотя у него, как и у Дидро, намечаются элементы диалектики, правда, идеалистической.

«Гамбургская драматургия» представляет собой прекрасный образец театральной критики.

Эстетика Канта (1724—1804). Эстетическая теория Канта возникает как реакция на субъективистскую психологическую эстетику Юма, рационалистическую Баумгартена, материалистическую Дидро.

Кант мало обращается к художественной практике, и это определило абстрактный характер его эстетической системы.

В эстетических взглядах Канта необходимо отметить следующие моменты. Кант полностью отделяет прекрасное от полезного, от истины и добра. Правда, в дальнейшем он снова восстанавливает единство эстетического и этического. Кант исследует не объективно существующую красоту, а условия восприятия человека, при которых предмет представляется ему как прекрасный. Красота рассматривается Кантом по качеству, количеству, отношению и модальности, что означает следующее. Прекрасно то, что лишено практического интереса; прекрасное нравится необходимо и всем, имеет форму целе-

сообразности без представления об определенной цели. Красота заключается в форме.

Кантовская теория прекрасного носит противоречивый характер. В ней отчетливо просматриваются субъективистские тенденции. Подобным образом Кант рассматривает возвышенное, которое понимается им как субъективная категория, целиком зависящая от воспринимающего субъекта.

На основе противопоставления науки и искусства Кант противопоставляет гений и талант. Гений встречается лишь в искусстве, он не подчиняется никаким правилам, сам не знает, как и что он творит, продукты его творчества должны служить образцами для подражания. Что касается таланта, то, по Канту, величайший ученый отличается от посредственности лишь по степени. Теория гениальности Канта восходит к литературному течению «Бури и натиска».

Кант различал красоту «свободную» (например, арабески, орнамент, музыка в свободной импровизации и т.п.) и «привходящую» (в которой присутствует понятие совершенства). Кант поставил ряд других эстетических проблем. Агностицизм, антиисторизм определили основные противоречия эстетической теории Кенигеберг-ского мыслителя.

Эстетика Гегеля (1770 — 1831). В системе Гегеля эстетика занимает важное место. Искусство — это сфера абсолютного духа, познающего себя на этой ступени в чувственно-образной форме. Красота в природе, по Гегелю, преддверие к идеалу, который раскрывается полностью лишь в искусстве, проходя стадии символической, классической и романтическое форм. На стадии романтической искусство выходит за пределы чувственно-образного самораскрытия абсолютного духа и переходит в высшую форму — философию. Здесь идея раскрывается в форме понятий.

Эстетика Гегеля, в отличие от эстетики Канта, обобщает огромный материал по истории и теории искусства и поэтому, несмотря на идеализм, содержит ряд ценных диалектических положений. Прежде всего следует отметить историзм в рассмотрении явлений искусства, в результате чего Гегель создал учение о частных формах искусства. Но историзм Гегеля был идеалистическим и ограничивался лишь прошлым, не видя необходимости развития искусства в будущем. Философ разработал про-

блему художественного образа с точки зрения таких категорий, как общее и единичное, содержание и форма, субъективное и объективное, чувственное и рациональное. Гегель, далее, детально разработал теорию художественного конфликта и характера. В связи с учением о жанрах он анализирует категории трагического и комического.

Сущность художественного творчества понималась Гегелем как постижение процесса саморазвития духа и способность выразить это в образах искусства на основе фантазии и творческого вдохновения. Но, в отличие от Канта, Гегель подчеркивал необходимость для художника (гения) изучения жизни и совершенного владения материалом искусства. Гегель один из первых в идеалистической эстетике раскрыл враждебность капитализма искусству.

Дальнейшее развитие эстетической мысли в Германии связано с подготовкой революции 1848 года. Здесь прежде всего необходимо назвать имя *Людвига Фейербаха* (1804—1872), выдающегося философа-материалиста, оказавшего влияние на К. Маркса и Ф. Энгельса, а также на все развитие философской мысли в Германии XIX века.

Западноевропейская эстетическая мысль XIX века обогатилась в теоретических выступлениях и творчестве выдающихся писателей, художников, композиторов Германии, Франции, Англии. Большую роль в этом отношении сыграли Г. Гейне, В. Гюго, О. Бальзак, Стендаль, Ч. Диккенс, У. Теккерей. Однако, начиная со второй половины XIX в., буржуазная эстетическая мысль Запада клонится к упадку. Лишь видные представители революционно-демократического движения Европы еще продолжают лучшие традиции прошлого и оказываются способными внести вклад в сокровищницу мировой эстетической мысли. Здесь имеются в виду лучшие представители демократической мысли Болгарии, Венгрии, Германии, Польши, Чехословакии и т. д.

Высокий подъем эстетической мысли в XIX в. мы наблюдаем в России. Речь идет прежде всего об эстетической мысли русских революционных демократов. Следует, однако, отметить, что эстетическая мысль России получила глубокую разработку уже в XVIII в. Велика роль в этом А. Д. Кантемира, В. К. Тредьяковского, М. В. Ломоносова, А. Н. Радищева и др.

Большой вклад в развитие русской эстетической мысли первой половины XIX в: внесли Надеждин, Пушкин, Гоголь.

Главными представителями русской эстетической мысли XIX века являются Герцен, Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Салтыков-Щедрин. Она возникла в 40-60-х годах во время кризиса феодально-крепостнического строя в России. Эстетические теории были частью революционно-демократической идеологии. Эстетика русских революционных демократов является кульминационным пунктом домарксистской эстетики. Теоретической основой эстетических теорий революционных демократов выступал их философский материализм. Для русской материалистической эстетики XIX века характерна тесная связь с искусством. Она является обобщением опыта русского и мирового искусства. Историческая роль русской материалистической эстетики огромна.

Русские революционные демократы разработали эстетическую теорию на основе философского материализма, подвергли критике идеалистические эстетические концепции Канта, Шеллинга, Гегеля и других видных эстетиков.

Русская материалистическая эстетика на анализе литературы критического реализма убедительно доказала огромную общественно-преобразующую роль искусства. Тем самым была показана несостоятельность теории «чистого» искусства.

Революционные демократы разработали теорию реализма на новой основе, связали правдивость изображения действительности с высокой идейностью художественного произведения, сформулировали научное понимание типического в искусстве. Тем самым они философски обосновали критический реализм в русской литературе и искусстве.

Проблема народности искусства также получила глубокое обоснование в трудах русских революционных демократов. Они выступили против ложного истолкования принципа народности и национального нигилизма.

Большим вкладом в развитие русской прогрессивной эстетической мысли явились теоретические трактаты, критические статьи, отдельные высказывания Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого.

Передовую эстетическую мысль России XIX века можно рассматривать как неоценимый вклад в развитие эстетической науки домарксистского периода.

§ 2. Возникновение и развитие марксистско-ленинской эстетики

Возникновение марксизма явилось величайшей революцией в общественных науках. С появлением диалектического и исторического материализма началась новая эпоха в развитии человеческого знания — эпоха подлинно научного понимания законов развития. природы, общества и человеческого мышления.

Эстетические воззрения *Карла Маркса* и *Фридриха Энгельса* являются частью их философской теории и политической борьбы за освобождение трудящихся от капиталистического рабства. Обладая энциклопедическими познаниями в области истории мирового искусства и мировой эстетической мысли, Маркс и Энгельс по мере разработки своей теории создали последовательную научную, диалектико-материалистическую эстетическую концепцию.

Маркс и Энгельс впервые в истории человеческой мысли объяснили процесс развития общества с диалектико-материалистических позиций; Они создали подлинно научную философию (диалектический и исторический материализм), которая ставит своей задачей познать развитие природы, общества и мышления как единый, закономерный процесс.

Художественная культура является частью целостного процесса истории, материальную основу которого составляет развитие производительных сил и производственных отношений как двух неотрывных друг от друга сторон способа производства.

«Способ производства материальной жизни,—говорит Маркс, — обусловливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще. Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание»[1]. Это положение является ключом для понимания всех общественных явлений — государства, права, морали, религии, науки, искусства и т. д.

Поскольку искусство является одной из форм общественного сознания, постольку первопричину всех его изменений следует искать в общественном бытии людей — в экономическом базисе общества. На известной

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 13, с. 7.

ступени своего развития материальные производительные силы общества приходят в противоречие с существующими производственными отношениями. Из форм развития производительных сил эти отношения превращаются в, их оковы. Тогда наступает эпоха социальной революции.

«С изменением экономической основы,— пишет Маркс, — более или менее быстро происходит переворот во всей громадной надстройке. При рассмотрении таких переворотов необходимо всегда отличать материальный, с естественнонаучной точностью констатируемый переворот в экономических условиях производства от юридических, политических, религиозных, художественных или философских, короче — от идеологических форм, в которых люди осознают этот конфликт и борются за его разрешение. Как об отдельном человеке нельзя судить на основании того, что сам он о себе думает, точно так же нельзя судить о подобной эпохе переворота по ее сознанию. Наоборот, это сознание надо объяснить из противоречий материальной жизни, из существующего конфликта между общественными производительными силами и производственными отношениями» [1].

В этих общих положениях исторического материализма содержится и всеобщий принцип марксистской эстетики. Только с позиций исторического материализма могут быть объяснены и правильно поняты происхождение искусства и литературы, закономерность и направление их развития, их расцвет и упадок, их роль в жизни общества.

Исторический материализм усматривает в экономическом базисе определяющий принцип, определяющую закономерность исторического развития литературы и искусства и других надстроечных явлений. Формы идеологии — среди них литература и искусство — выступают в этой связи как нечто вторичное по отношению к базису.

Для Маркса капиталистическая общественно-экономическая формация представляет собой сложное и динамичное переплетение и взаимодействие ее различных сторон, где экономический фактор выступает как определяющий момент лишь в конечном счете. Эту мысль особенно четко сформулировал Энгельс: «Политическое,

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т.13, с. 7.

правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономический базис. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является *причиной,* что *только* оно является *активным,* а все остальное — лишь пассивное следствие. Нет, тут взаимодействие на основе экономической необходимости, *в конечном счете* всегда прокладывающей себе путь... Следовательно, экономическое положение не оказывает своего воздействия автоматически, как это для удобства кое-кто себе представляет...» [1].

Маркс и Энгельс неоднократно подчеркивали активную роль искусства в историческом процессе. Они никогда не отрицали относительной самостоятельности, имеющей место в духовной деятельности людей, в том числе в литературе и искусстве.

Положение Маркса и Энгельса об относительной самостоятельности духовного производства нисколько не противоречит их тезису о том, что экономический базис играет определяющую роль по отношению к идеологическим формам. Оно лишь указывает на сложность взаимодействия между базисом и надстройкой. Маркс и Энгельс были всегда решительными противниками схематизма и догматики. В этом плане представляет громадный интерес мысль Маркса о возможности известной диспропорции между расцветом искусства и общим развитием общества: «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир»[2]. При этом Маркс подчеркивает, что некоторые формы искусства возможны только на низших ступенях социального развития, например героический эпос.

Поясняя свою мысль, Маркс ссылается на древнегреческое искусство. «Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву. Разве тот взгляд на природу и на обще-

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 39, с. 175.
[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 12, с. 736.

ственные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого [искусства], — спрашивает Маркс, — возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа?»[1]

Маркс и Энгельс требовали соблюдения исторической конкретности при анализе тех или других идеологических явлений и решительно выступали против всяких форм схематизма.

Из анализа противоречий капитализма Маркс делает чрезвычайно важный вывод для эстетики, теории и истории литературы и искусства, что «... капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»[2].

О том, что буржуазная форма собственности враждебна искусству и красоте, знали Шиллер, Гете, Гегель, романтики, но все же они не смогли ни объяснить этот факт, ни сделать из него правильные выводы. Маркс и Энгельс были далеки от того, чтобы ограничиться критикой капитализма. Для них положение о враждебности капитализма искусству и поэзии было лишь частью всеохватывающего целого — их общей теории исторического процесса.

Вывод о враждебности буржуазного общества художественному творчеству Маркс и Энгельс делают на основе всестороннего анализа экономических и политических категорий капитализма. Для них важно прежде всего рассмотреть характер отношений в условиях буржуазной общественной системы. За вещественными категориями (товар, деньги, стоимость) Маркс и Энгельс видят отношения людей и в конце концов приходят к выводу, что все враждебные человечеству тенденции коренятся в капиталистической форме эксплуатации, разрушающей, уродующей и унижающей человека, лишающей его инициативы, самодеятельности и независимости. Для Маркса и Энгельса враждебность капитализма духовному производству означает его враждебность трудящемуся человеку.

Путем анализа экономических категорий капитализма Маркс и Энгельс показывают, что буржуазный способ производства опустошает человека, превращает его в игрушку слепых общественных сил.

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 12, с. 736-737.
[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 26, ч. I, с. 280.

Анализируя буржуазное общество, Маркс и Энгельс отмечают, что экономическая основа капиталистической организации производства пагубно влияет на искусство. Спасти искусство можно лишь путем революционного преобразования общественных отношений. Только социалистическая революция создаст неограниченные возможности для бесконечного прогресса в развитии художественной культуры человечества.

Как видим, важнейшие проблемы художественной эстетической культуры Маркс и Энгельс связывают с проблемами пролетарской революции. В лице пролетариата они видят истинного носителя прогресса в политической, экономической и культурной областях.

Расцвет искусства в социалистическом обществе Маркс и Энгельс связывали с тем, что только социализм обеспечивает подлинную свободу личности, поскольку раз и навсегда покончит со всякой эксплуатацией человека человеком. Большое внимание Маркс и Энгельс уделяют раскрытию гносеологической природы искусства.

Применяя материалистическую теорию познания к его анализу, они настойчиво подчеркивают, что художественное творчество является одним из действенных способов отражения, познания действительности. В этом плане они не видели непроходимой грани между наукой и искусством, хотя и отмечали их специфику.

Так, характеризуя творчество английских романтиков XIX века — Диккенса, Теккерея, Бронте, Гаскелл, К. Маркс отмечал, что они «... раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые...»[1]. Аналогичную мысль развивает Энгельс, рассматривая творчество великого французского писателя-реалиста Бальзака. В «Человеческой комедии» Бальзак «... дает нам самую замечательную реалистическую историю французского «общества», из которой Энгельс «...даже в смысле экономических деталей узнал больше (например, о перераспределении движимого и недвижимого имущества после революции), чем из книг всех специалистов - историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых».[2]

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 10, с. 648.
[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 37, с. 36.

Придавая громадное значение познавательной роли искусства, Маркс и Энгельс не случайно в центр своих эстетических изысканий ставят проблему *реализма* как такого художественного метода, который в полном объеме обеспечивает глубину и широкий охват отображения реального мира.

Маркс и Энгельс утверждают, что та действительность, которую отражает художник-реалист, вовсе не сводится к случайным, преходящим, мгновенно возникающим и исчезающим явлениям. Если художник довольствуется поверхностными, мимолетными фактами чувственно воспринимаемой действительности, ограничивается фотографической передачей того, что непосредственно воспринимается органами чувств, то такой художник далек от правдивого изображения реального мира.

Утверждая глубину проникновения художника в сущность действительности, Маркс и Энгельс выступают против схематизма в изображении окружающего мира. Так, основным недостатком драмы Лассаля «Франц фон Зиккинген» Маркс считает то, что Лассаль пишет по-шиллеровски, «...превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени» [1]. По поводу той же драмы Энгельс советовал Лассалю «...за идельным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира...» [2].

В высказываниях Энгельса об искусстве большое место занимают проблемы реализма. Ему принадлежит признанное классическим определением реализма в литературе. «На мой взгляд,— говорил он,— реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах» [3].

Согласно Марксу и Энгельсу, типичное не есть тощая абстракция какой-нибудь черты характера, ни натуралистическое «среднее», ни «идеальное» Шиллера, а диалектическое единство существенных черт, в котором отражается во всем богатстве жизнь с ее важнейшими общественными, морально-философскими, идейными противоречиями эпохи. В типе органически соединяется закономерное и конкретно являющееся; общечеловече-

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 29, с. 484.
[2] Там же, с. 494.
[3] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 37, с. 35.

ское и исторически преходящее, социально-всеобщее и индивидуальное. Эту мысль очень ярко выразил Энгельс в письме к М. Каутской. «Характеры той и другой среды, — писал Энгельс, — обрисованы, по-моему, с обычной для Вас четкой индивидуализацией; каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, «этот», как выражается старик Гегель, да так оно и должно быть»[1].

Рассматривая искусство как отражение действительности, Марке и Энгельс постоянно подчеркивали, что это отражение в условиях классово антагонистических формаций всегда носит *классовый* характер. Господствующие классы, отмечал неоднократно Маркс, пытаются изобразить свои эгоистические интересы в качестве всеобщих, навязать другим классам свои представления и идеи. «Мысли господствующего класса, — говорят Маркс и Энгельс, — являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую *материальную* силу общества, есть в то же время и его господствующая *духовная* сила»[2].

Ревизионисты всех мастей различными софизмами и ухищрениями пытаются опорочить марксистское учение о классах, классовой борьбе и классовом характере идеологии в условиях антагонистических формаций. Но практика классовой борьбы на современном этапе опровергает все софизмы ревизионистов и подтверждает жизненность, силу и истинность марксистского учения.

Подчеркивая тот факт, что искусство всегда так или иначе связано с классовой борьбой и само является частью этой борьбы, Маркс и Энгельс были далеки от того, чтобы схематизировать данную проблему. Они никогда не рассматривали классы как вечное, раз навсегда данное, неизменяющееся. В ходе исторического движения, указывали основоположники марксизма, меняется их роль в развитии общества. Соответственно изменяется их роль в развитии духовной культуры. Так, в период борьбы с феодализмом буржуазия способна была создать значительные духовные ценности. Но, придя в результате антифеодальных революций к власти, она от-

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 36, с. 332-333.
[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 3, с. 45.

казывается от того духовного оружия, которое сама же выковала в борьбе с феодализмом.

Эволюция французской и английской литератур от Бальзака и Стендаля, Диккенса и Теккерея к писателям второй половины XIX века подтверждает мысль Маркса и Энгельса о том, что после выступления пролетариата как самостоятельной исторической силы буржуазная идеология деградирует и по мере обострения классовой борьбы между пролетариатом и буржуазией становится все более реакционной. Этот процесс разложения буржуазной идеологии достигает кульминационного пункта в эпоху империализма.

Указывая на классовую обусловленность искусства в обществе, разделенном на враждебные классы, Маркс и Энгельс всегда выступали против упрощенной трактовки этой проблемы. Для них прогресс и реакция никогда не представлялись в виде абстракций. Основоположники марксизма всегда учили подходить к этому вопросу конкретно-исторически. А история показывает, что представители консервативных классов в определенных исторических условиях иногда оказываются способными правильно схватывать отдельные стороны действительности. Тот факт, что Бальзак «...вынужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, в том, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и в том, что он *видел* настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти...», Энгельс трактовал как «...одну из величайших побед реализма...»[1].

Из приведенных высказываний Маркса и Энгельса видно, что для них формы идеологии есть не только выражение классового пристрастия, но и отражение действительности. А если это так, то идеолог, в том числе художник и писатель, может выходить за пределы представлений своего класса. Он может более или менее верно схватывать существенные стороны действительности, разумеется, если данный идеолог не является угодливым апологетом реакционного класса и вследствие этого не потерял окончательно способности отражать объективную правду жизни. Маркс и Энгельс придавали решающее значение мировоззрению художников. Подлинно ре-

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 37, с. 37. 42

алистическое творчество, подчеркивали они, возможно лишь на основе прогрессивного мировоззрения. А это бывает лишь в двух случаях: во-первых, когда писатель связан с интересами эксплуатируемых общественных групп, во-вторых, когда господствующий класс находится на подъеме и еще способствует прогрессивному развитию общества.

В связи с анализом вопроса о классовости искусства и роли мировоззрения в художественном творчестве Маркс и Энгельс касаются проблемы *тенденциозности.* Они всегда ценили прогрессивную тенденциозность. В письме к М. Каутской Энгельс отмечал: «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте, и Сервантес, а главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны»[1].

Вместе с тем Маркс и Энгельс были непримиримыми противниками «дурной тенденциозности». В их понимании «дурная тенденциозность» означала голое морализирование, прямую дидактику, превращение образов В «простые рупоры духа времени». Поэтов «Молодой Германии» Маркс и Энгельс как раз критиковали за художественную неполноценность их образов, за то, что «недостаток литературного искусства» они пытались «пополнить» «политическими намеками».

Для Маркса и Энгельса задача познания сводится не только к истолкованию мира, но и к его революционному преобразованию. Будучи революционерами, Маркс и Энгельс и искусство рассматривали как орудие познания и преобразования мира. Они были до конца партийными в вопросах искусства, вели беспощадную борьбу с буржуазными и ревизионистскими тенденциями в вопросах эстетики. Маркс[4] и Энгельс всегда уделяли большое внимание проблемам искусства, боролись за утверждение в нем высокой идейности и художественной полноценности, старались привлечь известных писателей, поэтов и художников на сторону пролетариата. Они заботливо опекали ростки нового, пролетарского искус-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х т. М., 1976, т. 1, с. 5.

ства, всячески старались использовать в интересах пролетариата прогрессивное художественное наследие прошлого. Тем самым Маркс и Энгельс закладывали теоретические основы политики пролетарской партии в области искусства и литературы.

Громадная заслуга Маркса и Энгельса состоит в том, что они дали подлинно научное решение вопроса о происхождении, специфике и социальной функции эстетического сознания. Для них эстетическое сознание — это феномен социальный. Возникает оно в результате освоения человеком реальной действительности. В этом плане представляет большой интерес анализ Марксом сущности трудовой деятельности человека, которая характеризуется осознанной целесообразностью, универсальностью, свободой от непосредственной физической потребности. В силу этого трудовая деятельность человека приобретает эстетический характер, поскольку, по выражению Маркса, человек в процессе труда формирует материю и «по законам красоты». В трудовой деятельности происходит формирование и самого человека: развивается богатство его чувственности, способность накладывать на природу свою печать и воплощать разные стороны своего существа в предметах и явлениях. природы. На этой основе возникают эстетические потребности человека и другие формы эстетического сознания. На начальных стадиях они непосредственно вплетены в практическую деятельность человека, потом постепенно обособляются, оформляются, приобретают определенную структурность и относительную самостоятельность. Маркс и Энгельс таким образом материалистически объяснили генезис, реальную основу и связь с практической деятельностью различных форм эстетического сознания.

Огромная заслуга основоположников марксизма в диалектико-материалистическом истолковании основных эстетических категорий: прекрасного, возвышенного, трагического и комического. В категориях эстетики, с одной стороны, отражаются - стороны, свойства, закономерности действительности, с другой — дается им специфическая оценка. Маркс особенно отчетливо подчеркнул диалектический характер эстетических категорий.

Таким образом, Марксом и Энгельсом разработаны не только философско-эстетические проблемы искусства, но и целостная система эстетических категорий.

В конце XIX — начале XX в. особенно большую роль в распространении и пропаганде марксистской эстетики сыграли Поль Лафарг во Франции, Франц Меринг в Германии и Г. В. Плеханов в России.

Новый этап в развитии марксистской эстетики связан с возникновением ленинизма, с трудами и деятельностью *В. И. Ленина.*

Ленин выступил на поприще революционно-практической и теоретической деятельности в условиях новой эпохи — эпохи империализма и пролетарских революций. Гениальность Ленина заключается в том, что он сумел не только творчески применить марксизм в новых сложных условиях, но и развил его дальше, обогатил новыми важнейшими выводами и положениями, разработал теорию социалистической революции, теорию построения социализма и коммунизма.

Коммунистическая партия Советского Союза и ее основатель В. И. Ленин всегда уделяли большое внимание вопросам художественной культуры, поскольку искусство является могущественным средством коммунистического воспитания трудящихся, средством познания и преобразования действительности на коммунистических началах. В многочисленных статьях, книгах, заметках, беседах, докладах, в проектах партийных и правительственных документов Ленин постоянно затрагивал вопросы художественной культуры. Он вел смелую и последовательную борьбу с буржуазными и ревизионистскими теоретиками, рассматривая вопросы искусства как часть общепартийного дела.

В решении вопросов искусства Ленин исходил из марксистского учения о базисе и надстройке. Он считал, что искусство, как и другие формы общественного сознания, в конечном счете отражает экономический строй общества. Методологической, философской основой эстетики является *теория отражения.* Нельзя верно решать любую эстетическую проблему, игнорируя положения ленинской теории познания. Она является философским обоснованием реализма в искусстве.

В книге «Материализм и эмпириокритицизм» Ленин подверг уничтожающей критике идеалистическую гносеологию и творчески, всесторонне развил марксистскую теорию познания. Ленин указывал, что в основе теории отражения лежит признание реальной объективности внешнего мира и отражение его в человеческой голове.

Он беспощадно клеймил малейшие уступки идеализму и агностицизму в этом вопросе. Ленин решительно выступил против теории иероглифов, согласно которой человеческие ощущения, понятия являются лишь символами. Ленин показал, что путаница по такому важному вопросу неизбежно ведет к агностицизму и идеализму.

Ощущения и понятия человека являются копиями реальных вещей и процессов природы. От элементарных форм отражения действительности (ощущений, восприятий) человек поднимается путем логической обработки чувственных данных до формулировки научных понятий, законов, категорий и т. д. Познание есть бесконечный процесс приближения к абсолютной истине.

Ленинская теория отражения имеет громадное значение для правильного понимания всех форм общественного сознания, в том числе и искусства. Как раз в этом вопросе не смогли по-настоящему разобраться Лафарг и Плеханов. Они рассматривали художественные произведения только как выражение классового пристрастия писателя. В этой трактовке искусство выступало уже не как отражение действительности, а как простое воплощение тех или иных идей, как простой перевод идей в чувственно воспринимаемую форму. Такие рассуждения вели к отрицанию познавательного значения искусства, к игнорированию объективного содержания художественных образов.

Блестящая статья Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции» является конкретным применением теории отражения к анализу художественной практики. Не случайно В. И. Ленин назвал Толстого зеркалом русской революции. В этой статье Ленин сделал очень важный методологический вывод: «...если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях» [1].

Искусство имеет дело с индивидуальным, отображает конкретные ситуации, воспроизводит характеры и психологию данных личностей. Однако в этом индивидуальном, случайном, в своем роде неповторимом должно найти выражение общее, закономерное, существенное.

В творчестве выдающихся русских реалистов Ленин особенно ценил их умение срывать все и всяческие маски.

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 17, с. 206.

Идея необходимой тенденциозности, партийности литературы нашла свое гениальное воплощение в статье Ленина «Партийная организация и партийная литература».

Выступая против шаблонного отождествления «литературной части» с другими частями партийного дела пролетариата, Ленин, однако, указывал, что «литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы» [1].

Принцип партийности литературы не противоречит принципу подлинной свободы художника, свободы от крепостнической цензуры, от денежного мешка, торгашества, подкупа и меценатства, лишающих искусство надежной социальной почвы, богатства и значительности содержания. Ленин убедительно доказал, что жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Критики же Ленина делают попытку подменить его понимание подлинной свободы трактовкой ее в духе анархического произвола.

Характеризуя литературу будущего, Ленин писал: «Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и Страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»[2].

Таким образом, в противовес анархизму и индивидуализму Ленин поставил задачу создания подлинно свободной литературы, черпающей свое вдохновение в героических подвигах народа, в добровольном и сознательном служении прогрессивным силам общества.

Пытаясь опровергнуть принцип партийности, буржуазные идеологи говорят, что объективная правдивость искусства несовместима с ее политической тенденциозностью и идейной направленностью. Буржуазная партийность действительно противоречит правде жизни, что подтверждается картиной упадка современного реакционного искусства буржуазии. Но революционная пар-

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 12, с. 100-101.
[2] Там же, с. 104.

тийность никогда не противостояла жизненной правде, а, напротив, наиболее полно и глубоко ее выражала, ибо правда отвечает коренным интересам последовательно революционного класса.

В решении проблемы народности В. И. Ленин исходил из важнейшего положения исторического материализма, согласно которому трудящиеся являются подлинными творцами истории, всех материальных и духовных ценностей общества. Поэтому он призывал ученых, художников, писателей стать ближе к народу — строителю нового общества.

Свое понимание существа народности искусства Ленин блестяще сформулировал в беседе с К. Цеткин: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»[1].

Идея народности искусства лежала и лежит в основе политики партии в области культуры. Партия во главе с Лениным вела решительную борьбу против разного рода враждебных направлений и группировок писателей и художников. Она боролась с декадентскими, формалистическими, натуралистическими и всякими иными чуждыми течениями в искусстве, которые были далеки от запросов и стремлений народа, шли вразрез с коренными интересами трудящихся масс.

Задачи создания новой, социалистической культуры требовали четкого научного решения вопроса об отношении к наследию прошлого, в частности к художественному наследию. Ленин учил, что социалистическая культура складывается на основе дальнейшего творческого развития достижений передовой культуры, созданной человечеством, в интересах борьбы за победу социализма, в интересах всего общества. Он требовал глубокого освоения и критической переработки духовной культуры прошлых эпох.

Коммунистическая партия под руководством Ленина в первые же годы Советской власти разгромила теоретические установки деятелей Пролеткульта, которые отрицали значение классического наследия литературы и ис-

[1] В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1967, с. 663.

кусства в деле строительства социалистической культуры.

Вместе с тем В. И. Ленин учил, что в культурном наследии прошлого мы должны взять лишь то, что согласуется с задачами строительства социализма, социалистической культуры и что способствует развитию советского искусства, что помогает духовному росту трудящихся. Он разоблачил реакционную выдумку о единой национальной культуре в условиях антагонистических обществ. Он доказал, что в условиях антагонистического общества в пределах одной и той же национальной культуры существуют прямо противоположные тенденции: есть культура народная, демократическая и культура эксплуататорских классов. «Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре, — писал Ленин. — Есть великорусская культура Пуришкевичей, Гучковых и Струве, — но есть также великорусская культура, характеризуемая именами Чернышевского и Плеханова»'. Пролетарская культура берет из каждой национальной культуры *«...только* ее демократические и ее социалистические элементы...»[2].

Проводя последовательную борьбу за освоение художественного наследия, партия одновременно выступала против сведения задач строительства советской художественной культуры к некритическому подражанию классикам. Партия учит, что советские писатели, художники, опираясь на классическое искусство, не должны отрываться от задач художественного воплощения идей современности. Ленин неоднократно подчеркивал, что сохранять традиции — значит развивать их в соответствии с условиями и требованиями современности. Вместе с тем он энергично боролся против ложного новаторства, выступавшего часто в облике формального оригинальничания. В этом проявилось отрицательное отношение Ленина к трюкачеству футуристов.

После Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей новую эру в истории человечества, перед партией во всю ширь встала задача построения социалистической культуры. Необходимо было направить искусство по пути служения трудящимся массам, народу. Эта генеральная линия партии нашла свое отражение

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 24, с. 129.

[2] Там же, с. 121.

уже в письме ЦК РКП (б) парторганизациям в 1920 г. Партия осудила вредные тенденции Пролеткульта, выразившиеся в попытках обособить его деятельность от партийных организаций, от государственных органов, в попытках лабораторным путем создать «частую» пролетарскую культуру.

На XI съезде партии был поставлен вопрос о создании таких художественных произведений, которые воспитывали бы у нашей молодежи высокие моральные качества: мужество, преданность делу строительства нового общества.

Мысль о необходимости создания новой художественной культуры, рассчитанной на широкие круги рабочих и крестьян, четко высказана в резолюции ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» (18 июня 1925 г.). Это постановление партии послужило мощным импульсом для сплочения писательских сил вокруг задач социалистического строительства и помогло многим деятелям искусства правильно определить дальнейшее направление своей творческой деятельности.

Огромное значение для развития советской литературы и советского искусства в целом имело постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Со времени опубликования этого документа начался новый этап в развитии советского искусства. Групповая замкнутость, групповая борьба в советской литературе создавали разного рода помехи для творческой работы. Постановление ЦК ВКП (б) устранило их, подготовив условия для консолидации всех сил и мобилизации их на решение высоких художественных задач, поставленных всем ходом социалистического строительства.

Большое значение для развития современной марксистско-ленинской эстетики имеют решения съездов КПСС и программные документы партии, в которых большое внимание уделяется задачам партии в области идеологии, воспитания, образования, науки и культуры. В Программе КПСС, принятой на XXII съезде, подчеркивается : «Культура коммунизма, вбирая в себя и развивая все лучшее, что создано мировой культурой, явится новой, высшей ступенью в культурном развитии человечества. Она воплотит в себе все многообразие и богатство духовной жизни общества, высокую идейность и гу-

манизм нового мира. Это будет культура бесклассового общества, общенародная, общечеловеческая»[1].

На основе материалов XXIV — XXVI съездов КПСС, ноябрьского (1982 г.) и июньского (1983 г.) Пленумов ЦК КПСС определялось и определяется главное направление развития советской эстетической мысли. Это — изучение, теоретическое обобщение эстетической практики социалистического общества; исследование проблем эстетического воспитания; систематическое и глубокое разоблачение реакционной буржуазной эстетики и искусства, ревизионизма и догматизма в эстетике; раскрытие закономерностей развития эстетической культуры в период строительства коммунизма, для которой характерны более или менее равномерный подъем всех видов искусства, включение художественной деятельности в систему современного промышленного производства, единство в развитии профессионального и самодеятельного эстетического творчества; диалектика интернационального развития социалистической культуры.

В докладе на торжественном заседании, посвященном 60-летию образования СССР, Генеральный секретарь ЦК КПСС Ю. В. Андропов сказал: «Нужно упорно искать новые, отвечающие сегодняшним требованиям методы и формы работы, позволяющие сделать еще более плодотворным взаимное обогащение культур, открыть всем людям еще более широкий доступ ко всему лучшему, что дает культура каждого из наших народов»[2].

Повседневная политика КПСС в области всестороннего развития материальных и духовных потребностей социалистического общества имеет огромное значение и для развития эстетики как науки. Ее задача заключается в научном объяснении природы эстетического, особенностей художественного творчества и развития всей системы искусства, ее основная цель — в ведущей, руководящей роли по отношению к художественной практике наших дней.

[1] Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1976, с. 130.

[2] *Андропов Ю. В.* Шестьдесят лет СССР: Доклад на совместном торжественном заседании Центрального Комитета КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР в Кремлевском Дворце съездов 21 декабря 1982 года. М., 1982, с. 13.

§ 3. Современная буржуазная эстетика

Характерной особенностью современной буржуазной эстетики является отказ от решения общих вопросов эстетики, игнорирование крупных мировоззренческих проблем. В том же, как некоторые ее представители пытаются решать основные проблемы эстетики, такие, как, например, вопрос о функциях искусства в обществе или о закономерностях его развития, проявляется глубокий идеологический кризис, уже давно охвативший буржуазные общественные науки.

Современная буржуазная эстетическая мысль во многом наследует наиболее отрицательные черты буржуазной философии с ее тягой к пессимизму, волюнтаризму и иррационализму.

Из множества школ и направлений в современной буржуазной эстетике следовало бы в первую очередь выделить следующие: неотомизм, интуитивизм, неопозитивизм, фрейдизм и экзистенциализм.

Томизм как философская система возник еще в ХШ в. На протяжении многих веков он был и остается до сих пор официальной философией католической церкви. Когда буржуазия была прогрессивным классом, ее идеологи вели борьбу с католическим вероучением. В эпоху империализма, когда политическая и идеологическая реакция выступила по всему фронту, томизм, как и другие религиозные концепции, получил широкое распространение. В настоящее время томизм стал философской основой клерикализма и играет большую политическую роль в международном масштабе как один из главных противников коммунизма.

В области эстетики активность томистов датируется первой мировой войной. Тогда возникают специальные журналы; в 30-х годах появляются капитальные работы по эстетике неотомизма: «Произведение искусства и прекрасное» Мориса де Вульфа, «Искусство и схоластика» Маритена, «Очерк философии искусства» Эдгара де Брюйена. В 1947 г. де Брюйен опубликовал трехтомную «Историю эстетики средних веков», затем появляются многочисленные труды Маритена: «Границы поэзии», «Положение поэзии», «Ответственность художника» и др. В 1958 г. выходит в свет большая монография Этьена Жильсона «Живопись и реальность».

Одним из крупных теоретиков неотомистской эстети-

ки является французский философ Жак Маритен. Действительность, согласно Маритену, есть творение бога, этого невидимого духа, действующего в вещах. Красота также имеет свой источник в боге. Она представляет собой предельно широкую абстрактную сущность и поэтому непостижимую в категориях человеческого разума. Она вечна, неизменна и всеобща. Источник наслаждения прекрасным коренится в слиянии человека с богом. Прекрасное в искусстве — это воспроизведение божественно прекрасного. Наслаждение прекрасным в искусстве носит бессознательно интуитивный характер и связывается Маритеном с воспитанием чувства божественного.

Предметом искусства является тот же невидимый дух, который проявляется в вещах. Поэтому художник не обязан отображать вещи сами по себе. Он может пользоваться символами, деформировать предметы.

Маритен решительно отрицает познавательную ценность искусства. Для него искусство — не отражение действительности, не познание ее, а «созидание». Это характерное для буржуазной эстетики противопоставление отражения и творчества. В этом плане Маритен полемизирует с теорией «подражания» Аристотеля. Отрицая познавательное значение искусства, а вместе с тем и реализм, Маритен в то же время выступает в качестве апологета антиреалистического, модернистского искусства. Не случайно он восхищается М. Шагалом, Жоржем Руо, интерпретируя их творчество в религиозном духе, с позиций объективного идеализма объясняя природу искусства. Жильсон, как и Маритен, противопоставляет реализму религиозный модернизм.

Большим влиянием в буржуазном обществе пользуется эстетика интуитивизма. Видными представителями ее являются А. Бергсон и Б. Кроче. Философско-эстетические взгляды Анри Бергсона (1859 — 1941) сформировались в конце XIX — начале XX в. Они изложены в таких его произведениях, как «Смех» (1900), «Творческая эволюция» (1907), «Два источника морали и религии» (1932). Французские историки философии, литературоведы, искусствоведы, эстетики отмечают, что Бергсон оказал мощное влияние на развитие эстетики и художественную практику XX века. Действительно, влияние Бергсона было очень значительным. Нельзя, например, понять творчества Шарля Пеги и Марселя Пруста, не учитывая влияния на них Бергсона. Декадентское искусство, в осо-

бенности французское, является подлинным наследником иррационалистических, мистических традиций Бергсона. Бергсон оказал влияние на формирование эстетики неотомизма и экзистенциализма.

Теория познания Бергсона основывается на иррационализме. Интеллект, по Бергсону, это такая способность мышления, которая может постигать только все окостенелое и мертвое, а не жизнь. Жизнь вообще не может быть постигнута в понятиях. Она постигается лишь в процессе переживания, путем интуиции.

Такая иррационалистическая теория познания базируется на идеалистическом истолковании действительности. Действительность, по Бергсону, является свободной от материи «длительностью», представляет собой некую сверхразумную и непостижимую в понятиях сущность — «жизненный порыв». Жизненный порыв — это длительность, подвижность, непрерывное творчество, свобода. Они могут быть постигнуты лишь путем особой симпатии, путем непосредственного слияния с творческим порывом. Особую разновидность интуиции представляет интуиция эстетическая. Эстетическая интуиция есть высшая форма иррационального постижения сокровенной сущности жизни. Гносеология Бергсона, как и его теория эстетического восприятия, носит печать аристократизма: лишь немногие избранные обладают способностью к симпатическому слиянию с иррациональным процессом жизни.

Иррационалистические установки Бергсона вели к разрушению эстетики как науки, ибо разрушалась сама основа науки — логическое мышление. Все категории эстетики у Бергсона растворялись в мистической интуиции. Само творчество превращалось в фиксацию «непосредственных данных сознания». Многотомная эпопея Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» является иллюстрацией литературы «потока сознания».

Мистицизм бергсоновской эстетики особенно четко проявился в последней работе философа «Два источника морали и религии», в которой он приходит к мысли, что подлинная свобода обретается в боге. Так Бергсон приходит к теологическим выводам. Его философия и эстетика сливаются с открытой поповщиной, с философией неотомизма.

В основу эстетической концепции принял интуицию и другой видный буржуазный эстетик XX века — Бене-

детто Кроче (1866— 1952). Кроче является одним из плодовитых и популярных за рубежом философов реакционного толка. Длительное влияние Кроче объясняется тем, что он выдвинул такую философию, которая представляла собой идеологический компромисс, приемлемый для различных группировок правящих классов, объединяла различные направления реакционной идеологии, светскую буржуазную культуру с утонченной формой поповщины.

Кроче — объективный идеалист. Для него существует одна реальность — безличный дух, этот родной брат гегелевской абсолютной идеи. Оперируя категориями «прекрасное», «истинное», «полезное», «доброе» (у Кроче они выступают как вневременные и вечные творцы действительности), философ создает идеалистическую систему, безжизненную, метафизическую. С этих объективно-идеалистических позиций Кроче подходит к искусству.

Согласно Кроче, искусство — это интуиция, или, что одно и то же, «воображение», «фанатизм», «способ изображения». Идеалист самым решительным образом отвергает здесь всякие попытки определить эстетические качества самих вещей и явлений. Искусство, говорит он, не есть «физический факт», т. е. не имеет предметно-физической основы ни в звуках и их взаимоотношении, ни в цветах или соотношении цветов, ни в форме тел. Почему же искусство не есть физический факт? Потому, отвечает Кроче, что искусство само есть «высшая реальность». Последняя есть не что иное, как метафизическая идеалистическая абстракция.

Искусство, далее, по Кроче, не может быть утилитарным или моральным актом, т. е. оно совершенно бесполезно и нейтрально к нравственности. Наконец, искусство не носит характера «концептуального знания», т. е. не является познавательной деятельностью. Здесь якобы не имеет места понятие «истинного» или «ложного», поскольку нет «суждения о действительности». Согласно Кроче, вся сфера эстетического алогична, иррациональна.

Как видим, Кроче изолирует искусство от всех сфер общественной жизни человека: политики, морали, науки. Всякое объективное содержание, даже намек на действительность, Кроче изымает из сферы искусства. Искусство есть только искусство, оно имеет ценность только в себе. Кантианскую идею о «незаинтересованном искусстве» Бенедетто Кроче доводит до абсурда. В этом, собственно

говоря, и заключается его «заслуга». Теории «чистого» искусства Кроче придал столь гротескный вид, что некоторые буржуазные эстетики поспешили от нее отмежеваться. Крочеанская эстетика имеет многочисленных последователей (Эдгар Кэррит, Коллингвуд и др.). По мере нарастания противоречий буржуазного общества, усугубления его кризисных состояний, приведших к двум мировым войнам, а также в связи с отрицательными последствиями урбанизации, роста темпов и интенсивности промышленного производства, словом, с повышением общей напряженности общественной жизни на искусство буржуазными идеологами стали возлагаться важные прагматические функции, а именно функции отвлечения от противоречий общественной жизни.

Такое толкование природы и функции искусства характерно для эстетики фрейдизма и прагматизма. Характерной особенностью фрейдистского психоанализа является противопоставление природного начала человека, его инстинктивных бессознательных влечений социальному окружению, преувеличение роли бессознательного и принижения сознания в деятельности людей. Роль искусства, по мнению основателя психоанализа австрийского психиатра З. Фрейда (1856—1939) и его последователей, сводится лишь к терапевтическому изживанию или временному ослаблению этих инстинктивных влечений. На этом основании проблема отражения социальной среды в искусстве игнорируется. Несостоятельность фрейдистской эстетики особенно ярко проявляется в объяснении ею мотивов и целей художественного творчества. Основой художественного творчества, согласно Фрейду, является инстинктивное влечение человека (главным образом половое влечение — либидо), — оно не зависит от социальной среды, от предшествующего художественного опыта.

Одной из разновидностей субъективного идеализма в сочетании с утилитаризмом является эстетика прагматизма. Прагматисты исходят из «опыта». В их понимании опыт — это поток ощущений и переживаний человека. Все научные теории прагматисты объявляют «инструментами», «упорядочивающими» опыт. Если теория так упорядочивает опыт, что я из этого извлекаю пользу для себя, то, значит, она достоверна, истинна.

В таком свете рассматривал искусство видный представитель американского прагматизма Д. Дьюи

(1859—1957). В книге «Искусство как опыт» (1934) он утверждал, что произведения сами по себе не существуют вне восприятия субъекта. Это заявление Дьюи основывается на принципе «непрерывности», согласно которому между субъектом и объектом есть непрерывная связь и взаимопереходы. Таким образом стирается грань между субъектом и объектом.

Очень характерным для Дьюи является то, что он сознательно обесценивает произведения искусства, предлагая в процессе рассуждений по эстетике «забыть их» и подойти к решению эстетических проблем «обходным путем». Применяя свой релятивистский принцип «непрерывности», он всячески старается уничтожить грань между эстетическим и неэстетическим. К сфере эстетического Дьюи относит все, что только может быть предметом личного наслаждения. Прагматист таким путем отрицает наличие критерия, с помощью которого мы могли бы отличить эстетическое от неэстетического, гармоничное от негармоничного, прекрасное от безобразного, возвышенное от низменного.

С позиций абсолютного релятивизма становятся ясными заявления Дьюи о том, что комиксы, газетные отчеты о любовных похождениях, убийствах и подвигах бандитов вполне отвечают эстетическим критериям. С точки зрения Дьюи, имеют ценность только те произведения искусства, которые «усиливают ощущение непосредственной жизни». Образцы такого рода произведений он видит в татуировке тела, перьях, которыми украшали себя первобытные люди, в их ярких одеяниях и украшениях. Что касается образцов произведений мирового искусства, выставленных в музеях и галереях, то они представляют собой свидетельство регресса, упадка. Он отрицательно оценивает процесс эмансипации искусства от религиозных культов. В этом он видел одну из главных причин деградации современного искусства.

Дьюи всячески стремился ограничить сферу искусства областью иррационального, алогичного. Противопоставляя искусству интеллект, он утверждал, что интеллектуальное находится во враждебном отношении как к эстетическому творчеству, так и к восприятию его продуктов. Эстетическое чувство, по Дьюи, есть чувство непосредственного удовлетворения фактом самого биологического существования. В таком случае оно приобретает оттенок бестиальности.

С субъективно-идеалистических позиций рассматривают искусство представители семиотики. Задача поэта, говорит А. Ричарде, внести порядок и согласованность и тем самым свободу в сгусток переживаний. Поэт должен сделать это при помощи слов, которые выступают как основа, как структура, посредством которой импульсы, составляющие переживания, соединяются друг с другом и действуют совместно. Согласно Ричардсу, поэзия не имеет никакого отношения к познанию, поскольку она лишь упорядочивает наши переживания. Он решительно возражает тем, кто считает, что поэзия и наука имеют между собой сходство, поскольку искусство лишено познавательной ценности.

В чем же тогда состоит функция поэзии? Функция поэзии, говорит Ричарде, заключается в том, чтобы служить «инструментом», посредством которого мы «управляем нашими отношениями друг к другу и к миру».

Наиболее обстоятельно семантическую концепцию искусства сформулировал американский философ Чарльз У. Моррис (1901). Всю человеческую культуру он рассматривает как «сплетение символов». Как и другие семантические идеалисты, Моррис не ставит вопроса об отношении искусства к действительности. Для него эстетический принцип сводится к «форме изложения», понимаемой как «специализация речи». Под «эстетической» формой изложения, говорит Моррис, подразумевается особый, специализированный язык произведений искусства (поэма, картина, музыкальная пьеса). Согласно этой концепции, искусство представляет собой «символ», обозначающий «ценностную структуру».

Моррис, как видим, отрицает за искусством познавательное значение, поскольку символ в качестве особого языка воплощает лишь ценность и не соотносится с действительностью. Вся деятельность художника, по Моррису, поэтому сводится к экспериментированию в области синтаксиса языка с целью отыскания наиболее подходящих символов для выражения ценностей. Искусство таким способом уводится Моррисом от действительности в сферу отвлеченных «ценностей», которые носят всецело субъективный характер. Моррис своей теорией открывает двери для необузданного субъективного произвола. Нет поэтому ничего удивительного, что в специальной работе «Эстетика и теория символа» Моррис гносеологически оправдывает модернизм, и прежде всего абстракт-

ное искусство, которое он предлагает называть «ауто-морфичным».

Одним из влиятельных направлений в современной буржуазной эстетике является экзистенциализм.

Экзистенциализм — явление социально не однородное. Например, Хайдеггер и Ясперс, видные представители экзистенциализма, выступали не только воинствующими иррационалистами, но столь же воинствующими антикоммунистами.

Иные позиции занимали французские экзистенциалисты. Во французском экзистенциализме (Мерло-Понти, Жан Валь, Симона Бовуар, Жан Поль Сартр, Альбер Камю) нашли отражение антибуржуазные тенденции, хотя и здесь нет единства. Позиция Мерло-Понти и Камю в области чисто философских проблем содержит в себе большую долю консервативности, в особенности это касается Камю (известны его выпады против социалистической культуры, социалистического реализма). Очень сильно выражены консервативные тенденции в так называемом религиозном экзистенциализме (Габриэль Марсель).

В экзистенциализме все иррационалистические тенденции как бы объединились в одно целое. Никогда так энергично не работала мысль над тем, чтобы доказать бессилие и бесплодность человеческого мышления, как это имеет место среди философов-экзистенциалистов.

Исходным пунктом экзистенциализма является категория существования (экзистенции). При этом существование мыслится как иррационалистическое переживание субъекта. Это существование, лишенное какой бы то ни было качественной определенности, совершенно пустое, противопоставляется внешнему миру, обществу, абсолютизируется, превращается в нечто такое, что обладает собственной, независимой ни от чего жизнью. Мир представляется экзистенциалистам враждебным, чуждым, даже зловеще угрожающим по отношению к индивидууму. Экзистенциалисты развивают концепцию крайнего индивидуализма, окрашенного в пессимистические тона. Согласно экзистенциалистам, индивид живет постоянно «в страхе», все время испытывает чувство «тревоги», «крушения».

Человеческое существование, согласно экзистенциалистам, распадается на «собственное» и «несобственное существование». В реальных связях и отношениях человек

ведет несобственное существование. Подлинное существование — это некое абстрактное, не связанное с внешним миром существование, лишенное всяких качественных о пределенностей. В сущности, эта категория «собственного» существования — пустая абстракция, за которой можно только угадывать стремление человека буржуазного общества сохранить и утвердить себя в чуждом и враждебном мире, преодолеть эту чуждость мира хотя бы призрачным способом.

Экзистенциалисты отрицают наличие в мире каких-нибудь закономерностей. Всюду царит хаос и абсурд. Само существование человека абсурдно, бессмысленно. Нет прогресса, нет никаких устойчивых ценностей. Человек заброшен в мире, обречен «на свободу», поэтому всегда испытывает страх, безнадежность, отчаяние. Лишь в «пограничной ситуации», за которой простирается «небытие», «ничто», перед лицом смерти происходит интуитивное озарение и проникновение в «экзистенцию», т. е. иррациональное переживание субъекта. Экзистенциалисты все время говорят о трагичности существования человека. Во всем этом пессимистическом комплексе экзистенциалистов отражается отчуждение человека в буржуазном обществе. Но это отражение реального положения человека в капиталистическом обществе дано в крайне фантастической форме, настолько зашифрованно, что вместо раскрытия истинной ситуации мы имеем дело с полным извращением реальности.

В нарисованной экзистенциалистами картине мира не находят места красота, человеческое величие, возвышенные мысли и поступки. Все отвратительно, все вызывает «тошноту». В сущности, экзистенциалисты разрушают самое основу эстетического — красоту и человеческое величие. Они приходят к эстетизации безобразного, уродливого, аморального.

Экзистенциалисты много уделяют внимания теоретическим проблемам искусства. Однако ничего принципиально нового они не вносят в идеалистическую эстетику: субъективизм, антигуманизм, борьба с реализмом — все это уже было сформулировано до них. Художественные образы, как это обосновывает Хайдеггер, не имеют объективного содержания. Поэтическое творчество, согласно Хайдеггеру, — «это словесное создание бытия». Произведение искусства полностью автономно. Оно, как и действительность, непознаваемо.

Экзистенциализм, как и другие современные идеалистические концепции, свидетельствует о кризисе буржуазной идеологии. Даже экзистенциалистская критика буржуазного общества лишена надлежащей действенности.

Необходимо несколько слов сказать еще об одном идеалистическом направлении современной буржуазной эстетики — о структурализме, представляющем собой разновидность неопозитивизма. Он получил наиболее яркое выражение у французских теоретиков: Клода Леви-Стросса, Мишеля Фуко, Ролана Барта и др. В качестве главной задачи научного анализа выдвигается изучение структуры эстетического объекта. Исследуемый объект берется в его актуальном состоянии. Таким образом, идея историзма, развития полностью исключается из методологии структуралистов. Основное внимание они уделяют изучению художественного текста, языковых средств. В сущности, структуралистов интересует чистая форма искусства и его язык. Бесплодность структурализма особенно ярко обнаруживается, когда его теоретическая программа реализуется ими в художественной критике (так называемой «новой критике») или же в художественном творчестве, например в «новом романе», где нет ни связного сюжета, ни характера, ни художественных конфликтов. Все это просто «заумь».

Таким образом, подводя итоги сказанному, можно констатировать измельчание эстетических теорий в современной буржуазной философии.

Этот кризис буржуазной эстетики находит свое отражение в буржуазном искусстве, для которого характерен отказ от реализма и субъективистский произвол. Под влиянием экзистенциализма развиваются многие художественные течения, тенденции, жанры и виды буржуазного искусства: «новый роман», «театр абсурда» и аналогичные им явления в киноискусстве, музыке, живописи. Ярким примером этого может служить пьеса драматурга Ионеску. В своей пьесе «Носороги» он показывает, как постепенно люди превращаются в носорогов и теряют свою человеческую сущность. Или новый роман Роб-Грийе «Прошлый год в Мариенбаде», где события развертываются вне связи друг с другом, где бред, сон, воспоминания о прошлом переплетаются и создается фантастическая картина полного хаоса.

Фрейдистские теории послужили теоретической осно-

вой для творчества многих художников, писателей, кинорежиссеров. Жуткие сюрреалистические картины Сальватора Дали, по его собственному свидетельству, навеяны фрейдистскими измышлениями.

Весьма характерно, что многие представители модернистских течений в искусстве отказ от реалистического изображения жизни мотивируют своей позицией неприятия буржуазной действительности. Эта тенденция проявилась в теории и практике сюрреализма, целью которого его представители объявили освобождение человека от гнета буржуазной цивилизации с ее плоско-утилитарными целями жизни. С самого начала освобождение это предполагалось осуществить не путем борьбы с ней в реальной жизни, а посредством бегства от реальной жизни в некую «высшую реальность» или сюрреаль-ность, приобщение к которой достигается посредством погружения в сновиденческие грезы и различные психологические состояния, не контролируемые сознанием. Сюрреалисты пытались в процессе творчества симулировать духовное расстройство, например паранойю, которая, по мнению одного из современных представителей сюрреализма — Сальватора Дали, дает художнику, поэту или скульптору «метод параноической критики» действительности, состоящей в произвольном использовании ее элементов для воплощения «безумной иррациональности» в продуктах сюрреалистического творчества.

Основную функцию искусства многие представители сюрреализма видят в отрицании цивилизации и современной культуры вообще, в возвращении человека к самому себе, к его первобытной примитивности и свободе. Ссылаясь на З. Фрейда и А. Бергсона, они рассматривают сознание человека как результат влияния (в основном отрицательного) на него социальной среды, а бессознательное — как подавляемое этой средой его общественное начало. Отсюда целью искусства провозглашается символическое проявление этого бессознательного в человеке.

Приходится констатировать, что аналогичное искусство не открывает перспектив. В произведениях модернистов реальные явления оказываются зашифрованными, мистифицированными.

Такое искусство не раскрывает сути вещей, не указывает путей выхода из тупика. Чаще всего оно возбуждает тревогу, страх, беспокойство, пессимизм. Оно

духовно разоружает человека, хотят ли этого модернисты или не хотят.

Отказ от жизненной правдивости, антигуманизм, мистицизм — таковы характерные черты современного реакционного буржуазного искусства.

Реакционное буржуазное искусство всеми способами пытается извратить действительную картину мира, вызвать ложное представление об истинном положении вещей. И такое «искусство» противопоставляется буржуазными идеологами гуманистическому искусству.

Процесс дегуманизации в области художественной культуры идет путем распространения так называемой «массовой культуры». Фонд массового искусства составляют бульварные романы, пошлые фильмы, комиксы, модные песенки, танцы, псевдореалистические полотна, где прославляются секс, насилие, жестокость, уголовщина, прелести капиталистического «рая» — общества «равных возможностей». Пластинки, кинофильмы, иллюстрированные журналы, бульварная пресса — все это обрушивается в гигантских масштабах на человека, отравляет, оглушает, отупляет подобно сильнодействующему наркотику.

Мы отметили наиболее характерные тенденции буржуазной эстетики и искусства. Однако эти тенденции и в капиталистических странах наталкиваются на мощное сопротивление демократического прогрессивного учения, находящего свое высшее выражение в трудах ученых-коммунистов. Нужно сказать, что коммунистические партии ведут успешно борьбу с декадентским искусством и реакционной эстетикой. Причем часть прогрессивно настроенной интеллигенции все больше сближается с коммунистами. В конце концов исторически прогрессивные силы возьмут верх.

Опыт развития советского искусства указывает реальные пути спасения художественной культуры, человечества от разрушения, которое несет отживающий свой век капиталистический строй.

ГЛАВА 3

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ

Эстетическое — всеобъемлющее понятие, отражающее то общее, что свойственно эстетическим явлениям. Сюда относятся: объективно-эстетическое в природе, обществе,

в продуктах материального и духовного производства; эстетическая деятельность, или творчество по «законам красоты»; субъективно-эстетическое, или эстетическое сознание (эстетические чувства, восприятия, потребности, оценки, идеалы и т. д.). В понятие эстетического входит, естественно, и художественная культура.

Эстетическое составляет важнейший элемент человеческой культуры. Генезис, историческое развитие, структура, общественные функции эстетического составляют предмет эстетики как науки. Само понятие эстетического встречается уже у народов Древнего Востока. Правда, оно чаще всего выступало как синоним прекрасного. Поэтому, скажем, в античной культуре и философии функционирует термин «прекрасное» и в широком и в узком смысле, т. е. и как наиболее общая эстетическая категория и как прекрасное в собственном смысле в отличие от других эстетических понятий: например, трагического и комического, которые относятся к жанровым характеристикам литературы и искусства. Что касается возвышенного, то и термин и понятие относятся к поздней античности.

Категории «прекрасное», «возвышенное», «трагическое», «комическое» и ряд других более узких понятий как раз находят свое обобщенное выражение в эстетическом, однако сравнительно долгое время этот момент не осознавался. Интересно отметить, что эстетическое как субстантивированное прилагательное в русском языке стало широко употребляться совсем недавно. Это нашло выражение хотя бы в том, что «Краткий словарь по эсте-. тике» (1963) этого термина не содержит. Но уже в 1964 г. выходит в свет коллективный труд «Эстетическое», где дается анализ дискуссии «О природе эстетического», состоявшейся в мае-июне 1961 г. Ее материалы были опубликованы в журналах «Вопросы философии» (в ряде номеров), «Вопросы литературы» и в некоторых других периодических изданиях. Дискуссия была организована кафедрой эстетики МГУ. В ней приняли участие наиболее видные эстетики не только Москвы, но и ряда других городов Советского Союза. Она нашла отражение также и в социалистических странах, в частности в Болгарии, ГДР и др.

Спор шел о сущности эстетического. Одни отстаивали мысль о том, что эстетическое по своей природе относится к явлениям общественного, социального характера.

По их мнению, нет оснований искать эстетическое в структуре материи, ее свойствах и закономерностях. Оно якобы есть не что иное, как «опредмечивание» сущностных сил человека, его «родовых качеств», результат «очеловечивания» природы. Эстетические свойства предметов и явлений природы, согласно этой точке зрения, образуются в ходе общественно-исторической практики, на основе познания и использования материальных качеств этих предметов и явлений и места их в конкретной системе общественных отношений. Таким образом, эстетические свойства в природе ставятся в зависимость от общества, возникают как следствие действия социальных факторов. С этой точки зрения изменение эстетических свойств предмета и явлений объясняется не трансформацией естественных качеств этих предметов, а следствием «включения» их в новую систему общественных связей и отношений и изменения в силу этого их общественного содержания. В таком подходе игнорируется объективная основа прекрасного в природе. Представители этой точки зрения получили название «общественников».

Против этой концепции выступили «природники», которые отстаивали мысль о том, что эстетическое имеет свою объективную основу в материальных свойствах и закономерностях предметов и явлений действительности, в их структуре и существенных связях. При этом они ссылались на высказывание К. Маркса о красоте минерала, об «эстетических свойствах» серебра и золота, связанных с их естественной структурой. Правда, природные явления и предметы могут приобретать и социальное значение. Скажем, золото может обозначать и такие социальные явления, как излишек и богатство. «Природники» критиковали «общественников» за то, что они смотрели на природу таким образом, что в ней будто нет ни порядка ни беспорядка, ни красоты, ни уродства, что было свойственно старому, метафизическому материализму. Спор шел в основном о сущности прекрасного и возвышенного в природе. Категории трагического и комического отображают лишь социальные феномены и здесь расхождений между спорящими не было.

Следовательно, предметом дискуссии фактически были категории прекрасного и отчасти возвышенного в отношении непреобразованной природы, а не эстетическое во всем его объеме. Правда, при этом неизбежно возни-

кали вопросы относительно того, в какой мере свойства, структура и закономерности материального порядка могут быть носителями эстетического содержания (ритм, пропорция, сочетание красок, отношения, гармония и т. д.).

Наибольшую трудность представляет собой раскрытие объективного содержания эстетического. Некоторые эстетики считают, что объективной основой здесь является социальная обусловленность эстетического сознания. Однако в таком случае не принимается во внимание сам эстетический предмет, его структура, сущность, свойства, закон его существования. Возникают также трудности с решением вопроса о критерии эстетического.

Другие специалисты по эстетике считают, что эстетическое имеет свою основу в самой структуре объективно-эстетического, в его свойствах, в законах его существования, в объективных законах красоты (симметрия, ритм, гармония, целостность, упорядоченность, целесообразность, оптимальность). Все эти объективные свойства на разных уровнях развития материального мира, в многообразных его формах существования проявляются специфическим образом. Одно дело гармония звуков и красок, другое — гармоничность личности. Но между этими явлениями имеется, хотя и отдаленное, но сходное. Сами по себе указанные свойства — лишь элементарные формы эстетического, но в своей совокупности они отражают объективные свойства целостного объекта, который оказывает специфическое влияние на духовный мир личности и порождает специфические реакции, т. е. эстетические чувства, переживания, оценки и т. д.

Что касается субъективно-эстетического, то оно, будучи отражением эстетического объекта и обусловленное социальными факторами, проявляется в целой гамме чувств, переживаний, эмоциональных оценок, потребностей. В идеале оно находит наиболее полное выражение, поскольку последний складывается не только на уровне чувственного отражения и оценок явлений и предметов действительности, но и на основе рационального познания. Эстетический идеал выступает в тесной связи с нравственными, социальными, политическими идеалами. Субъективно-эстетическое выступает в форме эстетических чувств, потребностей, вкусов, идеалов, взглядов, теорий и т. д.

Наконец, эстетическое проявляется в творчестве человека по «законам красоты». Сопоставляя трудоподобную деятельность животного с трудовой деятельностью человека, К. Маркс отмечает, что она характеризуется универсальностью, свободой от непосредственной физической потребности, способностью производить по мере «любого вида» и «прилагать к предметам соответствующую мерку».

Творчество по законам красоты находит свое высшее воплощение в художественном творчестве, но не исчерпывает его. По аналогии с термином «эстетическое» сформировался и термин «художественное». Художественное — это сфера лишь искусства и является понятием, входящим в понятие «эстетическое». Всякие попытки отнести их к разным сферам или видеть между ними лишь точки соприкосновения или, наконец, отождествлять их не имеют под собой твердого основания. Художественная деятельность возникла в результате разделения труда и обособилась в особую сферу человеческой активности сравнительно поздно, она носит четко выраженную идеологическую направленность. Иногда эти категории неявно разграничивают. Так, расширяя понятие «художественное», некоторые исследователи включают в искусство и продукты утилитарно-практической деятельности, поскольку они содержат эстетические аспекты. Последние будут возрастать в многообразных формах человеческой активности, но это не означает, что труд, образ жизни, форма общения, практическая духовная деятельность и т. д. людей будущего приобретут статус искусства.

Тенденция к отождествлению эстетического начала в труде, технике, быту, поведении, общественных отношениях, общении и т. п. с искусством, с художественной культурой имела место в 20-х годах. Выдвигалась идея «жизнестроения», т. е. замена искусства «искусством высокой техники»[1].

Художественная культура — высшая форма эстетической культуры. Она связана с удовлетворением художественных потребностей личности, тех потребностей, которые сопряжены с ее наиболее высокими духовными потребностями: познавательными, нравственными, политическими, с глубинными слоями духовной жизни чело-

[1] См.: *Арватов Б.* Социологическая поэтика. М., 1928, с. 156.

века. Следовательно, понятие «художественное» отражает то общее, что свойственно искусству во всех его видах и жанрах, художественному творчеству, специфике художественного восприятия, осознания и оценки произведений искусства. Термин «художественное» близок по значению термину «художественная культура».

Понятие «эстетическое» подробно будет рассмотрено в связи с характеристикой эстетической деятельности, форм и категорий эстетического сознания. Категория «художественное» получит обстоятельную характеристику в последующих главах, посвященных искусству.

§ 1. Эстетическая деятельность

Попытка определить сущность эстетической деятельности предпринималась многими философами и эстетиками прошлого. В особенности много внимания уделили этому вопросу И. Кант, Ф. Шиллер, Гегель, Н. Г. Чернышевский. Оценка ее природы была научно раскрыта лишь основоположниками марксизма.

К. Маркс и Ф. Энгельс рассматривают эстетическую деятельность в связи с анализом труда и его роли в становлении самого человека. Труд осуществляется при определенных общественных отношениях, и поэтому Маркс употреблял термин «социальная деятельность».

Социальная деятельность — это преобразование природы и на этой основе — преобразование общественных отношений и всей сферы культуры. В этом процессе происходит и формирование самого человека.

К. Маркс выделял всеобщие, не зависящие от конкретно-исторического содержания эпохи особенности трудовой деятельности человека. Ее отличие от трудоподобной деятельности животных Маркс видел в том, что «человек производит универсально», «воспроизводит всю природу», в истинном смысле слова только тогда и производит, когда свободен от физической потребности; человек свободно противостоит своему продукту, его деятельность целесообразна, осознанна; он «... умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету присущую мерку; в силу этого человек строит также и по законам красоты»[1].

[1] *Маркс К., Энгельс Ф. Соч.* 2-е изд., т. 42, с. 93-94.

Эстетическое освоение понимается Марксом как грань практической деятельности, как момент целостного, практически материального и практически духовного преобразования мира. Это такое изменение природных и общественных явлений, которое осуществляется в соответствии с выявленными в них объективными закономерностями и одновременно выступает как формирование самой личности и как свободное и сознательное ее утверждение.

Объективной основой эстетического является закономерная универсальная взаимосвязь и взаимодействие между предметами и явлениями действительности. С тех пор как сформировался человек, в это взаимодействие включились общество и личность. Возникает вторая форма объективного процесса — «... *целе*полагающая деятельность человека» [1]. В процессе этой деятельности конкретно-чувственные проявления объективной универсальной закономерности (такие, например, как мера, симметрия, гармония, целостность, целесообразность, совершенство), соотносясь с потребностями и интересами человека и всем богатством его духовной жизни, порождают специфические переживания. Так возникают эстетические чувства, потребности, оценки, т. е. различные формы эстетического сознания.

Одним из моментов эстетического освоения как раз и является выявление, осознание, переживание существенных отношений в окружающем мире и в своей личной жизни, попытка привести их в соответствие друг с другом, гармонизировать их выражением этого соотношения в эмоционально и идейно воздействующей форме.

В эстетическом освоении следует отличать эстетическую деятельность, составляющую момент материального и духовного производства и практических отношений, и самостоятельное эстетическое творчество, когда оно преследует непосредственное решение эстетических задач. Сюда относится, например, художественная деятельность, хотя художественное творчество не исчерпывает этот вид эстетической деятельности.

Эстетическими целями являются осознанное эстетическое начало в человеческой жизни, эстетические потребности и идеалы. В каждую историческую эпоху существует и поступательно возрастает присущая ей необхо-

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 29, с. 170.

димая мера усвоения природно-общественного богатства, без которого человек не может действовать как полноценная социальная единица. Возникает необходимость в развитии личности как социальной целостности, необходимость в развитии задатков и способностей, творческих сил личности более полном, чем это нужно для выполнения повседневной профессиональной деятельности, ибо без этого развития невозможно усвоение всевозрастающего познавательного и общественного опыта и его творческое применение и обогащение. Эта необходимость проявляется, по крайней мере, трояким способом.

Во-первых, как необходимость в выявлении объективных, общих, существенных связей и отношений в мире природы и в социальном мире, в практическом овладении ими.

Во-вторых, как необходимость в знании мира в целом и в системности и упорядоченности этих знаний. Дело в том, что человек вовлекает в сферу своей жизнедеятельности все более широкий круг явлений и ему для успешной практической деятельности нужна информация и о миросостоянии, существенном для этих явлений, и об упорядоченности этого мира. Человек не может жить и действовать в хаотическом мире, каждое последующее состояние которого неопределенно и непредсказуемо и к которому нельзя «подготовиться».

В-третьих, возникает необходимость в соотнесении этого объективного, более или менее упорядоченного, гармоничного мира с человеком, его потребностями, возможностями, целями.

Возникает необходимость как в философском осмыслении единства мира, так и в его духовно-практическом освоении, психологическом «обживании», очеловечивании, упорядочении. Для этого человек должен приобрести способность духовно-эмоционально реагировать не только на данную ситуацию, но и на миропорядок, или, как говорил Гегель, на «всеобщее состояние мира» — на то общее, существенное, что проявляется в единичных, свойствах и конкретных состояниях природы и социального мира. Под воздействием этой необходимости и на основе заложенного в человеке социального свойства осуществлять все свои задатки, влечения возникают эстетические потребности проникать в мир существенных отношений, духовно и эмоционально приобщаться к нему

и испытывать наслаждение от слияния с единичным и общим, существенным и от свободной игры физических и интеллектуальных сил, как стремление преодолеть ограниченность повседневных отношений, проявлять и развивать себя целостно, во всем богатстве своих творческих потенций.

Человек — существо социальное, лишь во взаимодействии с другими людьми он может удовлетворять свои материальные и духовные потребности, существовать как личность. Не менее, чем в хлебе насущном, он нуждается в общении, в признании своей ценности со стороны других людей, в благоприятной психологической атмосфере. Эстетические потребности выступают также и как потребности в определенном воздействии на людей, которое бы приводило к гармонизации их чувств, желаний, стремлений, мыслей.

В процессе социальной деятельности закономерно возникают эстетические идеалы. Для того чтобы объединить людей в борьбе за желаемое будущее, необходимо составить представление о существенных отношениях действительности и «невидимое», непосредственно не воспринимаемое в них представить в адекватной видимой, чувственно воспринимаемой форме, т. е. в такой форме, через которую проявляется сущность. Возникает эстетический идеал, где должное, будущее предстает как видимый образ существенного, закономерного.

Эстетические потребности и идеалы в их совокупности составляют духовный, субъективный компонент эстетического начала в человеческой жизни. Этот компонент проявляется во всех сферах жизнедеятельности человека (в производстве, потреблении, общественно-политической деятельности, в научных исследованиях, в образе жизни, в спорте, обрядах, обычаях, развлечениях, играх).

Эстетические потребности личности и ее стремление к эстетическим идеалам сами по себе могут и не привести к общественно значимому эстетическому результату. Только благодаря практическому преобразованию окружающего мира и самого себя «богатство человеческой субъективной чувственности» получает форму объективности.

Основным принципом эстетического освоения и формообразования для Маркса является принцип универсальности и целостности.

Принцип эстетической целостности в процессе преобразования предметного мира и есть требование рассматривать предмет многосторонне, раскрывать его многомерность в соответствии с его существенными значениями и выражать доминирующее природно-социальное измерение предмета в чувственно воспринимаемой форме, способной возбудить, эмоционально-личностное отношение к единичному и общему, существенному.

Эстетическая целостность есть единство многомерности, получающее чувственное, эмоционально действенное выражение.

Принцип целостности — самое общее и главное правило, которого осознанно или неосознанно придерживаются люди в процессе эстетического освоения действительности. С ним непосредственно связаны, дополняют его другие принципы эстетического преобразования действительности: эстетической целесообразности, эстетической гармонизации и эстетической выразительности.

Принцип эстетической целесообразности не исчерпывается утилитарной целесообразностью, а лишь основывается на ней и преодолевает ее узость, ограниченность, ее отношение к одной из потребностей человека и переделывает предмет, явление таким образом, что выявляет их собственные существенные измерения и раскрывает их отношение к сущностным силам человека, к человеку как целостности. Развитие творческих сил и дарований личности без какого-либо заранее установленного масштаба — возвышенная цель коммунистического общества. Поэтому выявление объективных свойств предмета, явления и их значения для целостного развития личности можно рассматривать как высшую целесообразность. Выявление этой высшей целесообразности в полезности и совершенстве предмета и является принципом эстетической целесообразности.

Принцип эстетической целесообразности сочетается с принципами гармонизации и эстетической выразительности. В то же время он не сводится ни к одному из них, ибо основывается на утилитарной и социально-функциональной целесообразности, неотделим от них.

Эстетическая гармонизация осуществляется во всех сферах эстетического освоения мира, поэтому этот принцип является универсальным.

Следует отличать эстетическую гармонию от гармонии в математическом понимании и от социальной гар-

монии. В математическом смысле гармония понимается как равенство или соразмерность частей друг с другом и частей с целым. Социальная гармония — разрешение в будущем бесклассовом коммунистическом обществе противоречий между человеком и общественной средой, личностью и обществом. Социальная гармония может быть достигнута лишь благодаря всей совокупной общественной практике, а не только благодаря эстетической деятельности. Поэтому следует различать социальную гармонию и гармонию эстетическую. Эстетическая деятельность — это и основанное на материально-практическом освоении, особое практически-духовное, социально-психологическое освоение действительности. Это процесс, в котором люди стремятся преодолеть ограниченность утилитарного подхода к делу и действовать в соответствии с указанными выше универсальными законами развития. В цели эстетической деятельности включаются нормы-цели и нормы-образцы желаемых гармонических отношений человека с окружающим миром и его целостности. В этих нормах выражается мера соотношения чувственно воспринимаемых отношений повседневного обихода с желаемыми существенными отношениями. В результате явления, процессы предстают в эстетическом освоении не только в своих повседневных формах, но и в их тенденциях, возможностях. В эстетической деятельности человек как бы «поднимает» глубинное, существенное, общее на «поверхность», придает ему форму видимости. Более того, здесь человек как бы забегает вперед и представляет должное как сущее. Эстетическое освоение — это и прогностическое отражение действительности и оптимизация условий человеческой деятельности.

Эстетическая выразительность — своеобразное проявление закона единства и борьбы противоположностей. Она выступает как акцентирование единства, взаимосогласованности разнонаправленно действующих сил: нарастания какого-либо качества и его убывания, ритмической упорядоченности и отступления от нее, симметрии и асимметрии, плоскости и глубины, вертикали и горизонтали, цветовых контрастов, сочетания тяжелого и лег -кого, холодного и теплого оттенков цвета и т. п. Это полное жизни и борьбы движение и перекрещивание возбуждает противоречивые эмоции, ассоциации чувственных образов и мыслей, приводит их к гармониче-

скому объединению и, таким образом, вызывает богатство и полифонизм впечатлений, когда чувственные образы, эмоции, мысли сливаются как разные голоса, каждый из которых ведет свою партию, в единый согласованный хор. Благодаря эстетической выразительности преодолевается шаблонность, стереотипность повседневных значений предмета, форма выступает как выражение его существенных значений и вместе с тем как объект-носитель эмоционального отношения человека к предмету, его жизненного личностного смысла.

Эстетическая деятельность объединяет деятельность по необходимости со свободной деятельностью, создает продукты, удовлетворяющие как потребности простой естественной необходимости, так и возвышенные человеческие потребности. В ней органически сливается аспект культуры, связанный со строгим расчетом, самоограничением, рационализмом, с тем аспектом культуры, который связан с интуицией, вдохновением, творческим дерзанием, самовыражением.

Можно предположить, что на заре развития человечества первоначально возникает эстетическая деятельность, непосредственно вплетенная в материальную деятельность и утилитарные отношения. Именно этим целям служили мифы, обрядовые песни, танцы и изображения. Появляется первобытное искусство как обобщенное воспроизведение действительности и выражение мировоззрения, как способ эмоционально-идейного приобщения личности к коллективу. Оно существенно отличалось от современного искусства: длительное время в нем эстетическое отношение еще сливалось с утилитарно-идеологическими, нравственными, религиозными отношениями. И лишь постепенно оно становится искусством в современном смысле этого слова, когда эстетическое отношение обособляется от утилитарного и религиозного, когда вырабатывается особый художественный способ познания — сопереживание и особый эмоционально-идейный художественный способ воздействия. Искусство становится относительно самостоятельной отраслью духовного производства и духовного потребления. Оно отражает существенное, общее в действительности в сопоставлении со всем богатством человеческих отношений, причем все эти отношения получают эстетическое осмысление.

Наряду с искусством в наши дни существуют специализированные виды эстетической деятельности: художе-

ственные промыслы, некоторые виды архитектуры, дизайн. Кроме того, эстетическое освоение осуществляется во всех видах человеческой деятельности, ибо везде при соответствующих условиях человек применяет принципы эстетической целостности, целесообразности, гармонизации, выразительности. Этими принципами человек руководствуется в процессе производства орудий труда, средств труда и предметов потребления.

Благодаря эстетической деятельности развитые эстетические потребности, богатство чувств, субъективное превращаются в объективный фактор, а эстетические отношения становятся моментом материальных общественных отношений.

Эстетическое освоение осуществляется и в политических, и в правовых, и в нравственных отношениях. Украшение праздничных колонн в массовых политических демонстрациях, праздничное оформление фасадов зданий, разнообразная символика используются как средства мощного воздействия на воображение людей, как способ сплочения их в единое целое.

Каждый класс, каждая политическая партия используют разнообразные средства эстетического воздействия для завоевания авторитета у масс, для внедрения своих идей и проведения своей политики. Без использования средств эстетической выразительности немыслим ни один национальный праздник, ни один обряд у любого народа.

Глубина и широта задач, которые решает эстетическая деятельность, ее направленность и масштабы зависят от социального строя. Существуют глубокие различия между эстетической деятельностью в капиталистическом обществе и эстетической деятельностью в социалистическом обществе.

К. Маркс указал, что капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии. Целью капиталистического производства является прибавочная стоимость и ее всеобщая форма — деньги. На этой основе возникает неутолимая жажда обогащения, социально-престижное отношение к вещам, профессии, месту жительства, и ценность человеческой личности измеряется количеством денег, которыми она владеет, местом, которое она занимает в социальной иерархии. Все это и определяет враждебность капиталистического производства

искусству, так как эстетические отношения предполагают бескорыстие, для них предмет и личность выступают как самоценность.

И если в капиталистическом обществе наряду с упадком и разложением происходит и развитие некоторых видов искусства, то достигается оно благодаря борьбе трудящихся, демократических слоев общества против капитализма за демократию, мир, социализм.:

При социализме ведущим процессом является всестороннее, гармоническое, универсальное развитие личности. Социалистический строй, основанный на общественной собственности, сформировал отношения дружбы и товарищества между людьми, а на этой основе возрастает гармонизация отношений между личностью и обществом. Усваивая общественное богатство, личность выступает и как творец обстоятельств. Она воспроизводит себя не только в существующих социальных формах, но и стремится изменить эти формы. Но прежде чем изменить их реально, она изменяет их идеально. В этом предвидении, в создании модели будущих социальных форм и будущего человека участвует и эстетическое освоение мира.

Социалистическое общество, устремленное в лучшее будущее, создает для развития эстетической деятельности наиболее благоприятные условия.

§ 2. Эстетическое сознание, его структура

В процессе эстетической деятельности формируется и эстетическое сознание — целостное, эмоционально насыщенное отражение действительности в единстве ее существенных определений и чувственного своеобразия. Самой общей особенностью эстетического сознания, которую отмечали все исследователи, является его эмоциональный характер. Отражение действительности в нем не покидает почвы чувственных образов и сопровождается возникновением сложной гаммы особых переживаний, самыми общими из которых являются чувства прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического.

Может показаться, что эстетическое сознание отражает лишь внешнее в явлениях действительности. Но в том-то и удивительное своеобразие эстетического сознания, что, удерживая богатство чувственных впечатле-

ний, оно в то же время обобщает, проникает в скрытые существенные связи и отношения. Человек освобождается от непосредственной, рабской зависимости от окружающего мира и всеми своими чувствами приобщается к миру и общественному целому. «Поэтому *чувства* непосредственно в своей практике стали *теоретиками.* Они имеют отношение к *вещи* ради вещи, но сама эта вещь есть *предметное человеческое* отношение к самой себе и к человеку, и наоборот. Вследствие этого потребность и пользование вещью утратили свою *эгоистическую* природу...» [1]. Возникает эстетическое отношение человека к миру, отличительными признаками которого обычно называют незаинтересованность, бескорыстие. Действительно, это одна из важнейших особенностей эстетического отношения, которая в свою очередь нуждается в объяснении, потому что незаинтересованность бывает весьма различной..

Эстетическое отношение выступает как форма и результат общественной деятельности. В эстетическом отношении происходит постоянное соотнесение чувственных явлений повседневной жизни с существенными отношениями, с тем общим, непреходящим, что лежит в основе чувственного многообразия бытия. Это соотнесение характеризует все эстетическое сознание, проявляется во всех его компонентах: потребностях, суждениях вкуса, оценках, чувствах, идеалах, а также взглядах и теориях.

Можно сказать, что начало эстетического отношения заложено в эстетических потребностях. Эстетические потребности — показатель объективно существующего несоответствия, противоречий между человеком и окружающим миром и стремления устранить это несоответствие, преодолеть ограниченность, узость повседневных отношений человека к действительности, выявить в них общее, существенное и духовно-эмоционально приобщиться к этому общему, проявляющемуся в единичном. Однако своеобразие эстетических потребностей заключается в том, что это и стремление утвердить свою индивидуальность, поэтому приобщение к общему сопровождается стремлением к обособлению, осознанию своего «я», а не к его утрате, растворению в объекте. Отсюда возникает характерная черта эстетических отношений —

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 42, с. 120-121.

специфическая эстетическая дистанция, выделение себя из окружающего мира и одновременно стремление приобщиться и даже слиться с существенными и дружественными человеку силами во внешнем мире.

Под воздействием эстетических потребностей в эстетическом сознании формируются представления о том, каким должен быть окружающий мир и каким должен быть социальный мир личности, происходит сопоставление этих миров. Поэтому в эстетическом сознании происходит чувственное отражение всеобщности и личностного смысла всех явлений действительности.

Компонентами эстетического сознания, непосредственно вплетенного в реальную жизнь, являются *эстетические потребности, чувства, вкус* и *оценки вкуса, эстетические нормы — образцы, идеалы.* Объясняющее сознание включает в себя *эстетические взгляды, категории* и *теории, эстетическое суждение,* на основе которых формируется сознательно идеал, разрабатываются всесторонне критерии эстетических оценок. Многое из объясняющего сознания затем входит в практически функционирующее эстетическое сознание.

Эстетическое сознание носит ценностно-нормативный характер. В процессе взаимодействия личности с природными и общественными силами формируются эстетические значения, которые являются системными и представляют собой фиксированный момент этого взаимодействия. Но, кроме этого, эстетическое сознание формирует и представления о желаемых материальных условиях жизни, общественных отношениях, желаемых качествах личности. Эти представления предстают и как чувственно выраженные, эмоционально воздействующие образцы целостности и совершенства.

Таким образом, возникают *эстетические ценности* как усиление положительных эстетических значений и объединение их в устойчивый образец.

В эстетических образцах аккумулируется опыт предшествующих поколений, поэтому уже эстетическое восприятие человека насыщено историческим и классовым содержанием. Выражая общее, устойчивое классовое содержание, эстетические образцы в то же время предполагают индивидуальность их применения, поэтому при нормальном эстетическом развитии они по существу своему варианты. В зависимости от конкретных социально-исторических условий эстетические образцы из-

меняют свой характер: они то превращаются в жестко фиксированные предписания, то выступают лишь в качестве определения допустимых границ эстетического отношения. Не существует единых эстетических норм — образцов для всех времен и всех народов. Эстетическое отражение действительности индивидом совершается под воздействием социально выработанных образцов, норм и начинается с эстетического восприятия.

Эстетическое восприятие — непосредственное, целостное, объединяющее чувственный, рациональный и эмоциональный моменты отражения действительности. В его структуру входит, во-первых, синтез ощущений; во-вторых, включение в каждый момент чувственного созерцания предшествующего опыта, зафиксированного в эстетических образцах и эстетических идеалах, сопоставление объекта с этими образцами, оценка; в-третьих, эстетическое чувство, которое является наиболее очевидным признаком эстетического переживания.

Первоначально эстетическое чувство выступает как эмоциональная реакция на внешний вид явления и на его доминирующее качество. Так, ночное море, залитое лунным светом, может восприниматься как живая стихия, которая дышит, волнуется, говорит. На этой стадии эстетическое чувство — это переживание новизны, неожиданного, необычности.

Способность непосредственно в процессе восприятия различать прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, трагическое и комическое в явлениях действительности, в образе жизни людей и в искусстве есть эстетический вкус.

Важно развивать такое свойство эстетического сознания, как художественное воображение. В процессе повседневной практики за предметами и явлениями окружающего мира закрепляются устойчивые и даже стереотипные значения. Это, с одной стороны, облегчает нашу ориентировку в окружающем мире, нашу практику, но, с другой стороны, делает наше восприятие односторонним, автоматическим. Художественное воображение — это такое взаимодействие понятий, чувственных образов, эмоций, стремлений человека, которое преодолевает шаблоны восприятия, отражает мир целостно, многосторонне.

Большую роль в художественном воображении играют ассоциации. Уже в процессе эстетического во-

сприятия чувственный образ, как результат непосредственного отражения действительности в данный момент, ассоциируется с представлениями, хранящимися в памяти и выражающими исторический опыт поколений и опыт личной жизни, а также с мыслями и чувствами человека. Возникшая мысль ассоциируется с другой мыслью, с другим чувством, с другим образом; в результате возникает разветвленная, сложная и многозначная цепь ассоциаций.

Ассоциации по сходству, по смежности, по контрасту и другие позволяют выразить одно через другое, мысль — через чувственный образ, чувственный образ — через мысль. Ассоциации эстетического сознания характеризуются яркостью, новизной, многозначностью, например: «Перстами легкими, как сон» (А. С. Пушкин), «Над бездонным провалом в вечность, задыхаясь, летит рысак» (А. Блок). Такие нестереотипные ассоциации «выбивают» восприятие из «наезженной колеи», позволяют рассматривать явления с неожиданной стороны, порождают наслоение смыслов, многозначность.

Развитой эстетический вкус предполагает способность к художественному воображению, на основе которого эстетическое чувство обогащается и выступает как переживание, преобразующее и оптимизирующее обычные житейские чувства, возвышающее нас и приобщающее к «вечному», непреходящему. Поскольку здесь возникает отношение к общему и существенному, постольку эстетическое чувство — это особое, личное и в то же время обобщенно-личное, как бы отфильтрованное от слишком субъективного чувство.

Эстетическое суждение — более высокая ступень развития эстетического сознания (которую иногда называют вторичным суждением вкуса). Оно представляет собой логическое осмысление воспринятого в единстве с интуитивным, непосредственным постижением. Главным мерилом оценки для него выступает эстетический идеал. Оно оперирует эстетическими категориями, которые отражают наиболее общие и существенные стороны эстетических явлений действительности, эстетической деятельности и эстетического сознания.

Целостность эстетического сознания, органическое объединение в нем понятий, чувственных образов, эмоций, волевых стремлений делают его незаменимым способом познания действительности. Есть такие неразло-

жимые далее определенного предела структуры в окружающем мире, в социальном мире личности и в их взаимоотношениях, которые не могут быть воспроизведены и осознаны другим путем, кроме как при помощи эстетически целостного воображения и сопереживания.

В зависимости от характера общего и его личностного смысла эстетические отношения приобретают сложную дифференциацию. Можно выделить, по крайней мере, три аспекта (или три вида) эстетических отношений: эстетическо-гедонистические, отношения эстетической целесообразности и эстетическо-идеологические отношения.

В эстетическо-гедонистическом отношении наш интерес направлен на самые абстрактно-всеобщие силы, связи и отношения, которые проявляются в чувственно воспринимаемых свойствах. Для его возникновения необходимо, чтобы предмет обладал определенной упорядоченностью формы: ритмичностью, симметрией, целесообразностью, пропорциональностью, определенными цветовыми сочетаниями и т. п., которые даны предмету от природы или же привнесены в него человеком.

Эстетическо-гедонистические отношения — это наслаждение формой предмета «самой по себе», ее целостностью, гармоничностью, эстетической выразительностью. Но лишь тогда это отношение может называться эстетическим, когда в нем преодолевается физиологическое вожделение к предмету, утилитарное отношение. На этой основе формируется способность по-человечески, универсально воспринимать мир во всей его многомерности и многозначительности. Однако при определенных условиях эстетическо-гедонистическое отношение может вытеснить другие виды эстетических отношений, а вместе с тем — высокую гражданскую и даже элементарную нравственную позицию человека и неправомерно стать главным критерием оценки объекта и поведения человека.

Именно эта позиция сознательно насаждается господствующими классами среди художников и публики в обществе с антагонистическими классами. Л. Н. Толстой подверг резкой и убедительной критике искусство господствующих классов за то, что его главной, а нередко и единственной целью является стремление доставить наслаждение кучке пресыщенных и скучающих людей.

В отношениях эстетической целесообразности природная, техническая, экономическая, политическая и другие

виды целесообразности соотносятся с высшими человеческими целями: насколько они позволяют человеку всесторонне овладевать богатством природных и социальных явлений и осуществлять себя как самоценную индивидуальность, проявлять богатство своих сущностных сил, насколько они соответствуют человеческим возможностям.

В эстетическо-идеологическом отношении происходит сопоставление существенных качеств и всеобщих связей с образами мировоззрения, идеалами, личностными образцами, в нем выражается социально-политическая и нравственная позиция личности.

Таким образом, эстетическое сознание, характеризуясь незаинтересованностью, бескорыстием по отношению к конкретным чувственным свойствам, предполагает горячую личную и многообразную заинтересованность по отношению к тому общему, что в этих свойствах проявляется.

Принципы эстетического творчества, формообразования и эстетическое отношение фиксируют, выражают достигнутую в данную историческую эпоху меру единства природы, общества и личности.

Эстетическое сознание — это субъективное воспроизведение объективных предметов и явлений в их универсальности, целостности, целесообразности, гармонии, соотнесение их с человеческими потребностями, со всем богатством духовных и физических сил личности.

Эстетическое сознание придает этой картине целостность, многомерность, вносит в нее живость, достоверность, одухотворенность, выявляет его личностный смысл.

Оно двояким образом воздействует на социальный процесс. Во-первых, выступает в качестве прогностического отражения действительности, возвышает людей над обыденностью и побуждает к достижению идеала. Во-вторых, объективируясь в процессе деятельности в предметах, формах общения, обычаях, традициях, праздниках, в поведении человека, оно реально существует в форме повседневных общественных отношений, является моментом эстетического аспекта взаимодействия человека с природой и моментом эстетического аспекта социально-исторического процесса.

Знание закономерностей эстетической деятельности и закономерностей отражения действительности в эстети-

ческом сознании имеет большое практическое значение для формирования всесторонне развитой, гармонической личности. Эти закономерности будут раскрываться более конкретно и полно в последующих разделах учебника.

§ 3. Эстетические чувства и потребности

Эстетические чувства и потребности органически связаны. «... Без «человеческих эмоций» никогда не бывало, нет и быть не может человеческого *искания* истины»[1]. Эти слова В. И. Ленина с полным основанием можно отнести и к эстетическим чувствам. Эстетические чувства как своеобразные переживания человека возникают при восприятии специфических объектов — произведений искусства, красивых продуктов труда, красоты природы. Они стимулируют социальную активность человека, оказывают регулирующее влияние на его поведение и воздействуют на формирование общественно-политических, эстетических, этических и других идеалов личности. Трудно представить себе человека без радости, доставляемой ему искусством, без счастья эстетических переживаний. Эстетические чувства помогают нам воспринимать окружающую действительность как близкую нам, делают наше существование радостным, а бытие мира — красочным.

Эстетические чувства — сложное психическое образование. Они присущи лишь человеку как общественному существу. При этом их социальная природа определяется не только тем, что они возникли исторически, но и тем, что в онтогенезе личности они становятся человеческими лишь благодаря ее участию в общественной жизни.

Эстетические чувства, как и вся эмоционально-чувственная сфера человеческой психики, — своеобразная форма отражения действительности, в которой объект-субъектные отношения существенно отличаются от этих же взаимоотношений в познавательном отражении действительности.

Субъективные переживания личности — это часть ее собственной индивидуальной жизни, кровь и плоть ее реального бытия. В эмоциях нет отделения объективного содержания, идущего от окружающей среды, от внутренних состояний субъекта. В них мир не отражается как не-

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 25, с. 112.

что существующее само по себе, обладающее объективными свойствами, не имеющими отношения к жизни субъекта. Чувства и эмоции являются той формой психической деятельности, в «которой не существует различий между рассудочной личностью и внешним миром»[1].

Для удовлетворения потребности — непосредственно созерцать то, что характеризует нас именно как людей (а не только как нуждающихся в чем-то), видеть себя в объективном мире — человек создает особые предметы — продукты художественного творчества. Глубочайшая сущность эстетических потребностей состоит, с одной стороны, в воплощении «сущностных сил» человека в соответствующих объективных явлениях и, с другой стороны, в созерцании, организации и регуляции своих внутренних духовных состояний при помощи восприятия произведений искусства.

Посредством эстетических чувств человек открывает красоту мира и самого человека. Связь эстетических чувств с предметами, вызывающими их, настолько глубока, что некоторые психологи и эстетики стали утверждать, что эстетические чувства будто бы являются «вчувствованием» в предмет. Эти чувства не просто порождаются соответствующими объектами. Они как бы входят в эти предметы, проникают в них, по-своему открывают собственную их сущность с какой-то особой, интимной проникновенностью.

Под влиянием эстетических чувств происходят существенные изменения в личности человека. Они оставляют неизгладимый, часто на всю жизнь, след в нашей памяти. Этим объясняется надолго запоминающееся воздействие подлинных произведений искусства, подвигов их героев, значительных социальных явлений, изображенных художником. Объективные, не зависящие от воли и желания субъекта изменения его психических функций, происходящие в эстетических чувствах, способствуют превращению черт личности героев, образов и идей художника в черты, убеждения и свойства личности читателя, слушателя, зрителя. В этом превращении содержательно-личностных особенностей воспринимаемого образа в черты личности эстетические чувства играют роль «подкрепления» (в смысле учения И. П. Павлова).

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Соч., М., 1956, т. III, с. 143.

Эстетические чувства оказывают положительное, тонизирующее и оптимизирующее влияние, на все психофизиологические процессы человека. Как правило, они стимулируют нашу творческую социальную активность.

Эстетические переживания — это мозаика, сложное закономерное сочетание и переплетение различных, как правило, противоположно направленных более элементарных эмоциональных реакций, образов и идей. Поэтому их нельзя охарактеризовать какой-либо одной простой эмоцией. Смех и слезы, любовь и ненависть, симпатия и отвращение, счастье и горе, печаль и радость — все эти эмоции в каждом отдельном эстетическом переживании у каждого человека сочетаются своеобразно, дополняя, уравновешивая, умеряя и облагораживая друг друга. Так, смех, вызываемый произведениями комедийного характера, сопровождается целой гаммой эмоций самой разной направленности и интенсивности: от добродушного и доброжелательного упрека до гневного обличения. Известно, что Н. В. Гоголь характеризовал свой юмор как видимый миру смех сквозь невидимые миру слезы. Смешное у А. П. Чехова в то же самое время и печально, в нем слышна боль за смешного человека, чувствуется обида за людей, обреченных на пустое и бесцельное существование.

Подобное многообразие и сложное переплетение эмоциональных реакций мы переживаем и при восприятии трагедий. Страх и сострадание, тяжелое горе при виде гибели близких нам людей и идеалов вместе с наслаждением — вот далеко не полная картина эмоциональных реакций, входящих в состав трагического эстетического чувства. Это сложное взаимодействие переживаемых одновременно и сменяющих друг друга, взаимно усиливающих и тормозящих эмоций обусловливает ни с чем не сравнимую прелесть эстетических чувств.

Другой особенностью эстетических чувств является изменение характера эмоций, входящих в их состав. Эстетические эмоции существенно отличаются от исходных «натуральных» их прототипов. Они «очеловечены», подведены под общий знаменатель тональности всего эстетического объекта, участвуют в осуществлении объединяющего их замысла художника. Страх, испытываемый нами при восприятии трагедийного произведения, не та эмоция, которую мы переживаем в реальной жизни при угрожающих нам обстоятельствах. Горе и ра-

дость, счастье и несчастье, надежда и отчаяние, любовь и ненависть, восторг и разочарование как компоненты эстетических чувств существенно отличаются от их прототипов в реальной жизни.

При восприятии произведений искусства человек не пассивно переживает приятные или неприятные эмоции. Он всей своей. сущностью участвует в событиях, в которые втягивает его художник. В эстетических чувствах присутствует волнение за судьбы героев, имеющее определенную линию развития: от зарождения чувства к его максимальной интенсивности и разрядке. Мы радуемся Торжеству справедливого дела, за которое борются герои, которым мы симпатизируем, и испытываем страх тогда, когда их жизни и делу угрожает опасность или они гибнут на наших глазах. Мы плачем настоящими слезами, протестуем всем своим существом, ненавидим всей своей душой, радуемся настоящим восторгом.

Существенной особенностью эстетических чувств является сложное взаимодействие в них этических и эстетических моментов нашей психической жизни.

Нравственно воспитанным человеком является не тот, кто лишь знает нормы и правила поведения, а тот, у кого знания неразрывно сливаются с чувством, превращаясь в убеждения, составляющие сердцевину человеческой личности. Именно благодаря эстетическим переживаниям наши знания о нормах поведения, наши представления о том, что хорошо и что плохо в жизни, получают свое эмоциональное «подкрепление» и становятся убеждениями, побудительными силами. Как подчеркивал А. В. Луначарский, «искусство разом с формальной стороны приобретает не только психологическую силу (концентрированное выражение чувств), но и общественно-воспитательную, ибо, рисуя идеалы (или карикатурой бичуя дурное), влияет на поведение людей» 1.

С образно-эстетическим содержанием произведения искусства непосредственно связаны эстетические чувства, которые принимают активное участие в формировании этической оценки личностью того, что вызывает эстетические переживания.

Рассматривая соотношения эстетических чувств и социально-этических функций искусства, следует иметь

[1] *Луначарский А. В.* Наука, религия, искусство. М., 1923, с. 18.

в виду, что почва для этического воздействия должна быть эмоционально подготовлена.

Эстетические чувства — не вторичная реакция на сформировавшийся в сознании объективно-предметный образ того, что заложено художником в его произведении. Как раз наоборот. То, что складывается в сознании как некоторое объективно-образное содержание, зависит в первую очередь от эмоционально-эстетической реакции на действительность, изображенную художником.

Что извлечет личность из тайника своей памяти для создания созерцаемого в сознании образа, что из своего жизненного опыта, общественных идеалов и устремлений будет ассоциироваться с тем, что идет от произведения искусства, зависит от эмоционально-эстетической реакции на соответствующие события. При этом сенсорный материал, входящий в состав образа, несет в себе соответствующую эмоциональную окраску, он подобран согласно «этической мерке» личности, он тенденциозен но своему составу и этической «нагрузке». Поэтому одни и те же события, изображенные художником, могут восприниматься специфически разными людьми именно с этической точки зрения. В зависимости от эмоционально-эстетической реакции одна личность может осуждать поступки героя, в то время как другой человек может воспринимать их как образец для подражания.

Общественно-политическое и этическое воспитание при помощи эстетических средств осуществляется не словесными призывами к подражанию действиям героев, а положительной эстетической реакцией на них, в которой они оцениваются как красивые, возвышенные, героические или безобразные и смешные. Как подчеркивал В. Г. Белинский, в поэзии на нас действует «не рассуждение, не описание, не силлогизм», а «восторг, радость, грусть, тоска, отчаяние, вопль» [1].

В эпоху научно-технической революции мы являемся свидетелями бурного развития эстетики труда и производства, главная цель которой состоит в том, чтобы способствовать развитию творческого начала, охране здоровья трудящихся и духовно-эмоциональному обогащению личности. Основным каналом, при помощи которого средства эстетизации труда влияют на работоспо-

[1] *Белинский В. Г.* Поли. собр. соч. М., 1953, т. 1, с. 367.

собность, настроение и формирование личности, являются-эстетические чувства.

Именно сдвиги в психоэмоциональных состояниях человека определяют достижение цели производственной эстетики. Хорошо известно, что при умелом использовании цвета и света в ряде производств можно решать такие важные задачи, как компенсация отрицательных влияний производственного процесса на организм человека, улучшение работы органов зрения, компенсация неблагоприятных влияний микроклимата Производственных помещений, производственного шума, снижение утомляемости и т. д. Восприятие музыки, например, оказывает оптимизирующее влияние на сердечно-сосудистую и дыхательную системы. Музыкальное звучание ритмизирует трудовой процесс, а, как известно, ритмичная работа намного эффективнее неритмичной и значительно снижает утомляемость. Музыка на производстве, вызывая положительные эмоции, улучшает деятельность всего организма, делает ее наиболее оптимальной и энергетически наиболее экономной.

Все эти эффекты эстетизации труда легко объяснить, если учесть, что эмоциональная жизнь человека связана с деятельностью тех образований его мозга, которые имеют самое непосредственное отношение к регуляции важнейших его физиологических и психических функций.

Описание эстетических чувств было бы неполным без характеристики того их свойства, с которым Аристотель связывал «катарсис», или «трагическое очищение».

В произведении искусства художник показывает действия законченные, достигающие своей цели. «Натуральная», не подвергнутая эстетической обработке действительность — прототип обработанной художником действительности — дается читателю, слушателю, зрителю лишь в воображении. Ее он видит благодаря ассоциациям, которые возникают в его сознании под влиянием изобразительных средств искусства. Эта только воображаемая на уровне представления действительность вызывает «снятые», «воображаемые», с точки зрения замысла всего произведения, «нейтрализованные» отрицательные эмоции. Отрицательные эмоции в эстетическом переживании имеют скорее всего характер воспоминаний о событиях реальной жизни. Положительные эмоции, вызываемые эстетически обработанной действительностью, являются реальными на уровне ощущения, т. е. их раздра-

жительность действует непосредственно на наши органы чувств и имеет характер «осязаемой» реальности.

В эстетических чувствах сталкиваются реальные положительные эмоции со «снятыми», «воображаемыми», «оставшимися в прошлом», за контекстом эстетического восприятия отрицательными эмоциями. При этом динамика эстетических эмоциональных реакций во времени развертывается от «воображаемых» отрицательных к полноценным положительным эмоциям.

Отмеченное здесь развертывание эстетических чувств от «воображаемых» отрицательных эмоций к положительным идет параллельно с решением реальных задач, которые личность не могла решить до восприятия соответствующего произведения искусства и которые она решает для себя, следуя логике событий, изображенных художником. Именно таким образом личность снимает причины патогенных аффектов, овладевает «безусловным раздражителем» и ликвидирует источник морально-этического конфликта.

То же самое происходит и в тех случаях, когда эстетические переживания и этико-эстетическое решение возможных жизненных ситуаций предшествуют реальной встрече человека с подобными ситуациями в его личной и общественно-политической жизни. Оставившие след в сознании человека эстетические переживания подсказывают правила решения реальных жизненных проблем, по их образцу строится логика реальных действий личности. На этом пути жизненные, внеэстетические отрицательные эмоции попадают в «ловушку» целостной реакции личности, связанной с эстетическими чувствами. Это происходит благодаря тому, что эмоциональные переживания группируются, ассоциируют между собой не по вызывающим их внешним причинам, а по их личностно-ценностному знаку (страх, сострадание, радость, боль, горе, восторг и т. д.).

В силу этого трагический страх и сострадание ассоциируются в единые комплексы с подобными аффектами, порождаемыми реальной жизнью. Поэтому эстетическое чувство, приводя какую-либо целостную психическую деятельность к положительному финишу вместе с «воображаемыми» эстетическими отрицательными эмоциями, выводит наружу, очищает душу человека и от подобных аффектов, вызванных реальной жизнью.

Эти механизмы лежат в основе «лечебно-профилакти-

ческой (иммунизационной)» функции эстетических переживаний. При этом, очищая, искусство воспитывает личность, помогает ей решать по заданному эстетическому образцу сложнейшие этические проблемы. Катарсическое действие искусства — это двуединый процесс очищения от отрицательных патогенных аффектов и этического воспитания личности.

Данное здесь краткое описание эстетических чувств показывает, что а) они возникают в процессе эстетического освоения действительности; б) содействуют формированию определенных черт личности, принимают самое активное участие в ее социально-этическом воспитании и в) играют важную роль в саморегуляции психических и физиологических функций организма. «Очищая» нас от «застойных» отрицательных эмоций, они оказывают этико-эстетическое влияние на формирование личности человека.

§ 4. Эстетическое суждение и эстетическая оценка

Проблема сущности эстетического суждения — одна из важных и наименее разработанных в нашей науке.

Сам термин «эстетическое суждение» нуждается в разъяснении, ибо может быть истолкован по-разному.

Данное слово может обозначать то, что суждение эстетика выносится об эстетическом объекте и потому оно является эстетическим, оставаясь по своей логической сути тем же, что и во всех других науках.

Во втором случае определение «эстетическое» в применении к суждению может быть понято так, что, в отличие от суждений обычной формальной, а затем, по-видимому, и диалектической логики, которой пользуются все остальные науки, эстетика в силу специфичности своих объектов располагает какими-то особыми, присущими только ей суждениями. Если это так, то, естественно, встает вопрос о своего рода «эстетической логике», которая имела бы свои законы, категории и т. д. Вряд ли стоит здесь' доказывать, что ничего подобного такой «логике» в настоящее время не существует и не слышно, чтобы кто-нибудь претендовал на ее создание.

Наконец, возможен еще один ход мысли в поисках особенностей эстетического суждения: допущение, что познание искусства — более сложный процесс, чем познание других явлений действительности (говорят, напри-

мер, о неоднозначности, неопределенности, загадочности и даже «сверхсмысловом остатке» анализа произведений искусства).

Конечно, познание закономерностей общественной жизни во многих отношениях сложнее, чем познание неживой природы. «Историческую необходимость, — писал Ф. Энгельс,— нельзя доказать так же быстро, как равенство двух треугольников...»[1] Это объясняется сложностью и богатством определений фактов общественной жизни. Ясно, что и познание искусства — дело совсем не простое.

Эстетическое суждение выражается в тех же самых логических формах, что и суждения остальных наук. Его особенность — в оценочном характере.

Под «оценкой», вообще говоря, понимают суждения о значимости чего-либо для человека, о соответствии предметов или явлений представлениям о пользе, совершенстве, красоте, т. е. соответствии чего-либо определенным нормам, идеалам, с необходимостью порождаемых социальной практикой, пусть даже (и чаще всего) не всегда четко зафиксированных, а иногда и не до конца ясных самому оценивающему. Понятно, что это последнее обстоятельство делает процесс оценки еще более трудным по сравнению с доказательствами обычного типа.

А. Ивин называет следующие составные части оценок: субъект, предмет, характер, основание[2]. При этом под «субъектом» понимается лицо или группа лиц, оценивающая нечто. Под «предметом» — объекты, которым приписываются ценности[3]. Под «характером» — качество

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 2, с. 546.

[2] См.: *Ивин А. А.* Основания логики оценок. М., 1970, с. 21.

[3] *А. Ивин* под ценностью подразумевает «всякий предмет любого интереса, желания, стремления и т. п.» *(Иван А, А.* указ. соч., с. 12). В. П. Тугаринов определяет ценности как «те явления (или стороны, свойства явлений) природы и общества, которые полезны, нужны людям исторически определенного общества или класса в качестве действительности, цели или идеала» (Проблема ценности в философии. М.—Л., 1966, с. 15). О. Дробницкий понимал под ценностями «во-первых, положительную или отрицательную значимость какого-либо объекта, в отличие от его экзистенциальных и качественных характеристик (предметные ценности), во-вторых, нормативную, предписательно-оценочную сторону явлений общественного сознания (субъективныеценности, или ценности сознания») (Философская энциклопедия. М., 1970, т. 5, с. 462)

самой оценки, является ли она «абсолютной» («хороший», «плохой» и т. д.) или сравнительной («лучше», «хуже», «равноценно»). Основанием является то, «с точки зрения чего производится оценивание» [1]. Наиболее интересен для нас. именно пункт об основаниях.

В логике под «основанием» понимается «та часть условного суждения, в которой отображается условие, от которого зависит истинность»[2]. Причем основание с необходимостью вызывает появление следствия. Наиболее ответственным моментом любого оценочного процесса как раз является выбор основания, т. е. того, уже доказанного или очевидного факта, исходя из которого можно вынести оценочный приговор. Именно в этом пункте сказывается философская, мировоззренческая установка исследователя. Это является законом и для логики вообще. «Обоснование утверждений, — пишет В. С. Тюхтин, — относящихся к логическому базису, по самой природе рассматриваемой модели знания имеет нелогический характер и опирается на ту или иную гносеологическую концепцию» [3].

В работе «Еще раз о профсоюзах...» В. И. Ленин говорит, что Бухарин именно потому не увидел «логических оснований», что «...он —может быть, бессознательно — стоит здесь на точке зрения логики формальной или схоластической, а не логики диалектической или марксистской» [4]. Ленин отмечает, что в этом заключается «основная теоретическая ошибка» Бухарина[5].

Таким образом, выбор первичного, начального основания предопределяется мировоззрением, теоретической, философской (а не чисто логической) позицией исследователя.

Однако что же все-таки понимать под «основанием» оценки? Исследователь «логики оценок» А. Ивин определяет основание как такие доводы, которые «склоняют субъектов к одобрению, порицанию или выражению без-

[1] *Ивин А.* Л. Указ. соч., с. 27.

[2] *Кондаков Н. И.* Логический словарь. М., 1971,,с. 360. Здесь не место рассматривать очевидное различие логических и реальных, жизненных оснований. См. об этом, в частности: *Элез И.* Диалектическая и формальная логика об объективных и субъективных противоречиях и критерии их различения. — В кн.: Диалектика и логика. Законы мышления. М., 1962, с. 267-307.

[3] Философская энциклопедия. М., 1967, т. 4, с. ПО.

[4] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 42, с. 288.

[5] См. там же.

различия...» [1]. Но доводы, естественно, не являются сами, их подбирают. Понятно, что социальное, классовое положение исследователя определяет ту гамму аргументов, которую он привлекает для обоснования своего одобрения или отрицания чего-либо.

В эстетической оценке основанием, на наш взгляд, служит наличие или отсутствие какого-то свойства, признака, черты произведения искусства (или совокупности, системы свойств, признаков и т. д.), каковое и позволяет в первом случае положительно оценивать его (о степени оценки здесь говорить излишне) или, во втором случае,— отрицательно. При этом представление о «норме» искусства (исторически, конечно, изменчивой) не является произвольным и субъективным, а порождается общественной практикой.

Можно ли классифицировать имеющиеся типы оснований оценки? А. Ивин называет несколько таких типов. Первый тип — «чувство или ощущение». Второй — «некоторый образец, идеал, стандарт». Третий тип оснований — «некоторая иная оценка»[2]. Исследователь добавляет тут же, что возможны и другие виды оценок [3]. Трудно спорить с тем, что все эти основания действительно имеют место на практике. Но очевидно также, что всем им недостает убеждающей силы. Ссылка на собственное чувство кажется слишком субъективной. «Иная оценка», «образец», «идеал» и т. д. всегда могут быть поставлены под сомнение простым вопросом: а почему, собственно, в качестве основания избраны именно эти оценка, идеал, стандарт и т. д.? В науке необходимо, следовательно, прибегать только к таким основаниям, которые вытекают из природы самого оцениваемого объекта, выражая его существенные, а не второстепенные черты. Ближе всего к этому, главному, с нашей точки (рения, типу оснований подходят «идеал» и «образец», но каждый из них имеет, как основания для оценки, свои недостатки. «Идеал» — трудно «верифицируем», трудно сводим к фактам. «Образец» — обременен чертами ограниченности своего эмпирического существования и может легко превратиться в мертвящий шаблон. В истории искусства этому можно найти множество подтверждений

[1] *Ивин А.* Указ. соч., с. 27.
[2] Там же, с. 31,
[3] См. там же.

(«нормативная эстетика» является отражением этого факта в теории).

Познав же природу оцениваемого явления, исследователь получает твердую методологическую базу для оценки его конкретных сторон, учитывая, конечно, изменения в нем с ходом времени, т. е. проявляя строгий и последовательный историзм. Ибо, как писал Ф. Энгельс, знакомство с ходом исторического развития человеческого мышления дает «масштаб для оценки выдвигаемых им самим теорий» [1].

В последнее время, как сказано выше, проблема оценки стала все чаще привлекать внимание исследователей, и к настоящему моменту многие ее стороны изучены достаточно полно. Причем особенно ценным достижением марксистской эстетической мысли является согласие всех серьезных исследователей в возможности объективной, научно обоснованной эстетической оценки. Тем самым марксистская эстетика решительно отвергает субъективистские теории критики, которые, прикрываясь преувеличенной или вообще ложно истолкованной спецификой искусства, фактически объявляют его непознаваемым рациональными средствами, отдавая критическое суждение во власть произвола критика. Совершенно ясно, что прийти к столь важному результату, как признание объективности, обоснованности, доказательности оценки, эстетика могла лишь опираясь на теоретические завоевания философии марксизма, на ленинскую теорию отражения. В признании этого советские эстетики и теоретики художественной критики единодушны, расхождения касаются лишь состава применяемых критериев, веса отдельных из них, последовательности и характера применения, т. е. способа их соединения в систему критериев.

Наиболее логичной и стройной нам представляется такая система критериев оценки, которая, беря начало из какого-то принципиального, основополагающего и, конечно, доказанного наукой положения, развертывает всю диалектическую связанную цепь критериев, позволяющих оценить произведение во всей его целостности. Здесь познание произведения является первым актом оценки, оценка же — завершающим предварительный анализ итогом. Особо следует отметить, что такая система критериев соединяет в едином подходе и содержательные,

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 20, с. 367.

и формальные критерии, порывая с несостоятельным делением критериев оценки на «эстетические» (в смысле: касающиеся формы) и «внеэстетические», якобы внешние искусству, неспецифические (фактически касающиеся содержания).

Критерием художественности не может выступать какой-то один, отдельно взятый признак искусства, а только система критериев, ибо только ей под силу охватить все многообразие конкретного произведения. Представленная в самом общем виде цепь критериев эстетической оценки, эстетических критериев, на наш взгляд, выглядит так: художественная правда — типичность — идеал — идейность — партийность — народность — форма — художественность (как завершающая, суммирующая оценка). Характер конкретных произведений, материал, проблемы, даже время появления приводят к тому, что на первое место выходит то один, то другой критерий; но не может быть произведения, на художественном качестве которого не сказалось бы пренебрежение хотя бы одним из этих основных критериев.

Разумеется, весь мыслимый ряд эстетических критериев невозможно исчерпать ни в какой логической цепи, как нельзя исчерпать жизнь и отражающее ее искусство. Но практически все наиболее часто применяемые в художественной критике критерии внутренне содержатся в приведенных основных. Так, «художественная правда» позволяет развернуть целый спектр связанных с ней критериев — новизна, познавательность, оригинальность и т. д. «Идейность» точно так же ведет за собой группу таких критериев, как сила и глубина идей, проблемность, духовность, «интеллектуальность» искусства. «Партийность» и «народность», в свою очередь, содержат в себе внутренне такие критерии, как философичность (верная философская, мировоззренческая позиция), патриотизм, национальный характер и ряд других. Аналогично обстоит дело и с другими критериями; в сущности, все они и вытекают из других и сами порождают новые.

Хотя в практической художественной критике под давлением материала живого, каждый раз нового и неповторимого искусства эти критерии могут являться (да и являются) в любой последовательности, в теории критики, конечно, у них есть свой порядок следования. Здесь не место подробно обосновывать каждый переход от

одного критерия к другому, — достаточно лишь указать, что сама проблема перехода от одной категории к другой является исключительно важной в теории познания, на что неоднократно обращали внимание классики мировой философии и классики марксизма, особенно В. И. Ленин в «Философских тетрадях».

Исходным пунктом этой системы служит ленинская теория отражения, из которой вытекают все остальные критерии оценки, рассматривающие не только те или иные стороны произведения, а и его целостность. В основу должен быть положен, следовательно, постулат об отражательной природе искусства. И только приняв эту посылку, можно через категорию типичности (вызванную, в свою очередь, необходимостью отбора некоторых, наиболее существенных явлений для передачи художественной правды) перейти к идеалу и идейности. Это относится и к другим, более «поздним» (логически) критериям эстетической оценки. Важно подчеркнуть, что в данном случае к искусству прилагаются не чуждые его природе критерии, но выведенные из него же самого.

С другой стороны, эти критерии не задают никакой жесткой структуры произведению, оставаясь достаточно общими, чтобы не регламентировать вкус и волю художника, и достаточно конкретными, чтобы служить как для него, так и для критика «руководством к действию», с той разницей, что первый создает произведение искусства, а второй оценивает созданное. Это единство установок художника и критика, кстати, является общественной необходимостью, ибо в противном случае художник утратил бы «обратную связь» с обществом, стимул для себя и интерес тех, к кому он обращается, а критик бы имел дело с чем-то, что он или не понимает в принципе, или отвергает, тоже в принципе, как исходящее из ложных предпосылок. Кстати, никакая логическая система не отменяет вкуса критика; она дает ему лишь теоретические инструменты, а применять их он ведь должен сам. Для того, чтобы не «испортить» хороших критериев неуместным применением, нужен еще и вкус, и талант критика.

Наконец, объективную оценку осложняет еще и присутствие чисто субъективных предпочтений критика, его «вкуса», в узком, частном смысле — как пристрастия к каким-то формам, темам, героям. Случается, что эти субъективные предпочтения могут даже заслонить объек-

тивное содержание произведения и привести к ложным оценкам. Полностью исключить их влияние, однако, невозможно. Нечего и говорить, что пытаться обойтись без личного момента в восприятии и даже научном исследовании значит вообще остановить познание.

Таким образом, человеческая субъективность является не только неизбежностью эстетического восприятия и оценки, но и ее условием. Не переживая искусства, нельзя его оценить. Вопрос лишь в том, чтобы это переживание не подменило логики, понятийного анализа. И чем более строго разработана система понятий эстетического анализа, тем успешней она противостоит соблазнам чисто вкусовых оценок, заставляя критика «поверить алгеброй гармонию», но, конечно, не разымая ее при этом «как труп». Это и позволяет выработать систему научно обоснованных эстетических критериев оценки.

§ 5. Эстетический вкус

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии подчеркивается важность того, «чтобы все окружающее пас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса»'. Формирование хорошего эстетического вкуса является одним из важных моментов развития духовной культуры нашего общества в целом.

Эстетический вкус — это форма эстетического сознания, которая объединяет в себе эстетическое чувство и идеал. В нем находит отражение связь человека с природой и социальным миром. С одной стороны, эстетический вкус заключается в способности высказывать суждение об эстетических достоинствах предметов и явлений природы и общества, продуктов материального и.духовного производства, с другой — в выражении переживания, благодаря чему реализуются субъективное начало личности, ее индивидуальная неповторимость.

Эстетический вкус — их синтез. Он не может нести в себе элементы только рационального или только эмоционального. Это рационально-эмоциональное освоение действительности; и в этом смысле эстетический вкус — такая способность, в которой выражена гармония социальной и природной сущности человека. Единство эмоционально-рационального в эстетическом вкусе про-

[i] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 62.

является и во взаимосвязи эстетического идеала и эстетического чувства.

В истории эстетики, как только стала разрабатываться проблема эстетического вкуса, мы сталкиваемся с двумя противоположными трактовками его природы — эмоциональной и рациональной. Особенно это характерно для эстетики западноевропейского Просвещения XVIII века. Так, Монтескье, хотя и связывает вкус с понятиями интеллектуального порядка, все же определяет его как «то, что привлекает нас к предмету посредством чувства» 1. Для Руссо «вкус есть только способность судить о том, что нравится или не нравится наибольшему количеству людей»[2]. В эстетике английского Просвещения также обнаруживаются эти две тенденции в трактовке эстетического вкуса. Так, Шефтсбери утверждает, что «безумно судить о красоте по первому впечатлению, необходимо думать, размышлять» [3]. А. Хатчесон эстетический вкус понимает как «чувство прекрасного или более развитую способность воспринимать приятные идеи»[4].

Сущность эстетического вкуса заключается в гармоническом единстве суждения и переживания. Это делает его общесоциальным, а в определенных исторических условиях — классовым явлением и вместе с тем сохраняется сугубо личностный характер. Если эстетический идеал является своеобразной доминантой, организующей структуру эстетического сознания определенной эпохи, что делает эстетический идеал единством действительного и должного при определяющей роли последнего, то эстетический вкус выражается в многообразии рационально-эмоциональных оценок. Социальная определенность идеала здесь оказывается необходимым условием существования эстетического вкуса личности, социальной группы или класса. Когда говорят, что о вкусах не спорят, то это верно на уровне суждения об индивидуальном эстетическом вкусе, но оно неверно в принципе, когда речь идет о социально-природной, сущности эстетического вкуса.

Развитый эстетический вкус в значительной степени впитывает в себя исторически конкретный эстетический

[1] *Монтескье Ш. Л.* Опыт о вкусе в произведениях природы и ис кусства.— В кн.: История эстетики. Хрестоматия. М., 1964, т. 2, с. 274.
[2] *Руссо* Ж.-Ж. Об искусстве. М.-Л., 1959, с. 104.
[3] *Шефтсбери А.* Эстетические опыты. М., 1975, с. 211.
[4] *Хатчесон Ф., Смит А.* Эстетика. М., 1973, с. 58.

идеал. В этом аспекте значение эстетического идеала заключается в том, что он ориентирует общество и человека на реальность, на те проблемы, которые встают перед обществом. Таким образом, эстетический идеал выступает как определенная реальная цель, стимул жизни и деятельности человека и общества в целом, приобретая мировоззренческий смысл, становясь основанием поведения и определения эстетических ценностей и значений.

В эстетическом идеале в социальном плане зафиксирован также процесс формирования личности, так как эстетический идеал способствует развитию представлений, о совершенном человеке и совершенном обществе.

В эстетическом вкусе более отчетливо, чем в идеале, отражена индивидуально-неповторимая сторона эстетического сознания. Однако и он невозможен без рефлексии, поскольку в нем отражаются свойства эстетического объекта. Наиболее ярко и сильно эта особенность эстетического вкуса проявляется в искусстве, когда художник в своем произведении неповторимо передает свое отношение к предмету творчества.

Искусство способствует развитию индивидуального богатства человека, воспринимающего его. Оно обращено к индивидуальной неповторимости человека, раскрывает и формирует ее. Как верно замечает В. П. Иванов, «искусство способно удовлетворять любую индивидуальную потребность... исключительно в адекватных ему формах, созданных художественной деятельностью»[1] Однако, обращаясь к индивидуальному миру человека, искусство отнюдь не формирует в нем индивидуалиста, а, наоборот, через его индивидуальность делает еще более глубокими его общие, социальные позиции. Это связано с тем, что у человека, как индивидуальности, «есть внутреннее единство (поведенческое, мотивационное, самосознательное), которое позволяет ему более или менее самостоятельно интерпретировать любую ситуацию и реагировать на нее избирательно, по-своему»[2]. Таким образом, искусство художественно воспроизводит и вместе с тем формирует внутренне единый и неповторимый мир человеческой индивидуальности.

[1] *Иванов В. П.* Человеческая деятельность, познание, искусство. 1977, с. 213.

[2] *Кон И. С.* Открытие «я». М., 1978, с. 77.

Искусство подходит к интерпретации и социальному формированию индивидуальности человека многосторонне, воздействуя в одном случае в большей степени на его эмоции, в другом — на его интеллект, но результат этого воздействия всегда целостен, охватывает весь духовный мир человека, порождает в нем богатство переживаний, связанных с внутренним единством его «я». И главное здесь в том, что искусство способствует осознанию человеком смысла своего существования, диалектики развития жизни, ее прогрессивных тенденций и проблем современности. Подобное воздействие искусства на человека подчеркнуто в Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии. «Бесспорны успехи творческих работников в создании ярких образов наших современников. Они волнуют людей, вызывают споры, заставляют задумываться о настоящем и будущем. Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество...

Различны герои таких произведений — бригадир строителей и председатель колхоза, железнодорожный рабочий и офицер, летчик и крупный ученый. Но в каждом из них читатели, зрители находят созвучие собственным мыслям и переживаниям, видят воплощение лучших черт советского характера»[1].

В качестве примера можно сослаться на роман Ч. Айтматова «И дольше века длится день» (1981), в котором автор через судьбу железнодорожника Едигея Жаньгельдинова и его друзей раскрывает сложный и богатый мир человека нашего общества, ведет к осознанию таких глобальных проблем современного человечества, как Сохранение мира и жизни на Земле, к пониманию того, что в век соприкосновения с космосом особенно важно сберечь нашу планету. Сам автор так пишет о своих замыслах : «Мне хотелось сквозь неприметную судьбу и скромное миросозерцание героя поведать о масштабах нашей современности, и я стремился написать своего героя в многосторонних связях со всей нашей страной, со всем миром, более того — с космосом»[2]. Человек, будучи предметом искусства, возвращается к читателю, зрите-

1 Материалы XXVI съезда КПСС, с. 62.

[2] *Айтматов Ч.* Все касается всех;— Вопр. лит., 1980, № 12, с. 7—8.

лю, слушателю, формируя его индивидуальность. «Сокровенная мысль моего романа, — отмечает писатель, — главная суть и ценность мироздания — человек» [1]. В условиях развитого социализма «главным объектом социалистического реализма, — подчеркивает он,—был и остается человек труда»[2]. «Я убежден, — продолжает он,—в неисчерпаемости человека, центрального объекта искусства. Правдиво и Глубоко изображать человека — единая задача писателей всего мира...»[3]

Сопереживая вместе с героями художественного произведения, мы обогащаем свой эмоциональный мир, свое эстетическое чувство и тем самым через искусство развиваем свой эстетический вкус. Но эстетическое чувство реализуется не только в искусстве, оно есть способность непосредственной эмоциональной реакции на эстетически значимый объект. Причем эта реакция не носит еще оценочного характера, присутствуя в нем в снятом виде как интуитивное обнаружение совершенного в объективной реальности. «Эстетическое чувство, — писал А. В. Луначарский,—это чувство наслаждения жизнью»[4], и в этом смысле в эстетическом чувстве его социально-практическая значимость раскрывается через его природно-духовное отношение к миру. Доминантой всего этого многообразия переживаний является катарсическая природа эстетического чувства, в которой осуществляется переход непосредственной эмоции на уровень духовно-эмоционального отношения, на уровень «умных эмоций» (Л. Выготский). Богатство эстетического чувства связано также с тем, что антиномичность, точнее, амбивалентность эстетических переживаний (положительных и отрицательных эмоций) есть отражение специфики эстетического чувства вообще, его «можно определить как ... эмоциональные переживания, которые возникают у человека под воздействием самых разнообразных эстетически значимых явлений окружающей действительности»[5].

Собственно, это и порождает катарсические аспекты эстетического переживания, так как катарсис — не только

[1] *Айтматов Ч.* Все касается всех.— Вопр. лит., 1980, № 12, с. 7.
[2] Там же, с. 8.
[3] Там же, с. 14.
[4] *Луначарский А. В.* Наука, религия, искусство, с. 14.
[5] *Джидарьян И. О.* О содержании и психологической структуре эстетических чувств.— В кн.: Эстетика и жизнь. М., 1973, № 2, с. 117.

мгновенное самовозгорание аффектов, а более сложное и устойчивое духовное состояние, в котором сталкиваются противоположные эмоции — радость и страдание, любовь и ненависть, счастье и горе. Все это в катарсисе, конечно, приводит к определенным размышлениям, но в основании этого процесса все же лежат эстетические чувства, диалектически раскрывающиеся в многообразии эстетических переживаний.

В поэтической форме эту амбивалентность, диалектику чувств афористически выразил А. М. Горький:

Мучительны сердца скорби,— И часто помочь ему нечем,—
Тогда мы забавной шуткой Боль сердца успешно лечим![1]

Скорбь и шутка выступают здесь как противоположные эмоции, приводящие к катарсической разрядке в эмоционально-эстетическом переживании. И все это реализуется в эстетическом вкусе.

Так в феноменологии вкуса пульсирует диалектика индивидуально неповторимого эмоционального таинства личности и ее приобщенности к всеобщему, опосредствованно восходящему к эстетическому идеалу. В этом своеобразие структуры эстетического вкуса, существующее как неустойчивая устойчивость, как внутренне противоречивое и вместе с тем единое эмоционально-рациональное состояние, как чувственно-интеллектуальная духовность.

У А. П. Чехова в рассказе «Красавицы» тонко передается это состояние эмоционально-интеллектуальной рефлексии эстетического вкуса при восприятии женской красоты. Сначала он рационально строит описание этой красоты: «Красоту армяночки (Маши.— *Е. Я.)* художник назвал бы классической и строгой... нос прямой с небольшой горбинкой... темные глаза... длинные ресницы... томный взгляд... ее черные кудрявые волосы и брови так же идут к нежному, белому цвету ее лба и щек, как зеленый камыш к тихой речке: белая шея Маши — и ее молодая грудь слабо развиты, но чтобы суметь их изваять... нужно обладать громадным творческим талантом» [2]. Затем выражается переживание: «Ощущал

[1] *Горький М.* Стихотворения. М., 1947, с. 100.
[2] *Чехов А. П.* Избр. произведения. В 3-х т. М., 1950, т. 1, с. 491.

я красоту как-то странно. Не желания, не восторг и не наслаждение возбуждала во мне Маша, а тяжелую и приятную грусть. Эта грусть была неопределенная, смутная, как сон»[1]. Здесь А. П. Чехов блестяще показывает антиномичность эстетического вкуса, в котором соединяются объективные свойства красоты и переживание ее.

В гносеологическом аспекте эстетический вкус есть отражение единства объективно-природного содержания эстетического чувства и эстетического идеала. Он является как бы субординирующим гносеологическим звеном между ними, моментом, тяготеющим к полноте эстетического идеала, но еще не оторвавшимся от эстетически чувственного. Это своеобразие эстетического вкуса подметил еще И. Кант, для которого диалектика эстетического вкуса выступает как антиномичное, неразрешимое противоречие между единичностью и всеобщностью.

В социальном аспекте эстетический вкус органически связан с проблемой полноты эстетического бытия личности, т. е. с проблемой эстетического воспитания, с процессом формирования социально-природного и духовного совершенства человека. Здесь важно подчеркнуть, что эстетический вкус как целостность, выражающая взаимосвязь эстетического идеала и эстетического вкуса, формируется не только искусством, но и всей духовно-практической деятельностью человека. И в этом смысле чеховская «формула»: «В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и мысли» — раскрывает существенные признаки развитого эстетического вкуса. Следует лишь добавить, что и в «физическом» бытии человека (в манере держаться, движении, голосе, мимике, жестикуляции и т. д.) в не меньшей степени, чем в духовной сфере, проявляется его эстетический вкус.

Процесс формирования гармонической личности через эстетический вкус сложен и иногда противоречив. Подчас мы сталкиваемся с деформацией эстетического вкуса, которая проявляется в его односторонности или неразвитости, в разорванности эмоционального и интеллектуального мира человека, в гипертрофии того или другого. Так, излишняя эмоциональность в восприятии произведений искусства или явлений действительности свидетельствует о неразвитости вкуса, о неспособности

[1] *Чехов А. П.* Избр. произведения. В 3-х т. М., 1950, т. 1, с. 491-492.

вывести его на уровень правильной оценки. Или эта оценка носит однозначный характер: нравится — не нравится.

Имеют еще место и мещанские, потребительские вкусы, проявляющиеся в безотчетном стремлении к роскоши, внешней красоте в быту, в одежде, в поведении. То, чем окружает себя человек, как он себя ведет в обществе,— все это свидетельствует об уровне его эстетического вкуса.

Другой аспект деформации вкуса проявляется в интеллектуальной игре, в нарочитом эстетстве, в поверхностной ориентации на моду, что зачастую приводит человека к внешнему, формальному восприятию социальных, духовных и художественных ценностей, к неясности эстетических позиций. Все это говорит об отсутствии доминанты эстетического вкуса — идеала — или о его размытости и неопределенности. В данном случае единство чувства и идеала как проявление сущности эстетического вкуса нарушено. Естественность чувства заменена аффектацией или искусственностью переживаний, суждение вычурно и претенциозно, а идеал социально не ориентирован и зыбок.

Формирование всестороннего, развитого эстетического вкуса требует от его субъекта определенной самодисциплины и усилий. Воспитывая в себе способность тонко чувствовать природу, мир другого человека, понимать цели и смысл современности, обращаясь к классическому художественному наследию и социалистическому искусству, человек обогащает свой духовный потенциал, развивает эстетический вкус, наполняет свою жизнь высоким смыслом.

В условиях развитого социализма воспитание эстетического вкуса органически соединяется с общим процессом формирования гармонически развитого человека этого общества, с его нравственным, умственным и физическим воспитанием. Будучи одним из важнейших элементов эстетического воспитания, эстетический вкус включается в общую систему коммунистического воспитания советского народа.

§ 6. Эстетический идеал

Анализ категории эстетического идеала невозможен без материалистического истолкования проблемы идеала

вообще, так как эстетический идеал наряду с нравственным, политическим, религиозным и т. д. является неотъемлемой составной частью идеала данной социальной группы, класса, общества.

Исторически сложилось так, что проблема идеала впервые стала разрабатываться в рамках идеалистической философии начиная с Платона. Развернутое рассмотрение категории идеала (а следовательно, и истолкование его с идеалистических позиций) мы находим в классической немецкой философии, особенно в трудах Канта, Шиллера, Шеллинга и Гегеля.

Видимо, этим и объясняется та отрицательная реакция на сам термин «идеал», с которой мы встречаемся у классиков марксизма. Критикуя идеалистическое и утопическое понятие идеала, как чего-то оторванного от действительности и даже противопоставленного ей, Маркс и Энгельс писали в «Немецкой идеологии»: «Коммунизм для нас не *состояние,* которое должно быть установлено, не *идеал,* с которым должна сообразоваться действительность. Мы называем коммунизмом *действительное* движение, которое уничтожает теперешнее состояние. Условия этого движения порождены имеющейся теперь налицо предпосылкой» [1].

В то же время К. Маркс и Ф. Энгельс впервые в истории выдвинули реальные, научно обоснованные идеалы, отражающие объективные интересы рабочего класса и тенденции общественного прогресса в целом.

С точки зрения диалектического материализма идеал — это прежде всего отражение объективной действительности и притом отражение как в абстрактно-теоретической (политический, нравственный идеал), так и в конкретно-чувственной, «единичной» форме (эстетический идеал).

Идеал существенно отличается от таких форм человеческого познания, как ощущение, восприятие, представление, понятие» суждение, умозаключение и т. д. Главная его особенность состоит в том, что идеал вовсе не обязательно служит отражением того, что есть, что имеется налицо в действительности; чаще всего он отражает то, что может быть или должно быть. Идеал, несомненно, может быть отражением того, что уже имеется в жизни, но не достигло еще всеобщего распростране-

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 3, с. 34.

ния. Но еще чаще идеал есть отражение самих тенденций исторического развития; прогрессивный идеал есть отражение того, что с необходимостью вытекает из закономерностей общественного развития, но еще не воплотилось в явлении; другими словами, он есть отражение коренных возможностей развития.

Когда берутся абстрактные, не выведенные из анализа объективных условий возможности, возникают утопии ческие, а иногда и просто ложные идеалы. Когда же предметом отражения являются реальные возможности, опирающиеся на уже имеющиеся условия, на реальные предпосылки, возникает реальный, истинный или относительно истинный идеал.

В категории «идеал» воплощена оценочная природа человеческого познания, сближающая эту категорию с такими понятиями, как «интерес», «побудительный мотив», «цель», «волевое стремление».

В понятии «идеал» отражена действенная сторона человеческого познания. Идеал — это не только отражение действительности, но и доминирующий мотив, высшая цель человеческой деятельности в данный исторически определенный отрезок времени.

Включение всей общественной практики в теорию познания явилось важнейшим элементом того коренного революционного переворота, который произвели К. Маркс и Ф. Энгельс в философии. Но в понятие «идеал» практика включается не только как источник и критерий истинности познания, но и как высший побудительный мотив, как цель познания и неразрывно связанной с ним целесообразной деятельности человека.

Итак, идеал, с одной стороны, есть отражение наиболее существенных и значимых сторон общественной практики определенного класса, отражение коренных тенденций, закономерностей и реальных возможностей исторического развития, а с другой стороны, — главная оценочная категория, определяющий сознательный стимул, доминирующий мотив, высшая (на данном историческом этапе) цель преобразующей деятельности людей, целых общественных классов.

Все изложенные выше характеристики идеала, как особой формы отражения и оценки действительности, принадлежат и эстетическому идеалу. Но в то же время эстетический идеал наряду с общими чертами обладает и специфическими признаками, отличающими его от

идеалов общественно-политических, нравственных и религиозных.

Одним из первых глубоких материалистических исследований категории эстетического идеала является магистерская диссертация Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» и ряд связанных с ней статей.

Сразу же после своего афористического определения: «...прекрасное есть жизнь» — Чернышевский дает формулировку, уточняющую и углубляющую этот тезис: «...прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям» [1], т. е. прекрасна не жизнь вообще, а «хорошая жизнь», «жизнь, какова она должна быть». Представление о такой жизни и есть общественный идеал.

Идеал различен у разных социальных групп в силу различия экономических условий их существования. Эту гениальную мысль и проводит Чернышевский, разбирая различные типы женской красоты, соответствующие объективно складывающимся представлениям о «хорошей жизни» у крестьянина, купца и светского человека (см. его статью «Критический взгляд на современные эстетические понятия»[2]). В этой же статье он прямо характеризует представление о такой жизни как идеал. «Красотою в человеке нам представляется то, в чем видим мы выражение жизни, и, в частности, такой жизни, какая очаровывает нас, такой жизни, к которой мы сами чувствуем влечение. Что удивительного, если нас очаровывает все, в чем проявляется наш идеал, цель и предмет наших желаний и любви»[3].

Громадная заслуга Н. Г. Чернышевского состоит в том, что он сводит понятие «идеал» «с неба на землю», трактует его не как «идею, воплощенную в индивидууме» (Кант) или как «образное оформление идеи» (Гегель), а как отражение существенных черт и тенденций развития самой жизни. Величайшее значение имеет выявление теснейшей связи общественного и эстетического идеалов и зависимости второго от первого. Классовость эстетического идеала — вот главный вывод, к которому приходит великий революционер-демократ в результате этого ана-

[1] *Чернышевский Н. Г.* Эстетика. М., 1958, с. 55.
[2] См. там же, с. 247 — 252.
[3] Там же, с. 251-252.

лиза. В этих вопросах марксистско-ленинская эстетика опирается на положения, разработанные замечательным русским мыслителем.

Специфика эстетического идеала, его отличие от других идеалов заключается в предмете отражения и в способе отражения реальной, непрерывно развивающейся объективной действительности. Конечно, эстетический идеал, как и все другие формы эстетического сознания, отражает эстетические стороны действительности. Но в самом предмете отражения этого высшего вида эстетического познания можно выделить определенную специфику.

Исследование природы эстетического идеала надо начинать с анализа общественного человека, тысячами нитей связанного с природой и обществом, с человека, преобразующего мир и самого себя в ходе непрерывно развивающейся общественно-трудовой деятельности.

Объект эстетического отражения — это прежде всего само явление в его целостности и конкретно-чувственной данности. Следовательно, объектом отражения эстетического идеала является человек определенной эпохи, определенной классовой принадлежности, взятый в его целостности, во всех его конкретно-чувственных проявлениях. Только целостность эта не поверхностная, а обогащенная раскрытием в ней определенной глубинной общественной сущности.

Почти полтора века назад был сформулирован замечательный тезис Маркса о том, что «...сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений»[1]. Однако эта самая глубинная человеческая сущность может быть раскрыта только через научные исследования при помощи абстрактно-теоретического мышления. Она не разлита непосредственно в целостном облике конкретного человека. Это не та сущность, которая является прямо и непосредственно. Поэтому она не может быть специфическим предметом отражения в конкретно-чувственном по своей природе эстетическом сознании.

Сами общественные отношения (например, производственные отношения) чувственно не воспринимаемы. Но общественные отношения воплощаются в деятельности,

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 3, с. 3.

а социальную, в частности предметно-трудовую, политическую и т. д. деятельность, осуществляют реальные индивиды и группы людей.

Индивид или группа, осуществляющие определенную социальную деятельность (предметно-трудовую, управленческую,- политическую, научную, художественную и т. д.), могут уже быть предметом конкретно-чувственного созерцания. Но простое чувственное восприятие скользит по поверхности. Оно воспринимает явление, не проникая в его сущность. А эстетическое познание всегда есть особая форма отражения сущности явлений.

Какая же глубинная характеристика деятельности человека может быть непосредственно воспринята нашими чувствами, являясь одновременно определенным раскрытием его сущности?

Подобной характеристикой является степень свободы человеческой деятельности, а точнее, степень свободы предметно-трудовой, политической, духовной и других видов деятельности человека или группы людей. Эстетический идеал воплощает высшую степень свободы всех видов человеческой деятельности, которая может быть осуществлена в определенную историческую эпоху представителями определенного класса или социальной группы.

Степень свободы деятельности воплощается в гармонии или дисгармонии самого внешнего облика и в чувственно воспринимаемых конкретных поступках и действиях людей. Это та эстетическая сущность, которая наглядно проступает через самое целостность непосредственно воспринимаемого явления.

Эстетические идеалы в классовом обществе всегда классовы. Степень свободы деятельности индивида всецело зависит от его места в социальной структуре общества. Индивидуальная свобода, как известно, служит функцией и проявлением свободы общественной. Степень свободы общественной деятельности определенного класса является основой для реальных проявлений индивидуальной свободной деятельности представителей этого класса. Эту мысль емко и афористично выразил В. И. Ленин в формуле: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» [1].

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 12, с. 104.

В истории общества эстетические идеалы представителей различных классов выражают прежде всего представление о высшей степени свободы различных видов человеческой деятельности и о высшем для своего времени гармоническом развитии личности, являющемся функцией этой свободы.

В эпоху античности наиболее прогрессивными были эстетические идеалы демократической части рабовладельцев, воплощенные в классическом античном искусстве. Идеалом прекрасного, воспетом в античном эпосе, трагедиях, поэзии, скульптуре, мозаичных фресках, является свободный, гармонически развитый человек. Но это прежде всего свобода физического развития, раскрывающаяся в спокойных, гармоничных пропорциях его тела. Одновременно в нем чувствуется гармония физического и духовного, уравновешенность телесных и душевных порывов.

В феодально-христианских эстетических иделах мы видим уже антиномию свободы физической и духовной деятельности человека. Здесь нет и следа той гармонической уравновешенности физического и духовного, которая характеризует героев античного искусства. Свобода представляется в этих идеалах как освобождение от власти плоти и полное торжество духа над плотью, над физическими, «мирскими» потребностями. Но эта экстатическая, достигаемая в молитвенном созерцании бога свобода духа, по существу, оказывается худшей формой духовного рабства, ибо это «свобода» духовной деятельности, опирающаяся на извращенную религиозно-мистическую картину мира и на церковные каноны, а не на познание подлинных закономерностей жизни и общественного развития.

Антиномия физической и духовной свободы как будто разрешается в эстетических идеалах Возрождения, идеалах относительно прогрессивной зарождающейся городской буржуазии в эпоху первоначального накопления. Снова мы здесь видим в наглядном проявлении единство и гармонию высшей степени свободы физической и духовной деятельности. Причем духовная деятельность титанического героя Ренессанса — это уже подлинно творческая деятельность, и прежде всего деятельность художника.

Но здесь в титанических по своей мощи и гармонически развитых героях Возрождения возникает новая

антиномия: антиномия личной и общественной свободы.

Эстетический идеал классицизма крайне противоречив. Коллизия личной свободы и общественной необходимости (коллизия, которая была осознана уже в искусстве позднего Возрождения) разрешается в нем однобоко и на извращенной основе.

Здесь мы видим зарождающийся подход к пониманию индивидуальной свободы как деятельности, опирающейся на познание общественной необходимости и выбор варианта деятельности в рамках этой необходимости. Но сама эта общественная необходимость в представлениях классицистов персонифицирована в личности одного человека — абсолютного монарха, чья деятельность свободна от всяких регламентации и руководствуется только волей божьей. Следовательно, эта «высшая общественная свобода» фактически сводится к произволу отдельной поставленной над обществом личности.

В XVIII столетии, в так называемую эпоху Просвещения, молодая прогрессивная буржуазия выдвигает новые эстетические идеалы, являющиеся в определенной степени синтезом возрожденческих и классицистеких идеалов, пытаясь одновременно преодолеть их односторонность. Просветительский идеал прекрасного был определенным шагом вперед в понимании, или, точнее, в эстетическом осознании диалектики личной свободы и общественной необходимости.

Снова свободный человек выступает как эстетический идеал буржуазии, но этот идеал очень далек от наивного индивидуализма и анархического свободолюбия героев Возрождения. Идеи абсолютизма не прошли мимо буржуазии. Буржуа осознал себя гражданином государства и условием свободы деятельности в этом государстве начинает считать политическое и экономическое господство своего класса. «Свобода» и «равенство» буржуа — это отнюдь не экономическое равенство и свобода от эксплуатации. Это регламентированная законами буржуазного государства и буржуазной морали свобода капиталистической конкуренции, это равенство не по происхождению, а по капиталу.

Для того времени этот идеал был относительно прогрессивным, а его историческая ограниченность неизбежной. К. Маркс и Ф. Энгельс писали по этому поводу в «Немецкой идеологии»: «...освобождение, как его пони-

мает буржуазия, — т. е. конкуренция, — являлось для XVIII века единственным возможным способом открыть перед индивидами новое поприще более свободного развития»[1].

Новый эстетический идеал писателей Просвещения (Свифт, Лесаж, Филдинг, Смоллетт, Руссо, Дидро, Бомарше и др.) лишен титанической мощи, первозданной глубины чувств и могучих творческих порывов героев Возрождения. Он приземлен, размельчен и переведен в сферу бытовой действительности. Сила духа заменяется ловкостью и изобретательностью, глубина ума и неистовство страстей — суммой буржуазных добродетелей, по-классицистски абстрактные общечеловеческие черты — живыми национальными штрихами в характере героя (Жиль Блас, Том Джонс-найденыш, Фигаро и др.).

Однако мы знаем, какое жестокое крушение потерпели идеалы просветителей при их соприкосновении с действительностью, во что превратились мечты о всеобщем царстве Разума, Справедливости, Свободы, Равенства и Братства после их реального осуществления в результате победы буржуазных революций.

Как раз эстетическое осуждение несвободы и отчуждения личности в условиях капиталистической действительности легло в основу «негативных» эстетических идеалов критического реализма. Эти идеалы, пронизанные резкой антикапиталистической направленностью, были общедемократическими, относительно прогрессивными.

Позитивный же эстетический идеал подлинно свободной личности в подлинно свободном обществе в нашу эпоху художественно воплощается только в искусстве рабочего класса — самого прогрессивного класса в истории общества. В этом идеале на первом плане стоит свобода творческой материально-производственной деятельности индивида. А эта свобода возможна только в обществе, освобожденном от эксплуатации человека человеком. Коммунистический эстетический идеал предполагает высшую степень свободы и гармоническое сочетание всех видов человеческой деятельности: трудовой, научной, художественной и т. д. Коммунистический эстетический идеал — это прекрасный человек в прекрасном обществе, всесторонне, гармонически развитая личность во всей ее целостности и конкретно-чувственной полноте.

[1] *Маркс К., Энгельс Ф,* Соч. 2-е изд. т. 3, с. 411.

Коллизии физической и духовной, личной и общественной свободы человека находят в коммунистическом идеале прекрасного свое диалектическое разрешение. В то же время представления о коммунистическом эстетическом идеале непрерывно творчески развиваются с развитием самого социалистического общества и новыми этапами коммунистического строительства. В этом смысле наш идеал прекрасного никогда не превращается во кто-то застывшее и абсолютное. Он подвижен и диалектичен по самой своей природе. Коммунистический идеал прекрасного противоположен реакционным антигуманным эстетическим идеалам современной буржуазии, переживающей эпоху общего кризиса капитализма.

В произведениях, массовой буржуазной культуры и модернизма вырисовывается в. общем-то единый идеал прагматика и индивидуалиста, понимающего свободу деятельности как полный субъективистский произвол. В массовой культуре — это пресловутый супермен, для которого не существует никаких объективных законов или моральных ограничений, биологически индивидуализированный тип личности, выкарабкивающийся из самых невероятных ситуаций и повсюду утверждающий как закон только свои желания и волю. В модернистских произведениях — это сам художник, ломающий и коверкающий создаваемую им в искусстве «вторую действительность» по своему субъективистскому произволу. К. Маркс в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта» говорил, что исторические события иногда повторяются — первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса. Таким фарсом в модернистском искусстве является абсолютизация, доведение до абсурда «обратной стороны возрожденческого титанизма», т. е. анархического произвола якобы первичной и полностью независимой от действительности индивидуальной воли художника.

Это волюнтаристски извращенное понимание свободы деятельности превращает эстетические абсолюты массовой культуры и модернизма практически в антиидеалы. Эти антиидеалы являются в конечном счете эстетизацией безобразного и уже выходят за рамки искусства. Недаром эстетизация безобразного явилась одним из основных принципов для дадаизма, правого экспрессионизма и сюрреализма.

Коммунистический идеал прекрасного, находясь в прямом идеологическом противоборстве с этими из-

вращенными идеалами, вытесняет их из сознания трудящихся капиталистических стран через воссоздание в художественных произведениях подлинных образцов свободы материальной и духовной человеческой деятельности и гармонического развития человеческой личности.

До сих пор нас больше всего интересовал вопрос о предмете отражения этого высшего вида эстетического сознания. Но эстетический идеал обладает и такой гносеологической спецификой, которая наглядно раскрывается при сравнении его с другими формами эстетического отображения и оценки действительности — первичным эстетическим восприятием, художественным образом, эстетическим и художественным вкусом.

Гносеологическая специфика эстетического идеала определяется сложным переплетением особенностей идеала вообще как особой категории человеческого мышления и специфических черт эстетической формы познания. Эстетический идеал — это наиболее сложный уровень эстетического сознания, и его специфика включает в себя все особенности этой формы человеческого сознания. Однако его характеризует и ряд черт, присущих только ему и не встречающихся в других формах эстетического отображения действительности. Эстетический идеал характеризуется всеми чертами, присущими эстетическому познанию в целом, но в особом, неповторимом их преломлении.

Наглядность эстетического идеала — это особая форма наглядности, где как бы накладываются друг на друга эстетические представления миллионов людей, тысячи художественных образов, и в результате длительного процесса такого «интегрирования» и накладывания множества «негативов» друг на друга в общественном сознании возникает единый конкретно-чувственный образ, очень различный в деталях, но в главных чертах (причем и эти черты носят не абстрактный, а наглядный характер) сходный у представителей одних и тех же классов или социальных групп.

Отдельное эстетическое восприятие или даже художественный образ раскрывают лишь какую-то сторону свободы или несвободы личности и общества, причем сама эта степень свободы отражается иногда очень косвенно, через целый ряд опосредовании. Эстетический же идеал является всегда непосредственным представлением о той или иной степени свободы человека, об опре-

деленной (исторически обусловленной) форме гармонического развития личности.

Эстетический идеал есть высочайшая степень синтеза и обобщения, но обобщения эстетического, не превращающегося в научную абстракцию и сохраняющего наглядный, конкретно-чувственный характер. В то же время эстетический идеал, раз сложившись, становится высшим критерием эмоциональной эстетической оценки всех дальнейших эстетических впечатлений, тем «магическим кристаллом», через который художник (так же, как зритель, читатель, слушатель) рассматривает и оценивает отображаемую им действительность.

Каждое новое эстетическое восприятие или художественный образ теперь как бы корректируются, проверяются и сопоставляются с уже имеющимся эстетическим идеалом. Он становится важнейшим регулятором эстетического сознания представителей определенного класса. В то же время под воздействием возрастающего потока эстетических и художественных впечатлений данный общественно-эстетический идеал сам непрерывно совершенствуется и развивается.

В период развитого социализма формирование у всех групп населения передовых коммунистических эстетических идеалов является центральной задачей эстетического воспитания. Эстетический идеал тесно связан с коммунистическим общественно-политическим и нравственным идеалами. Вместе с ними он входит в ядро марксистско-ленинского мировоззрения личности.

Реальной основой для формирования эстетического идеала является прекрасное, красивое, возвышенное и героическое в самой социалистической действительности. Эстетический идеал пронизывает эти важнейшие эстетические категории. Он раскрывается также в трагическом, комическом, драматическом и служит главным критерием для оценки безобразного, низменного и отвратительного, имеющего место в общественной жизни.

Процесс выработки у каждого человека передового эстетического идеала — это длительный и сложный процесс. Социалистическое искусство представляет собой мощный инструмент, посредством которого концентрированный эстетический опыт рабочего класса и развитого социалистического общества в целом передается личности. Лишь в органическом слиянии личного и опосредованного опыта у человека вырабатываются эстетиче-

ские идеалы и вкусы, которые становятся подлинными убеждениями. И именно искусство ненавязчиво, свободно, диалектично, с учетом всех индивидуальных особенностей человека помогает личности образно оформить и сделать своим внутренним достоянием общественный коммунистический идеал.

Эстетический идеал — одно из основных понятий марксистско-ленинской эстетики. Но во всей полноте оно может быть раскрыто только вместе с анализом категорий прекрасного, возвышенного, трагического, комического, эстетического вкуса, художественного образа, художественного метода, народности, классовости и партийности искусства.

ГЛАВА 4

ОСНОВНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ

§ 1. Прекрасное

В течение всех веков существования философии красота, как правило, отождествлялась с гармонией. Аргументы против этой точки зрения выдвигались крайне редко, и они, по существу, ошибочны, но их анализ помогал углубленному пониманию связи красоты и гармонии. Уже простое наблюдение за прекрасными явлениями убеждает в наличии этой связи, чем частично объясняется указанное единство мнений. Более существенное значение имеет тот факт, что в периоды наивысшего расцвета искусства, например в период классической античности или в эпоху Возрождения, в эстетических взглядах воцаряется настоящий культ гармонии. Другими словами, художественная практика и есть основа единства мнений о неразрывной связи красоты и гармонии.

Для характеристики прекрасного употреблялись и такие понятия, как симметрия, пропорциональность, целесообразность, «золотое сечение» и т. д. Эти и другие аналогичные понятия или означают то же самое, что и понятие «гармония», или же имеют в виду конкретные случаи гармонии. Наиболее часто под гармонией понималось единство разнообразного.

Но на констатации связи красоты и гармонии единство мнений о прекрасном в истории эстетики и исчерпывается. Далее начинаются расхождения, которые опреде-

ляются различием эпох, уровнем наук, борьбой лагерей в философии, классовыми идеалами в антагонистических формациях, наконец, субъективными вкусами и пристрастиями людей.

Идеалистическая эстетика никогда, в сущности, не признавала тождества красоты и гармонии. И в эстетике средних веков, и в эстетике Канта, и в эстетике Гегеля гармония, симметрия, целесообразность признаются лишь формальными признаками прекрасного. При этом идеализм видит в красоте исключительно духовную сущность, исходя из ложного тезиса, что единство многообразию всегда придается идеей. К каким пагубным последствиям в области искусства приводит идеалистическая концепция красоты, показывает эстетика Платона.

Советская эстетика продолжает материалистические и диалектические традиции эстетики, которые свидетельствуют о правильности понимания сущности прекрасного как гармонии объектов.

Понятие гармонии неразрывно связано с понятием порядка, упорядоченности. Порядок и неупорядоченность — объективные свойства действительности. То, что в одной системе выступает как порядок, в другой системе может вызван» хаос, быть носителем неупорядоченности. Такова же диалектика прекрасного и безобразного, что было подмечено еще в Древней Греции. Так, Сократ говорил, что «на человека, прекрасного в беге, клянусь" Зевсом, не похож другой, прекрасный в борьбе... одни и те же предметы бывают прекрасны и безобразны в зависимости от того, в каких отношениях они находятся» '. Однако диалектика, как разъяснял еще Гегель, *«включает в себя* момент релятивизма... но *не сводится* к релятивизму»[2]. Порядок и неупорядоченность, как и красота и безобразие, не являются полностью соотносительными категориями. Более развитая система представляет собой и более высокий тип гармонии. Признание в прекрасном как абсолютных, так и относительных моментов и составляет рациональный смысл суждений представителей античной диалектики.

Понятие порядка раскрывается через понятие симметрии. Симметрия является фундаментальнейшим структурным принципом Вселенной. Она имеет два смысла,

[1] Античные мыслители об искусстве, М., 1937, с. 37.

[2] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 18, с. 139.

аналогичных, хотя и не тождественных двум основным смыслам понятия гармонии. Гармония в одном смысле понимается как согласованность (единство) различного или многообразного, в другом — как единство (тождество) и борьба противоположного. Оба понимания правильны, ибо различное развивается в противоположное, являясь его начальной ступенью.

В истории эстетики многие авторы отождествляли красоту и гармонию исключительно с порядком (симметрией, пропорциональностью), иначе говоря, с полной определенностью системы. Но постепенно обнаружилось, что оптимальная упорядоченность любой целостной системы не всегда тождественна ее максимальной упорядоченности. Полная симметрия — это тождество противоположного, равновесие, покой.

Развитая же гармония есть движение, развитие, борьба противоположного. Поэтому развитая гармония включает в себя моменты асимметрии, неупорядоченности, неопределенности. Сошлемся на диссонансы в музыке, неопределенность метафор в поэзии, асимметрию человеческого лица. Красота всегда предстает перед человеком с долей таинственного, удивительного, странного и т. д.

Гармония не есть просто формальный признак прекрасного. Гармония всегда содержательна. По своему содержанию гармония может быть природным, общественным или духовным явлением, она может быть отношением между природой и отдельным человеком, между природой и обществом в целом, может означать также те или иные ценности. Это является основанием для деления прекрасного на различные виды. Различные виды прекрасного могут, в свою очередь, гармонировать друг с другом, образуя сложные виды прекрасного, но могут и вступать в конфликты, дисгармонировать. Один из самых простых примеров — гармония или дисгармония архитектурных сооружений с красотой окружающей природы.

Покажем, что гармония и только гармония является причиной эстетического наслаждения. Прежде всего необходимо выявить несостоятельность мнения Плотина, Фичино и других эстетиков, полагавших, что эстетическое удовольствие могут доставлять простые однородные явления, отдельный звук, синева неба и т. п.

Современные исследователи говорят, что отражение

вообще невозможно как отражение полной однородности, полного однообразия. Оно возможно лишь как отражение изменения, разнообразия. Так, если любой зрительный образ остается на сетчатке глаз неизменным и неподвижным, чего можно добиться лишь в сложном эксперименте, то человек перестает его видеть спустя 1 — 3 секунды. Оказывается, мы видим неподвижные объекты главным образом потому, что наши глаза находятся в непрерывном движении, в том числе в виде высокочастотного тремора. В результате их движений изображение на сетчатке непрерывно меняет свое положение, что доставляет мозгу необходимое для восприятия количество изменений, разнообразия.

Но почему мы видим небо, центр белого листа бумаги или однотонной стены? Ведь в данном случае движения глаза вроде не приводят ни к каким изменениям на сетчатке. Оказывается, мы воспринимаем синеву неба, однообразные звуки только потому, что они в реальности всегда ограничены периферией и контурами, а значит, воспринимаются как часть разнообразия.

Но это не все. Дело в том, что системы восприятия не относятся пассивно к отражаемым однородным воздействиям. Если прислушаться к однообразному тиканью часов, то через короткое время покажется, что удары разбиваются на группы по 2, 3, 4 тиканья. Может показаться даже, что изменяется сила и тембр ударов, хотя ничего подобного с боем часов не происходит. Значит, мозг накладывает на подобные стимулы свои собственные сигналы, модулирует однообразные воздействия с целью повышения в них разнообразия.

Ощущение цвета также представляет собой сложную переработку однообразного действия световых волн.

Подлинно эстетический эффект дают не изолированный цвет сам по себе, а переливы красок, реальные модуляции цвета, гармония красок. Живописцы работают не локальными красками, а цветовыми отношениями.

При восприятии хаотичных образований наблюдается обратное: мозг стремится внести в них порядок, какой-го знакомый образ. В хаотичных трещинах на стене, аморфных облаках нам вдруг чудятся очертания предметов, животных, людей. Таким образом, мозг и в том и в другом случае спонтанно стремится к гармонии, т. е.

единству разнообразного. Это является физиологической основой работы художественного сознания.

Явления действительности и искусства только тогда представляют собой подлинную гармонию и вызывают эстетическое чувство, когда две противоположные стороны гармонии — единство и разнообразие — находятся друг с другом в определенном соотношении. Преобладание разнообразия ведет к хаосу, преобладание единства над разнообразием делает систему косной, «заорганизованной». Каждой степени разнообразия должна соответствовать своя степень единства. Правильное соотношение между единством и разнообразием — необходимое условие совершенного художественного произведения.

Говоря о гармонии как причине гармоничной игры духовных и физических способностей субъекта, как причине особого целостного состояния субъекта и эстетической эмоции, мы апеллировали к произведениям искусства и характеру их воздействия, Аналогично и воздействие гармоничных явлений природы, но здесь необходимо сделать некоторые дополнения. Дело в том, что произведения искусства создаются человеком и для человека. Поэтому нетрудно представить, что гармония художественного произведения вызывает у нас гармоничное состояние. Оно специально для этого и создано. Но всегда ли гармоничное явление природы и общества является причиной гармоничного состояния нашего духа? Нет, не всегда, так как этому мешает ряд причин.

Первая причина заключается в ограниченных возможностях чувственного восприятия.

Мышление снимает ограничения и помехи к наслаждению гармонией природы, которые следуют из особенностей чувственного восприятия. В этом аспекте очень интересно указание современной физики на возможность объединения противоположных свойств — ультрамакроскопического и ультрамикроскопического. Это значит, что, познавая гармонию макрообъектов, мы приобщаемся к познанию гармонии микрообъектов, и наоборот — в гармонии цветка выражена и гармония мира. Анализ помогает обнаружить в живописи, музыке и других видах искусства те же математические закономерности, которые фундаментальны в живой и неживой природе. Особенно это относится к «золотой пропорции». В этом смысле в музыке звучит и эхо космоса.

Вторая причина состоит в том, что гармоничное явление природы часто связано с целым рядом общественных и личных ассоциаций, а также может представлять опасность для человека. Но если освободиться от этих ассоциаций, стать к явлению в независимое познавательное отношение, о гармоничное явление природы непременно предстанет прекрасным. Именно поэтому для ученого-биолога нет отвратительных животных. Наоборот, он обычно восхищается как внутренней гармонией животного, так и гармонией его отношений с окружающей средой. В абстрактном мышлении отражается внутренняя гармония природных явлений, которая становится причиной игры интеллектуальных способностей человека и эстетического наслаждения природой, что, в свою очередь, выступает как гносеологический стимул для проникновения в более глубокую гармонию мира.

И. Бехер справедливо подчеркнул ошибочность утверждения, «будто хаос можно изобразить с хаотической точки зрения. Чем путанее путаница, чем хаотичнее хаос, тем яснее, тем упорядоченнее, тем реалистичнее они должны быть представлены в голове у того, кто чувствует себя призванным изобразить их»[1]. Эти слова направлены против «эстетического мира» современных реакционных направлений буржуазного искусства вроде абстракционизма в живописи, «театра абсурда» Беккета, «антиромана» в художественной литературе. Объектом внимания этих направлений является именно хаос, абсурд, разложение, смерть. Но они принципиально не пытаются найти за хаосом и абсурдом скрытую логику жизни. Они абсолютизируют абсурд и разрушение, а потому и сами представляют собой абсурд в искусстве и его разрушение. Они эстетизируют безобразие. Но и реалистическое искусство было, бы вариантом эстетизации безобразного, если бы видело свою цель только в показе внутренней логики и гармонии отрицательного явления или типа. Впрочем, буржуазное «массовое» искусство так и поступает, идеализируя тем самым, гангстеров, убийц, сексуальных маньяков и т. п. Подлинное реалистическое искусство показывает логику отрицательных явлений и типов в сцеплении с другими явлениями, в контексте жизни, т. е. с точки зрения более общей гармонии. Тогда и обнаруживается ложность правды Остапа Бендера, от-

[1] *Бехер И.* В защиту поэзии. М., 1959, с. 327.

вратительность «милого друга» Дюруа, абсурдность смерти Дездемоны. Иными словами, подлинный реализм диалектичен.

К сказанному необходимо добавить, что в классовом обществе представления о прекрасном имеют классовое содержание. «Пролетариат — неуклюже и узко тому, кому коммунизм — западня. Для нас это слово — могучая музыка, могущая мертвых сражаться поднять» (В. Маяковский). Другими словами, то, что одному классу представляется как гармония или основа гармоничных общественных отношений, другому — как нечто разрушающее общественную гармонию. Но как объективны законы общественного развития, так объективно и прекрасное как гармония общественных отношений. Социалистическое общество представляет собой гармонию общественных отношений в сравнении с капиталистическим обществом, характерной чертой которого является анархия и движение к еще большей анархии.

Третья причина в том, что иногда наши чувства и разум считают гармонией только привычную гармонию. Непривычная и сложная гармония временно воспринимается как искажение гармонии и даже как явление, в котором преобладает хаос. Далеко не всеми была сразу принята гармония музыки Бетховена, Мусоргского, Вагнера и т. д. В XIX в. меломаны разделились на два смертельно враждующих лагеря — сторонников Верди и сторонников Вагнера. Гармония обнаруживает себя порой не сразу.

Все эти причины обнаруживают поверхностный характер одного из аргументов Плотина и других эстетиков против концепции красоты как гармонии (не все гармоничное прекрасно).

Для более полного представления о прекрасном необходимо рассмотреть ряд общественных видов прекрасного. Одним из видов прекрасного является гармония между природой и практическими целями и потребностями человека.

В разговорах людей на всех языках мира общеприняты и общепонятны выражения типа «прекрасная погода», «прекрасное место для рыбалки» и т. п., что является безусловным аргументом в пользу существования данного вида прекрасного. Эти выражения означают соответствие чего-либо практическим целям и потребностям человека, гармонию цели и средства. В данном слу-

чае человек рассматривает не одни только естественные свойства природы, но и себя, свое отношение к природе, систему «человек — свойства природы». Поэтому то чувство удовольствия, о котором свидетельствуют выражения указанного типа, не есть чувство удовлетворения потребности, но есть чувство восхищения между природой и целью как одним из видов гармонии. Оно есть результат познания соответствия природы и практики человека. Здесь становится особенно ясным тот факт, что «эстетическое освоение мира есть род познавательной деятельности человека, хотя эстетическое освоение и не сводится к ней»[1].

Так как гармония в данном случае есть отношения между объектом и субъектом, она зависит не только от естественных свойств явлений природы, но и от субъективных моментов, она несет на себе печать субъективного. Этим в конечном итоге объясняется и до определенных пределов оправдывается разница в эстетических оценках и вкусах отдельных людей. Границы правомерности различных эстетических оценок нарушаются тогда, когда красоту самой природы смешивают с гармоничным отношением между природой и практикой человека, когда отождествляют красоту природы с благом, практической ценностью, человеческим смыслом явлений природы.

Смешение прекрасного в природе с прекрасным как отношением между природой и практикой человека, которое было довольно нередким в истории эстетики, неизбежно ведет к субъективизму, так как абсолютизируется именно тот вид прекрасного, в котором субъективные моменты (практические потребности, цели, склонности и т. п.) действительно имеют место. Правильное понимание соотношения между красотой и пользой имеет большое значение для эстетики и искусства. В истории эстетики неоднократно повторялись попытки отождествить красоту и пользу. Эти попытки начинаются уже с Сократа, заявившего однажды, что и навозная корзина — прекрасный предмет, а «золотой щит — предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй — дурно»[2].

[1] *Овсянников М. Ф.* Ленинская теория отражения и проблемы эстетики.— Вопр. философии, 1970, № 4, с. 170.

[2] *Ксенофонт Афинский.* Сократические сочинения. М, —Л., 1935, с. 117.

Понимание прекрасного как того или иного рода полезности никогда, по сути дела, из эстетики не исчезало. А в XX в. конструктивисты вновь, как и Сократ, отождествили прекрасное с утилитарностью. В этой эстетике можно снова встретить утверждения типа «машина прекрасна, когда она соответствует своему утилитарному назначению», «машина прекрасна» — прекрасна именно потому, что полезна. И чем полезнее, тем прекраснее — тем стройнее и точнее в своем оформлении»[1].

Принцип полезности не только не исключает, но и предполагает своеобразную гармонию элементов машины. Принцип симметрии является основным структурным принципом машины: и простейший принцип рычага первого рода и принцип обратной связи суть принципы равновесия, а равновесие — это симметрия.

Понимание прекрасного как высшей степени утилитарности вполне правомерно, но только — как одного из видов прекрасного.

Концепция тождества красоты и пользы была реализована в искусстве на первых стадиях развития выдающегося направления в архитектуре XX века — функционализма. Однако даже один из основоположников функционализма — Вальтер Гропиус вынужден был в конце концов признать, что формула «соответствие цели равно красоте» является лишь полуправдой.

В этом виде прекрасного, который представляет собой гармонию между природой и практическими целями и потребностями человека, сами явления и свойства природы выступают как знак целей и потребностей человека, так как последние природе не присущи. Но в данном случае явления природы несут информацию и о самих себе, т. е. выступают не только как знаки. (Знак — это материальное явление, которое несет информацию о другом материальном или духовном явлении.)

Часто явления природы кажутся прекрасными благодаря тому обстоятельству, что за ними закрепляется общественное содержание. Так, к примеру, буря в горьковском «Буревестнике» ассоциируется с революцией. Как знак общественных отношений могут выступать цветы, дерево, горы — в принципе все явления природы, и они выступают как таковые, но только тогда, когда закре-

[1] *Волькенштейн В.* Опыт современной эстетики. М, —Л., 1931, с. 77, 61.

пленное за ними общественное содержание становится целью восприятия.

Когда предмет становится прекрасным в силу своих общественных свойств (общественного содержания), его структурные особенности не имеют принципиального значения. Два элементарных примера хорошо иллюстрируют сказанное. Для любого школьника цифра «5» красивее цифры «2», и причиной этого, очевидно, служат отнюдь не структурные особенности этих цифр. Для артиста прекрасен зал, взорвавшийся аплодисментами. Но аплодисменты — это проявление бесструктурности. Аплодисменты доставляют удовольствие артисту лишь потому, что они свидетельствуют о достигнутой им гармонии с аудиторией. Подобные факты давали пищу для ошибочных утверждений, что не все прекрасное гармонично.

В искусстве бесструктурные знаки, однако, не употребляются. Художественные знаки (аллегория, символ и т. д.) принимают, как правило, гармоничную форму.

Полезность является лишь одним из проявлений социальной значимости, лишь видом общественной ценности. В истории эстетики делались неоднократные попытки отождествить тот или иной вид общественной ценности с сущностью красоты. Красота — это любовь (Гете), идеал (Гегель), жизнь (Чернышевский), реализованная способность к творчеству (Горький) — вот далеко не полный перечень подобных попыток.

Конечно же, и жизнь, и любовь, и свобода, и нравственность и творчество, и героика, и другие бесчисленные ценности прекрасны. Они прекрасны именно потому, что устанавливают или призваны установить гармоничные отношения между людьми в сфере производства, этики, политических отношений, отношений между полами и т. д. Но дело заключается в том, что перечисленные и неперечисленные ценности несводимы полностью друг к другу и полностью друг друга заменить не могут. Поэтому абсолютизация какой-либо ценности, ее возведение на пьедестал красоты в противовес другим ценностям ошибочно.

Так как человек является продуктом всех общественных отношений, становится ясным огромное значение принципа гармонии и его исследования для теории и практики эстетического и коммунистического воспитания в целом. Не случайно в Программе КПСС подчерки-

вается, что задачей социалистического общества является воспитание **«нового человека, гармонически сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство»**[1]**.**

Подчеркнем еще раз, что идейная направленность гармонии художественного произведения является основным условием выполнения искусством своего общественного предназначения. «Мы хорошо знаем, — отмечалось на XXV съезде КПСС,— что художественное слово, переливы красок, выразительность камня, гармония звуков вдохновляют современников и передают потомкам память сердца и души о нашем поколении, о нашем времени, его треволнениях и свершениях»[2].

§2. Возвышенное

Категория возвышенного получила основательную теоретическую разработку в сравнительно позднее время: в трудах классицистов и просветителей, представителей немецкой классической эстетики.

Из античной древности до нас дошел в отрывках лишь трактат «О возвышенном» (I в. н. э.) неизвестного автора, которого принято называть Псевдо-Лонгином. Однако возвышенные, героические характеры и ситуации пронизывают искусство с самых древних времен.

В архаической эпике разных народов сражаются с силами зла герои и богатыри, превосходящие обычную человеческую меру (древнегреческие Персей, Тесей, Геракл, индийский Рама, шумеро-аккадские Гильгамеш и Энкиду и т. д.). Возвышенны и героичны сюжеты и характеры трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида. Иной характер приобретает возвышенное в искусстве средневековья. Оно лишается героической патетики и становится выражением «неземного». Идеализированный образ женщины-ангела создает Данте. Стремится к созданию «неземного» возвышенного образа и средневековая архитектура.

Деятели эпохи Возрождения находят возвышенное в образе реального человека. Особенно показательны в этом отношении живопись и скульптура этого времени.

[1] Программа Коммунистической партии Советского Союза, с. 120-121.

[2] Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976. с. 80.

Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело вкладывают в религиозные сюжеты и образы человеческое содержание, открывают красоту телесного и духовного облика человека.

В трагедиях Шекспира действуют полнокровные, многосторонние люди, в то же время наделенные такой силой чувств, которая делает их истинно возвышенными, поднимает над обыденностью.

Накопленный искусством опыт требовал теоретического осмысления. В 1674 г. теоретик классицизма Буало в поэме «Поэтическое искусство» изложил свои мысли о возвышенном, пересказывая при этом и сочинение Псевдо-Лонгина. Буало посвящает свою поэму правилам и нормам литературного творчества. Возвышенное в литературе, считал он, может быть лишь предметом трагедии и должно претворяться в соответственно высоком стиле речи. Словесной стороне литературного творчества Буало уделял исключительное внимание, развивая мысль древнего автора, который писал, что именно в слове «следует искать то, что возвышает... над повседневной человеческой жизнью» [1], так как только человеку дан дар речи.

В 1756 г. английский философ Э. Бёрк выпустил «Философское исследование происхождения наших представлений о возвышенном и прекрасном». Бёрк старался различить категории возвышенного и прекрасного. Рассматривая субъективную сторону возвышенного, Бёрк утверждал, что оно отличается от прекрасного тем чувством, которое вызывает. Не удовольствие и радость, как прекрасное, рождает в душе человека возвышенное; последнее заставляет его содрогаться перед собственным бессилием, приводит в ужас.

Большое внимание уделяла категории возвышенного классическая немецкая философия. И. Кант развил свои идеи о возвышенном в работе «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного» и в одном из главных своих трудов — в «Критике способности суждения». Кант считал, что возвышенное и прекрасное имеют общее, так как «нравятся сами по себе». Различие между тем и другим он видел в том, что прекрасное связано с представлением о качестве, а возвышенное — о количестве.

[1] О возвышенном. М,—Л., 1966, с. 66.

Соответственно своей общей субъективно-идеалистической концепции Кант находил основание для возвышенного лишь в душе человека; оно «только в нас,— писал он,— и в образе мыслей, который вносит возвышенное в представление о природе»[1]. Возвышенное, по Канту, — это идея разума, идея бесконечности, которая не может содержаться ни в какой чувственной форме. «Природа возвышенна в тех своих явлениях, созерцание которых вносит идею ее бесконечности»[2]. Таким образом, изображение возвышенного в искусстве осуществить невозможно, можно лишь изобразить несоответствие между изображаемым и невозможностью его изобразить. Так как истинная возвышенность постигается лишь душой человека, эта душа должна быть соответственно подготовлена. Для суждения о возвышенном требуется высокая культура. В последнем мы можем согласиться с Кантом, потому что, действительно, эстетическое восприятие предполагает эстетическую, тем самым и общекультурную, воспитанность субъекта.

Гегель, в противоположность Канту, не считает, что возвышенное — это нечто невыразимое, недоступное для воплощения в искусстве. Правда, возвышенное и для него, как непосредственное видение единой для всего мира субстанции, существа бога, подразумевает отрешение от «царства чувственности и природности». Но .выражение этого видения, по Гегелю, вполне возможно, например в поэзии, особенно религиозной.

Возвышенное в искусстве Гегель усматривал в несовпадении смысла и явления. Явление, как внешнее, принижается, внутреннее же, смысл далеко выходит за пределы явления. «Смысл как всеобщее возвышается над единичной действительностью и особенностью» [3].

Осознание этого несоответствия породило, как думал Гегель, символическое искусство, где содержится намек на духовное, превосходящее материальное, на смысл, не адекватный форме.

Шиллер и Шеллинг сближали категории возвышенного и трагического. Шиллер при этом вместе с возвышенным выделял великое: «Велик тот, кто побеждает страшное, возвышен тот, кто, даже будучи побежден, не

[1] *Кант И.* Соч. В 6-ти т., т. 5, с. 252.
[2] Там же, с. 262.
[3] *Гегель.* Эстетика. В 4-х т., т. 2, с. 88.

знает страха» [1]. Таким образом, велик Геркулес, а Прометей возвышен. Великим можно явить себя и в счастье, а возвышенным — только в несчастье, отсюда и следует то, что возвышенное и трагическое неизменно идут рядом. На том же основании сближал возвышенное и трагическое Шеллинг. Возвышенная натура, писал он, может проявиться лишь в страдании. Трагически возвышенная личность «изнемогает под силами природы и в то же время побеждает через свой душевный строй»[2].

Русская революционно-демократическая эстетика, выступавшая под знаменем борьбы с идеализмом, выдвинула свою концепцию эстетических категорий, в частности возвышенного. Н. Г. Чернышевский утверждал прежде всего объективность возвышенного: «...возвышенным представляется нам сам предмет, а не какие-нибудь вызываемые предметом мысли»[3].

Совершенно естественно, что, выступая против идеализма, который так или иначе связывал понятие возвышенного с божественными силами, Н. Г. Чернышевский фиксировал посредством этой категории чисто человеческие, количественные характеристики: «...гораздо больше, гораздо сильнее» — вот отличительная черта возвышенного» [4].

Н. Г. Чернышевский утверждал как основной принцип своей эстетики тезис — «...прекрасное есть жизнь». Отсюда все, что противоречит нормальной, естественной жизни, не могло быть прекрасным. Всякая чрезмерность с этой точки зрения выходила из области прекрасного. Чернышевскому казалось ошибкой то, «что возвышенное считают видоизменением прекрасного». Он указывал на общность возвышенного и трагического.

Как видим, эстетическая мысль прошлого стремилась выявить связь возвышенного с прекрасным и трагическим. При этом если в возвышенном находили общее с трагическим, то его выводили тем самым из сферы прекрасного, а, сближая с прекрасным, возвышенное уже не осмысляли в связи с трагическим. Между тем возвышенное связано и с прекрасным и с трагическим.

Возвышенный образ Прометея в греческой мифологии и трилогии Эсхила трагичен. Прометей испытывает

[1] *Шиллер Ф.* Собр. соч. М., 1957, т. 6, с. 186.
[2] *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. М., 1966, с. 169.
[3] *Чернышевский Н. Г.* Поли. собр. соч. М., 1949, т. II, с. 17.
[4] Там же, с. 20.

нечеловеческие страдания. Но образ Прометея, конечно, и прекрасен. Прекрасна цельность и сила героической личности, вступившей в единоборство со всемогущим божеством. Прекрасным делают Прометея мотивы его борьбы: не ради себя сражается он с Зевсом, его цель — помочь людям. Человечество воплотило в этом образе трагизм и красоту самоотверженного подвига во имя добра и справедливости.

Тяготея и к прекрасному и к трагическому, категория возвышенного тем не менее имеет свою специфику. Она служит для познания явлений, превосходящих обычную человеческую меру, выходящих из ряда обыденных.

Возвышенное существует объективно. Область возвышенного — это проявление героизма народа и отдельных людей в борьбе за высокие гуманистические идеалы.

Возвышен подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Исключительное напряжение народных сил, героизм воинов — все это служило не только высокой цели освобождения родной земли, но и спасению всего человечества от фашизма.

И в мирное время человек может совершать возвышенные поступки, обнаруживать возвышенный характер там, где он проявляет исключительную силу духа, где он руководствуется высокими целями.

Ф. Энгельс писал: «Собственная сущность человека много величественнее и возвышеннее, чем воображаемая сущность всех возможных «богов», которые ведь представляют собой лишь более или менее неясное и искаженное отображение самого человека»[1]. Мы говорим, что возвышенное существует объективно, но это не значит, что уровень развития воспринимающего сознания, субъекта не играет при этом никакой роли. Мы должны здесь учитывать всю диалектику субъектно-объектных связей. Вспомним историю осмысления категории возвы-аюнного. Возвышенное часто рассматривалось как нечто страшное, вызывающее чувство ничтожности человека. Страх вызывал космос, грозные явления природы. И это вполне понятно, так как уровень развития материальной культуры, науки был таков, что человек не мог противостоять стихийным силам природы. Современный человек

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 1, с. 593 — 594.

уже не испытывает того ужаса перед этими силами, как человек прошлого.

Горные вершины, буря в океане, звездное небо продолжают оставаться возвышенными явлениями природы. Но современный человек эстетически оценивает эти явления уже несколько иначе, чем, например, человек средневековья. Возвышенное перестает быть чуждым, недоступным: современная техника, достижения науки все более приближают к человеку и горы, и океан, и космос. И чем более будет продвигаться человек по пути цивилизации, тем меньше страха будут внушать ему ранее грозные и непонятные природные явления. Для восприятия возвышенного небезразлично общее развитие индивидуума, то, каковы его цели, идеалы.

Личность буржуазного склада обычно скептически относится к героизму, к всякому бескорыстному поступку.

Возвышенное в искусстве наиболее тесно связано с романтизмом. Для всех ответвлений романтизма, сформировавшегося в европейском искусстве в начале XIX в., была общей неудовлетворенность буржуазной действительностью, ее прозой и пошлостью. Естественно, что художники-романтики стремились противопоставим, этой действительности яркие, исключительные явления и характеры. Русский живописец-романтик К. Брюллов избирает для главной своей работы «Последний день Помпеи» сюжет, бесконечно далекий от обыденности. Внезапное вторжение стихии — извержения вулкана в жизнь людей изобразил, художник во всей грозной могущественности. Однако главным для него было показать красоту и величие человека перед лицом превосходящей его силы. Люди гибнут, но спасают друг друга, каждый человек показан в возвышенной самоотверженности.

Возвышен романтический герой М. Ю. Лермонтова Мцыри. Он готов умереть ради свободы, он не может примириться с тусклым, вялым существованием.

Лучшие произведения искусства романтизма, показывая красоту возвышенного, героического, будили человека, звали его к борьбе с миром капитализма. «Активный романтизм, — писал А. М. Горький, — стремится усилить волю человека к жизни, возбудить в нем мятеж против чействительности, против всякого гнета ее»[1].

[1] *Горький М.* О литературе. М., 1955, с. 313.

Сам А. М. Горький в ранних романтических произведениях создал возвышенные героические образы Данко, Сокола, Буревестника.

Реалистическому искусству также не чуждо возвышенное. Правда, в этой связи возникает вопрос: если основной принцип реализма — типические характеры в типических обстоятельствах, а возвышенное по своему существу — редкое, превосходящее обычную человеческую меру, то не заключается ли здесь противоречие? Действительно, возвышенное редко. Но, во-первых, типическое — это отнюдь не статистически часто встречающееся. Рахметов в романе «Что делать?» Н. Г. Чернышевского — образ человека особенного, исключительного, но он концентрирует в себе черты, характерные для многих русских революционеров 60-х годов прошлого столетия, и в этом смысле он типичен. И, во-вторых, бывают исто-рико-социальные периоды, когда возвышенный характер, героическое действие становятся распространенными, показательными для этого времени.

Реалистические произведения советских писателей о Великой Отечественной войне пронизаны возвышенным народного и индивидуального подвига, и это, конечно, не противоречит принципам реалистического искусства.

Искусство социалистического реализма, сочетающее лучшие черты реализма и революционного романтизма, создает произведения высокой тональности, образы людей истинно возвышенных. Примечательно, что художник при этом часто опирается на действительные события, изображает людей, реально существовавших. Известны прототипы героев «Матери» А. М. Горького, «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, романов Н. Островского, «Молодой гвардии» А. Фадеева, «Зои» М. Алигер, «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого. Многие произведения литературы, живописи, кино вдохновлены высоким образом В. И. Ленина.

В отличие от многих «высоких» образов искусства прошлого, например персонажей классицистической трагедии или склонных к «демонизму» романтиков, герои произведений социалистического реализма лишены напряженной патетики, они человечны, разносторонни.

При всей исключительности они остаются людьми, проявляющими черты, свойственные и рядовому человеку. И это придает им необычайную силу воспитательно-

го воздействия. Эти герои остаются в памяти как образец, пример, которому можно и нужно следовать.

Категория возвышенного находится в прямой связи с категорией эстетического идеала. Эстетический идеал как высшая степень прекрасного в человеке и обществе возвышен уже в силу своей идеальности — недостаточно полной воплощенности в реальной действительности. Правда, когда мы говорим «высокие идеалы», мы подразумеваем, что могут быть идеалы недостаточно высокие или даже низменные. И это действительно так. Идеалы, в том числе и эстетические, социально-исторически, классово обусловлены. В зависимости от исторической роли класса, его положения формируются и его идеалы. Пролетарский идеал коммунизма возвышен. Мы представляем себе человека коммунистического общества освобожденным от низменных страстей, своекорыстия, действующим на благо других людей и счастливым этой своей деятельностью. Буржуазное общество также выработало свой идеал человека — удачливого предпринимателя, самоутверждающегося за счет обездоленных, пренебрегающего всеми нравственными нормами. Этот «идеал» получает философское обоснование (в ницшеанской философии, например) и широко пропагандируется в современном массовом буржуазном искусстве («супермены» в кино, комиксах и т. п.). Конечно, такой идеал не имеет отношения к возвышенному. Да и сам термин «идеал» в этой связи можно употреблять лишь с большими оговорками. Современные буржуазные социологи, антропологи указывают на то, что для капиталистического общества характерна потеря идеалов, т. е. высоких целей. Отсюда следует пессимизм, испытываемое человеком чувство бесцельности существования, тотального одиночества.

Возвышенное в действительности и искусстве как образец высшей степени проявления лучших человеческих качеств — самоотверженности, способности к беспредельному напряжению сил в деятельности, направленной к общему благу, открывает человеку перспективы роста, показывает безграничность его возможностей.

§ 3. Трагическое

Категория трагического имеет своей объективной основой страдание и гибель человека. Но не всякое страда-

ние и не всякая гибель может быть названа трагической, вызывающей трагическое переживание. Например, заслуженная гибель дурного человека скорее вызовет удовлетворение, случайная, не заключающая в себе высокого смысла гибель хорошего человека переживается как ужасное. Об этом писал еще Аристотель в трактате «Об искусстве поэзии». На этом произведении античного философа основывалась эстетическая и искусствоведческая мысль Ренессанса, классицизма. Многие положения Аристотеля сохранили свое значение до наших дней.

Аристотель раскрывал свое понимание трагического на богатом материале античной трагедии. Софокл, Эсхил, Еврипид создали высокие образцы этого жанра.

В истории искусства трагедия переживает новый, после античности, подъем в эпоху классицизма. Пьер Кор-нель и Жан Расин возрождают жанр трагедии и, естественно, обращаются к наследию Аристотеля. Ж. РасиН так перелагает мысли Аристотеля о трагическом: «Аристотель отнюдь не требует представлять ге-роев существами совершенными, а, напротив, высказывает пожелание, чтобы трагические герои, то есть те' персонажи, чьи несчастья создают катастрофу в трагедии, не были вполне добрыми или вполне злыми. Он против того, чтобы они были беспредельно добры, ибо наказание, которое терпит очень хороший человек, вызовет у зрителя скорее негодование, нежели жалость, — и против того, чтобы они были чрезмерно злы, ибо негодяя никто жалеть не станет. Таким образом, им надлежит быть средними людьми по своим душевным качествам, иначе говоря, обладать добродетелью, но быть подверженным слабостям, и несчастья должны на них обрушиваться вследствие некоей ошибки, способной вызвать к ним жалость, а не отвращение»[1].

И Аристотель, и его последователи классицисты считали, что трагическое переживание включает в себя жалость, сострадание, сочувствие. И это действительно так. Но нельзя согласиться с тем, что, как утверждал Расин, вольно перелагая Аристотеля, в трагический конфликт вступают люди средние по своим душевным качествам. Этому противоречит и художественный опыт античных трагиков и трагедии классицизма. Их герои наделены исключительной силой духа, способностью к героическому

[1] *Расин Ж.* Трагедии. Л., 1977, с. 7.

действию. Таков могущественный победитель Сфинкса Эдип Софокла, Прометей и «демоническая» Клитемнестра Эсхила, благородные, волевые герои «Горация» и «Цинны» Корнеля и т. д. Очевидно, что трагическое близко возвышенному. Этой близостью объясняется и специфическое воздействие трагического на человека, которое Аристотель называл «очищением». Сострадание к безмерно страдающему человеку сопровождается гордостью за то, что человек имеет силу вырваться из обыденности, совершать решительные поступки, хотя бы и грозящие ему гибелью, преодолевать страдание. Примитивизированная буржуазная личность, принимающая без какого-либо внутреннего противодействия существующий социальный порядок, не может быть субъектом трагедии. «Трагедия — это слишком высоко для мира, где почти все «страдания» возникают в борьбе за право собственности на человека, на вещи... Трагедия совершенно исключает пошлость, неизбежно присущую мелким, мещанским драмам, которые так обильно пачкают жизнь» [1]. Буржуазное сознание с недоверием относится к любому «исключению из ряда», например, к высокой одаренности, свободолюбию. Мелочность идеалов изымает из общества героизм или делает его смешным. Во всяком случае высокие трагедии прошлого не могли бы возникнуть на почве буржуазной действительности.

Специфична природа целей, которые указывают на трагическое содержание характера. Трагическому характеру прежде всего свойственна постановка достаточно высокой, всеобщей цели. Этим трагическая личность поднимается над массой рядовых людей, которые преследуют эмпирические цели, находящиеся обычно в сфере личной жизни, что в особенности характерно для массового человека буржуазного склада.

«Если гибель прежних классов,— писали К. Маркс и Ф. Энгельс, — например рыцарства, могла дать материал для грандиозных произведений трагического искусства, то мещанство, естественно, не может дать ничего другого, кроме бессильных проявлений фанатической злобы и собрания поговорок и изречений, достойных Санчо Пансы» [2].

[1] *Горький М.* Собр. соч., т." 25, с. 349.
[2] *Маркс К., Энгельс Ф,* Соч. 2-е изд., т. 7, с. 213.

Итак, трагическое имеет- в основе такие страдания, в которых проявляются элементы возвышенного. В силу этого трагическое не может существовать в ограниченной области «частной жизни». За ним всегда стоят явления социального порядка. Мы знаем трагедии преждевременного революционного действия (например, восстание декабристов), временного поражения в освободительной войне. Все это — проявление истинно трагического.

Трагическим может быть и обреченное на поражение сопротивление старого режима, его борьба с новым, нарождающимся, но только до тех пор, как* писал К. Маркс, «...пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность»[1]. И трагична эта борьба потому, что здесь выступает всемирно-историческое, а не личное заблуждение. Во всяком случае истинно трагическое переключает нас из обыденности в более высокие сферы социального и философского сознания.

В мировом искусстве существуют произведения трагического характера, которые на первый взгляд посвящены только личным судьбам людей. Сюжет «Гамлета» Шекспира — личная месть Гамлета Клавдию за смерть отца. Но всегда нужно помнить, что «помыслы и чувства» индивида «...вытекают необходимо из данной общественной среды, которая служит материалом, объектом духовной жизни личности...»[2]. За личными судьбами героев «Гамлета» хорошо просматривается общественный конфликт между передовыми, гуманистическими силами общества и абсолютистской реакцией, обострившейся в Европе начала XVII века. Гамлет гибнет, наказав Клавдия не только как убийцу своего отца, но прежде всего Клавдия-тирана. В основе трагического лежит противоречие, конфликт.

Содержание трагического конфликта, отражаемого в искусстве, менялось с течением времени. В античной древности основной трагической коллизией выступало, по определению Гегеля, «противоречие между государством, нравственной жизнью в ее духовной всеобщности, и семьей как природной нравственностью». Вторая основная коллизия греческих трагиков, по Гегелю, заключалась в «оправданности того, что совершает человек с полным сознанием своих желаний, по сравнению с тем,

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 1, с. 418.
[2] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 1, с. 423.

что он реально содеял по начертанию богов, бессознательно и помимо своей воли» 1.

В классицистической трагедии место трагедии судьбы часто заступал конфликт страсти и долга.

Эстетическая мысль, анализируя трагические конфликты в литературе разных эпох, стремилась вывести наиболее общую формулу трагического и находила ее в противоречии между свободой и необходимостью.

Эта формула заложена в основополагающее для советской эстетики определение трагического конфликта как коллизии «между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления» [2].

Как всякая формула, в приложении к конкретной действительности она наполняется самым разнообразным содержанием, ибо «свобода» и «необходимость» — термины многозначные и требуют обязательного конкретизирующего раскрытия. Достаточно взять хотя бы две трагедии мировой литературы, чтобы увидеть, как по-разному осмысливаются понятия свободы и необходимости.

Король Лир в одноименной трагедии Шекспира использует свою королевскую «свободу поступка», чтобы наградить своих дочерей соответственно их заслугам перед отцом. При этом он объективно вступает в конфликт с тем-обстоятельством (необходимостью), что его дочери имеют совсем не те человеческие качества, какими они представляются Лиру. В результате — трагическая ошибка. Лир ввержен в несчастье, он жалок, он страдает. Как видим, здесь свобода равна анархическому своеволию, произволу, а необходимость выступает как правда, реальное обстоятельство.

В «Ромео и Джульетте» Джульетта делает свободный выбор между своей семьей и Ромео. Она выбирает Ромео и вступает в конфликт с семьей, враждующей с родом Ромео. Здесь необходимость никак не может рассматриваться как благо. Родовая вражда — безусловное зло, и свободный выбор Джульетты делает ,ее образ трагическим и прекрасным. Как видим, по отношению к «Королю Лиру» в «Ромео и Джульетте» свобода и необходимость в ценностном отношении как бы поменялись местами.

[1] *Гегель.* Эстетика, т/ 3, с. 592 — 593.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 26.

Показательно в этом отношении и развитие античной трагедии. Если в трагедиях Эсхила и Софокла действие героя сталкивалось с необходимостью как имманентно присущей миру справедливостью, то у Еврипида активность героя, напротив, направлена на устранение реального существующего, но несправедливого положения вещей («Ифигения в Тавриде»).

Каждая эпоха вкладывает в понятие трагического свое содержание, в зависимости от положения человека в обществе, от насущных задач общественного развития, от того, каково мироощущение людей определенной классовой принадлежности.

Трагическое мироощущение возникает в результате недовольства реальной социальной действительностью. Оно может вызываться неудовлетворенностью личности собственным положением в социальной среде, но истинно трагическое, «высокое» мироощущение существует тогда, когда главным основанием неприятия мира является не собственное неблагополучие, а страдания других людей, общее несоответствие действительности имеющимся у личности идеалам. Такое мироощущение было свойственно передовой русской интеллигенции, его выражала русская литература, для которой главной темой, начиная от А. Н. Радищева, была тема страданий народа — жестоко эксплуатируемого забитого крестьянства, нищего и униженного «маленького человека».

Пускай нам говорит изменчивая мода, Что тема старая — «страдания народа» И что поэзия забыть ее должна.— Не верьте, юноши! не стареет она,— писал Н. А. Некрасов уже в пореформенную пору.

Вариантность трагического, его многообразие выражается также в колебании от оптимистической окрашенности до безнадежного пессимизма. Для советского искусства характерна оптимистическая трагедия. Не случайно именно так называется известное произведение советского драматурга Вс. Вишневского. Героиня «Оптимистической трагедии» — истинно трагедийный, возвышенный образ человека, неуклонно следующего своим убеждениям, не смиряющегося с «необходимостью» в виде сил, противостоящих революции. Комиссар гибнет, как будто «необходимость» — смерть одерживает верх. Однако никакого отчаяния, безнадежности ее гибель не

вызывает. Такая смерть равна победе, цель комиссара — победа достигнута, и автор дает понять, что будут достигнуты и более отдаленные цели комиссара — счастье людей, построение справедливого общества.

В современном буржуазном искусстве существует ряд направлений, исходящих из крайне пессимистических взглядов на человека и общество. Так, экзистенциализм в философии и литературе проникнут мотивами безысходного трагизма. Главной проблемой для экзистенциализма является обреченность каждого человека на биологическое уничтожение. Отсюда тотальный трагизм каждого человеческого существования, выхода из которого экзистенциализм не видит. Физическая смерть выступает как главный трагедийный мотив в творчестве, например, Ж. П. Сартра, А. Камю.

С течением истории в трагическом конфликте изменилось соотношение «характер — ситуация». В современной трагедии, как писал Гегель, «характеры имеют исключительное значение... конфликт, повод к которому дают внешние предпосылки, заключается теперь в характере» *. В трагедии античного типа положение было несколько иным: «...фабула,— утверждал Аристотель,— есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры» [2].

Действительно, в типичную для античной трагедии ситуацию роковой ошибки и последующей мести судьбы мог попасть в принципе любой человек. Обязательным требованием к его личности в древней трагедии была лишь способность активно действовать, осуществлять свою волю.

Другое дело — в новой трагедии, отражавшей процесс обособления личности, ее индивидуализации. Теперь не боги и рок, а сам человек решал свою судьбу, во всяком случае на него падала значительно большая ответственность за свои действия по сравнению с тем пониманием положения личности в мире, какое было свойственно древности.

Обособление личности характерно для капиталистического общественного уклада. Одиночество, обособленность индивидуума дает ему иллюзорное сознание свободы. Никакие обязательства по отношению к человече-

[1] *Гегель.* Эстетика, т. 3, с. 604.

[2] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 60.

скому обществу не связывают его. Нравственные законы сообщества подвергаются сомнению, индивидууму предоставляется свобода вырабатывать свои жизненные установки и действовать по якобы свободно выбранным мотивам. Трагедию человека в мире денежных отношений отразил один из самых трагедийных русских писателей Ф. М. Достоевский. Наиболее показателен в этом отношении его роман «Преступление и наказание».

Раскольников — сильная, незаурядная личность. Именно такие могут, по Достоевскому, реально использовать данную человеку свободу выбора даже вопреки диктуемой объективными обстоятельствами необходимости. (Слабые обречены подчиняться обстоятельствам.) Мотив свободы предельно усилен тем, что идея свободы выбора становится осознанным Раскольниковым главным мотивом его преступления. Иметь власть, быть человеком (сверхчеловеком), по теории Раскольникова, может только тот, кто способен осуществить свое желание, реализовать свою волю, какова бы она ни была. И вот Раскольников, ломая свою натуру, восстающую против убийства, убивает, чтобы доказать себе свою исключительность, свое право на свободу действий, на своеволие.

Раскольников сознательно вступает в борьбу с необходимостью подчиняться социальным правовым нормам, но он не подозревает, что вступил в то же время в борьбу с неизмеримо более мощной силой — человеческой натурой, законами жизни. «Свободное действие» Раскольникова реализует эту неопознанную им необходимость, и начинается мартиролог Раскольникова, неожиданные для него страдания. Не только сознанием, которое взлелеяло дикую теорию, но уже всем «существом Раскольников ощущает, что не старуху он убил, а себя убил» как человека.

В реалистическом искусстве трагический конфликт приобретает не свойственную древней трагедии многомерность, значительно усложняется.

Главный сюжет «Анны Карениной» Л. Н. Толстого — трагическая судьба Анны. В высокой трагедийности история Анны Карениной утверждается тем, что автор дает ее на широком фоне социальной жизни. Конфликт Анны с мужем выведен из узко личных рамок и указывает на общесоциальный конфликт человечности, естественных прав человека и формальных, бездушных офи-

циальных норм. Однако известно, что по первоначальному замыслу романа Толстой намеревался осудить свою героиню, противопоставить ее «свободному» поведению необходимость соблюдения обязательств по отношению к другим людям, прежде всего к мужу и сыну. Чутье художника-романиста трансформировало этот замысел, сделало его глубже. Однако и в окончательном варианте романа рядом с трагедией Анны ощущается и трагизм положения ее мужа, Каренина. Недаром до сих пор читатели спорят о мере правоты и вины Анны Карениной.

Осмысление трагического в истории эстетической мысли всегда было связано с мировоззрением теоретика, его идеями не только эстетической, но и общественно-политической принадлежности.

Так, Н. Г. Чернышевский рассматривал проблематику трагического с точки зрения задач подготовки революции, формирования революционного сознания. Для революционного действия представления о страдании, социальном зле как о чем-то неизбежном, непреодолимом, предопределенном судьбой были вредны, и Чернышевский подвергал критике такие свойственные православному умонастроению представления, где судьба выступала в виде «божественного промысла». Он показал, что соединение понятия трагического с понятием судьбы, «так что трагическая участь человека» представляется ... как столкновение человека с понятием судьбы»[1], зародилось еще у полудикого человека и утвердилось в греческой трагедии; тем не менее это представление вполне актуально: «...мыслящий читатель без труда увидит, что эта идея, изменяясь и прикрашиваясь, проникает во многие из наших обыкновенных эстетических понятий»[2].

Из старых эстетических понятий, по Чернышевскому, вытекает, что «свободное действие человека возмущает естественный ход природы» и поэтому обречено на трагизм. Он доказывал, что отнюдь не всякая деятельность и борьба кончаются трагически. Напротив, это не правило, а случайность и приводил как пример счастливые судьбы великих исторических деятелей.

Очевидно, что Чернышевский борется здесь с квиэтизмом, религиозным «страхом божиим». Ведь для православия судьба — это бог. Он убеждает: никакой неизбеж-

[1] *Чернышевский Н. Г.* Эстетика, с. 289.

2 Там же, с. 292.

ности трагического не существует, оно не обусловлено роковым образом. Эти идеи направлены против фатализма, за человека и его свободную волю.

Для Чернышевского истинная трагедия — это страдания угнетенных и эксплуатируемых масс, страдания без вины, поэтому и «мысль видеть в каждом погибающем виноватого, мысль натянутая и жестокая до того, что возмущает человеческое чувство»[1].

Чернышевский доказывал, что представление о силе нравственного закона противоречит фактам реальной действительности, что литература, неизменно показывающая торжество добродетели и гибель порока (как примеры он приводит романы Диккенса), выдает желаемое за действительное. Отсюда и теория, писал Чернышевский, «следы которой мы находим в обыкновенном понятии о трагическом: порок и преступление необходимо подвергают порочного или преступника проклятию от общества и угрызения собственной совести, которые тяжелее, несноснее всякого наказания. Но, увы, и это бывает не всегда, далеко не всегда»[2].

С революционно-демократических позиций главными трагическими коллизиями современности являлись не индивидуальные трагедии духа, а трагическое положение эксплуатируемых масс и как страдание угнетенных и обездоленных, и как «добровольное рабство», примиренность со своим положением, покорность несправедливому общественному порядку.

Специфично для трагического то, что оно осуществляется лишь в человеческом обществе и в результате действия людей. Если прекрасное и возвышенное мы находим и в природе, то этого нельзя сказать о трагическом. Первобытный человек, который сделал лишь первый шаг из мира животных, был всесторонне связан необходимостью сохранения своего биологического существования. И только с развитием общественных отношений, материальной культуры он получил возможность совершить, по словам Ф. Энгельса, прыжок «из царства необходимости в царство свободы». Истинную же свободу человек обретает по мере 'осознания социальной и «природной» детерминированности своих поступков, ибо свобода есть осознанная необходимость.

[1] *Чернышевский Н. Г.* Эстетика, с. 296.

2 Там же, с. 297.

Это сознание не исключает трагических конфликтов, однако они приобретают иной характер. Современное прогрессивное человечество ведет борьбу против угрозы всемирной атомной катастрофы. Война выступала в истории как обстоятельство, не подвластное воле человека. В наше время отношение к этой извечной трагедии изменилось. Человек осознает свою силу противостоять ей и необходимость этого действия.

Трагическое часто смыкается с комическим. Один из самых выразительных примеров слияния трагического с комическим — «Дон Кихот» Сервантеса. С одной стороны, герой романа трагичен. Он руководствуется самыми высокими побуждениями. Его цель — защита обездоленных. Он реально страдает от преследований, насмешек, превозмогает эти страдания ради своего «высокого» назначения. Но Дон Кихот и комичен своим непониманием действительности. Рыцарское благородство, возвышенность поступков и мыслей вступают в противоречие с ничтожностью результатов, с пошлостью и обыденностью действительной жизни. «Что может быть трагичнее,— писал о Дон Кихоте Ф. Энгельс,— человека, который из чистой любви к человечеству, оставаясь непонятым своими современниками, совершает самые комические сумасбродства?» [1]

Несомненно воспитательное значение трагического в искусстве. Конечно, это не касается трагедий безнадежности, отчаяния, характерных для современного буржуазного искусства. Истинно трагическое, показывая сильные, возвышенные характеры людей страдающих и даже гибнущих, всегда указывает на возможность разрешения трагического конфликта, торжество справедливости; «трагизм конфликтов, — писал Гегель, — и разрешение их вообще должны лишь там стоять на первом месте, где это необходимо, чтобы предоставить право более высокому созерцанию»[2].

«Более высокое созерцание» — это область идеала, к которому всегда тяготеет трагическое.

Если индивидуум или класс вступают в трагический конфликт ради осуществления гармонических личностно-общественных отношений, справедливого социального устройства, даже их временное поражение в борьбе не

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 2, е. 450.

[2] *Гегель.* Эстетика, т. 3, с. 394.

может поколебать уверенности в достижимости этого идеала, в его конечном торжестве.

§ 4. Комическое

Материалистический подход к трактовке категорий эстетики вообще заключается в том, чтобы видеть в процессах и формах сознания отражение действительности, а в самих категориях — суммарный опыт такого отражения.

В категории комического в эстетике представлен многообразный опыт общественного сознания, осваивающего и познающего мир, и в особенности мир социальный, преимущественно с его отрицательной стороны.

Греческое слово kouikos означает «смешное». Мы принимаем современное употребление термина «комическое» в качестве родового понятия для обозначения самых разнообразных оттенков явлений, способных вызвать смех.

Что может вызвать смех, выступая смешным, — это вопрос об объекте комического. Каково значение этого объекта для воспринимающего или производящего комическое, каковы условия, ограничивающие, тормозящие смех или, напротив, создающие к нему готовность, — вопрос о субъекте комического.

Иначе как в смешном объекте и реакции субъекта в смехе комическое проявляться не может. Объектным референтом комического является смешное, эмоциональным субъектным посредником — смех в его различных оттенках по интенсивности и по качеству. Поэтому следует признать, что смешное (в объекте) это и есть комическое, вызывающее соответствующую реакцию в смехе. Смешное есть конкретный случай комического, его явление. Комическое — это как бы формула смешного.

Но эстетика, поскольку она наука, исследует не каждый конкретный случай смешного и смеха в его индивидуальном переживании, а типичные случаи и общие закономерности. В эстетической теории комического речь вдет об общезначимом, «общедоступном» смешном. Эти типичные случаи представлены прежде всего в непосредственной социальной практике, а в более рафинированном и устойчивом, сохраняемом виде — в искусстве.

Объектом комического является общезначимое и «общедоступное» смешное, которое может характеризоваться как несоответствие формы содержанию, противоречие или ошибка, несовершенство, нечто, отклоняющееся от нормы, контраст, неожиданный разрыв привычного хода событий. Субъективное переживание комического также многообразно по своим оттенкам — от доброжелательной улыбки до злой насмешки, от веселого настроения до неудержимого смеха.

Большое разнообразие концепций комического отражает, помимо различия в философских установках их авторов, разнообразие комических объектов, а также и оттенков его субъективного эмоционального переживания.

Явления, которые могут восприниматься комически, очень разнообразны, вплоть до взаимоисключающих. Часто теории комического противоречат друг другу потому, что исходят из различных типов комического объекта.

Дополнением к «объектным» теориям комического служат теории, сосредоточивающие внимание на психологическом аспекте, анализирующие сам механизм смеха — неожиданность, обманутое ожидание, разрыв привычного порядка происходящего, проявление чувства "превосходства, злорадства, гордости, «экономия психической энергии», разрядка, снятие напряжения, избавление от страха и т. п. Разумеется, психологические теории тоже по-своему ограничены.

Истина находится посредине, на стыке между определениями объекта и состояниями субъекта. Вся трудность как раз и состоит в том, чтобы найти эту середину.

История эстетической теории комического, как и история жанра комедии, восходит к античности.

Платон в «Законах» высказал мысль о диалектическом единстве серьезного и смешного: «В самом деле, без смешного нельзя познать серьезного; и вообще противоположное познается с помощью противоположного»[1]. Платон также отметил важное свойство комического: оно всегда должно казаться новым. Но Платон считал комическое недостойным для свободных граждан своего идеального государства, жестко регламентированного, цель которого — позволить лучшим гражданам совершенствоваться в добродетели при помощи филосо-

1 *Платон.* Соч. М., 1972, т. 3 (2), с. 298. Законы, VII. 816d.

фии. Поэтому понятно его отрицательное отношение к комическому: «Подобные подражания надо предоставить рабам и чужеземным наемникам. Никогда и ни в коем случае не следует заниматься этим серьезно; свободные люди — мужчины ли или женщины — не должны обнаруживать подобных познаний»[1].

Аристотель, отметив, что история комедии неизвестна, говорил о том, что поэзия распалась на два рода — эпический и ямбический, из которых со временем произошли трагедия и комедия,— «сообразно личному характеру поэтов»[2]. Ямбический метр называется так потому, что с помощью его люди язвили (ιαμβιοειν) друг друга»[3]. Здесь же Аристотель дает первое в истории европейской эстетической мысли теоретическое определение комедии и смешного: «Комедия же, как сказано, есть подражание (людям) худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть (лишь) часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное: так, чтобы недалеко (ходить за примером), смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли»[4]. Хотя это определение не исчерпывает всего содержания категории, в нем все же отмечен существенный момент комического.

Большим достижением домарксистской философии и эстетики является диалектика немецкого классического идеализма. Поэтому невозможно обойти концепции комического Канта и Гегеля.

Комическое выводится Кантом из игры представлений. «Музыка и повод к смеху представляют собой два вида игры с эстетическими идеями или же с представлениями рассудка, посредством которых в конце концов ничего не мыслится и которые могут благодаря одной лишь своей смене и тем не менее живо доставлять удовольствие»[5]. Далее Кант пытался объяснить удовольствие от смеха «благотворным влиянием на здоровье», но суть его идей смеха не в ссылках на «вибрацию органов» и здоровье, а в том, что он первый сделал смех границей с ничто: «Смех есть эффект от внезапного превра-

1 *Платон.* Соч., т. 3 (2), с. 298. Законы, VII. 81 бе.
2 Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 116. Поэтика. 1448в.
3 Там же, с. 117.
4 Там же, 1449 а, с. 118-119.
5 *Кант И.* Соч., т. 5, с. 351.

щения напряженного ожидания в ничто»[1]. На этом свойстве — уничтожения, разрывания иллюзии объекта — строится, очевидно, и функция комического в смысле социальной санкции.

Гегелем представление о комическом строится на понятии случая. Случайность субъективности, раздутой до уровня субстанциальных целей, случайность или противоречивость целей, принимаемых субъектом всерьез, «использование внешнего случая, благодаря многообразным и удивительным хитросплетениям которого возникают ситуации, где цели и обстоятельства образуют комические контрасты, и приводят к столь же комическому разрешению» [2].

Много интересных мыслей высказано Гегелем и по поводу сатиры, которая есть для него продукт разложения идеала. Поэтому она невозможна была в Греции, но находит свое настоящее место в прозаическом Риме. Этому непоэтическому миру соответствует сатира, в которой «в пустых декламациях стремится излиться дух добродетельной досады на окружающий мир»[3].

Своеобразие концепции Гегеля состоит в том, что он видит историческую уместность того или иного жанра искусства, в том числе и комического. В сущности, он дал правильный ответ на важный вопрос, почему только определенные моменты истории отмечены шедеврами комического искусства, хотя поводов для смеха всегда достаточно, да и комические таланты не могут считаться редкостью. Для искусства комедии так же нужна исторически объективная необходимость и возможность возникновения, как и для трагедии, романа и других жанров. Именно глубокий историзм позволил Гегелю проследить новую проблему — соотношение определенных необходимых эстетических категорий (прекрасного, возвышенного, трагического, комического) с исторически возникающими и угасающими жанрами.

Большой вклад в эстетическую теорию комического внес Н. Г. Чернышевский. Комическое он противопоставлял прекрасному. Его концепции присущи элементы диалектики. «Впечатление, производимое в человеке комическим, есть смесь приятного и неприятного ощуще-

[1] *Кант* Я. Соч., т. 5, с. 352.
[2] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. М., 1971, т. III, с. 581.
[3] Там же, с. 226.

ния, в которой, однако же, перевес обыкновенно на стороне приятного, иногда перевес этот так силен, что неприятное почти совершенно заглушается. Это ощущение выражается смехом. Неприятно в комическом нам безобразие; приятно то, что мы так проницательны, что постигаем, что безобразное — безобразно. Смеясь над ним, мы становимся выше его»[1].

Заслугой русских революционных демократов в теории комического было подчеркивание социального значения и критической направленности комического в искусстве. Так, В. Г. Белинский считал комедию «цветом цивилизации, плодом развившейся общественности»[2], признавая ее задачей разоблачение социальной лжи, формирование основ общественной морали. А. И. Герцен видел в комическом оружие борьбы против старых, отживших форм общественной жизни, которые мешают развитию нового, передового.

Марксистско-ленинская эстетика, опираясь на материалистическое понимание истории, обнаруживает глубокие общественные истоки комического, его связь с ходом исторического процесса.

На каком же основании комическое считается одной из центральных категорий эстетики? Существование особого жанра комедии недостаточно для выделения соответствующей категории. Иначе мы должны были бы производить категории от всех существующих жанров искусства. Комическое далеко выходит за рамки жанра комедии — оно распространено в обыденной жизни, почти во всех сферах социальной действительности.

Комическое, выступая эстетическим обобщением социальных явлений, которые уже не обладают историческим значением, но претендуют на него, приобретает в марксистско-ленинской эстетической теории свой подлинный классовый и исторический смысл.

Комическое в различных обществах обладает неповторимой окраской в соответствии с национальными особенностями, оно тесно связано с народной культурой, с фольклором.

К. Маркс и Ф. Энгельс подчеркивали при описании комизма истории положительный, жизнеутверждающий момент веселого расставания с прошлым: «История,—

[1] *Чернышевский Н. Г.* Поли. собр. соч. М., 1949, т. 2, с. 191.

[2] *Белинский В. Г.* Поли. собр. соч. М., 1955, т. 8, с. 90.

писал Маркс, — действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия.* Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым. Такой *веселой* исторической развязки мы и добиваемся для политических властей Германии»[1]. Для характеристики исторического процесса К. Маркс и Ф. Энгельс используют понятия иронии, комедии, пародии, юмора, карикатуры.

Оттенки переживания комического по интенсивности и по качеству (от безмятежной улыбки, от радостного смеха, вызванного восприятием приятного, до смеха, сочетающегося или основывающегося на различных отрицательных чувствах,— смех и преодоленный страх, смех и высокомерие, гордость, смех и слезы, смех и отвращение, презрение и т. п.) как бы повторяют весь ландшафт сознания.

Комическая техника призвана вести игру смыслов, наглядных и понятийных, таким образом, чтобы у воспринимающего вызвать эмоциональную реакцию, смех. К технике комического относятся: несоразмерность, преувеличение, литота, удвоение, переворачивание смысла, обманутое ожидание и т. п.

В искусстве в его разнообразных жанрах мы встречаем весь набор комической техники и все богатство оттенков смеха.

В искусстве выделяются комические жанры — шарж, карикатура, клоунада; эпиграмма, юмористический рассказ; сатира в форме романа или драмы; комедия. Можно также анализировать присутствие элементов комического и его видов во всех сложных жанрах.

Комедия — это особый жанр драматического искусства, в котором используются специфические художественные средства, приемы, цель которых — вызвать соответствующую реакцию у зрителя или читателя — смех, улыбку, отрицательное отношение к изображаемым порокам. Искусство комедии зародилось в Древней Греции

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 1, с. 418.

в V в. до н. э. По словам Аристотеля, трагедия и комедия имеют один источник, связанный с культом Диониса.

Но, разумеется, существуют и некоторые пределы использования комического. Исторические свершения, революции, подлинный героизм, великие научные открытия, гениальные произведения искусства не могут быть объектом комического. Нас возмущает также, если комически представляются печальные вещи, неизбежные страдания, болезни, смерть, войны и другие условия человеческого существования, на которые не всегда человек может повлиять. Можно в общей форме утверждать, что то, что считается в данном обществе исключительно важным, ценным, священным или неизбежным, горестным, скорбным, не входит в сферу комического. Это не поддается комическому изображению. И если тот или иной художник-комедиограф пытается все же представить комически такой объект, он может создать только пасквиль. Все это говорит о том, что комическое имеет объективную основу, детерминирующую волю субъекта.

Комическое может служить различным социальным идеям, оно может получить и превратное использование. В таком случае оно не служит исторически истинным общественным целям, а, напротив, либо маскирует ложные цеди, например корысть господствующих классов в буржуазном обществе, либо служит своего рода наркотиком, средством, отвлекающим от реальных проблем.

Комическое может различаться: по сложности; по средствам своего выражения — речевое, литературное и комическое жестов; по своей критической направленности — сатирическое и несатирическое; по самой своей форме, т. е. по тому, как ведется смысловая игра — по этому основанию выделяются традиционные виды комического — юмор, остроумие, ирония.

Очевидно, что когда речь идет о сатире, то имеется в виду некоторое литературное произведение, обличающее при помощи комических приемов отрицательные явления жизни, осуществляющее ^«наказание смехом». Иными словами, при различении сатиры принимают основание или даже шкалу, по которой можно определять степень критичности произведения относительно социальной действительности. Можно предположить, таким образом, что сатира — это некоторая градация «наказания смехом».

Это значит, что с любым другим видом комического, как бы он ни выделялся, эта степень или градация может быть совмещена, т. е. может быть различный по степени критичности (сатиричности) юмор, так же как и остроумие, ирония могут быть более или менее сатирическими. Поэтому сатира как литературный жанр, сконцентрировавший в себе эту социальную критичность, представляет собой как бы некоторый предел на этой шкале критичности.

Сарказм — язвительная насмешка — аналог сатиры в самом высказывании, он, так же как и сатира в больших литературных жанрах, в сфере высказываний, эпиграмм, афоризмов, малых форм представляет собой предел критичности в адрес индивида, группы, социального института.

В целом о сатире мы говорим либо как о жанре комического, либо как об особой степени критичности, которая может быть присуща любому комическому жанру.

Иногда наблюдается отрицание незаинтересованного развлекательного смеха. Но игровой, развлекательный момент — необходимая составляющая понятия художественно-комического.

Таким образом, деление на незаинтересованный веселый смех и на социально санкционирующий (т. е. осуждающий или одобряющий) определенные явления, поступки может рассматриваться как одно из существенных. Слишком сильное подчеркивание второго, социально критического типа комического привело к абсурдным выводам, что для сатиры, например, как комического жанра, важнее быть острой, злой, смелой, чем смешной. Несмешная сатира, однако, не является жанром комического искусства. Она сама может стать социально опасным явлением, злословием. Но, как правило, великие произведения сатиры одновременно являются и смешными.

Гегель полагал, что сатира не является видом комического и даже противоположна ему, и все же сатирическое принадлежит, хотя и не полностью, сфере комического. Поэтому мы должны его считать особым измерением комического, когда разнообразные приемы и виды комического используются в целях социальной критики.

Мы можем в обширной, многообразной и текучей сфере комического выделить основные параметры, виды

комического. Существует классическая типология, в которой различаются юмор, остроумие, ирония.

Если мы имеем в виду общее настроение, тонус игры, тяготеющей к развлечению, то мы по преимуществу говорим о юморе. Юмор как бы исключает серьезное, отменяет его; он выражается в доброжелательной улыбке, незлобивом смехе. Для юмора характерно не отрицание мира в его испорченности, а снисходительность, примирение. Но бывает, что юмористический тон скрывает, по существу, сатирическую направленность произведения (как это можно встретить, например, у Честертона).

Юмор, в котором элемент развлекательности, игры преобладает над функцией бичевания пороков, с его основными оттенками по степени интеллектуализации от грубых, но беззлобных шуток до изысканного шутливого тона (Б. Шоу, например), представляет собой первую разновидность комического.

Остроумие не полностью подпадает под эстетическую категорию комического. С полным правом можно говорить об остроумных решениях в науке, технике и других областях человеческой деятельности. Остроумие может выражаться в литературных формах, но существует речевое «нелитературное» остроумие.

Очень точную характеристику остроумия мы находим у В. И. Ленина в его «Философских тетрадях»: «...«Остроумная манера писать состоит, между прочим, в том, что она предполагает ум также и в читателе, что она высказывает не все, что она предоставляет читателю самому сказать себе об отношениях, условиях и ограничениях, при которых данное положение только и имеет значение и может быть мыслимо»'.

Остроумие — это одна из важнейших разновидностей комического. Оно предполагает высокое развитие интеллекта и вообще личности, широту взглядов, смелость мышления. Одним из наиболее распространенных приемов остроумного высказывания, поведения или разрешения стоящей перед человеком задачи является обнаружение неочевидных, скрытых связей, нарушение стереотипов мышления, при котором раскрывается истинное положение вещей.

Вольтер начинает свою статью «Esprit» в энциклопедии с рассказа о человеке, отказавшемся ставить пьесу

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 29, с. 63.

потому, что в ней «столько остроумия, что он сомневается в ее успехе», и дает свое знаменитое определение остроумия: «То, что называют остроумием, есть или новое сравнение, или тонкий намек: здесь злоупотребление словом, которое представляют в одном смысле и которое можно понять в другом; там — тонкое отношение между далекими идеями: это необычная метафора; это поиск того, что объект не представляет с первого раза, но что в действительности в нем заключено; это искусство или объединять две удаленные вещи, или разделять две вещи, которые кажутся соединенными, или противопоставлять их одну другой; это искусство говорить свою мысль только наполовину, чтобы позволить отгадать ее» [1].

Основу остроумия составляет мгновенное переворачивание смысла в речи, в жестах или в более сложной ситуации, которое не ведет, как это бывает в перипетии трагедии, к худшему, а доставляет удовольствие либо самой игрой со смыслом, искусностью этой игры, либо «разрешением в ничто» (кантовское определение комического) видимого затруднения смысла; чаще всего самой формой неожиданного смыслового перепада.

Ирония же состоит не в открытом переворачивании смысла, а в сохранении двойного смысла, когда явный смысл противоположен скрытому, но, в отличие от простого обмана или лукавства, скрытый смысл, истинный, предполагается доступным воспринимающему.

Античная ирония, ирония Сократа — способ привести собеседника к противоречию с самим собой, выведение его из состояния «ложного знания».

Иное дело — романтическая ирония («мир наизнанку» Л. Тика, «возвышенное наизнанку» Жана-Поля[2] и собственно ирония Ф. Шлегеля). Та же риторическая фигура — явный смысл, обратный скрытому, но доступному для восприятия,— здесь используется с совершенно иными намерениями, чем в первом случае (ирония Сократа), где целью была объективная истина и разрушение ложного субъективного убеждения. Цель романтической иронии — субъективная свобода, т. е. произвол.

[1] *Voltaire.* Dictionnaire philosophique. P., 1816, vol. 7, p. 157.
[2] Сам Жан-Поль так определял юмор, но, по существу, это ближе к понятию иронии.

Другим существенным основанием деления следует признать простоту или сложность комического. Есть различие в уровне сложности по содержанию комического; однако существует и различие в сложности самой комической техники.

Простые формы комического ограничиваются элементарными приемами. К жанрам, построенным на этих элементарных приемах, относятся пародия, карикатура, шарж, некоторые типы клоунады, бурлеск. Здесь комизм ограничен подражанием, искажением образца, подчеркиванием несуразностей, нелепостей, безобразного. Вся смысловая деятельность воспринимающего же сводится к разгадыванию образца, узнаванию, что, разумеется, не исключает интенсивной эмоциональной реакции (досады у жертвы карикатуры, если существует такое конкретное лицо; смеха, улыбки, чувства удовольствия у воспринимающего).

В сложных, развитых жанрах может быть изображен комический характер, действующий в сложной комической ситуации, прибегающий также и к элементарным формам комического.

Для описания жанров, использующих комическое или строящихся на нем, необходимо принять деление на литературное и внелитературное комическое.

Комическое и его разновидности встречаются почти во всех жанрах и видах искусства. Некоторые виды искусства более доступны комическому; таковы в особенности искусства, связанные с языком и речью. Это объясняется как раз тем, что язык непосредственно предназначен для сохранения и передачи смысла. Смешанные жанры — веселые картинки, карикатура, клоунады, сопровождаемые текстом, или более сложный жанр комедии — могут наряду с элементарными формами комического опираться на столкновение смысла текста со смыслом зрительных образов.

Хотя и во внелитературных формах комического может быть достигнута большая виртуозность, тонкость и сложность комического, и, наоборот, в литературной форме, часто и в литературных шедеврах встречаются и простейшие, односложные шутки, в целом именно в литературе мы чаще встречаем более утонченные формы комического. Так, ирония — форма «тонкого» комического — это почти целиком литературная форма.

Очевидно, что ирония и остроумие должны по большей части относиться к сложным формам; они требуют определенной культуры мышления. Нет ничего худшего, чем попытки глупца иронизировать, нет ничего более фальшивого, чем так называемое плоское остроумие. В основном ирония и остроумие — это литературные формы комического; ведь именно литература предполагает большие возможности смысловой игры.

Для эмоционально неразвитых людей не существует и комического, ибо оно предполагает хотя бы минимальную эмоциональную чувствительность.

Смех как конкретное эмоциональное переживание и выражение комического амбивалентен, в нем наряду с деструктивным, отрицательным началом присутствует и положительное, т. е. удовольствие. Эта амбивалентность, двойственность смеха позволяет также и использовать его по-разному. В комическом может преобладать критическое, отрицательное начало, что в предельном случае выражается в сатире. С другой стороны, может преобладать и положительное начало, настроение удовольствия, что находит свое выражение в юморе, в праздничном веселье, в развлечениях. Однако не следует думать, что только первый тип комического, воплощающий в себе негативные черты действительности, имеет социальное и культурное значение. Не меньшее значение имеет и позитивная сторона комического; тогда смех является знаком солидарности, дружественности или же следствием разрядки.

Однако наряду с этими формами использования комического нередко получает распространение смех ради смеха, когда никакого социального или культурного значения комический объект не имеет. У нас бывает подобный незначащий смех, в особенности на эстраде. Здесь объектом комического выбирается, как правило, какая-нибудь бытовая проблема, требующая чаще всего хозяйственного решения, а иногда и просто характерная особенность профессии, того или иного лица. В этом случае можно говорить об обесценивании, девальвации комического.

Античные теории комического основывались на материале древнегреческой комедии, ярким представителем которой был Аристофан. До нас дошло полностью лишь одиннадцать его комедий. Все они насыщены острополитическими, злободневными для античного полиса тема-

ми. Действующими лицами этих комедий были реальные исторические лица, выведенные, как правило, под собственными именами: Сократ, Эсхил, Еврипид, Клеон и др. В них широко используются гротескные приемы, фантастические ситуации. Так, например, действие комедии «Лягушки» происходит в загробном мире, а действующие лица там — тени умерших трагиков, Еврипида и Эсхила.

По своему содержанию аристофановские комедии защищают «старых богов» и обвиняют представителей новых веяний в социальной и культурной жизни полиса в создании «новых богов». Старые боги — это ценности времен расцвета полисной демократии. Разложение демократических установлений, намечающееся преобладание личных интересов над общественными, преимущества мирной жизни — таковы центральные темы комедий Аристофана, проникнутых духом «радостной ясности». «Если не читать его, то едва ли можно представить себе, как прекрасно способен чувствовать себя человек»[1],— писал Гегель.

Античный полис еще не знал разрыва на официальную и народную культуру. Напротив, в европейском средневековье официальная и народная культуры противостоят друг другу, а комическое совершенно вытесняется из официальной — церковной — культуры. Зато здесь можно говорить о богатой народной «смеховой культуре». Народное, карнавальное средневековое комическое — это прежде всего критика официальной культуры: «В фабльо и шванках, в фарсах, в пародийных сатирических циклах ведется борьба с феодальным фоном и дурной условностью, с ложью, пропитавшей все человеческие отношения. Им противопоставляется как разоблачающая сила трезвый, веселый и хитрый ум плута (в образе виллана, мелкого горожанина-подмастерья, бродячего молодого клирика, вообще деклассированного бродяги), пародийные издевки шута и простодушное непонимание дурака»[2].

У Рабле, который как бы завершает собой тысячелетние народные смеховые традиции, преобладает гротеск и карнавальность комического; полемика со средневековой идеологией и наукой сочетается с положительным

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика, т. III, с. 599.

[2] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 312.

образом идеального устройства жизни в Телемской обители, в которой нет никаких установлений, кроме «делай то, что захочешь», зато есть изобилие, и особенно изобилие золота и драгоценных камней. Телемская обитель воспринимается нами как редкий случай несерьезного и непатетического изображения идеала.

Два великих комедиографа — Мольер и Бомарше — отразили в своем творчестве эпоху перехода от феодализма к капитализму.

Мольер верит, что людей можно исправить при помощи искусства: «Обязанность комедии состоит в том, чтобы исправлять людей, забавляя их»[1]. В пьесах Мольера, наряду с традиционными комическими темами (скупость, лицемерие и другие дефекты личности; критикой феодальных социальных и культурных институтов — семьи, религии, науки) появляется впервые критика стиля духовной и культурной жизни.

В эпоху бурного восхождения буржуазии социальный конфликт между аристократией и третьим сословием гениально выразил Бомарше. И у Бомарше, помимо критики феодальных институтов, также высказывается положительная программа — «безнаказанно добиться успеха». Успех и «собственный интерес» — основные ценности восходящей буржуазии. Но об общем устройстве счастливой и вольной жизни Бомарше не помышляет.

В качестве комической техники Бомарше использует переодевание, интригу, шутку, плутовство, изобретательность любви, ловушки, обманутых обманщиков, неожиданный веселый поворот событий, веселый, даже тысячу раз известный и всегда неожиданный диалог, и все это слито с трогательным, очаровательным, с верой в возможность земной справедливости и бесспорной ценности ума, рассудка, живости чувства и здравого смысла.

Особую силу в смысле социальной критики приобрело художественно-комическое в русской литературе XIX века, гениальным представителем которой был Н. В. Гоголь. Гоголя можно назвать комичнейшим из поэтов, настоящим волшебником смеха.

Мир, созданный Гоголем, очень богат самыми разнообразными комическими эффектами: здесь есть преувеличение и литота, несуразности, ирония, народный беззлобный юмор и острая сатира, гротеск и фантастич-

[1] *Мольер.* Комедии. М., 1957, т. 1, с. 510.

ность, переворачивание ситуации, странность обыденного, комические характеры, комическая критика нравов. Но его комизм этим не ограничен. Тонкая игра интонациями, ирония, контрасты комического с лирическим и патетическим, его глубокий трагизм как раз и создают особенность гоголевского неповторимого стиля.

Русская литература XIX века богата и разнообразна, большое распространение имели в ней и многие комические жанры, но особое значение для общественной и культурной жизни имела сатира. Образцом сатиры являются, например, произведения Салтыкова-Щедрина.

Традиции социальной активности художественно-комического сохраняются и в социалистическом искусстве: у Маяковского, Булгакова, Платонова, Шолохова.

Комическому тоже свойственно приводить к очищению, как это свойственно и трагическому. Но если трагическое очищение связано с состраданием, то комическое очищает смехом, тем самым гоголевским смехом, который есть «великое дело».

РАЗДЕЛ II

СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА

Г Л А В А 1

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

§ 1. Генезис и бытие художественного образа

В художественном образе запечатлены или выражены наиболее существенные особенности искусства в целом. Занимаемое этой категорией одно из центральных мест в эстетической науке объясняется особым назначением, особой функцией образа в искусстве — отражать в специфической форме объективную действительность. Однако наряду с законами и логикой художественного отражения данная категория воплощает в себе закономерности и других важнейших -сторон искусства. Художественный образ есть единство отражения и творчества, а также восприятия, в которых выражается роль субъекта художественной. деятельности и восприятия. Все это требует рассматривать образ как «ядро» или даже «первоэлемент» искусства. Такое рассмотрение ценно тем, что ориентирует на исследование многих эстетических и художественных проблем на материале возникновения, существования и восприятия художественного образа.

Рамки существования художественного образа, следовательно, совпадают с принципами искусства. В то же время художественный образ выполняет роль пограничной линии, «стыкующей» реальный мир и мир искусства. Именно благодаря образу художественное сознание наполняется мыслями, чувствами, переживаниями реальной жизни. В итоге мы имеем сплавленными воедино правду и красоту жизни и искусства.

Определение «образный» («образная», «образное») получают как отдельные выразительные приемы, метафоры, сравнения, эпитеты, так и целостные, укрупненные

художественные образования — персонаж, характер, художественный конфликт и т. д. Кроме того, существует традиция выделять образный строй целых художественных направлений, стилей, методов. Мы говорим: образы средневекового искусства, Возрождения, классицизма и т. д. Общим признаком всех данных образов является лишь то, что это художественные образования искусства. Как видим, понятие «художественный образ» обладает большой обобщающей силой.

Точно так же, как искусство рождается из неискусства, и художественный образ своими корнями уходит в то, что мы называем образностью, или образным мышлением в самом широком смысле. Художественный образ, воплощенный в произведении, имеет, как правило, своего творца. Совсем иначе выглядит образность, или образное мышление в широком смысле этого слова. Здесь существуют, по меньшей мере, два признака, отличающие образность вообще от художественной образности. Это, во-первых, отсутствие «авторства» в образном мышлении и, во-вторых, универсальность в использовании.

Образно мыслят буквально все. Тем более художник. В "процессе формирования еще не закрепленного в произведении художественного образа его творец уже оперирует образностью и общего свойства и специфически художественного. По характеру своей деятельности образно мыслят также архитектор, дизайнер, художники, работающие в сфере прикладного искусства. Так же и оратор, выступающий на тему, далекую от искусства, считает необходимым, тем не менее, украсить свою речь образными выражениями (метафорами, сравнениями и т. д.).

В высшей степени трудно понять отличие образного мышления от образности вообще, толкуемой иногда в первом приближении как синоним чувственного познания («отражение», целостное представление и т. д.). Вместе с тем очевидно, что закономерности художественного восприятия не могут не опираться на более основательные законы человеческого восприятия вообще, изучаемые, в частности, психологией и физиологией. Это необходимо подчеркнуть потому, что примеров, когда чрезмерное акцентирование специфики предмета исследования изолирует науку и мешает ей развиваться в общем русле научного прогресса, можно привести довольно

много. То же, по существу, происходит и с изучением художественного образа, являющегося разновидностью образного мышления.

Все же, пусть даже приблизительное, отделение художественной образности от нехудожественной произвести необходимо; наука должна определять специфику предмета исследования, не абсолютизируя ее.

Очевидно, качеством художественности будет обладать то образное мышление, которое отвечает исторически выработанным эстетикой и художественной практикой критериям, таким, как высокая степень обобщения, единство содержания и формы, оригинальность и др. В отличие от этого образность, далекую от художественной деятельности («ядро» которой составляет искусство), мы не будем называть художественной.

Итак, перед нами обширная сфера, в которой образное мышление является художественным. Однако оно предстает далеко не однородным. Во-первых, это мышление художников — творцов искусства. Во-вторых, это мышление таких художников, чья деятельность носит прикладной характер, что, однако, нисколько не умаляет художественной ценности их продукта, будь то произведения архитектуры, декоративного искусства или изделия народных мастеров. Здесь, правда, возникают новые, также достаточно сложные вопросы: можно ли называть художественным образом итог деятельности, например, дизайнера?

Необходимо соотнести художественный образ не только с образностью чувственно-конкретного мышления, но и с более широким понятием — так называемым гносеологическим образом. А в последний обычно зачисляют и абстрактные понятия и образы чувственности — ощущения, восприятия представления. Смешение этих двух разнородных понятий нередко приводит к тому, что художественный образ объявляется формальным началом искусства. В действительности образы искусства, сохраняя связь со сферой чувственности, содержат всю глубину и своеобразие содержательной художественности. Это было отмечено Гегелем, который писал, что «чувственные образы и звуки выступают в искусстве не только ради себя. и своего непосредственного выявления, а с тем, чтобы в этой форме удовлетворить высшие духовные интересы, так как они обладают способностью пробудить и затронуть все глубины сознания и вызвать

их отклик в духе»[1]. Отсюда следовало, что художественный образ — это не что иное, как выражение абстрактной идеи в конкретной чувственной форме. Достоинство такого определения, сохранившего до настоящего времени свою ценность, состоит в том, что оно позволяет выявить особенность художественного образного мышления в сравнении с другими основными формами познавательной деятельности. Данное определение предполагает в художественном образе способность к обобщению и абстрагированию, однако чувственное выражение художественной абстракции предотвращает отождествление ее с понятием — сферой наиболее чистой абстракции. И, наоборот, художественный образ отличается от образов чувственности — ощущений, восприятий, представлений тем, что заключает в себе помимо чувственности и большую долю абстракции.

Гносеологическая природа художественного образа, пожалуй, ярче всего проявляется в сопоставлении художественного и научного способов мышления. При этом следует различать сопоставление искусства и науки, с одной стороны, и художественного и научного творчества — с другой. Когда в центре внимания не сам процесс мышления, творчества, а его результат (новое понятие — в науке и художественный образ — в искусстве), на первый план выдвигается ряд признаков, разграничивающих искусство и науку. Это, во-первых, непротиворечивая строгость и «протокольность» в мышлении ученого в отличие от «нестрогого», метафорического мышления художника. Во-вторых, интернациональный характер мышления ученого и не только национальный, но и сугубо индивидуальный стиль мысли художника. Различие и противоположность науки и искусства в этом плане состоит в том, что открытие в науке неизбежно. Оно подчиняется в первую очередь логике научного прогресса, в то время как художественное открытие связано с личностью художника, неповторимой особенностью его образного мышления. Важно заметить, что о различиях здесь можно говорить, когда рассматривается творчество конкретных художественных талантов. Если же ставить вопрос шире и обратиться к анализу художественных направлений, стилей в искусстве, то легко показать, что с той же неизбежностью, что и в науке, на смену антич-

1 *Гегель. Г. В. Ф,* Эстетика. М„ 1968, т. 1, с. 45.

ному искусству пришло искусство средневековья, которое в свою очередь уступило место искусству Возрождения и т. д. В-третьих, еще одним признаком, существенно различающим науку и искусство, является то, что, формируя понятие, наука создает лишь новую идею, в то время как художественный образ срастается с воплотившим его произведением и некоторыми своими уровнями существует лишь в материале искусства (в слове, звуке, краске, камне и т. д.).

Сопоставление же процессов художественного и научного мышления и творчества имеет свою особенность. Здесь уже нет резкого противопоставления. Наоборот, чаще говорят, что моменты эстетического, художественно-образного включены или вкраплены в исследовательскую мысль на различных этапах научного творчества. Поэтому для таких развивающихся дисциплин, как теория научного творчества, теория художественного творчества и общая теория творчества, в рамках которых делаются попытки исследования данной проблемы, материалом являются одновременно и наука, и искусство.

§ 2. Уровни художественного образа

Существует несколько подходов к изучению художественного образа. Чаще всего образ в искусстве анализируется со стороны выявления в нем диалектики рационального и эмоционального, объективного и субъективного, типического и индивидуального. Для эстетики важной задачей становится изучение способов существования, бытия художественного образа. При этом анализируются различные его уровни и виды, включая образ-замысел, образ-восприятие и др. Это путь наибольшего абстрагирования в исследовании, и именно здесь выявляются методологические основания для изучения любого аспекта образности в искусстве — типического и индивидуального, объективного и субъективного, рационального и эмоционального.

Как уже говорилось, художественный образ соединяет в себе два важнейших качества — абстрактность и чувственную конкретность, что составляет его особенность. Именно им определяется специфический способ бытия художественного образа.

Наиболее абстрактный уровень художественного мышления — идеальный. Формирование художественного

образа на данном уровне является чисто интеллектуальной операцией. Такой образ присутствует как там, где происходит работа сознания с материалом искусства, так и при эмоциональном переживании воспринимающим созданного художественного образа. Благодаря данному уровню происходит осознание художественной идеи. На этом же уровне художественный образ осуществляет «выход» за пределы психики субъекта, когда художественная идея усваивается всей человеческой культурой.

Второй важнейший уровень художественного образа — психический. Это уровень художественных чувств и эмоций, благодаря которому происходит переживание образов искусства в процессе восприятия. Однако значение эмоционального фактора велико и в момент творческой работы с материалом. На данном уровне рассмотрения художественного образа велика роль неосознанных механизмов художественного творчества. Эмоции и чувства включены в образ потому, что они суть средства отражения действительности. Вне переживания нет образа в любом виде искусства: изобразительном, музыкальном, архитектуре, искусстве слова.

Последний уровень, без которого также немыслимо существование художественного образа,— материальный. Это слова, звуки, цвета и их сочетания, в которых образ овеществлен. Обязательным условием изучения образности в искусстве является учет всех его уровней — идеального, психического, а также материального.

Утрата образности в искусстве происходит тогда, когда учитывается лишь его преобразующая сторона, но игнорируется то, что оно является отражением действительности, отражением в художественных образах. В такой же мере разрушает представление о художественном образе противопоставление отражения и переживания в искусстве. В этом случае эмоциональная сфера искусства отрывается от его идеально-образной основы.

Весьма распространенным в эстетической науке является выделение в художественном образе следующих уровней сфер его бытия: образ-замысел, художественное произведение и образ-восприятие. Такое деление, осуществляется обычно в том случае, когда анализируется так называемая процессуальная сторона художественного образа. Процессуальный анализ дает возможность проследить «жизнь» художественного образа от первоначальных этапов его возникновения в сознании художника

до восприятия зрителем, читателем, слушателем. Такой анализ позволяет рассматривать образ и более широко—в контексте функционирования художественного сознания различных эпох, в связи со сменой художественных методов и художественных стилей.

Важно выделить основное звено процессуального анализа, обладающее определенными конституирующими признаками.

Образ-замысел как первоначальный этап становления будущего произведения искусства, безусловно, является одним из важнейших. Именно здесь в полной мере разворачиваются воображение и фантазия художника, намечающие, в отдельных случаях, основные контуры всего произведения. Однако существенным недостатком образа-замысла является его «феноменологический» характер, поскольку данная первоначальная стадия не предполагает «лепки» образа в материале искусства.

Если обратиться к практике искусства, то определенную несамостоятельность, ограниченность такой формы бытия художественного образа можно показать на примере исполнительских искусств, и в первую очередь на примере сценического и музыкального образов. Музыкант-исполнитель, равно как и актер, играющий на сцене, могу г сколь угодно глубоко переживать тот субъективный замысел, который им хотелось бы донести до публики. Однако мы вправе утверждать, что художественный образ до исполнения не существует объективно для воспринимающих. Данное обстоятельство позволяет утверждать, что образ-замысел — это скорее «поисковый мотив», важный компонент «проблемной ситуации» в искусстве.

Не может обладать конституирующими признаками и образ-восприятие, ибо он подчинен образу-произведению, обусловлен им. Определенная самостоятельность данного уровня объясняется многозначностью художественного восприятия, когда одно и то же художественное произведение получает различные варианты оценки у воспринимающих вследствие различий в художественной подготовке и образовании, несовпадения художественных вкусов и установок на восприятие. Однако в целом вариативность восприятия носит подчиненный характер по отношению к инвариантному в таком образе. Инвариант восприятия и оценки складывается прежде всего из той роли и того места, которые отводятся

художнику и его произведению обществом в каждый исторически определенный отрезок его культурной жизни. Формируют такой инвариант также науки об искусстве, художественная критика. Существенные изменения в восприятии и оценке произведений искусства происходят в процессе их исторической жизни. Все больше завоевывают признание в обществе художники, поставившие в своих произведениях те проблемы, которые в новое время, спустя, может быть, столетия и тысячелетия после их создания, продолжают волновать зрителя и слушателя. Точно так же могут исчезнуть из поля зрения те художественные творения, чья историческая жизнь, в сущности, не состоялась.

Важнейшим из рассматриваемых уровней является, следовательно, образ-произведение. Это действительно фундаментальное понятие не только теории искусства, но и философской науки — эстетики, ибо оно в художественной сфере образует единство духовного и материального.

Важно показать, что это именно единство, но не тождество, приводящее к исчезновению критериев различия образа и произведения. В произведении искусства в большей степени, чем в образе, на передний план выступают форма, особенности творческой манеры мастера, наконец, материал того или иного вида искусства.

В целом же художественный образ и художественное произведение являются понятиями однопорядковыми и соотносительными. Если же ставить вопрос об их совпадении, то оно будет носить характер инверсии. Когда исследователь обращается к художественному произведению, он берет его как знак (материальное), предполагающий значение (образ); художественный образ, напротив, выступает как значение, т. е. в идеальном плане. Что касается материального воплощения образа, то оно первоначально завуалировано отражаемой предметностью. Это и создает иногда видимость чисто идеального существования художественного образа. В восприятии очередность планов не имеет принципиального значения. Целостный характер художественного воздействия достигается одновременно и за счет художественного образа и за счет художественного произведения.

Можно выделить еще один срез уровневого анализа художественного образа. Иногда говорят о дохудожественном художественном и собственно художественном уровнях восприятия. Имеется в виду, что процесс

художественного восприятия начинается часто с возникновения обычного чувственного образа — уровень предметно-представимого. Затем формируется понятие — абстрактный уровень.

Но для того чтобы возник художественный образ, необходимо перейти, пробиться от понятийно-логического осмысления возникшего представления к его художественному осмыслению. В одних искусствах дохудожественный и художественный уровни образа (или произведения) выражены ярко, в других они менее заметны. В восприятии живописи, скульптуры зрителю часто необходимо сделать усилие, чтобы обыденное, которое является ему в произведении в первый момент, «превратилось» в художественное. Это становится обязательным условием для всех воспринимающих, в том числе и для специалистов-искусствоведов. Иначе и гораздо сложнее устанавливается соотношение между нехудожественным и художественным видением в музыкальном искусстве. Здесь чаще дан сразу художественный план произведения и, в сущности, зритель или слушатель не преодолевают указанную дистанцию как таковую. Зато здесь важнейшую роль играют эстетическая культура и вкус воспринимающего, от которых зависит формирование в сознании художественного образа.

Итак, образ — это основная особенность искусства как специфического отражения действительности. В художественных образах даются картины человеческой жизни, характеры, конфликты, поступки, переживания людей. В. Г. Белинский говорил, что «поэт мыслит образами, он не доказывает истины, а показывает ее», рисуя картины жизни. Писатель, художник сохраняют индивидуальные особенности характеров и обстоятельств, но они передают типичное, характерное, выражающие сущность жизненных явлений, т. е. делают обобщения. Об этом будет сказано ниже.

§ 3. Формы обобщения в искусстве

Типология способов обобщения в искусстве обнаруживает две явственно выраженные основополагающие формы — жизнеподобную и условную. Все художественно-стилевое многообразие искусства так или иначе может быть подведено под эти формы. Для первой характерна достоверность чувственно воспринимаемой кар-

тины мира, пластичность и естественность изображений, внешне незначительная трансформация форм жизни. Вторая отличается метафоричностью, экспрессивностью, резко выраженной ассоциативностью, активно преобразующим свойством, проявляющимся в нарочитом пересоздании форм жизни.

Разграничение двух ведущих способов художественного обобщения по названным признакам, конечно, относительно. Жизнеподобным формам не чужды динамизм, иносказание и ассоциативность условных: форм. В то же время исходным материалом условных форм являются чувственно-достоверные формы объективной реальности. Общим для обоих способов художественного обобщения является принцип типизации, состоящий в выражении общего, существенного через отдельное, особенное; им в равной мере присуще единство изобразительно-выразительных свойств, взаимопроникновение чувственно-конкретного и абстрактно-логического, диалектическое разрешение противоположностей объективного и Субъективного,— словом, все то, что определяет специфическую природу художественного образа.

Касаясь преобразующих свойств этих способов художественного обобщения, следует указать на известную тенденцию терминологически отождествлять жизнеподобные формы с формами жизни и противопоставлять последним, как отступление от них, формы условные. При этом мы подчас не замечаем некоторого противоречия, возникающего в теоретических суждениях по вопросу о специфике художественного отображения. Состоит оно в признании, с одной стороны, того факта, что искусство в целом отображает действительность в формах жизни, с другой же — при разграничении основных типов художественного обобщения имеет место выделение их по принципу совпадения и несовпадения с формами жизни.

Объясняется это несоответствие скорее всего некоторой инерцией устоявшихся в прошлом представлений о понятиях «формы жизни» и «условные формы» в искусстве. Под понятие форм жизни подводились преимущественно данные непосредственных чувственных восприятий, наиболее распространенные и привычные в житейской практике представления о внешней стороне явлений и процессов действительности. Ввиду такого суженного истолкования содержания «форм жизни» им противопо-

ставлялись условные формы как принципиально отличные от них. Это фактически и стало в свое время причиной предосудительного отношения к художественной условности — средству, приему, способу обобщения в искусстве.

Но все дело как раз в том, что условность в искусстве тем и отличается от существующих средств в других областях познавательной деятельности, что по природе своей она невозможна вне форм жизни. На эти формы она только и опирается, они только и составляют ее структурные элементы. Художественно-условные образы — это не знаково-символические образования, а чувственно-наглядные," реализуемые в формах жизни отображения. Поэтому в искусстве они не конвенциональны в отличие от языка науки. С этим прямо связаны повышенные требования к реалистичности и доступности художественной условности. Вообще надо заметить, не будь формы жизни основой и слагаемыми художественной условности, не стоял бы так остро в практике и теории искусства вопрос об условных средствах и формах обобщения. Ведь в художественном творчестве существенно, чтобы реконструкция форм жизни осуществлялась в рамках этих форм. В научном творчестве такая проблема, конечно, не стоит.

Условные формы обобщения в искусстве требуют не меньшего участия образов-представлений, чем формы жизнеподобные. Хотя в объективной реальности невозможно характерное для художественной условности сочетание разнородных элементов, образование на их основе посредством приемов гиперболизации качественно новой целостности, тем не менее при восприятии подобных художественных изображений неверно было бы умалять роль чувственного опыта.

Отдерните прочь, журавли, Гардину со свода небесного...[1]

Восприятие этого двустишия вне конкретных, ярких представлений значительно бы обеднило его содержание, лишило бы эстетического качества и наглядной образности, творимых из живых картин воображения.

Понятие «формы жизни» утвердилось как понятие эстетической науки. Его содержание специфично и значи-

[1] *Межелайтис Э.* Кардиограмма. М., 1963, с. 95.

тельно шире общераспространенных представлений о видимой картине мира. Оно включает элементы уподобления формам действительности и отступления от них. Понятие это в имплицитно определенной форме указывает на широкое общественное предназначение искусства, специфический характер его воздействия и ни в коем случае не ограничивает художественно-образное отображение воспроизводящими функциями. Сказать, что искусство отображает в формах жизни, значит в известном смысле полагать не только особенности художественного языка, изобразительно-выразительных средств, но и отчасти и функциональные свойства искусства, осуществляемые только благодаря такому языку и средствам.

В целях терминологического разграничения двух основных способов художественного обобщения правильнее один из них связывать с понятием «жизнеподобные формы», другой же — с понятием «условные формы». Преобразование материала чувственных восприятий имеет место в обоих случаях, осуществляется в рамках «форм жизни», хотя и характеризуется различной степенью внешнего проявления. Также общими являются сами причины художественных преобразований. Это необходимость выявления и яркого выражения сущности отображаемых явлений, их эстетическая интерпретация и оценка.

Термин «жизнеподобие» довольно распространен в теории искусства, и в наше время он стал общепринятым, что в значительной мере объясняется разгоревшейся в последние два десятилетия полемикой вокруг возможных форм художественного выражения, поисками новых средств отображения и интерпретации мира в искусстве. Встречаются предвзятые суждения об этом термине, вызванные тем, что одни обращение к жизнеподобным формам рассматривают как гарантию связи искусства с действительностью, неминуемое условие художественной правды, другие видят в этом причину ограничения художественного воображения, источник натурализма, приземленное™ и серости искусства. С подобного рода предвзятостью, упрощенческим решением вопроса никак нельзя согласиться. Давать какую-либо общую оценку жизнеподобным формам в отрыве от конкретных условий проявления этих форм — ошибка принципиальная.

ПО

«Они писали пластически, слова у них точно глина, из которой они богоподобно лепили фигуры и образы людей, живые до обмана, до того, что когда читаешь их книги, то кажется: все герои, волшебно одухотворенные силою слов, окружают тебя, физически соприкасаясь с тобой, ты до боли чувствуешь их страдания, смеешься с ними и плачешь, ненавидишь их и любишь, тебе слышны их голоса, виден блеск радости и влажный туман скорби в их глазах, ты живешь с ними жизнь дружески сострадающего и враждебно отталкиваешь их от себя, и все это так же мучительно хорошо, как настоящая жизнь, только полнее и красивее ее» [1],— так высказывался Горький об изобразительном мастерстве русских писателей второй половины XIX века, имея в виду прежде всего Л. Толстого, Тургенева, Гончарова. А сегодня с полным правом можно адресовать эти слова многим представителям социалистического реализма, в чьих творениях приверженность к жизнеподобным формам является не самоцелью, а служит реализму и достойна самой высокой оценки.

Однако случается, что художники не столько обобщают в жизнеподобных формах, сколько непосредственно им следуют. Художественная практика на всем своем протяжении, включая современное искусство, многократно убеждала, что как раз в такие формы и рядится натурализм. Бывает, что художники, достигая в своих произведениях поразительной достоверности форм, завораживая и отвлекая ювелирной точностью своего ремесла, не сообщают никаких новых мыслей, а то и вообще уводят от какого-либо содержания. Выражаясь словами Брехта, «так называемая сенсуалистская манера письма (при которой все можно обонять, ощущать, пробовать на вкус) ни в коем случае не может быть идентифицирована с реалистической» [2].

Опасно вовсе не точное воспроизведение в искусстве, а то, что достижение этого может быть легко приравнено к высшей Цели искусства — художественной правде. Натуралисты, ратуя за свой псевдореализм, стремятся к буквальному переносу в искусство самых острых ощущений. Составляя фонограмму одного из киноэпизодов,

[1] *Горький М.* Собр. соч. В 30-ти т. М., 1950, т. 24, с. 235-236.
[2] *Brecht B.* Uber die Malerei Und Maler. - Bildende Kunst, 1957, № 4, S 226.

постановщики японского фильма «Цабуки Сандзюро», чтобы записать звук рассекаемого саблей человеческого тела, разрубили перед микрофоном тушу свиньи.

Но жизнеподобные формы натуралистического искусства не всегда так безобидны. Западная пропаганда зачастую эксплуатирует искусство в качестве эффективного средства, иллюзорно замещающего и приукрашивающего буржуазную действительность. Современное коммерческое искусство, высокопрофессиональное порой по исполнению, с искусно поданной интригой, с захватывающими сюжетными перипетиями не случайно нацеливается главным образом на психофизиологическую систему человека. Есть и почитатели такого искусства, готовые целиком растворить ся в прозаичной реальности произведения, предельно отождествляющие себя с литературными и экранными героями.

Логическим завершением фетишизации жизнеподобных форм, когда бессмысленна сама постановка вопроса о художественном обобщении, является так называемый «новый реализм». Хорошо известно, что многие сегодняшние «новаторы» от живописи в погоне за извращенно понимаемой достоверностью «фаршируют» свои холсты предметами, непосредственно взятыми из действительности. «Реформаторы» музыкального искусства создают так называемую «конкретную музыку», извлекая для нее звуки из заводских корпусов и шумных улиц.

В результате обобщения позитивных суждений по вопросу о дифференциации понятия условности в искусстве, представляется целесообразным следующее смысловое разграничение. В первую очередь следует назвать условность, лежащую в основе языка искусства. Фактически это та сторона специфики отдельных видов искусства, которая обусловлена их материально-физической основой : красками — в живописи, камнем -^ в скульптуре, словом — в литературе, звуком — в музыке и т. д. В значительной мере эта условность предопределяет «преимущества» одного вида искусства перед другими и вместе с тем является ограничителем его, выразительных возможностей. Сюда следует отнести двухмерное и плоскостное изображение на холсте и экране, статичность в изобразительном искусстве, монохромность в скульптуре, отсутствие «четвертой стены» в театре и т. д. В отличие от живописи, скульптуры, театра, кинематографа художественная литература воссоздает чувственную кар-

тину мира посредством словесных символов, отчего литературно-художественные образы теряют в своей наглядности. Но вместе с тем благодаря несравнимо большой емкости словесного языка, его универсальной способности быть носителем любой информации, литература, как никакой другой вид искусства, располагает огромными познавательными возможностями. Живопись имеет преимущество в передаче широкого цветового спектра, «слабость» ее обусловлена плоскостным изображением. В скульптуре наблюдается сходная картина. Статичность ограничивает выразительные возможности изобразительных искусств, и тут они уступают театру, кинематографу.

Подобного рода условности являются непременной основой возникновения и существования художественного образа. Примечательно, что они не только не зависят от творческой воли отдельного художника, стиля и манеры письма, от школы и направления, но в известном смысле подчиняют все это себе. Не случайно поэтому условности эти часто именуют «первичными», или «безусловными». Их наличие общепризнано, и никто, подобно Смердякову из романа Достоевского «Братья Карамазовы», не скажет про поэзию, что она — вздор, только потому, что в действительности люди не изъясняются между собой в рифму.

Другого рода условность по природе своей близка к условности-приему, но тем не менее ее стоит выделить по той причине, что она представляет собой канонизацию совокупности устойчивых приемов и фактически перерастает рамки частного приема. Такая условность может стать художественным стилем целой эпохи (готика, барокко), она характеризует эстетический идеал определенного времени; на нее оказывают сильное влияние этнические и национальные особенности народа, его культурные представления и обряды.

Широко известны прекрасные идеальные образы античности, олицетворяющие собой рожденный в процессе общественно-исторического развития эстетический идеал эпохи: стремление к всеобщей гармонии, совершенству, красоте/Древние греки наделяли своих богов в жизни и в искусстве фантастической силой, изображали их обнаженными, с гармоническим телосложением, чтобы показать красоту и мощь человеческого тела. Не в состоянии объяснить многие явления природы, они создавали

легенды и сказания, в фантастических формах отразившие сознание народа. Как результат наивно-поэтического способа освоения мира появляется мифология. Значительные произведения Фидия, Поликлета, Эсхила, Софокла теснейшим образом связаны с мифологией и питаются ее корнями. Подобного рода условности, хотя отличались известной устойчивостью, повторяемостью своих образований, тем не менее очень часто являлись основой совершенных форм художественного обобщения.

Каждая эпоха с необходимостью создавала в искусстве свои условности, отличавшиеся относительно устойчивым характером и проявлявшиеся во всех видах и жанрах искусства. Как было отмечено, они представляют собой канонизацию приемов, которые, многократно повторяясь в практике художественного творчества, закрепляются в искусстве определенной эпохи. Условности такого свойства более характерны для культуры прошлого, хотя немало стран и народов до сегодняшнего дня в значительной степени сохранили их в своем искусстве. Прежде всего это относится к современному искусству Азии и Африки.

Наконец, следует выделить условность — частный прием, специфическое средство художественного изображения и выражения, целиком зависящее от творческой воли художника. Бесконечно разнообразны проявления такой условности, они всегда были очень распространены в искусстве всех времен, стран и народов, и основное, что их объединяет, — это принципы построения, которые сводятся к сознательному, явно выраженному отступлению от привычных представлений о внешней картине мира.

Совсем не обязательно, чтобы формальные компоненты произведения оставались для читателя или зрителя незаметными. Это меньше всего заботило Гоголя, когда он писал, что *от* храпа Тараса Бульбы и его сыновей колыхалась в степи трава, или Маяковского, «разбудившего» грязного и жалкого Присыпкина в светлых лабораториях коммунистического будущего. Умело реализованный открытый прием не только не нарушает процесса художественного восприятия, но, напротив, еще более активизирует его. В «Кавказском меловом круге» на сцене Театра имени Маяковского, в «Опере нищих» в постановке пражского театра «Д-34» зрителю смело подается вся театральная «кухня». Тут и смена декора-

дий в его присутствии, и удары в гонг, производимые человеком, не участвующим непосредственно в сценическом действии, — словом, все то, что не дает зрителю забыть о сцене. С. Эйзенштейн писал: «В вопросах пользования выразительных средств кинематографа существует одна, на мой взгляд, весьма порочная, хотя и широко распространенная точка зрения. Эта точка зрения, (будто) хороша в фильме та музыка, которую не слышно; та работа оператора, которая не заметна; то мастерство режиссера, которое невозможно разглядеть»[1].

Условность, конечно, может так и не выйти за рамки формального приема, что довольно часто случается. Легко увлечься поисками оригинальных построений, потерять чувство меры и лишить искусство всякой связи с действительностью. Художник-реалист никогда не станет умозрительно конструировать форму, которая обязательно и всецело должна участвовать в рождении идейного содержания произведения. «Нельзя открывать и защищать условные обозначения «вообще», находить условные решения «вообще», придумывать условные формы «вообще». Только та условность реалистична, которая задана пьесой, выражена через актера, находится в точном соответствии с временем, с психологией современного зрительного зала»[2]— это замечание Г. Товстоногова распространяется на все виды искусства. Условность — величина непостоянная и неизмеримая. Она не определитель ни реализма, ни формализма, для нее неприемлемы количественные характеристики. Реалистическую условность следует отличать от формалистической лишь путем сопоставления заключенного в ней содержания с тем, что является в действительности предметом ее художественного преобразования. Содержательность и художественная правда — основные критерии условновсти, лежащие в основе ее качественной оценки.

Важно, как писал В. И. Ленин, «совпадение мысли с объектом...»[3], а не изображения с отображаемым предметом. Тогда через необычайный, условный мир художественного произведения можно познать действитель-

[1] *Эйзенштейн С.* Избр. собр. соч. В 6-ти т. М., 1964, т. 3, с. 579.
[2] *Товстоногов Г.* Открытое письмо Николаю Охлопкову. — Театр, 1960, № 2, с. 46.
[3] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 29, с. 176.

ность глубже и тоньше, познать в формах более выразительных, чем те, что в ней есть.

Неоценимое методологическое значение в критическом анализе любых разновидностей формалистической условности имеет ленинская критика «теории символов». В «Материализме и эмпириокритицизме» В. И. Ленин писал: «Теория символов... вносит некое недоверие к чувственности, недоверие к показаниям наших органов чувств. Бесспорно, что изображение никогда не может всецело сравняться с моделью, но одно дело изображение, другое дело символ, *условный знак.* Изображение необходимо и неизбежно предполагает объективную реальность того, что «отображается». «Условный знак», символ, иероглиф суть понятия, вносящие совершенно ненужный элемент агностицизма»[1]. В отношении к художественно-образной форме отображений это требование абсолютно. Ему целиком подчинены все без исключения изобразительно-выразительные средства искусства. Соответствие между материально-изобразительным слоем художественного образа и отображаемым явлением внутренне обусловлено целями и способом художественного отображения. В науке вещное содержание знака часто безразлично к его идеальному содержанию. Здесь в известной мере допустима аналогия с высказыванием К. Маркса о том, что «функциональное бытие» вещи, выступающей в качестве символа, целиком поглощает ее «материальное бытие»[2]. В искусстве же все свойства изображения, включая функциональные, его действенность и, конечно же, значение возможны только при условии его определенной согласованности с внешними признаками отображаемого явления.

Поскольку преобразования, будучи универсальным свойством искусства, различным образом проявляются в зависимости от форм обобщения, необходимо провести соответствующую дифференциацию мер адекватности художественных образов их прототипам. Ввиду различного соотношения сходных и несходных элементов художественного образа в жизнеподобных и условных формах обобщения, было бы Неправомерно предъявлять к ним одни и те же требования адекватности. Хотя художественное содержание и форма осознаются как резуль-

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 18, с. 248.

[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 23, с. 140.

тат отражения, на них значительное влияние оказывают конкретные цели творчества и языковая специфика раз личных видов искусства.

Мера адекватности детерминируется конкретной идейно-художественной задачей, специфическим изобразительно-выразительным языком искусства, его видовыми и жанровыми особенностями. Определенный уровень соответствия между отображаемым и его образом в искусстве устанавливается также сообразно требованиям стилистического единства в целостной системе произведения и его отдельных частей. Например, степень адекватности чувственно воспринимаемых изобразительных свойств жизнеподобного образа выше, чем условного, где структура преобразований намеренно обнажена. Однако из этого не следует, будто во втором случае отображения активнее и более адекватно выражают внутреннее содержание отображаемых явлений. Критерии этих важнейших показателей художественного творчества (активность и адекватность) никак не должны соотноситься собственно с типом обобщений; эти критерии во всех случаях являются общими, подчиняются основным требованиям художественного метода и проверяются практикой.

На основе наличествующих в реалистическом образе тождественных и нетождественных по отношению к предмету отображения элементов становится возможным претворение в процессе творчества противоположно направленных установок на одновременное уподобление и обособление художественной реальности произведения и действительного мира. Аналогичный специфически художественный эффект предусматривается и в отношении субъекта восприятия к действующим в произведении персонажам. Независимо от форм обобщения диалектическое равновесие указанных противодействующих начал является обязательным, без чего невозможны их единство и взаимообусловленность. В конечном счете это влияет на сотворческую активность субъекта художественного восприятия и в огромной мере определяет своеобразие эстетических переживаний.

Именно потому, что художественное мышление и эстетическое чувство опираются главным образом на систему образных уподоблений — исходную основу любых преобразований, — их значение в художественном творчестве и восприятии следует подчеркнуть особо. Не-

удивительно, что сами художники, прибегая часто к вымыслу в своих произведениях, испытывают потребность силой воображения приблизить создаваемую ими картину к реальной действительности, внушить себе и читателям, будто описанные события так же достоверны, как явления самой реальности.

Неверно было бы полагать, что уподобления существенны лишь в жизнеподобных формах обобщения и что их роль в условной образной системе второстепенна. Дело в том, что эстетическая актуализация любых художественных преобразований с необходимостью предполагает их соотнесение с реальностью. Только в этом случае возможно установление качества реалистичности художественной условности.

Однако уподобление, как было показано выше, не должно вести к иллюзии замещения произведения действительностью. Уподобление имеет свои границы, которые обусловлены факторами, до определенной степени обособляющими художественную реальность произведения. В основе этих факторов лежит отображательная природа явлений искусства, его активно преобразующие свойства, что способствует установлению определенной художественно-познавательной дистанции. Только при условии единства уподобления и обособления возможно успешное художественно-образное осмысление действительности и полноценное эстетическое переживание явлений искусства.

Сама возможность совмещения в образном ряду произведения различных форм художественного обобщения свидетельствует о единстве их основных принципов.

Строго говоря, в искусстве не бывает исключительно жизнеподобных или условных форм.

В знаменитой картине Петрова—Водкина «Купание красного коня» нами легко все узнаваемо. Вместе с тем необычен этот огненно красный конь — монументальный образ, символ красоты, силы, поэтической одухотворенности. В нем есть нечто от «блоковской степной кобылицы» и от бесстрашных иконных коней Георгия Победоносца.

Мы склонны относить к разряду условностей всякое отступление от традиционных методов сюжетосложения, хотя отказ от четкой сюжетной канвы с точки зрения

формальной приближает произведение искусства к действительности, в которой, признаться, не так уж много ясных композиционных построений, обнаруживающих причинно-следственную связь явлений. А как отнесемся мы к тому, если вдруг в оперном спектакле заговорят, в балете станут передвигаться не в танце, а как обычно в жизни (что, впрочем, случается), — ведь это более соответствует действительному поведению людей? Но мы, наверное, .воспримем подобные необычайные перемены как условности внутри соответствующих видов искусства. Таков один из интереснейших парадоксов искусства.

Развивая ту же мысль, заметим, что условность может возникнуть и от обращения к нераспространенным, но существующим в действительности вещам, и в результате возврата к старым художественным традициям, часто далеким от условных форм выражения. Таким образом, оказывается, что на практике под жизнеподобием подразумеваются не только те формы в искусстве, которые целиком соответствуют внешнему проявлению вещей в действительности, но нередко и те, которые представляют собой ощутимое отступление от чувственно воспринимаемого нами в этом мире. Последние мы не относим к условностям, хотя объективно они таковыми являются и, видимо, в период своего начального «хождения» в искусстве воспринимались именно как условности. Со временем, чаще всего в результате их многократного повторения, они становились привычными, общепринятыми, постепенно теряя свою условность, необычность.

Что касается всего того, что принято сегодня квалифицировать как условность, то при внимательном рассмотрении нетрудно заметить обратную картину: здесь есть не только открыто и подчеркнуто преобразованные формы действительности, но и нередко отступления от сложившихся художественных традиций, от выработавшихся видовых и жанровых норм искусства и т. д.

Все это свидетельствует об известной общности и лишь относительной строгости различения двух наиболее распространенных способов художественного обобщения. Таким образом, еще раз подтверждается положение о том, что разграничение способов обобщения в искусстве ни в коем случае не должно вести к их противопоставлению. Они правомерно осуществляют, не ис-

ключая друг друга, а дополняя и обогащая, единый процесс художественного отображения мира.

В заключение следует отметить, что подлинный водораздел между реалистическим и нереалистическим искусством обусловлен не столько средствами художественного отображения, сколько основными принципами обобщения в искусстве, которые определяют в конечном счете выбор средств. Используя самые разнообразные приемы, способы выражения, искусство социалистического реализма не теряет своего основного качества, а утверждает его. Не единый стиль, а многообразие форм и стилей присуще этому наиболее прогрессивному художественному методу. Главное, чтобы то или иное изобразительно-выразительное средство, прием были продиктованы необходимостью художественно-эстетического преобразования, содержанием материала и активным авторским отношением к нему.

Создание художественного образа, обобщение в нем явлений жизни осуществляются в процессе художественного творчества, которое заслуживает специального рассмотрения.

Г Л А В А 2

ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Процесс творчества имеет свою специфику. Это накладывает отпечаток и на структуру личности художника.

Особенностью художественного субъекта является то, что в нем играют огромную роль эмоциональные реакции на действительность, для него характерна эмоциональная отзывчивость. Разумеется, это вовсе не значит, что все остальные сферы духовного мира художника не участвуют в этом процессе.

Эмоциональность художника есть фон и необходимое условие эстетического освоения и переработки действительности, обнаружения в форме художественного образа существенных сторон этой действительности.

И. П. Павлов писал о том, что «жизнь отчетливо указывает на две Категории людей: художников и мыслителей. Между ними резкая разница. Одни — художники... захватывают действительность сплошь, сполна, без всякого разъединения. Другие — мыслители — именно дробят... и затем только постепенно как бы снова собирают

ее части и стараются их... оживить»[1]. Захватывание художником действительности «сплошь» связано с тем, что он создает художественный образ, специфика которого и заключается в том, что это целостное, достоверное отражение предмета искусства — человека в единстве его конкретно-исторической природной, социальной и духовной жизни. Таким образом, предмет искусства есть также определенная целостность, и ее познание невозможно только на уровне эмоциональных реакций, оно требует глубокого рационального, понятийного освоения мира. Эмоциональность художника (опирающаяся на художественный эффект, интуицию, фантазию) пронизана интеллектуальным началом и несет в себе рациональные ступени отражения мира (идея, смысл, знание). Опосредованность эмоциональной структуры художественного субъекта рациональными компонентами особенно ясно проступает в наличии у субъекта определенного мировоззрения, являющегося выражением социальной детерминированности художественного творчества.

В единстве эмоционального и рационального начал возникает еще один существенный признак художественного субъекта — личностное отношение к миру. Личностное отношение художника к действительности обусловлено не только тем, что он занимает определенное место в социальной структуре общества, но и психофизиологическими особенностями отражения действительности его сознанием.

В отражении человеческим сознанием действительности преобладает или информация, ориентированная на объективные свойства действительности, или же информация, отбираемая по признаку значимости для субъекта, В художественном отражении действительности ярко выражена ориентация на информацию второго типа, на восприятие объективных фактов и событий через их значение для художника.

Именно поэтому художественному мышлению свойственна избирательность восприятия, построение целостного, чувственно яркого образа, иногда не достаточно объективно «подтвержденного», но индивидуально неповторимого. Так, например, хорошо известны портреты Ф. И. Шаляпина, написанные В. Серовым и Б. Кустодиевым. В. Серов изображает человека высокого ума

[1] *Павлов И. П.* Поли, собр. соч. М.—Л., 1951, т. 3, кн. 2,'с. 213.

и духовной утонченности, запечатлевает артистизм и благородство Ф. И. Шаляпина. А Б. Кустодиеву дорого в Ф. И. Шаляпине нечто национально неповторимое — широта русского характера, размах и удаль. И в первом и во втором случаях перед нами оригинальные и высокохудожественные произведения, рожденные избирательным отношением художника к объекту своего творчества.

Художник в процессе создания произведения ориентируется на те объективные явления, которые позволяют наиболее эффективно решить задачу в целом, и вместе с тем он не связан жесткой схемой.

Структура художественного субъекта есть целостность, включающая в себя социально детерминированное рациональное и эмоциональное отношение к миру; преобладание в нем эмоционального элемента есть необходимое условие создания художественного образа, пронизанного не только социальной идеей, не только интеллектуальным началом, но и личностным отношением к миру.

§ 1. Эмоциональное в структуре художественного субъекта

Существенным свойством художника является его способность с необычайной силой и глубиной переживать какие-либо явления действительности. Художественное творчество в значительной степени базируется на аффекте, т. е. на таком потрясении объектом, идеей, целью, которое пронизывает все стороны личности художника, возбуждая его воображение.

Потрясенный каким-либо реальным образом, идеей, художник еще очень далек от четкого осознания характера их воплощения. На этом этапе его движение к цели в значительной степени идет на уровне интуитивного обнаружения предмета творчества, накопления материала, минуя ступень аналитического мышления. Интуиция есть форма непосредственного знания, для которого, как говорил И. П. Павлов, характерно то, что человек помнит окончательное, но не осознал тот путь, которым он подходил к этому окончательному. Это накопление на уровне подсознательного, интуиции выражается в эмотивности действий и поступков, в повышенной эмоциональной

возбудимости. Это необходимый этап в процессе обнаружения предмета художественного творчества.

Но наступает момент, когда сумма полученной эмоциональной информации уже не может быть переработана художником на аффективном и интуитивном уровне. Тогда эта сумма информации разрывает его и наступает момент глубокого внутреннего столкновения между противоположными эмоциональными впечатлениями. Выход из этого состояния возможен только в результате вывода подсознания на уровень сознания (первоначально на уровень представлений, в которых смутно угадывается образ произведения), на уровень второй сигнальной системы, что и приводит к снятию противоречия. Катарсис — это осознание и действие.

Эмоциональный мир художника в конечном счете детерминирован той социальной средой, в которой он живет. И чем глубже им отражаются основные прогрессивные тенденции социальной жизни, чем более чуток он к этим процессам, тем значительнее его творчество.

На это следует особо указать, так как в современной буржуазной эстетике существуют идеи, суть которых заключается в том, что созвучие чувств художника и общества ведет к конформизму, к созданию неоригинальных художественных произведений. Ошибочность подобных рассуждений состоит в том, что в них не проводится различие между бездумными эпигонами и приспособленцами в искусстве и истинными художниками, чувства которых отданы времени и обществу.

Огромное значение для художественного творчества имеет фантазия, которая является своеобразным сплетением' эмоционального и рационального, психического и социального в художественном творчестве. В фантазии художника восстанавливаются и творчески перерабатываются прошлые ощущения, представления, впечатления, в конечном итоге приводящие к созданию художественного образа. Этот процесс очень четко обнаруживает эмоционально-рациональную природу фантазии.

Следует также указать на то, что гносеологические и психологические аспекты художественной фантазии органически связаны с социальной сущностью искусства. Когда художник уходит от действительности, его фантазия становится болезненной, хотя может быть эстетически изощренный и необычной.

И действительно, мы видим, как, например, фантазии

сюрреалиста Сальвадора Дали превращаются в бредовые видения психически больного человека: Достаточно обратить внимание лишь на названия его «картин»: «Атмосфероголовый бюрократ за доением черепной арфы», «Мягкая конструкция с вареными костями» или «Вечерний паук приносит надежду». Столь же сумбурно самосодержание его картин, в них невозможно увидеть то, что связывает художника, с действительностью и помогает зрителю понять свое время. Эти «творения» не коммуникабельны, они лишь обостряют состояние отчуждения человека в жестоком капиталистическом мире. Они теряют характер эстетически содержательного знака, превращаясь в нерасшифровываемый иероглиф.

Фантазия является результатом неудовлетворенности, а вследствие этого побудительным стимулом к действию.

В. И. Ленин говорил о двух видах мечты: о зряшной мечте, зряшной фантазии, уводящей от дороги в будущее, и о мечте, помогающей преодолевать трудности жизни.

Зряшная мечта уводит художника от жизни, дезориентирует его. На это указывают и сами художники. «Он (художник.— *Е. Я.)* жил зачарованный мечтами,— пишет Джеймс Джойс о самом себе в молодости,— а теперь проснулся в совершенно незнакомом мире...»[1]

Мечта же, помогающая преодолевать трудности жизни, не только побуждает к действию, но в значительной степени предугадывает будущее и потому стимулирует активное отношение человека к жизни. В. И. Ленин восклицал : «Надо мечтать!» — и с полным одобрением цитировал слова Д. И. Писарева: «...мечта может обгонять естественный ход событий... Если бы человек был совершенно лишен способности мечтать... если бы он не мог изредка забегать вперед и созерцать воображением своим в цельной и законченной картине то самое творение, которое только что начинает складываться под его руками, — тогда я решительно не могу представить, какая побудительная причина заставляла бы человека предпринимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, науки и практической жизни..,»[2]

[1] *Джеймс Джойс.* Портрет художника в юности. — Иностранная лит., 1976, № 11, с. 128.

[2] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. "6, с. 171 — 172.

Истинное художественное значение приобретает лишь та фантазия, которая побуждает художника к «преодолению» действительности, к обнаружению в ней тенденций будущего в сегодняшнем.

§ 2. Рациональное в структуре художественного субъекта

Важность эмоциональных реакций в структуре художественного субъекта часто утрировалась теоретиками искусства и приводила их к мысли о том, что рациональное, дискурсивное мышление вообще чуждо художнику и даже убивает искусство.

Но мы знаем, что в образе запечатлеваются не только внешние признаки действительности, но и ее существенные стороны. Следовательно, человек, создающий художественный образ, должен обладать не только эмоциональной способностью, фиксирующей действительность на уровне феномена, но и способностью проникать в его сущность, а это невозможно без способности рационального мышления. Следовательно, в структуре художественного субъекта неизбежно присутствуют элементы рациональною мышления.

Своеобразной формой рационального отображения мира художником является метафоричность. В метафоре заключены и образ, и понятийное содержание; вот почему метафора многозначна, а метафорическое мышление художника не есть только скольжение по поверхности действительности.

Другой существенной чертой рационального уровня художественного мышления является ассоциативность, т. е. такая связь представлений и понятий, в которой одно из них, возникнув в сознании, вызывает (по сходству, противоположности, смежности или контрастности) другое представление или понятие или же цепь таковых.

Многозначность художественного образа в значительной Степени объясняется тем, что он впитывает в себя огромный накопленный художником в наблюдениях материал, возникший у него в значительной степени на основе богатства найденных ассоциаций. Дневники Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и других писателей убедительно раскрывают этот процесс накопления материала по признакам аналогии или ассоциации.

Еще более основательно рациональный элемент художественного сознания выявляется на уровне мировоззрения, выражающего социальную детерминированность художественного творчества.

Мировоззрение есть взгляд на мир, система идей, отражающих его многообразие; это — философские, политические, моральные, религиозные, эстетические идеи художника, упорядоченные в некое целое. Эта система может быть однородной (пронизанной материалистическим или идеалистическим истолкованием мира) или противоречивой, когда в ней могут присутствовать сталкивающиеся элементы (например, у Л. Н. Толстого прогрессивные эстетические идеи сталкиваются с религиозно-этическими). Но для художника всегда главным является решение основного вопроса-философии в художественно-эстетическом плане — вопроса о том, что определяет содержание искусства и цели творчества — диалектически развивающаяся объективная реальность в ее многообразных материально-духовных проявлениях или же нечто идеально-объективное либо идеально-субъективное.

Как правило, художник тяготеет к диалектико-материалистической концепции мира. Это стихийное или сознательное тяготение к диалектике и материализму в творчестве мастеров искусств объясняется тем, что внутренняя, глубинная закономерность самого искусства имеет свое начало в познании, художественно-образном отражении объективной действительности. Так, Л. Толстой, несмотря на теоретические и практические поиски религиозно-этической доктрины, в своих высокохудожественных произведениях выступает как трезвый реалист, правдиво отражающий действительность.

Большой художник, как бы ни довлели над ним предрассудки общества, всегда увидит подлинный смысл времени. Его художественное видение мира прорывается в сферу социальной и духовной жизни общества, позволяя создавать шедевры искусства, в которых запечатлеваются борьба человека, его стремление к счастью, порывы к красоте и совершенству. Великие мастера искусства воспевали красоту народа, его силу и мощь, создавали замечательные творения. Так рождались музыка Баха, Моцарта и Чайковского, «Троица» А. Рублева и «Сикстинская мадонна» Рафаэля, ставшие достоянием общечеловеческой культуры. Они значительны потому,

что в них запечатлелась не только эпоха, но и сила мировоззрения, опирающегося на народную жизнь и ее глубокое познание.

Когда ложные, реакционные идеи полностью заполняют мировоззрение художника, это приводит к творческой трагедии художника. Такова трагедия замечательного итальянского художника раннего Возрождения Сандро Боттичелли, который в последний период своего творчества полностью отдался католической вере и стал слепым орудием в руках религиозного фанатика Савонароллы. Такова творческая судьба лидера современного сюрреализма Сальвадора Дали.

Но до тех пор, пока в мировоззрении художника теплится хотя бы маленькая искорка социально-прогрессивного видения мира, он обладает творческим потенциалом, еще может прорваться к жизни и создать нечто значительное.

Вместе с тем мировоззрение художника в этом процессе становится не только рациональной концепцией, но и органичным проявлением личности в его мироощущении, в котором фиксируется переживание художником глобальных проблем бытия, в его миросозерцании, как совокупности теоретически еще не обоснованных взглядов на мир (в нем обнаруживаются бытийные ситуации), и в миропонимании, т. е. совокупности уже теоретически обоснованных взглядов, которое обнаруживает более глубокие взаимосвязи социальной жизни.

Но мировоззрение, отразившее все эти уровни осознания художником действительности, а не только как система теоретических взглядов, и органически связанное с творческой реалистической природой искусства, ориентирует художника на действительность, дает ему возможность осмыслить объективные основы своего творчества.

Художник неотделим от своего произведения, его ответственность перед обществом всегда измеряется глубиной художественного обнаружения тенденций борьбы за социальную справедливость. Этим определяется степень его творческой свободы, его величие как художника.

Однако взаимосвязь мировоззрения и творчества в определенных социальных условиях может носить и более сложный характер.

В условиях классовых эксплуататорских обществ мировоззрение вообще и художника в частности может

быть внутренне противоречиво: религиозные искания сталкиваются с гуманистической концепцией жизни (Ф. Достоевский), морально-религиозные поучения — с реалистической концепцией искусства (Л. Н. Толстой), политическая консервативность с глубоким пониманием противоречий жизни (Бальзак). Но до тех пор, пока в мировоззрении художника сохраняются элементы прогрессивного взгляда на мир, художник способен ощущать пульс времени, создавать значительные художественные произведения. Именно поэтому противоречивость мировоззрения Бальзака, Л. Н. Толстого не помешала им стать великими художниками, создать шедевры реалистического искусства.

Вообще же классовое антагонистическое общество, особенно капитализм, часто порождает «разорванность» сознания художника, мешает формированию у него цельного взгляда на мир. Так, Гете — то великий немецкий поэт, создатель «Фауста», то филистер.

В условиях капитализма, вступившего в свою завершающую стадию — стадию империализма, социальные противоречия буржуазного общества еще более запутываются и усложняются, и тем самым еще более запутывается и усложняется путь художника от иллюзий личной свободы к подлинной свободе и пониманию личной ответственности перед обществом. Но истинно большой художник всегда найдет этот путь, проходя подчас через духовные „страдания и потери иллюзий, взамен которых он приобретает верное, истинное, соответствующее объективному положению вещей видение мира.

В условиях социалистического общества ликвидируется социальная основа разорванности сознания художника, оно обладает цельностью научного, диалектико-материалистического мировоззрения. В силу этого советский художник сознательно стоит на творческих позициях социалистического реализма, сознательно отдает свои силы служению народу и коммунизму. Это предельно ясно выразил В. В. Маяковский:

Я всю свою
звонкую
силу
поэта
Тебе
отдаю —
атакующий класс!

Однако цельность, научность мировоззрения советского художника не возникает автоматически, как простое отражение социалистической жизни. Оно является результатом воспитания творческой интеллигенции, а также формируется у художника в упорной борьбе, дается большим трудом, практикой, рождается из тесной связи с жизнью советского народа. Здесь большое значение имеет самовоспитание.

В условиях современной жизни художник социалистического общества не может не участвовать в идеологической борьбе, так как буржуазные идеологические организации стремятся протаскивать свои идеи не только через политические концепции, но и с помощью модернистского искусства и эстетики. Именно поэтому мировоззрению художника социалистического общества должна быть присуща способность улавливать не только тенденции художественной жизни, но и ясно представлять себе место и значение его творчества в идеологической борьбе современности.

Этот путь к пониманию места художника в идеологической борьбе отнюдь не всегда гладок и ясен. И в условиях социалистического общества могут возникать различные проблемы, в особенности когда ослаблена воспитательная работа с творческой интеллигенцией. Партия всегда уделяла большое внимание воспитанию творческой молодежи, о чем свидетельствуют многочисленные партийные документы.

В том же случае, когда художник поднимается до осознания исторического смысла, соединяя его с высокохудожественным воплощением, он достигает (может быть, не сразу, не быстро и не без трений) подлинного творческого успеха и признания. И объективная тенденция развития социалистической художественной культуры заключается в том, что противоречие между личным желанием и общественной эстетической необходимостью разрешается в пользу последней. Это вытекает из природы социалистического общества, и это обеспечивает расцвет искусства социалистического реализма.

Таким образом, марксистское мировоззрение художника в условиях социалистического общества не есть свидетельство таланта или гениальности, оно есть общеметодологическое основание творчества художника, способствующее выявлению и формированию его способностей, инструмент, дающий ему возможность обнаружить ис-

тинные исторические ориентиры в сложной и противоречивой жизни современного общества.

§ 3. Художественный талант

В искусстве огромное значение имеет «природное» начало в художнике и его личностное отношение к миру; искусство не может без этого существовать. Если в науке субъект творчества не так отчетливо проявляется в результатах научного исследования, то в искусстве, в художественном образе воплощается как действительность, так и самобытная, оригинальная, неповторимая личность художника.

В художественном творчестве огромное значение имеют врожденные генетические качества (музыкальный слух, чувство цвета, ритма, объема, формы и т. д.). Это психофизиологические и филогенетические предпосылки таланта, в котором через онтогенез реализуется прошлое и настоящее человеческой культуры. Следовательно, талант — это социально детерминированное, оригинальное, неповторимое ни в ком другом единство эмоциональных и рациональных структур художественного субъекта; неповторимое личностное отношение к миру, фиксируемое в произведении*, создаваемом художником.

Талант, будучи сложной системой организации индивидуально неповторимой личности художника, определяет направление и возможности творчества; определяет избираемый художником вид искусства (или несколько видов искусства); круг интересов и аспекты отношения художника к действительности. Кроме того, талант художника немыслим без индивидуального метода и стиля как устойчивых принципов художественного воплощения идеи и замысла.

Вместе с тем оригинальность таланта художника не только реализована в художественном произведении, но и существует как неповторимость художественной деятельности, как оригинальный процесс создания этого произведения. Подлинные художники своеобразны не только в результатах своего творчества — в созданных художественных произведениях, но и в методе их воплощения, стиле их творчества, определяющих индивидуальную неповторимость любого из созданных ими образов.

Все это — необходимые, но еще недостаточные условия реализации неповторимой, индивидуальности худож-

ника; процесс создания оригинального, неповторимого художественного произведения немыслим вне определяющего влияния социальной среды. Талант художника может быть реализован лишь в конкретных социально-экономических и политических условиях. Определенные эпохи в истории человеческого общества создают наиболее благоприятные условия для развертывания и реализации художественного таланта (классическая античность, Возрождение, эпоха социализма и коммунизма); великое время требует титанов мысли и образа, и оно порождает таковых.

Признание определяющего значения социально-экономических и политических условий, а также духовной атмосферы в реализации таланта отнюдь не означает их абсолютизации. Эта односторонняя метафизическая концепция чужда марксизму: художник не только продукт эпохи, но он и творец ее. Существенным свойством сознания является не только то, что оно отражает мир, но и то, что оно творит его,— творит не в том смысле, что создает фантомы, не соответствующие объективному ходу общественного развития, а в том смысле, что для обнаружения прогрессивных тенденций общественной жизни необходимо приложение творческих усилий всего общества. И реализации таланта огромное значение имеют и субъективные моменты: величайшая трудоспособное и, и волевое напряжение, мобилизация художником всех своих эмоциональных и интеллектуальных сил, строгая организация труда и стремление к глубокому проникновению в сущность времени, в котором он живет, постоянная творческая жажда, постоянное стремление превзойти, «перешагнуть» себя.

§ 4. Художественное творчество как процесс

Творчество художника есть единство эмоциональной и интеллектуальной сторон его личности, сплавленных в его труде. Причем художественный труд с особой наглядностью выступает как игра физических и интеллектуальных сил.

Эта игра физических (проявляющаяся и в эмоциях) и интеллектуальных сил художника в процессе творчества возникает уже на уровне интуитивной установки или, как говорят психологи, на уровне неосознаваемой

установки, когда необходимость творчества существует для него лишь в форме смутного побудительного импульса к действию.

Затем эта эмоционально-интуитивная активность выводится на уровень сознательного, когда у художника возникает замысел как актуальная установка на выявление цели творчества. Актуальная установка окрашена не только психологически, но и социально, так как для художника уже в замысле обнаруживается не только личностная цель творчества, но и социальная необходимость создания именно этого произведения.

Для многих художников невозможность не творить связана не только с личной внутренней потребностью создавать,» но и с социально осознанной необходимостью сказать именно об этом (Л. Толстой, Э. Хэмингуэй, М. Шолохов и др). Гете, например, говорил: «Не я создавал свои произведения — они создавали меня». Однако в замысле, дающем художнику общее представление о содержании и форме художественного произведения, цель еще не совсем ясна. Так, А. С. Пушкин в «Евгении Онегине» пишет:

...И даль свободного романа
Через магический кристалл
Еще не ясно различал.

Для того чтобы творчество художника приобрело подлинно эстетический смысл, необходимо, чтобы его замысел был пронизан идеей, таким отношением художника, к миру, в котором обнаруживалась бы его концепция жизни. Идея в художественном творчестве есть глобальная установка, в которой выражается мировоззрение художника, выражается смысл его жизни. Идея будущего художественного произведения является стимулом, превращающим замысел в действие, дающим художнику возможность перейти от установки к непосредственному процессу художественного творчества.

Главнейшей фазой художественного творчества является вдохновение. Вдохновение есть высшее напряжение и духовных, и физических сил. «Вдохновение — это состояние, когда человек работает во всю силу, как вол...»,—говорил П. И. Чайковский. И, как бы вторя ему, Жюль Ренар писал: «Литературу могут делать только волы. Самые мощные волы — это гении, те, что

не покладая рук работают по восемнадцать часов в сутки»[1].

Вдохновение есть органическая доминанта всего художественного творчества, в котором творческий элемент требует предельной активности субъекта, без чего невозможно совершить художественное открытие.

Вдохновение не есть результат внезапного озарения: это качественный скачок на основе количественных изменений, возникающих у художника в процессе ежедневных, ежечасных, ежесекундных наблюдений. Это процесс накопления материала, напряженная внутренняя работа, порождающая подъем душевных сил. Наблюдение, говорил А. Н. Толстой, «это главная часть работы: материал для постройки... Я... заставлял себя наблюдать всегда — самого себя, людей, природу»,[2]. Таким образом, наблюдение выступает здесь как устойчивая установка на восприятие специфических сторон действительности (цвет, звук, пропорция, объем, характер, настроение, чувства человека). Д. Н. Узнадзе называет такую установку функциональной, базирующейся на прошлом опыте. Этот тип установки, на его взгляд, наиболее точно характеризует природу художественного творчества.

Накопление количественных условий для возникновения творческого вдохновения — Повседневный кропотливым груд. Это процесс подготовки, в котором всегда присутствует предощущение вдохновения. Ярко и образно о тяжести художественного труда сказал В. В. Маяковский:

Поэзия—та же добыча радия:
В грамм добыча,
в год труды.
Изводишь
единого слова ради
Тысячи тонн
словесной руды.

У больших художников из «хаоса» отдельных наблюдений рождаются совершенные художественные творения. Однако часто художники создавали свои произведения, казалось бы, без всяких предварительных наблюдений, в состоянии вдохновения. Так, например, известный

1 *Ренар Ж.* Дневник. М., 1965, с. 43.

2 *Толстой А. Н.* Полн. собр. соч. М., 1949, т. 13, с.555:

русский художник Ф. Васильев свою замечательную картину «Мокрый луг» сделал за несколько часов, прямо с натуры, и этим привел в изумление и восторг И. Е. Репина.

И тем не менее такие взлеты художественного творчества объяснимы: они есть результат, как говорилось выше, длительного, кропотливого, предварительного труда, накопления впечатлений и материала.

Но подчас этот кропотливый, повседневный труд, казалось бы, приводящий художника к необходимости начать творить, сталкивается с его внутренним сопротивлением, с рефлексией, "с аморфностью оценок проделанного или с желанием как можно быстрее реализовать свой замысел, не накопив достаточного материала, не дождавшись, когда он созреет для вдохновенного труда. Вдохновение как максимальное напряжение духовных и физических сил является завершающим этапом труда и вместе с тем необходимым условием (в психологическом аспекте) снятия внутреннего противоречия между эмоциями и духовной переполненностью художника. Поэтому в процессе вдохновенного труда художник не только реализует свои эстетические идеи, свой замысел, но и возвращает себя к первоначальному «нормальному» состоянию, которое граничит иногда с состоянием опустошенности, свидетельствующим о том, что художник на данном этапе полностью реализовал свои возможности.

Вместе с тем повседневный труд и вдохновение придают целесообразность, социальную и эстетическую значимость деятельности художника, так как только в этом процессе реализуется идея творца, превращающаяся в реально существующее художественное явление, возникает произведение искусства.

Смысл творчества художника в конечном счете заключается в том, чтобы создать такое художественное произведение, которое вводит человека в систему оптимальной социально-духовной ориентации, способствует обнаружению прогрессивных тенденций общественного развития. Истинное художественное произведение должно отвечать не только на вопросы художественной, эстетической жизни, но и на коренные социальные, политические, моральные вопросы времени, иначе говоря, оно должно быть универсальным, многозначным духовным феноменом. Подлинно большой художник всегда есть

эхо времени, активное начало, преодолевающее косные, рутинные стороны действительности. Он призван заглянуть далеко вперед, обнаружить будущее в сегодняшнем,— ведь творчество есть такая способность, которая позволяет человеку из материала действительности на основе труда и познания создать нечто новое, удовлетворяющее многообразные потребности общества.

Г Л А В А 3

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

Произведение искусства — важнейшее звено художественной культуры, предмет особого, эстетического восприятия.

В этом понятии могут быть акцентированы три значения. Во-первых, художественное произведение есть продукт целенаправленной человеческой деятельности и культуры, а не предмет природы. Во-вторых, оно представляет продукт специфического труда в сфере искусства, а не в других сферах человеческой деятельности и культуры и предназначено для специфического восприятия. В-третьих, художественным называют произведение искусства, обладающее определенным уровнем законченности и выразительности, соответствия полноценною содержания и формы, целостности и способности воздействовать на зрителя, слушателя,' читателя.

Необходимо при этом учитывать, что каждый из выделенных аспектов значений, содержащихся в понятии художественного произведения, не так уж безусловен: он относителен и внутренне противоречив. Так, граница между произведением искусства и продуктом природы благодаря наличию переходных форм (садово-парковое творчество, зодчество и ландшафт, монументально-мемориальные памятники на природе, охранные зоны и т, д.) не всегда отчетлива.

Диалектичны и те разграничения, которые проводятся между предметами искусства и предметами других сфер культуры.

Проблема динамизма и взаимоперехода между общекультурным и художественным предметом может рассматриваться не только в аспекте их единовременного существования и функционирования, но и в перспективе исторического развития. Так, предметы, созданные без преднамеренной цели — выполнять функции искусства

(утилитарно-прикладные, ритуально-этикетные, историко-документальные и т. п.), с течением времени, по мере утраты непосредственно практического предназначения, могут перейти в класс искусства, если их отличала высокая степень художественного мастерства и им был присущ феномен образности, которые из сопутствующих, побочных качеств стали доминирующими.

Учитывая все эти взаимопереходы и динамические превращения, при рассмотрении феномена художественного произведения мы ориентируемся тем не менее как бы на сердцевину искусства, более того, в значительной степени — на авторское произведение, сформировавшееся в культуре Нового времени.

1. Способ существования произведения искусства как эстетического объекта

Проблема существования произведения искусства является одной из сложнейших в эстетической науке.

Реальная сложность этой проблемы состоит в следующем. Во-первых, художественное произведение реализует свои предметные свойства лишь в процессе эстетического восприятия и оценки. Однако восприятие и оценка, как групповые, так и индивидуальные, отличаются многовариантностью. Диапазон разночтений одного и того же произведения искусства бывает чрезвычайно велик. Причем определяется он не только многоликостью субъекта восприятия, но и особенностями самого художественного произведения, его способностью множить значения и смыслы в процессе функционирования и развития культуры (см. о многозначности в главе «Содержание и форма в искусстве», § 2 «Художественность содержания»).

Во-вторых, феномен художественного произведения исключительно сложен для анализа и потому, что он представляет особое единство, с одной стороны, чувственно-эмпирической, материально-фиксированной предметности, с другой — возникающей на ее основе социально-ценностной, нравственно-идеологической, духовно-эстетической предметности. Первая тяготеет к материалу и стабильности, вторая воплощает художественно-смысловую направленность произведения, она более динамична и открыта в социум и культуру. Широкое развитие музыкально-исполнительской практики как само-

стоятельного вида творчества выявило особый, непространственный способ существования музыкального произведения, не сводимого ни к нотному тексту, ни к единичному исполнительскому акту и тем не менее тесно с ними связанного. Так возникли проблемы идентичности произведения искусства самому себе и способов его существования, обострившиеся в условиях тиражирования, многочисленных «превращений», модификаций, переводов с языка одного вида искусства на язык другого, широкого использования известных художественных мотивов, потока экранизаций, инсценировок, формирования нового типа исполнительства (например, для звукозаписи), поддерживаемых и стимулируемых средствами массовой информации и формированием так называемых технических искусств.

Вместе с тем здравый смысл подсказывает, что, несмотря на модификации, которые произведение претерпевает в групповом и индивидуальном восприятии, оно тем не менее существует объективно в своих существенных качествах таковым для множества людей, что в поисках критериев стабильности нельзя свести произведение к материально-чувственной его стороне или, наоборот, вывести ИЗ нес, как из временного прибежища, в сферу лишь духовной ценности. Произведение искусства – продукт материально-духовной культуры, и многочисленные его трансформации не отменяют такого свойства, как идентичность, тождественность самому себе.

Марксистская философия, в отличие, от предшествующего материализма, который понимал под бытием только природу, важнейшим понятием считает понятие социального бытия и социальных связей, объективных в своей основе, но не сводимых к природно-физическому бытию, не тождественных с ним.

Статус художественного произведения — социально-исторического и культурно-художественного порядка, в том числе статус его чувственно-предметной, материально-физической стороны. В главе «Содержание и форма в искусстве» будет подробно сказано о материале и языке искусства как носителях определенных значений и смыслов, обретенных ими в процессе общественной и художественной практики, в процессе исторического «окультивирования» их. Чувственная сторона предстает как нечто однопорядковое, одноплановое, немного-

мерное и несмысловое только при поверхностном подходе, не имеющем специальной установки на ее «прочтение». Включение в нашу ориентацию познавательной и социально-эстетической установки, на что и рассчитано произведение искусства, заставляет выделять, дифференцировать, синтезировать и оценивать различные компоненты и связи между ними, постигая образный смысл. В различных видах искусства степень прикрепленности эстетического объекта к материально-физической стороне произведений различна: она чрезвычайно велика в пластических искусствах и менее ощутима в искусстве слова, апеллирующем к воображению прежде всего.

Вот здесь и кроется та гносеологическая и методологическая трудность, на которой спекулирует буржуазная эстетика и в сети которой попадает чисто психологический подход к художественному произведению. В этом случае высказывается положение, о котором говорилось выше: произведение расценивается лишь как материально-физическая вещность, а эстетический объект — как духовно-ценностный, отторгнутый от нее и помещенный в сферу индивидуального сознания или в мир надындивидуальных идей. Восприятие при этом связывается с реальным материально-физическим предметом, тогда как эстетический объект — с работой воображения и фантазии, создающих чисто духовную конструкцию. В свою очередь, материальная основа, выступающая в виде внешних чувственных качеств, выводится за пределы собственно эстетического объекта. Таким образом, восприятие чувственной стороны в искусстве и ее дальней-, шее полное преобразование с помощью воображения оказываются разделенными при таком подходе демаркационной границей.

В действительности существует социально-эстетический, культурно-художественный объект, качества которого выявляются в определенной системе общественного целого и который сам по себе представляет систему. Даже не будучи воспринимаем индивидуальным сознанием в данный момент, он соотнесен объективно-исторически с идеальным для своего времени и для другой эпохи зрителем в лице выдающегося критика, историка искусства, интерпретатора-исполнителя, а также с собирательным образом воспринимающего, складывающимся из взаимодействия множества дополняющих друг друга восприятий и оценок публики. Эстетическим объектом в та-

ком случае становится то, что включается в эстетическую деятельность и эстетическое сознание, то, что осваивается культурой. В свою очередь процесс становления и формирования духовного эстетического объекта и эстетической ценности не может быть вынесен за скобки материально-физической стороны произведения, о чем более подробно "будет сказано ниже.

Бесспорно, что наряду с эстетическим объектом социально-исторического, культурно-художественного порядка, возникающим в системе произведение — социум, культура — публика, существует эстетический образ индивидуального сознания со всеми его неповторимыми особенностями, неполнотой, искажениями, внутренними перестановками, переоценками, пристрастиями и т. п. Но этот субъективный образ в сознании индивида принадлежит к иному роду явлений и соотнесен с психикой воспринимающего. 6 нем пойдет речь в следующих главах. В данном случае нам важно аргументировать положение о том, что объективно существует не только материальный «корпус» произведения, но и целостный, системный объект социально-исторического, культурно-художественною порядка в единстве материальной изобразительности и идеально-образных свойств.

Отдельное произведение существует как таковое, будучи ограничениым от других предметов искусства и культуры. Но лишь и некоторых видах художественной деятельности оно имеет физическую пространственную протяженность и границы, ей Соответствующие. Так, в живописи, скульптуре, архитектуре художественный объект в каждый данный момент времени занимает один и тот же объем в пространстве, а разным телам и объемам соответствуют разные произведения искусства. Однако литературно-художественное произведение, кинофильм, печатная гравюра не совпадают с предметностью одного из многочисленных экземпляров книги, киноленты и графического листа. Оно выделяется, следовательно, из окружающего мира с помощью качественных границ, при которых может как иметь. пространственно-протяженный «локус», так и не иметь его. Иначе говоря, одно и то же произведение искусства может одновременно находиться в разных местах. Его идентичность самому себе подтверждается тем, что любые изменения качеств, преобразующие один из предметов, преобразуют и другой предмет. Например, изъя-

тие аналогичных абзацев из разных текстов одного и того же произведения приведет к одинаковым результатам.

Художественное произведение предметно, имеет свою структуру и границы и не может растворяться в индивидуальных актах исполнительства и восприятия. Но, будучи определенным предметом, произведение искусства не является, замкнутой, изолированной системой качеств: оно представляет собой результат пересечения многих социально-культурных отношений.

Поэтому в современной художественной культуре огромное значение придается контексту произведения, его окружению, будь то экспозиция в музее, концертная программа городская г или ландшафтно-природная среда.

Положение о единстве предметности и отношений помогает решить проблему идентичности произведения музыкального и других искусств, требующих исполнения. Произведения искусства, рассчитанные на исполнительскую реализацию, выявляют свои объективные и наиболее устойчивые, постоянные свойства в результате отношения между 1) первоначальной схемой (нотной записью, текстом, режиссерским планом); 2) образом произведения, закрепившимся в социально-эстетической практике и сознании публики; 3) множеством исполнений-вариантов. Исполнитель реализует произведение и вместе с тем его интерпретирует; из многочисленных исполнений как бы выкристаллизовывается константная основа — единый эстетический объект культурно-художественного характера. Потенциальная форма произведения переходит в его актуальную форму, и наоборот.

Возникнув, произведение искусства вовлекается в многообразные отношения как самим объективным социально-историческим и художественным процессом, так и активностью эстетического субъекта. Многочисленные связи и отношения как бы аккумулируются произведением искусства, в определенной мере включаясь в его структуру. Взаимодействуют при этом две основные ситуации, два основных социально-культурных контекста:[1] времени возникновения произведения искусства и периода его актуального функционирования. Начальные и конечные «станции» этого пути (конечные, с точки зрения активного участника культурной ситуации) связывает традиция истолкования даже в том случае, если она оспаривается. Различные эпохи акцентируют и эстетически

Активно осваивают различные ценности художественной культуры.

Историческая жизнь произведения искусства не отменяет закона тождественности самому себе. Ведь всякое изменение объекта существует на основе устойчивости, неизменности, сохранения некоторых качеств, а «...истинное, конкретное тождество содержит в себе различие, изменение» [1].

Существуют ценностные явления общественно-духовного порядка, не «прикрепленные» к определенному материально-физическому объекту. Но эстетическая ценность в искусстве всегда овеществлена, материализована в продукте творческого труда, зафиксирована с помощью тех или иных знаковых средств. Граница между материально-физическим планом произведения, с помощью которого оно обретает «вещность» и становится источником эстетического сообщения, и произведением — духовно-ценностным объектом подвижна и представляет зону постепенных переходов и тонких градаций. Произведение искусства как эстетический объект и при--надлежит «вещной» основе и выходит за ее пределы. Так, различие эстетических образных объектов в картинах Леонардо да Винчи, получивших название «Мадонна Липа» и «Мадонна Бенуа», определяется не только духовным замыслом, НО и спецификой их материальной основы: фактурно-колористическим эффектом темперы в первой и масляной живописи во второй.

В отличие от духовно-идеального, образно-эстетического объекта, широко открытого в изменяющийся, подвижный социум и культуру, материально-физическая сторона произведения искусства тяготеет к стабильности. Подверженность ее механической порче под влиянием времени, природно-стихийных и социальных катастроф, насильственные купюры и фальсификации, которые в истории искусства имели место, оцениваются негативно. Не случайно так велика роль консервации в пластических искусствах и текстологических изысканий первоначальной основы произведения в искусстве слова: культура бережно хранит то, что некоторые эстетические школы пренебрежительно называют «внешним произведением», или «аналогоном» и т. п. Особой значимостью обладает уникальный объект — носитель памятников пластического

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 20, с. 530.

искусства. В случае тиражируемого произведения (партитура, книга, кинолента, граверный лист) повышенной ценностью обладают для культуры авторские экземпляры, рукописи, прижизненные издания, граверные доски и т. п.

Следовательно, для социально и эстетически развитого субъекта материально-физическая сторона произведения искусства существует не в своей натуральной, природной данности, а со стороны общественных свойств и специфических возможностей эстетической коммуникации. Эти свойства и возможности активизируются в художественном произведении как особом, социально и эстетически значимом объекте.

§ 2. Художественное произведение как целостность

Одним из признаков принадлежности произведения к прекрасному является его целостность. Проблема целостности восходит еще к античной философии и эстетике. Признаки художественной целостности: наличие централа также такая системная взаимосвязь и взаимозависимость частей друг с другом и с целым, при которой возникают новые свойства и новая образно-смысловая содержательность, не сводимая к " простой сумме отдельных компонентов и частей. Между тем в художественном произведении отдельные компоненты или, по словам Гегеля, «малые целостности» содержат, как в зародыше, свойства, которые наиболее полно раскрываются, развиваются в его единстве.

Еще Гегель и Белинский подчеркивали, что целостность произведения искусства неформальна: она обусловлена единством, полнотой, определенностью содержания. Даже в том случае, если перед художником, писал Гегель, раздробленная действительность, в которой нет целостного, поэтического объекта изображения (имелся в виду прозаический, буржуазный миропорядок), источником целостного поэтического мира произведения является всеохватывающий пафос художника, который объединяет то, что не может быть объединено, например, персонажами.

В классической эстетике были обрисованы контуры неклассического типа целостности, в которой большую самостоятельность получали фрагмент и' «полный простор величайшая дифференциация, разбросанность

и многообразие, не позволяя, однако, целому распасться на отдельные особенности и случайные детали»[1]. В. Г. Белинский гениально провидел зарождение нового типа романа в «Евгении Онегине» Пушкина, без присущей роману Просвещения фабульной закругленности: «Что же это такое? Где же роман? Какая его мысль? И что за роман без конца? Мы думаем, что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки, существования без цели, существа неопределенные. Довольно и этого знать, чтоб не захотеть больше ничего знать»[2].

Принципы целостности произведения исторически меняются. Они определяются также видом, жанром, стилем искусства, традициями национальной культуры, художественной индивидуальностью. Есть целостность, основанная на уравновешенности всех компонентов и отношений между ними, и есть целостность экспрессивно-драматического, гротесково-заостренного характера, когда четко выделяется некая доминанта содержательно-формального плана. Есть целостность ярко выраженной законченности, отшлифованное™ подробностей и целостность с признаками внешней незавершенности, использующая штрих, намек, деталь. Может быть целостность самодостаточная, самоценная и целостность, обретающая себя лишь в контексте (графические серии, поэтические циклы и т. п.). Эскизность и прописанность, широта и скрупулезность, плавность и чеканность, непрерывность и раздельность могут характеризовать особенности художественной целостности в живописи, танце и других видах искусства.

В современных системных исследованиях обращается внимание на то, что целостность — состояние не полной, а относительной замкнутости системы. Однако разомкнутость целостного объекта, связь и взаимообмен со средой, способность претерпевать изменения не приводят к кардинальной его перестройке, ибо в системном объекте есть некий предел> перестройки и переорганизации, при которой объект остается самим собой. В произведении диалектически взаимодействуют стабильность и изменчивость, предметная качественная определенность и взаи-

[1] *Гегель Г. В.* Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 77.
[2] *Белинский В. Г.* Поли. собр. соч., М., 1955, т. VIII, с. 469.

мосвязь с другими художественными предметами. Изучение законов целостности произведения искусства не должно обрывать его связи с другими произведениями, с культурой и социальной жизнью. Наоборот, оно призвано создавать основания для более глубокого соотнесения искусства с действительностью, но, по выражению академика Д. Лихачева, не в розницу и не" по частям, а целостно. Так, произведение рождается из действительности, но строится по законам художественной целостности, чтобы опять уйти в жизнь, постоянно развивающуюся и изменяющуюся.

Талантливые и выдающиеся произведения прогрессивного и гуманистического искусства, особенно те, которые представляют «...шаг вперед в художественном развитии всего человечества» [1], становятся частью духовной жизни и культуры не только современников, но и последующих поколений. Роль их в новых социально-исторических и культурно-художественных ситуациях огромна. Они приглашают новые поколения и культуры к живому диалогу и раскрываются в нем не проявленными ранее сторонами, звучат свежо и актуально, помогая современному человеку установить глубоко личностный контакт с людьми других поколений и другой эпохи, с духовными ценностями человечества, добытыми им на взлетах творчества и в горниле страданий. Произведения, рожденные пиками развития искусства, продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении сохраняют значение нормы и недосягаемого образца[2], являются источником вечно пульсирующей традиции. Неоценимо значение выдающихся художественных произведений социалистического реализма в развитии культуры, в формировании духовного облика современного человека.

ГЛАВА 4

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА В ИСКУССТВЕ

Всеобщие категории диалектики — содержание и форма — специфически проявляются в искусстве и занимают в эстетической теории одно из центральных мест. Гегель говорит, что содержание есть не что иное, как переход

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 20, с. 19.

[2] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 12, с. 737.

формы в содержание, а форма — переход содержания в форму. Применительно к историческому развитию искусства это положение означает, что содержание постепенно формализуется и «оседает» в жанрово-композиционных, пространственно-временных и т.п. структурах художественного языка и в таком «отвердевшем» виде влияет на актуальное содержание нового искусства. Применительно к художественному произведению это означает, что принадлежность тех или иных его уровней к содержанию или к форме относительна: каждый из них будет формой по отношению к вышестоящему и содержанием по отношению к низшему. Все компоненты и уровни художественного произведения как бы взаимно «высвечивают» друг друга. Наконец, в искусстве имеются особые сращения содержания и формы. К ним принадлежит, например, сюжет, конфликт, предметно-пространственная организация, мелодия и т. п.

С одной стороны, в искусстве нет готового содержания и готовой формы в их разъединенности, а есть взаимообратимое их становление в процессе исторического развития, в акте творчества и восприятия, а также нераздельное существование в произведении как результате творческого процесса. С другой — если бы между содержанием и формой не было определенного различия, их нельзя было бы выделять и рассматривать в отношениях друг к другу. Не будь их относительной самостоятельности, не могли бы возникнуть взаимовлияние и взаимодействие.

§ 1. Эстетическая специфика содержания - предмет и цель искусства

Содержание в искусстве — идейно-эмоциональная, чувственно-образная сфера значения и смысла, адекватно воплощенная в художественной форме и обладающая социально-эстетической ценностью. Чтобы искусство выполнило свою ничем не заменимую функцию социально-духовного воздействия на внутренний мир личности, содержание его должно обладать определенными чертами: «Какими бы прекрасными мыслями ни было наполнено стихотворение, как бы сильно ни отзывалось оно современными вопросами, но если в нем нет поэзии, — в нем не может быть ни прекрасных мыслей и никаких вопросов, и все, что можно заметить в нем,— это разве

прекрасное намерение, дурно выполненное»[1],—писал В. Г. Белинский.

Искусство отражает, воспроизводит с большей или меньшей степенью опосредствованности и условности различные сферы природной и социальной действительности, но не в их самом по себе бытии, безотносительном к человеческому мироотношению, с его ценностными ориентирами. Иными словами, для искусства характерен органический сплав предметности и внутренних состояний, целостное отражение объективных качеств вещей в единстве с человеческими духовно-нравственными, социально-эстетическими ценностями и оценками.

Художественное познание, таким образом, совершается в аспекте социально-эстетической оценки, определяемой, в свою очередь, эстетическим идеалом. Однако ценностная сторона содержания невозможна вне специфического художественно-образного познания, направленного на историческую действительность, природу, внутренний мир людей и самого художника, объективирующего в продуктах искусства сокровенные духовные поиски своей личности.

Цели истинного искусства — способствовать духовно-творческому, социально-нравственному росту личности, пробуждать «такие *чувства,* которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как *человеческие* сущностные силы»[2]. Так вырисовывается перед нами глубокое родство предмета искусства и функций, определяющих эстетические качества его содержания. В предмете искусства это — единство объективного и субъективного, единство познания и ценностной ориентации на эстетический идеал. В функциях искусства — ничем не заменимое воздействие на целостно-нерасчлененный внутренний мир человека. В силу этого в содержании искусства звучит всегда определенная эстетическая тональность: возвышенно-героическая, трагическая, комическая, драматическая, идиллическая, элегическая, романтико-Лирическая и т. п. Каждая' из них имеет множество оттенков.

Отметим лишь некоторые общие закономерности проявления эстетической окраски содержания искусства. Во-первых, она отнюдь не всегда представлена в чистом

[1] *Белинский В. Г.* Поли. собр. соч. М., 1956, т. 10, с. 303.

[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 42, с. 122.

виде (особенно в искусстве Нового времени, в реалистических стилях и в смешанных жанровых образованиях). Трагедия и сатира, юмор и романтика, идиллия и пародия, лирика и ирония могут переходить друг в друга. Во-вторых, особый эстетический тип содержания может воплощаться не только в соответствующих ему родах и жанрах искусства: так, сферой трагического является не только трагедия, но и симфония, роман, монументальная скульптура и т. п.; сферой эпического — не только эпопея, но и киноэпопея, опера, поэма; драматическое проявляется не только в драме, но и в лирике, романсе, новелле и т. п. В-третьих, общая эстетическая тональность содержания у больших и талантливых художников неповторима, индивидуально окрашена: «смех сквозь слезы» Гоголя, всепонимающая грустная усмешка Чехова, скептическая интеллектуальная ирония А. Франса и т. п.

§ 2. Художественность содержания

Социально-эстетическая специфика содержания, о которой говорилось выше, формируется во множестве конкретных творческих актов и произведений. Она неотделима от работы воображения и деятельности художника по законам материала и языка искусства, от изобразительно-выразительного воплощения замысла. В этой неотрывной связи содержания искусства с законами образности, с законами внутренней упорядоченности и формального воплощения состоит его художественная специфика.

Проявлением специфики художественной образности является диалектическое единство определенности, многозначности и целостности содержания.

Глубокая мысль И. Канта о многозначности художественного образа и представления была абсолютизирована романтиками, Шеллингом, например, а впоследствии — теоретиками и практиками символизма. Толкование образа как выражения бесконечного в конечном было связано с признанием его принципиальной невыразимости и противоположности познанию.

Однако в действительности многозначность художественного содержания не безгранична — она допустима лишь в определенных пределах, лишь на определенных уровнях художественного содержания. В целом же художник стремится к адекватному воплощению своего

идейно-образного замысла и к адекватному пониманию его воспринимающим. Более того, в особо важных идеологических и нравственных оценках он не хочет быть понятым превратно: «...Художественность... есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение»[1], — писал Ф. М. Достоевский.

Контекст Целого, по мысли одного из советских литературоведов, не только порождает многозначность отдельных образов, но снимает и «умеряет» ее. Различные содержательные компоненты именно через целое взаимно «объясняют» друг другу определенный и единый смысл. Безгранично противоречивые толкования возникают лишь в отрыве от целого. Помимо диалектического взаимодействия определенности и многозначности художественная специфика содержания выражается в том, что в произведении искусства, по словам академика Д. Лихачева, возникает особый, неповторимый, со своими законами мир социальности, нравственности, психологии и быта, воссозданный посредством творческого воображения художника.

Другой особенностью художественного содержания является взаимодействие актуальной социально-эстетической, нравственно-духовной проблематики с мощными пластами традиции. Пропорции современного и традиционного содержания различны в различных культурно-художественных регионах, стилях и жанрах искусства.

Социально-историческое проступает в общечеловеческом, а общечеловеческое — в конкретно-временном.

Общие свойства художественного содержания, о которых мы говорили выше, своеобразно проявляются в различных его видах.

Современные исследователи обращают внимание на сюжетность художественно-словесного повествования как на ту специфичность его, в которой обретает себя содержание. Сюжет — конкретное и максимально полное действие и противодействие, последовательное изображение движений не только физического, но и внутреннего, духовного плана, мыслей и чувств. Фабула же — собы-

[1] *Достоевский Ф. М.* Об искусстве. М., 1973, с. 68 — 69.

тайный костяк произведения, то, что можно мысленно выключить из сюжета и пересказать.

Можно говорить о бесфабульности (и то не всегда), но отнюдь не о бессюжетности лирики. Сюжет присутствует и в других видах и родах искусства, но не играет в них такой универсальной роли. (Следует оговорить, что в искусствознании термин «сюжет» употребляется также в значении «предмет изображения».)

Относительно содержания искусства существуют довольно стойкие ошибочные представления. Еще В. Г. Белинский неоднократно отмечал одно распространенное заблуждение — отождествление содержания с событийной канвой произведения. При подобном отождествлении содержания с фабулой возникает представление о том, что «бесфабульное» искусство бессодержательно. На самом же деле отсутствие в художественном произведении таких компонентов содержания, как характер-персонаж, фабульное развитие, предметно-пространственные образы окружающего мира, не свидетельствует о его бессодержательности. Содержание не обязательно есть «познавательная предметная дифференцированность», по выражению М. Бахтина; его не всегда можно определить в понятиях. Например, в произведениях инструментальной музыки, в некоторых формах лирики, в архитектуре содержание воплощается в художественных темах, идеях, мотивах, конфликтах и специфических внутренних отношениях. И было бы натяжкой искать в них характер, фабулу и прямую предметную изобразительность (хотя косвенное изобразительное начало присутствует и здесь, например, в переосмыслении человеческих и природно-растительных форм и пропорций в архитектурном сооружении или в опосредованной изобразительности лирики и музыки).

Различают непосредственное и опосредованное художественное содержание. В изобразительных искусствах непосредственно выражается визуально воспринимаемая предметность и пространственность, опосредствованно — сфера идеологических, эмоционально-эстетических ценностей и оценок. Тогда как в искусстве слова мыслительно-эмоциональное содержание выражается более прямо, а картинно-изобразительное — опосредованно. В танце и в балете непосредственно воплощается изобразительно-пластическая и эмоционально-аффектированная содержательность, но опосредованно — философско-смысловой, нравственно-эстетический планы.

§ 3. Основные компоненты художественного содержания

Рассмотрим основные понятия эстетического анализа, которые могут быть отнесены к содержанию всех видов искусства. К таким универсальным понятиям принадлежит тема (греч. thema — предмет) — положенное в основу произведения искусства содержательное единство, вычлененное из впечатлений действительности и переплавленное эстетическим сознанием и творчеством художника. Предметом изображения могут стать различные явления окружающего мира, природы, материальной культуры, социальной жизни, конкретно-исторические события, общечеловеческие духовные проблемы и ценности.

В теме произведения органически слито изображение определенных сторон действительности и их специфическое, свойственное данному художественному сознанию осмысление и оценка; однако познавательно предметная непосредственно-изобразительная сторона является в художественной теме доминирующей по сравнению с таким важнейшим компонентом художественного содержания, как художественная идея.

В орнаменте тему составляют основные предметные формы, пластически и ритмически преобразованные. О теме в зодчестве можно говорить не только применительно к собственно тематической архитектуре (обелиски, триумфальные арки, мемориалы), но и в отношении других ее типов, в которых, например, определенное соотношение конструктивно-тектонического, и декоративно-изобразительного мотивов может выражать тему монументального величия, драматической сжатости, грациозной легкости и т. п. В марксистской эстетике утвердился взгляд, что лишенных темы произведений нет, если, конечно, мы имеем дело с настоящим искусством, а не с формалистической бессмыслицей. » , Понятие художественной темы охватывает четыре группы значений. Понятие объектной темы отнесено к характеристике реальных истоков содержания (тема дворянства и народа, человека и буржуазного мира, интеллигенции и революции, природы и техники и т. д.). Сюда же относятся вечные, общечеловеческие темы: человек и природа, рабство и свобода, любовь и ревность и т. д.

Культурно-типологическая тема означает содержа-

тельную предметность, ставшую художественной традицией мирового или национального искусства.

Одним словом, культурно-историческая тема — это неоднократно воспроизводимые искусством аналогичные социально-психологические коллизии, характеры и переживания, хореографические и музыкальные образы, воплотившиеся в произведениях выдающихся художников, в определенном стиле и направлении искусства, ставшие принадлежностью жанра или почерпнутые из арсенала мифологии.

Субъектная тема — характерные для данного художника строй чувств, персонажей и проблем (преступление и наказание у Достоевского, столкновение рока и порыва к счастью у Чайковского и т. д.).

Конкретно-художественная тема — относительно устойчивая предметность содержания произведения искусства. Конкретно-художественная тема — одна из основных категорий, с помощью которой исследуется неповторимый мир художественного произведения, слитый с пластическим, музыкально-мелодическим, графическим, монументальным, декоративным и т. п. формальным воплощением и проникнутый определенным типом содержательно-эстетического отношения к действительности (трагического, комического, мелодраматического и т. д.). В ней преобразованы аспекты объектной и культурно-художественной темы в новое качество, присущее данному произведению и данному художнику.

В эстетике существуют понятия и для обозначения субъективно-оценочной, эмоционально-идеологической стороны содержания. К ним следует отнести понятие «пафос», сложившееся еще в классической эстетике, понятие «тенденция», оформившееся в трудах классиков марксизма.

Категория пафоса (др. греч. — pathos — глубокое, страстное чувство) в классической эстетике — всепобеждающая духовная страсть художника, которая вытесняет все иные порывы и желания, выражается пластически и обладает огромной силой заразительности.

Если в пафосе сквозь сокровенную субъективность, сквозь самое интимное эстетическое мироощущение просвечивает большой мир гражданских устремлений художника, то в понятии «тенденция» подчеркнут момент осознанной, последовательной социально-идеологической ориентации, последовательного включения миропонима-

ния субъекта в русло общественных идей и устремлений: Открытая художественная тенденция проявляется в определенных жанрах и стилях искусства: в сатире, гражданской поэзии, социальном романе. Современный политический кинематограф и публицистический театр часто прибегают к обнаженной форме тенденциозности. Вместе с тем в искусстве и публицистически заостренная тенденция должна развиваться в русле лирического переживания, как мысль образно-эмоциональная.

В иных жанрах и стилях возможна лишь скрытая, подтекстовая, запрятанная в глубь повествования тенденция. Напомним в связи с этим положение Ф. Энгельса о том, что потребность художника «публично заявить о своих убеждениях, засвидетельствовать их перед всем миром» не должна вступать в противоречие с художественной беспристрастностью. Более того, Энгельс полагал, что в реалистическом романе и драме «...тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов» [1].

Важнейшая категория, характеризующая содержание искусства, — художественная идея (с греч. idea — вид, образ, род, способ) — целостный образно-эстетический смысл законченного произведения. В современной марксистско-ленинской эстетике художественная идея не отождествляется со всем содержанием произведения, что было характерно для классической эстетики, а соответствует его доминантному эмоционально-идеологическому, образно-художественному, социально-эстетическому смыслу. Она играет синтезирующую роль по отношению ко всей системе произведения, его частям и деталям, воплощаясь в конфликте, характерах, сюжете, композиции, ритме, и т. д. Следует отличать воплощенную художественную идею, во-первых, от идеи-замысла, которую в процессе творчества -развивает, конкретизирует художник, во-вторых, от мысленно извлеченных из сферы уже созданного художественного произведения и выраженных в понятийной форме идей (в критике, в искусствознании, в эпистолярно-теоретическом наследии).

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 36, с. 333. 212

Первостепенную роль для постижения художественной идеи имеет непосредственное эстетическое восприятие произведения. Оно подготавливается всей предшествующей социально-эстетической практикой человека, уровнем его знаний и ценностных ориентации и завершается оценкой, включающей иногда формулировку художественной идеи. При первичном восприятии схватывается общая направленность художественной идеи, при повторном и многократном — общее впечатление конкретизируется, подкрепляется новыми, ранее не воспринятыми темами, мотивами», внутренними «сцеплениями». В идее произведения чувства и мысли, вызываемые содержанием, как бы выходят из сферы непосредственной чувственной образности. Но именно «как бы»: они не должны вырваться из нее окончательно, во всяком случае на этапе восприятия художественного произведения.

Если в научном познании идея выражается как определенный вид понятия или как теория, то в структуре художественной идеи исключительную роль играет эмоциональное отношение к миру, боль и радость, отвержение и принятие.

Художественные идеи глубоко связаны.с идеями социальными, политическими, нравственными, религиозными. С ОДНОЙ стороны, художник является субъективным выразителем объективно сложившихся в обществе идей, с другой — большой талант выступает как художник-мыслитель, обогащающий общественное сознание, иногда — как властитель дум не одного поколения. Воплотившись в искусстве, художественные идеи активно воздействуют на развитие общества, культуры, человека, самого искусства. В процессе функционирования, исторической жизни художественного произведения художественные идеи раскрываются новыми своими сторонами и гранями, иногда не предугаданными или лишь смутно ощущаемыми их создателем. Жизнеспособными, художественно, полноценными являются идеи прогрессивные, гуманные. Ложная, реакционная идея способна погубить искусство: «Когда ложная идея кладется в основу художественного произведения, она вносит в него такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство» [1].

[1] *Плеханов Г. В.* Искусство и общественная жизнь.— Соч. М., 1924, т. 14, с. 150-151.

Можно говорить о разной степени социально-эстетического достоинства и значимости художественных идей, которые определяются правдивостью и глубиной постижения жизни, высотой гуманистического пафоса, степенью приближения к позициям прогрессивных сил общества, оригинальностью и эстетическим совершенством образного воплощения.

§ 4. Материал и язык искусства

Материалом искусства называют материально-физическую основу художественного творчества, с помощью которой объективируется замысел и создается коммуникативно-знаковая предметность художественного произведения. Это та вещественная «плоть» искусства, которая необходима художнику в процессе творчества: слово, гранит, сангина, театральный реквизит, сценическая или съемочная площадка.

Материал призван увлекать, обещать, манить, возбуждать воображение и творческий импульс по его пересозданию, но ставить при этом определенные границы, связанные прежде всего с его возможностями. Эта власть материала и условностей, накладываемых искусством, оценивалась художниками диалектично: и как мучительная косность, ограничивающая свободу духа и воображения, и как благодетельное условие творчества, как источник радости мастера, одержавшего победу над неподатливостью материала.

Выбор материала определяется индивидуальными особенностями художника и конкретным замыслом, а также уровнем общих видовых формально-технических возможностей и стилевых устремлений искусства на том или ином этапе его развития.

Используемый материал в конечном счете ориентирован на ведущие содержательно-стилевые тенденции времени.

В процессе работы с материалом художник получает возможность уточнить замысел и углубить- его, обнаружив в нем новые потенции, грани и нюансы, т. е. воплотить неповторимое художественное содержание, которое как таковое существует лишь в соответствующей материализованной структуре. Создавая новое произведение, он опирается на самое общее значение, которое «аккуму-

лировано» в материале под влиянием истории культуры и искусства. Но стремится конкретизировать это значение, направив наше восприятие в определенное русло. Поэтому красный цвет в живописи может выражать и торжество, и нарядную звучность, и драматическую напряженность.

С материалом тесно связана система материальных изобразительно-выразительных средств, свойственных определенному виду искусства, его художественный язык. Можно говорить о специфическом художественном языке живописи: колорит, фактура, линейная конструкция, способ организации глубины на двухмерной плоскости; о языке графики: линия, штрих, пятно в соотношении с белой поверхностью листа; о языке поэзии: интонационно-мелодические средства, метр (размер), рифма, строфика, фонические звучания.

Языку искусства присуща специфическая знаковость. Знак есть чувственно воспринимаемый предмет, обозначающий другой предмет и замещающий его в целях коммуникации. По аналогии с ним в произведении искусства материально-изобразительная сторона представляет не только самое себя: она отсылает к иным предметам и явлениям, существующим помимо материализованного плана. Кроме того, как всякий знак, художественный знак предполагает понимание, коммуникабельность между посыла гелем и получателем.

Признаки семиотической системы в том, что в ней вычленяется элементарная знаковая единица, имеющая более или менее постоянное значение для определенного культурного коллектива, а также осуществляется взаимосвязь этих единиц, основанная на определенных правилах (синтаксис). Каноническое искусство действительно характеризуется относительно стабильной связью между знаком и значением, а также, наличием более или менее четко выявленного синтаксиса, согласно которому один элемент требует другого, одно отношение влечет за собой другое.. Так, исследуя жанр волшебной сказки, В. Я. Пропп делает оправданный вывод, что в ней строго соблюдаются нормативность жанра, определенный алфавит и синтаксис: 7 сказочных ролей и 31 их функция. Однако попытки применить принципы анализа Проппа к европейскому роману потерпели неудачу (в нем совершенно иные принципы художественного построения).

Вместе с тем во всех видах искусства материально-

изобразительная сторона, знаковая сфера обозначают ту или иную предметно-духовную содержательность.

Таким образом, если признаки строгой семиотической системности в искусстве имеют отнюдь не универсальный, а локальный характер (единицы со строго фиксированным значением существуют лишь в определенных художественных системах), то признаки знаковое™ в широком смысле этого слова, несомненно, присутствуют в любом художественном языке.

§ 5. Социальность и системность языка искусства

Выше мы определили и рассмотрели понятие материала искусства и некоторые особенности художественного языка. Теперь определим форму в соответствии с языком искусства.

Художественная форма — способ выражения и материально-предметного существования содержания по законам данного вида и жанра искусства, а также низшие уровни значений по отношению к высшим. Это общее определение формы нужно конкретизировать применительно к отдельному -художественному произведению. В целостном произведении форма — приведенная к единству совокупность художественных средств и приемов с целью выражения неповторимого содержания. В отличие от нее язык искусства — это потенциальные выразительно-изобразительные, средства, а также типологические, нормативные аспекты формы, мысленно отвлеченные от множества конкретных художественных воплощений.

Подобно содержанию, художественная форма имеет „ свою иерархию и упорядоченность. Одни ее уровни тяготеют к духовно-образной содержательности, другие — к материально-физической предметности произведения. Поэтому различают внутреннюю и внешнюю форму. Внутренняя форма — способ выражения и преобразования упорядоченности содержания в упорядоченность формы, или структурно-композиционный, жанрово-конструктивный аспект искусства. Внешняя форма — конкретно-чувственные средства, определенным образом организованные для воплощения внутренней формы и через нее — содержания. Если с высшими уровнями содержания внешняя форма связана более опосредствованно, то с материалом искусства — прямо и непосредственно.

Форма искусства относительно самостоятельна, имеет свои внутренние, имманентные законы развития. И тем не менее социальные факторы оказывают несомненное влияние на форму искусства. Язык готики, барокко, классицизма, импрессионизма и т.п. испытывал определяющее влияние социально-исторического климата эпохи, господствующих настроений и идеалов. Социально-исторические потребности при этом могут подкрепляться освоенными материалами и средствами их обработки, достижениями науки и техники (способ обработки мрамора у Микеланджело, раздельная система мазков у импрессионистов, металлические конструкции у конструктивистов и т. п.).

Даже наиболее стабильный, не склонный к особой динамике перцептивный фактор влияет на язык искусства не сам по себе, а в социальном контексте.

Если неверно отрицать социально-культурные факторы, воздействующие на язык и форму искусства, то столь же неверно не видеть их внутренней, системной самостоятельности. Все, что искусство черпает в природе, общественной жизни, технике, повседневном человеческом опыте для пополнения, обогащения своих формальных средств, перерабатывается в специфическую художественную систему. Эти специфические средства выражения формируются в сфере искусства, а не помимо по о. Таковы, например, ритмическая организация стихотворной речи, мелодия в музыке, прямая и обратная перспектива в живописи.

Средства художественного изображения и выражения тяготеют к системности, внутренней обусловленности и в силу этого способны саморазвиваться и самосовершенствоваться. В каждом виде искусства есть законы внутренней организации специфических выразительных средств. Поэтому одно и то же средство выражения выполняет разные функции в разных видах искусства: линия в живописи и графике, слово в лирике и романе, интонация в музыке и в поэзии, цвет в живописи и кино, жест в танце, пантомиме и драматическом действии. При этом принципы формообразования одних видов и жанров искусства воздействуют на другие. Наконец, выдающейся творческой индивидуальностью создаются новые формы выражения.

"Художественный язык складывается, таким образом, под Влиянием целого ряда социально-исторических

и культурно-коммуникативных факторов, но они опосредуются логикой его внутреннего, системного развития. Господствующие в искусстве формы определяются общим уровнем и характером эстетической культуры, ее духовной, идеологической направленностью.

§ 6. Содержательность компонентов художественной формы

Подобно тому, как при рассмотрении художественного содержания мы вычленяем наиболее всеобщие его компоненты, и в отношении художественной формы следует поступить аналогичным образом. Остановимся на характеристике тех принципов формообразования, вне которых невозможно создание художественных произведений любого вида искусства. К ним относятся жанр, композиция, художественное пространство и время, ритм. Это так называемая внутренняя форма, в которой отражен общеэстетический аспект искусства, тогда как в форме внешней средства выражения специфичны для отдельных его видов.

Жанр — исторически сложившиеся типы произведений, относительно устойчивые, повторяющиеся художественные структуры. Жанровые объединения художественных произведений происходят преимущественно на основании предметно-тематической близости (батальный, исторический, бытовой жанры, портрет, пейзаж, натюрморт, плутовской роман, роман воспитания), на основании особенностей композиции (симфония, соната, рондо, сонет), в связи с различными функциями (станковая, парковая, монументальная скульптура, мелкая пластика), по характерному эстетическому признаку (трагедия, комедия, сатира, фарс, элегия). Тематические, композиционные, эмоционально-эстетические признаки чаще всего создают между собой системную взаимосвязь. Так, монументальная скульптура и мелкая пластика отличаются по тематическим, эстетико-эмоциональным, композиционным признакам, а также по материалу.

Жанровое развитие искусства характеризуют две тенденции: устремленность к дифференциации, к обособлению жанров друг от друга, с одной стороны, и к взаимодействию, взаимопроникновению, вплоть до синтеза,— с другой. Жанр развивается также в постоянном взаимодействии нормы и отклонения от нее, относительной

стабильности и изменчивости. Иногда он принимает самые неожиданные облики, смешиваясь с другими жанрами и распадаясь. Новое произведение, внешне написанное в русле нормы жанра, в действительности может ее разрушать. Так произошло с поэмой А. С. Пушкина «Руслан и Людмила», пародирующей классическую героическую поэму, вместе с тем в этом выпадающем из жанровых норм произведении остались некоторые признаки, которые характеризовали его все-таки как поэму. В русской литературе, по словам Л. Толстого, нет ни одного художественного произведения, хотя бы немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести. Однако отступление от правил возможно лишь на их основе. Впечатление новизны возникает только тогда, когда памятны нормы других произведений искусства.

Содержательность жанра заключается в следующем. Во-первых, жанровые нормы возникают и актуализируются под влиянием социально-исторических и культурно-художественных потребностей, они отражают исторические, национальные особенности художественного развития, а также особенности формирования видов и родов искусства. Определяющая роль социально-эстетических потребностей по отношению к жанру убедительно раскрыта, несмотря на некоторые социологические крайности, Г. В. Плехановым в статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии». Так, он показал, что пришедшая на смену классицистической трагедии слезливая комедия, или буржуазная драма, стала художественным портретом нравственных добродетелей французского буржуа. Но поскольку подобная драма не могла воплотить революционных устремлений среднего сословия, это обстоятельство отсрочило гибель классицистической трагедии, воспевшей в новых условиях республиканских героев древности и тем самым ответившей на запросы времени.

Во-вторых, неповторимое, конкретно-злободневное содержание искусства взаимодействует с тем, которое хранит «память» жанра. Жизнь жанрам дает реальное содержание, которым они наполняются в период своего возникновения и историко-культурного становления. Постепенно жанровое содержание утрачивает свою конкретность, обобщается, приобретает значение «формулы»

и приблизительного контура. Так, эпопея, по словам Гегеля, изображает действие, вплетающееся в общую картину мира, в ней акцентировано событие общенационального, общенародного значения, которому индивид принадлежит органически и естественно, — в силу этого она не может возродиться в прозаическом буржуазном миропорядке. Действительно, героическая эпопея древности и средневековья принадлежит прошлому. Но некоторые жанровые особенности эпопеи возродились, как показало дальнейшее развитие художественной культуры, на почве общенародной освободительной борьбы и пробуждения национального самосознания (Л. Толстой, «Война и мир»), а также на почве революционной борьбы и подъема народных масс к историческому творчеству (М. Шолохов, «Тихий Дон»). Эта новая эпопея, кроме того, впитала жанровое содержание формы романа, и в ней воплотилась содержательность двух жанровых традиций: вовлеченность индивидуальной судьбы в события общенационального, общенародного значения, которыми проверяется человек в эпопее, и многогранная, многосторонняя социальная картина мира, в максимальном контакте с современностью, как незавершенным процессом, которую осваивает роман.

Композиция (лат. compositio — расположение, составление, сложение) — способ построения художественного произведения, принцип связи однотипных и разнородных компонентов и частей, согласованных' между собой и с целым. В композиции осуществляется переход художественного содержания и его внутренних отношений в отношении формы, а упорядоченности формы — в упорядоченность содержания. Для разграничения законов построения этих сфер искусства иногда употребляются два термина: архитектоника (взаимосвязь компонентов содержания) и композиция (принципы построения формы). Имеется и другого типа дифференциация: общую форму строения и взаимосвязь крупных частей произведения называют архитектоникой (например, строфику в поэтическом тексте), а взаимосвязь компонентов более дробных — композицией (например, расположение поэтических строк и самого речевого материала). Следует учитывать, что в теории архитектуры и организации предметной среды используется другая пара соотносимых понятий: конструкция (единство материальных компонентов формы, достигнутое посредством выявле-

ния их функций) и композиция (художественное завершение и акцентировка конструктивно-функциональных устремлений с учетом особенностей визуального восприятия и художественной выразительности, декоративности и целостности формы).

Понятие композиции следует отличать от получившего широкое распространение в 60 — 70-х годах понятия структуры художественного произведения как устойчивого, повторяющегося принципа, или композиционной нормы определенного вида, рода, жанра, стиля и направления в искусстве. В отличие от структуры, композиция — единство нормативных и индивидуально-неповторимых тенденций в построении художественного произведения. Степень нормативности и индивидуального своеобразия композиции различна в различных типах художественных культур, в различных видах искусства.

Специфичны композиционные средства в отдельных видах и жанрах искусства, вместе с тем несомненно их взаимовлияние.

Различные виды искусства прямо и косвенно, осознанно и неосознанно впитали композиционные принципы музыкальных построений (например, сонатной формы) и пластических соотношении («золотое сечение»).

Композиция обусловлена способами формообразования и особенностями восприятия, свойственными определенному виду и жанру искусства, законами построения художественного образца (канона) в канонизированных типах культуры (например, фольклор, древнеегипетское искусство, восточное, западноевропейское средневековье и т. п.), а также индивидуальным своеобразием художника и неповторимым содержанием произведения искусства в менее канонизированных типах культуры (европейские барокко, романтизм и т. д.). В последнем случае в композиции произведения находят свое воплощение и ее определяют художественная разработка темы, нравственно-эстетическая оценка автора. Композиция является, по словам С. Эйзенштейна, обнаженным нервом авторского намерения, мышления и идеологии. Опосредованно (в музыке, например) или более прямо (в изобразительных искусствах) она соотносится с закономерностями жизненного процесса, с предметным и духовным миром, отражаемым в художественном произведении.

Универсальными средствами формообразования и выражения идейно-художественного содержания явля-

ются художественное пространство и время — отражение, переосмысление и специфическое воплощение пространственно-временных сторон действительности и представлений о них в образно-символических и условных приемах искусства.

В пространственных искусствах пространство — это форма, ставшая так называемым непосредственным содержанием (см. выше).

Во временных искусствах пространственные образы — форма, ставшая опосредствованным содержанием, воссозданным с помощью непространственного материала, например, слова. Их роль в отражении социально-этических, социально-эстетических представлений художника огромна. Художественное содержание произведений Гоголя невозможно представить вне пространственного образа существования, огороженного частоколом, очерченного усадебной границей, а его эстетический идеал — вне безграничного простора, вне широкой, вольной степи и убегающей в неведомую даль дороги, образ которой двойствен: это и реальная, расхлябанная, в колдобинах дорога, по которой трясется тарантас или бричка, и дорога, которая видится писателю из «прекрасного далека». Неоднократно обращалось внимание на петербургские углы, колодцы Дворов, чердаки, лестницы повседневного мира героев Достоевского, а также на его многолюдные, «соборные» сцены скандалов и покаяний.

С одной стороны, замкнутость углов, ночного, потаенного существования, мучительно вынашиваемых раздумий, с другой — как бы всенародно обозримое действие в разомкнутом пространстве.

Художественное время выполняет содержательные функции прежде всего в искусствах временных. В кино образ времени то растягивается, то сжимается. Впечатление временного движения определяется множеством дополнительных средств: частотой смены кадров, ракурсов, соотношением звука и изображения, планами (ср. «затянутость» дальнего плана) и т. п. В эстетическом, содержательно-смысловом впечатлении от инструментальной музыки и хореографического исполнения значительна роль темпа и различного типа ритмо-временных соотношений. Здесь все средства, создающие временной образ произведения, а через него и идейно-эмоциональный смысл, заданы автором или исполнителем. И воспринимающий должен синхронно их воспринимать, располагая

лишь свободой дополнительных образно-смысловых ассоциаций.

Несколько иначе обстоит дело с художественным временем в искусствах пространственно-статичных: восприятие их образов не задано художником с такой жесткостью. Но и здесь, подобно тому, как невесомое, не имеющее пространственных границ слово постоянно воспроизводит предметно-пространственные облики, так и неподвижный материал скульптора воссоздает, казалось бы, неподвластное ему движение (танец, борьбу, состязание, скачку, полет и т. п.) с помощью поз, жестов, благодаря изображению переходов из одного состояния в другое, благодаря развитию движения от одних форм к другим, посредством ракурсов, акцентов объемов и т. д.

Ритм — (греч. ρηιτμος — мерность, такт) — закономерное повторение тождественных и аналогичных компонентов через равные и соизмеримые интервалы в пространстве или во времени. Художественный ритм есть единство — взаимодействие нормы и отступления, упорядоченности и неупорядоченности, мотивированных оптимальными возможностями восприятия и формообразования, а в конечном счете — содержательно-образным строем произведения искусства.

В искусстве можно выделить два основных типа ритмических закономерностей: относительно устойчивую (регулятивную, канонизированную) и переменную (нерегулярную, неканонизированную). Регулярные ритмы основаны на четко выявленной единице соизмеримости художественных периодичностей (метре), что характерно для орнаментального искусства, музыки, танца, архитектуры и поэзии. В нерегулярных, неканонизированных ритмах периодичность осуществляется вне строгого метра и носит, приблизительный и непостоянный характер: то появляется, то исчезает (художественная проза, изобразительное искусство, драматический театр, кино). Существует, однако, немало переходных форм между этими двумя типами ритма: так называемый свободный стих, ритмическая проза, стихотворения в прозе, пантомима. Кроме того, регулярный, канонизированный ритм может приобретать более свободный и усложненный характер (например, в музыке и поэзии XX века).

Чтобы понять содержательную функцию ритма, надо учитывать, что он проявляется на всех уровнях художественного произведения.

Было бы неверно любой ритмический ряд низшего уровня формы (например, стихотворный размер) непосредственно соотносить с темой и идеей произведения. Смысловая функция ритма в поэзии, музыке, архитектуре выявляется посредством связи его с жанром.

Ритм как бы «разносит» смысл одного компонента по всей структуре повторяющихся компонентов, помогает раскрыться дополнительным оттенкам содержания, создавая- обширную зону сопоставлений и взаимосвязей, вовлекая в общий - содержательный контекст даже низшие, формообразовательные уровни художественного произведения.

Ритмические ряды в художественном произведении могут налагаться друг на друга, усиливая единое образно-эстетическое впечатление.

Имеет место в искусстве имитация жизненных процессов с помощью ритма (перестук колес поезда, бег коня, биение сердца, шум прибоя, журчание ручья, плеск реки), движения времени, динамики дыхания и эмоциональных подъемов и спадов. Но к подобным подражаниям нельзя сводить содержательную функцию ритма.

Таким образом, ритм опосредствованным образом передает динамику - изображаемого объекта и эмоционального строя творческого субъекта; повышает экспрессивно-содержательную емкость произведения благодаря многочисленным сопоставлениям и аналогиям, благодаря «втягиванию» в смысловую сферу формальных повторностей; акцентирует смену тем и интонационно-образных мотивов.

Эстетическая ценность формы в искусстве неоднократно подчеркивалась классиками марксизма. Ф. Энгельс, обсуждая способы, с помощью которых драма Лассаля должна приобрести качество сценичности, писал: «Прежде всего коснусь формы. Меня очень приятно поразила искусная завязка интриги и драматизм, пронизывающий пьесу» 1. Классическая эстетика издавна считала соразмерность, пропорции, «золотое сечение», ритм, симметрию формальным проявлением прекрасного. Эти закономерности действительно свойственны художественной форме. А главное— эстетическое наслаждение красотой формы определяется высокой степенью соответствия, адекватности ее воплощаемому содержа-

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 29, с. 491.

нию. Такое соответствие в эстетическом плане может расцениваться как гармония.

§ 7. Единство и взаимодействие содержания и формы в искусстве

Раскрывая в предыдущих параграфах этой главы художественную формированность содержания и содержательность формы в искусстве, а также характеризуя художественное произведение как целостность, мы тем самым* с разных сторон уже освещали проблему единства и взаимодействия содержания и формы. И тем не менее необходимо уяснить еще целый ряд аспектов и главное — сделать некоторые выводы.

Художественному содержанию принадлежит ведущая, определяющая роль по отношению к художественной форме.

Ведущая роль содержания по отношению к форме проявляется в том отношении, что форма создается художником для выражения своего замысла. В процессе творчества превалирует, главенствует духовно-содержательный замысел и чувства-впечатления, хотя форма «подталкивает» и даже кеде г его в ряде случаев. Постепенно содержание становится полнее и определеннее (черновики, эскизы и эподы художников говорят о различных этапах кристаллизации его в форме). Но время от времени оно как бы стремится вырваться из «оков» и границ формы, однако этот непредусмотренный порыв сдерживает волевая, конструктивно-творческая работа мастера в материале. Одним словом, процесс творчества демонстрирует борьбу, противоречие между формой и содержанием при ведущей роли содержания.

Наконец, обусловленность формы содержанием выражается и в том, что в законченном художественном произведении крупные «блоки» формы, а иногда и ее «атомарный» уровень обусловлены содержанием, существуют для его выражения. Нужно при этом учитывать, что одни слои формы обусловлены содержанием более непосредственно, другие — менее, обладая относительно большей независимостью, будучи обусловлены соображениями техническими (проблемы опоры, устойчивости в скульптуре), формообразовательными целями как таковыми (нетематический материал в музыке). Низшие уровни художественного произведения не всегда возмож-

но и необходимо соотносить с содержанием, они входят в него опосредованно.

Содержание обнаруживает тенденцию к постоянному обновлению, так как оно более непосредственно связано с развивающейся действительностью, с динамичными духовными поисками личности. Форма более инертна, имеет тенденцию отставать от содержания, тормозить, сковывать его развитие. Не всегда форма реализует все возможности содержания, ее обусловленность содержанием неполна, относительна, а не абсолютна. В силу этого в искусстве, как и в других процессах и явлениях, происходит «борьба содержания с формой и обратно. Сбрасывание формы, переделка содержания» [1].

Вместе с тем художественная форма относительно самостоятельна и активна. Мы уже говорили о том, что том выразительные средства тяготеют к системности и способны к саморазвитию, что они подчиняются определенной внутренней логике (§ 4). Кроме того, формы в искусстве взаимодействуют с прошлым художественным опытом человечества и с современными поисками, ибо на каждом этапе развития искусства есть относительно устойчивая система содержательных форм. Происходит сознательное или интуитивное проецирование создаваемой формы на контекст форм, предшествующих и действующих одновременно, в том числе учитывается степень их эстетического «износа». Активность формы проявляется и в процессе исторического развития искусства (возможно как бы спонтанное, преждевременное открытие в формально-выразительной сфере, которое впоследствии осваивается в содержательном плане) и в акте творчества (стимул к новой разработке содержания со стороны формы и языка искусства, связанного с материалом) и на уровне социального функционирования художественного произведения, его исполнительской интерпретации и эстетического восприятия (концентрация внимания на форме).

Следовательно, относительное несоответствие содержания и формы, их противоречие есть постоянный признак движения искусства к новым эстетическим открытиям. Это противоречие ярко выражается в периоды формирования нового направления, стиля, когда поиск нового содержания еще бывает не обеспечен новой фор-

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 203. 226

мой или когда интуитивное прозрение новых форм оказывается преждевременным и поэтому художественно неосуществимым из-за отсутствия социально-эстетических предпосылок для содержания. В «переходных» произведениях, отмеченных напряженным поиском нового содержания, но не нашедших адекватных художественных форм, видны рудименты привычных, ранее уже использованных образований, художественно не переосмысленных, не переплавленных для выражения нового содержания. Часто это связано с тем, что и новое содержание лишь смутно ощущается художником. Такие переходные произведения появляются обычно в периоды острых кризисов развития искусства или напряженной полемики художника с самим собой, с инерцией привычного мышления и манерой письма. Иногда из этого столкновения старой формы и нового содержания извлекается максимальный художественный эффект и создается гармоническое соответствие на новом уровне («Дон-Кихот» Сервантеса). В законченном художественном произведении в отношениях содержания и формы преобладает единство — соответствие, взаимосвязь и взаимозависимость.

Отделить форму от содержания здесь невозможно, не разрушив его целостности. В нем содержание и форма связаны сложной системой переходов и «сцеплений». С. Эйзенштейн остроумно заметил, что содержание не есть «содержимое», но акт «сдерживания» множества значений и смыслов, которые обозначены всей совокупностью выразительных средств.

Эстетическое единство содержания и формы предполагает их определенную позитивную однотипность, прогрессивное и художественно развитое содержание и полноценную форму. Целесообразно отличать единство содержания и формы, означающее, что одно без другого не может существовать, от соответствия содержания и формы как определенного художественного критерия и идеала. В реально существующем художественном произведении обнаруживается лишь приближение к этому соответствию. «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания значит уничтожить самое содержание, и наоборот: отделить содержание от формы значит уничтожить форму... это органическое единство и тождество идеи с формой и формы с идеей бывает достоянием

одной гениальности. Простой талант всегда опирается или преимущественно на содержание, и тогда произведения недолговечны со стороны формы, или преимущественно блистает формою, и тогда его произведения эфемерны со стороны содержания...»[1]

Вульгарно-социологический подход к искусству упрощает проблему обусловленности содержания и формы социально-исторической действительностью: отрицает относительную самостоятельность законов их развития, а также отождествляет художественные характеры, нравственные коллизии произведения с явлениями реальности.

Формализм в искусстве есть попытка повторить или создать форму ради нее самой, выразить ею лишь себя, а не идейно-эстетический смысл. Он может носить эпигонски-академический характер, заканчивая собой этап развития определенного стилевого направления, исчерпавшего свои возможности. Но есть формализм иного толка — мнимоноваторский, свойственный крайним течениям модернизма. Если первый тип формализма связан с консервацией выработанных форм, то второй — с тенденцией самодовлеющего, не наполненного содержательным смыслом формотворчества, не обеспеченного активным духовным поиском, выработкой оригинального и конструктивного воззрения на мир.

Исследование формы в искусстве — естественная и необходимая сфера научного знания. Более того, именно с нее иногда начинается анализ искусства. Формализм в науке об искусстве возникает тогда, когда форма трактуется как единственный предмет изучения, когда она рассматривается не в своей содержательной функции и общественно-исторической обусловленности, а как автономная ценность.

ГЛАВА 5

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

Эстетическое восприятие — особая форма психической деятельности человека, сущность которой заключается в том, что общественно значимое содержание произведений исторически развивающегося художественного твор-

[1] *Белинский В. Г.* Поли. собр. соч. М., 1955, т. IX, с. 535.

чества человечества становится достоянием отдельной личности и оказывает на нее свое специфическое воздействие. Только в процессе эстетического восприятия социально-эстетическая ценность произведений искусства, красота изображаемой ими действительности становится фактом сознания конкретного человека — представителя своей эпохи, класса и народа.

Воздействие произведений искусства на человека — многосторонний процесс, осуществляющийся на всех уровнях его психической деятельности и включающий в себя самые разные элементы этой деятельности.

§ 1. Структура и образно-знаковый характер эстетического восприятия

Произведение искусства — сложная знаково-изобразительная система, отдельные уровни которой обладают своей относительной самостоятельностью по отношению к другим уровням и слоям произведения, а также к объекту изображения и характерной для некоторых из них предметностью, временем и пространством. Эти особенности предмета эстетического восприятия определяют и особенности специфической перцептивной, мыслительной и эмоциональной формы психической деятельности человека.

Говоря о специфике эстетического восприятия, прежде всего следует подчеркнуть, что оно содержит в себе как элементы общебиологические и общепсихологические, так и структуры, возникшие и постоянно развивающиеся исторически с развитием человека как общественного существа и находящиеся в определенной зависимости от характера общественных отношений и ведущих форм художественной деятельности людей разных исторических эпох?

Особенности эстетического восприятия обусловлены тем, что люди разных эпох имеют дело не только с произведениями, возникшими в эти же эпохи, но и с совокупным исторически сложившимся культурным наследием человечества. Подлинные шедевры искусства переживают время своего создания, они оказывают свое влияние на последующие поколения людей. Поэтому правильное понимание сущности эстетического восприятия требует анализа его филогенеза и факторов, определяющих его специфику на разных этапах развития ка-

ждого отдельного человека. Исторический подход к пониманию эстетического восприятия дает нам возможность понять особенности исторически меняющихся форм этой специфической психической деятельности человека, показать ее зависимость от конкретных социальных условий, классовой и национальной принадлежности, уровня художественной образованности аудитории, характера идеалов, волновавших людей разных эпох, выявить влияние географической и этнографической среды на их представления о прекрасном, возвышенном, смешном и т. д.

Способность воспринимать общественно значимое содержание искусства, наслаждаться им, осмыслять значение его содержания не есть врожденное свойство человека. Специфически эстетическая форма восприятия развивается в процессе формирования человеческой личности. Ее богатство определяется не только возрастом, но и художественным образованием человека, его типологическими и характерологическими особенностями, социальными и эстетическими идеалами и установками. Восприятие — процесс, связанный с деятельностью органов чувств и мозга человека. С эстетическим восприятием связана деятельность двух органов чувств — зрения и слуха. Восприятие возможно лишь при условии целостности и нормального функционирования всех элементов анализаторов.

По своей природе любой акт восприятия — творческий процесс, существеннейшей чертой которого является взаимопроникновение и диалектическое взаимодействие чувственной и логической ступеней познания, своеобразное сочетание сенсорных, миметических, эмоциональных, абстрактно-логических и других элементов человеческой психики.

Не любое восприятие романа, картины, скульптуры, киноленты, песни и т. д. является эстетическим. Любое произведение искусства может быть и объектом научного анализа, если человек ставит перед собой задачу разложить его на исходные составные элементы, описывает его изобразительные средства, изучает законы композиции и т. д. Мы не можем говорить об эстетическом восприятии и при условии, если человек, воспринимая отдельные изобразительные средства произведения, не видит замысла художника, того специфического содержания, которое связано с художественным образом.

На первоначальном уровне организации эстетического восприятия мы перцептируем произведение искусства как конкретную, непосредственно воспринимаемую органами чувств систему изобразительных средств того или иного вида искусства и способов их организации в художественные структуры. Этот уровень характеризует эстетическое восприятие лишь как восприятие предметного, сюжетного, событийного содержания художественного произведения без его собственно эстетической специфики. На этом уровне эстетического восприятия мы воспринимаем произведение искусства как некоторый объект, организованный во времени и пространстве, но мы еще не осознаем того существенного, общественно значимого, что содержится в произведении искусства. Само по себе доэстетическое восприятие параметров изображения и угадывание в них той действительности, которую они изображают, не удовлетворяет высших интересов человека, так как все это не может затронуть все глубины нашего внутреннего мира и вызвать в нас эмоциональный отклик на содержание произведения искусства.

Непосредственно воспринимаемые органами чувств изобразительные средства произведения искусства в целое! ном эстетическом восприятии приобретают характер своеобразных знаков. Перцепция изобразительных средств художественного произведения в рамках целостного эстетического восприятия имеет характер непосредственного созерцания, представляющего совершенно другое содержание, чем то, которое они имеют сами по себе как отдельные чувственно воспринимаемые явления.

В процессе эстетического восприятия последовательно раскрываются естественные и социальные характеристики объектов, составляющие чувственно-изобразительные элементы. Их взаимодействие порождает «значение» целостного произведения, не содержащееся в его отдельных элементах. Это позволяет нам за непосредственно наблюдаемыми явлениями открывать собственно эстетическую сущность содержания произведений искусства.

§ 2. Особенности содержания эстетического восприятия

То, что воспринимающий произведение искусства увидит или услышит в произведении, зависит от того, насколько в нем содержится нечто «субстанциально-чело-

веческое» и насколько оно созвучно внутреннему миру самого воспринимающего субъекта. Сама способность отдельного субъекта открыть в художественном произведении свою человеческую сущность не является прирожденным его свойством. Эта способность формируется в процессе личного общения человека с реальным миром и с миром, созданным самим искусством.

К. Маркс подчеркивал, что «...только музыка пробуждает музыкальное чувство человека; для немузыкального уха самая прекрасная музыка *лишена* смысла, она для него не является предметом, потому что мой предмет может быть только утверждением одной из моих сущностных сил, т. е. он может существовать для меня только так, как существует для себя моя сущностная сила в качестве субъективной способности, потому что смысл какого-нибудь предмета для меня (он имеет смысл лишь для соответствующего ему чувства) простирается ровно настолько, насколько простирается *мое* чувство. Вот почему *чувства* общественного человека суть *иные* чувства, чем чувства необщественного человека. Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной *человеческой* чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз,— короче говоря, такие *чувства,* которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как *человеческие* сущностные силы» [1].

Как говорил В. Г. Белинский, «в созданиях поэта люди, восхищающиеся ими, всегда находят что-то давно знакомое им, что-то свое собственное, что они сами чувствовали или только смутно и неопределенно предчувствовали или о чем мыслили, но чему не могли дать ясного образа, чему не могли найти слово и что, следовательно, поэт умел только выразить...»[2]

Действительность, которую художник изображает в своем произведении и которая составляет специфическое содержание эстетического восприятия, — это и сама природа, и субстанциальные определения человека (определенной эпохи, социальной среды, этнической группы или нации), его этические, социальные, личностные идеалы, его представления о том, каков должен быть че-

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних Произведений. М., 1956, с. 593.
[2] *Белинский В. Г.* Избранные соч. В 3-х т. М., 1948, т. 3, с. 376.

ловек как представитель рода людей, своего народа, класса, эпохи, его страсти, склонности, мир, в котором он живет, взаимоотношения между людьми, обществом и природой. Как говорил Гегель, человек «только тогда и существует согласно с законом своего существования, когда он знает, что такое он сам и что вокруг него: он должен знать силы, которые его направляют и руководят им»[1].

Подобное знание существования человека согласно законам этого существования и дает искусство. Выразить, объективировать «сущностные силы» человека, его внутренний мир, его чувства, идеи, сокровенные мечты и надежды во всем их богатстве, в форме живой жизни человека — основная и ничем не заменимая функция искусства.

Когда строитель обтесывает глыбу мрамора, он заставляет этот кусок природы удовлетворять какую-нибудь потребность человека. Когда ученый выявляет свойства этого же куска мрамора, он . заставляет его заговорить о себе как об объекте, не зависящем от человека. Прикосновение художника к этому же мрамору заставляет его заговорить о том, что волнует человека и что он считает своей подлинно человеческой сущностью.

Воспринимая именно это содержание произведений искусства, человек видит, в какой мере он «...стал для себя *родовым существом,* стал для себя *человеком* и мыслит себя таковым»[2]. Подлинное содержание творений художника состоит в опредмечении «человеческой сущности», целью которого является, «с одной стороны, *очеловечить чувства* человека, а с другой стороны, создать *человеческое чувство,* соответствующее всему богатству человеческой и природной сущности»[3].

В любом подлинно художественном произведении эстетическое восприятие открывает какую-либо сторону, аспект, момент «идеи» человека, его «родовой сущности». Специфическая функция эстетического восприятия состоит в том, чтобы в произведении искусства открыть то, что волнует нас, что имеет отношение «к самому че-

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. М., 1970, т. 3, с. 365.
[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений, с. 587:
[3] Там же, с. 594.

ловеку и к его понятиям того, что находит человек прекрасным и великим»[1].

В целостном акте эстетического восприятия «действительность» предстает перед нами в трех формах своего существования.

Первая из этих форм — внеэстетическая — это действительность, которую индивид знает из своего жизненного опыта со всеми ее перипетиями, случайными поворотами; реальность, с которой ему приходится считаться и которая имеет для него жизненно важное значение. Об этой действительности у человека существуют какие-то общие представления, он стремится познать законы, которым она подчиняется.

Другая форма действительности, с которой встречается субъект при эстетическом восприятии произведения искусства, — это эстетически преобразованная художником действительность, эстетическая картина мира.

В художественном образе органически соединены обе описанные выше формы существования действительности — ее непосредственное бытие и законы ее существования «по законам красоты». Перед взором воспринимающего художественное произведение вместо абстрактных представлений о мире и человеке встает конкретное их проявление и вместо случайного их бытия в отдельном явлении мы видим образ, в котором узнаем нечто существенно-человеческое.

Сам факт, что содержание произведения искусства постигается с помощью такого психологического явления, как восприятие, говорит и о форме существования этого содержания в самом произведении искусства. Это содержание дано воспринимающему человеку не как абстрактное всеобщее определение, а как человеческие действия и чувства, как цели поведения и страсти, принадлежащие отдельным индивидам. В эстетическом восприятии всеобщее, которое должно быть изображено, и индивиды, в характерах, судьбах и поступках которых оно проявляется, не могут существовать отдельно друг от друга, и событийный материал не может быть в простом подчинении общих идей и представлений, иллюстрацией абстрактных понятий.

Как подчеркивал Гегель, всеобщее, разумное выражается в искусстве не в форме абстрактной всеобщности,

[1] *Чернышевский Н. Г.* Избранные филос. соч. М., 1950, т. 1, с. 270.

а как нечто живое, являющееся, одушевленное, все собою определяющее, и притом таким образом, что это всеохватывающее единство, подлинная душа этой жизни, действует и проявляется совершенно скрыто, изнутри. Это одновременное существование в эстетическом восприятии «понятия» человека и его внешнего существования является результатом синтеза того, что художник непосредственно показывает средствами изображения и творческой деятельности фантазии воспринимающего Субъекта. Именно богатство личного опыта, глубина познания человеческой сущности, характеров, возможных и реальных поступков при определенных ситуациях дают возможность человеку увидеть подлинно человеческое содержание произведения искусства.

Как известно, не только у различных людей, но и у одного и того же человека одно и то же художественное произведение вызывает разные переживания и воспринимается по-разному. Этот факт связан с тем, что образ, возникающий в сознании воспринимающего, является результирующей взаимодействия инвариантных выразительных средств произведения искусства с личным опытом субъекта в самом широком смысле этого слова (предыдущая эстетическая деятельность, общая жизненная позиция, классовая и национальная принадлежность, профессия и т. д.).

Значение имеют также и тип высшей нервной деятельности человека, его эмоциональная отзывчивость. «Произведение литератора,— писал М. Горький, — лишь тогда более или менее сильно действует на читателя, когда читатель видит все, что показывает ему литератор, когда литератор дает ему возможность тоже «вообразить» — дополнить, добавить — картины, образы, фигуры, характеры, данные литератором, из своего читательского, личного опыта, из запаса его, читателя, впечатлений, знаний»[1].

Слушание музыки, созерцание произведений живописи, скульптуры и киноискусства, чтение художественной литературы — это способность человека привносить в содержание воспринимаемого произведения свой жизненный опыт, свое видение мира, свои переживания,

[1] *Горький М.* Собр. соч. В 30-ти т., т. 25, с. 116.

свою оценку социально значимых событий своей эпохи. Без этого привнесения полнокровной человеческой жизни книга, картина, скульптура, песня или кинолента остаются эстетически неполноценными для воспринимающей их личности. То, что вложено художником в произведение, воссоздается воспринимающим его человеком по ориентирам, заданным художником, но результат восприятия определяется вместе с тем и умственными, моральными способностями и человеческой сущностью воспринимающего субъекта.

Существенным и необходимым элементом осознания художественного образа являются эмоции, возникающие в процессе эстетического восприятия. Благодаря эмоциональному характеру восприятия художественный образ приобретает убедительность факта, а логика развития событий, изображенных художником, приобретает убедительность собственной логики воспринимающего. Благодаря фантазии отдельные образы, чувства и мысли человека объединяются и составляют целостный мир событий, поступков, настроений и страстей, в которых отражаемая действительность как во внешнем своем проявлении, так и в своем внутреннем содержании становится для нашего сущностного понимания мира объектом непосредственного созерцания. Посредством представления эстетическое восприятие включает в себя полноту, многообразие и красочность явлений реального мира, объединяя их в нечто изначально неотделимое от внутреннего и существенного содержания этого мира.

Участие отмеченных элементов человеческой психики в становлении художественного образа в сознании человека обусловливает многозначность интерпретации содержания произведений искусства. Это одно из великих достоинств художественных ценностей, так как они дают «повод много думать» (Кант), каждому переживать по-своему, каждого воспитывать и вдохновлять на такие поступки, которые определяются как самим содержанием произведения искусства, так и человеческой сущностью самого воспринимающего.

Эстетическое восприятие определяет и форму реакции субъекта на содержание произведения искусства. Результатом эстетического восприятия произведений искусства являются не стереотипы поведенческих реакций, а формирование принципов отношения личности к окружающей ее действительности.

§ 3. Особенности эстетического восприятия произведений отдельных видов искусства

Каждому виду искусства присущи свои, специфические изобразительные средства и возможности воплощения в них определенного содержания. В процессе эстетического восприятия мы проделываем путь от видимых «невооруженным глазом» изобразительных элементов разных видов искусства к их собственно эстетическому содержанию. Что заставляет нас выходить за пределы непосредственного, чувственно воспринимаемого бытия выразительных средств? Ключ к отысканию внутреннего содержания в непосредственно данной нам ткани произведения искусства состоит в том, что для воспринимающего изначально, как conditio sine qua поп, и содержание, и форма произведения искусства являются результатом творчества художника, смысл которого раскрывается в процессе эстетического восприятия.

В различных видах искусства художник добивается этой цели разными способами, но во всех случаях суть дела заключается в том, чтобы создать для воспринимающего ситуацию, разрешение которой и есть раскрытие содержания, замысла художественного произведения. Как правило, художник пользуется такими выразительными средствами, язык которых понятен всем, имеет общечеловеческий, «родовой» характер. Эти выразительные средства должны восприниматься как более или менее инвариантные авторскому замыслу. Это те элементы композиции художественного произведения, которые имеют достаточно устойчивое смысловое и художественно-эстетическое содержание. Внутри этого содержания возможна индивидуальная интерпретация, но выход за его границы нарушает адекватность восприятия авторского замысла.

При эстетическом восприятии произведений скульптуры на наши органы чувств непосредственно действуют цвет материала, светотени, форма, величина и пропорции частей произведения. Цвет, форма и пропорции как элементы произведения скульптуры вызывают элементарные эмоциональные реакции и своеобразную ориентировочно-исследовательскую деятельность. На втором этапе эстетического восприятия происходит опознание изображения как некоторого целостного предмета или явления действительности, в котором мы открываем

проявление определенных эмоциональных переживании. Это открытие в выразительных» элементах эмоциональных состояний есть одновременно и сопереживание, «вчувствование», благодаря чему черты образа становятся собственными переживаниями воспринимающей их личности.

Следующий, завершающий этап эстетического восприятия произведения скульптуры состоит в «опознании» его социально значимого содержания. Это достигается тем, что субъективные переживания воспринимающего ассоциируются с тем духовным содержанием, которое олицетворяет объект скульптурного изображения. Человек, узнающий в памятнике скульптуры Зевса, Геру, Прометее или кого-нибудь другого из персонажей древнегреческой мифологии, ассоциирует его с представлениями о тех «сущностных силах», которые олицетворяли Зевс, Гера, Прометей и т. д. Если зритель в скульптуре узнает кого-либо из исторических личностей, то в его сознании подвиг героя ассоциируется с теми чертами его характера и особенностями его личности, из которых с необходимостью должно проистекать то, что он сделал или мог бы сделать.

Живопись, так же как и скульптура, воплощает свое содержание в чувственном внешнем образе человека или отдельных вещей и явлений природы. Материалом, которым она пользуется в качестве изобразительного средства, являются свет и цвет.

Цвет сам по себе, как физическое явление, способен вызывать определенные психоэмоциональные состояния человека. Еще Гете отмечал влияние различных цветов на наше настроение. Он делил их на возбуждающие, бодрящие, оживляющие и вызывающие тревожно-беспокойное настроение. К первой группе Гете относил красно-желтые, ко второй - сине-фиолетовые цвета. Промежуточное место занимает зеленый цвет, который вызывает состояние спокойной умиротворенности. Действие цветов обусловлено, с одной стороны, непосредственным их физиологическим влиянием, а с другой стороны, - ассоциациями, которые цвета вызывают на основе предшествующего опыта личности.

Сложнейшие сочетания и переливания цветов в произведениях живописи создают определенный эмоциональный фон, оказывающий существенное влияние на весь процесс эстетического восприятия. Сама перцепция

физических параметров изображения во многом зависит от этого исходного эмоционального фона. Благодаря эмоциональному характеру восприятия содержание произведения живописи, воплощенное в выражениях человеческого лица, в его мимике, позе, общей ситуации, в которой находится герой, начинает субъективно переживаться как собственные эмоциональные состояния зрителя В изображенных психических состояниях он объективирует и созерцает свои личные переживания.

Да Аристотель прав, когда говорит, что «этические свойства» человека могут быть изображены только опосредствованно, в виде телесных проявлений его душевных состояний. Но этим не ограничивается суть эстетического восприятия произведений живописи.

Подлинное эстетическое его восприятие начинается с того момента, когда изображение заставляет нас сделать содержанием наших переживании ценности, имеющие этический, общечеловеческий, социально значимый характер достижения эффекта то, что художник показывает в нашем сознании, должно восприниматься не как единичный факт, а как элемент целостной ситуации, естественный ход событий которой по необходимости ПРИВОДИТ к тому, что мы видим на картине.

Если в романе, опере, кинофильме, повести и на сцене вся эта целостность событий развертывается последовательно во времени и открывается нашему непосредственному восприятию от завязки к кульминации и развязке, то в произведении живописи все это движение в сознании воспринимающей личности возникает под влиянием одномоментно изображенного на картине.

То что мы видим непосредственно на картине, воспринимается нами одновременно и как задача, которую художник ставит, и как ее решение. Задача состоит в том что, воспринимая произведение живописи, мы для себя ответили бы на вопрос: следует ли то, что дано нашему глазу, из общего закона той сферы человеческой жизни которую рисует художник, т. е. «естественно» или нет то что нам показывают? Есть ли в видимом правда и содержится ли «мера», «понятие» отражаемой действительности в том, что и как показывает нам художник? " Свою цель художник достигает тогда, когда мы видим в его произведении естественный ход событий в их существенном проявлении, очищенный от всего случаи-

ного, затемняющего путь к восприятию общезначимого, «закона существования» в существующем.

На «визуальном», «доэстетическом» уровне восприятия картины Репина зритель видит убитого человека и рядом с ним «автора» этого злодеяния. Эта сцена ассоциируется с историческим фактом. Однако эстетическое содержание восприятия картины Репина — не убийство Иваном Грозным его сына, а более глубокая, имеющая общечеловеческое значение моральная проблема. Своим решением Художник придал этой проблеме в высшей степени трагический характер. Сам акт убийства и причины, приведшие к нему, на картине не показаны. Но мы видим последствия и по ним в нашем сознании возникает вся последовательность событий: мотивы, лежащие в основе действий, внутренние психологические механизмы, благодаря которым действие стало возможным, последствия, к которым оно привело, и тот вывод, который из них сделал художник. Вся жизнь Ивана Грозного и содеянное им недвусмысленно говорят о том, какие люди способны на подобные поступки, каким характерам и страстям под силу подобные деяния. И в то же время на картине мы видим этого человека не в состоянии исступления, дикой, «убивающей» ярости, а глубоко страдающего, вызывающего искреннее человеческое сострадание. На картине Репина мы видим Ивана Грозного как человека, который может убить и убивает потому, что это следует из его характера и из определенных обстоятельств, при которых действует этот характер. Но, убив, перед лицом непоправимого, он страдает так глубоко, как это может только великий характер. Глядя на репинского Ивана Грозного, в нашем сознании всплывает представление о человеке, которому ничто человеческое не чуждо. Таков логический конец целостного эстетически полноценного восприятия картины Репина. Этого эффекта художник добивается тем, что, показывая нам какое-то действие человека, он заставляет нас задуматься над скрытыми причинами, приводящими к видимым последствиям, изображенным на картине. Именно это движение нашего восприятия от внешних явлений к внутренним их причинам, представленное в виде последовательной логической и временной смены конкретных действий живого человека со всеми их перипетиями, лежит в основе наших глубоких, эмоционально насыщенных переживаний.

Музыка при помощи звуков и их сочетаний раскрывает личностно и общественно значимую внутреннюю жизнь субъекта и выражает ее не как внешний образ или общие представления, данные нашему содержанию, а как поток ярчайших эмоциональных переживаний человека.

Человеческий голос и за пределами искусства вызывает определенные эмоциональные состояния. Смех, стоны, плач, различные восклицания всегда производят на нас определенное воздействие. Специфически музыкальный звук создан искусством и является его выразительным средством. В основе музыкального звучания лежат количественные, или, точнее говоря, отношения меры. Поэтому основу музыкального восприятия составляют гармоничность звуков и закономерные и симметричные формы их комбинаций.

Еще на начальных этапах взаимодействия слушателя с музыкальным звучанием совершенно четко обнаруживается чувственный, эмоциональный элемент музыкального восприятия. Интонационно-выразительные средства музыки (звуковысотность, метро-ритмические особенности, ладо-тональность и др.) вызывают активную ориентировочно-исследовательскую и эмоциональную деятельность слушателя.

Музыкальные звучания, как процессы, развертывающиеся во времени, имеют большие возможности для влияния на функциональное состояние множества систем человеческого организма и его психики. Ритмически организованный характер имеют такие элементы музыкального произведения, как тактовая пульсация, внутритактовые соотношения длительностей и интенсивности звучания и сама музыкальная высота (результат устойчивых во времени периодических частотных импульсаций).

Все эти элементы музыкального звучания оказывают существенное влияние на функции организма (сердечно-сосудистая система, дыхание, нервная система, органы чувств и др.). Однако они имеют «неспецифический» тонический характер, и их основное действие состоит в том, что они создают определенное общее настроение личности.

Изменения вазомоторики, дыхания, мышечного и нервного тонуса оказывают существенное влияние на состояние голосового аппарата человека.

Дальнейшее развитие музыкального восприятия осу-

ществляется на уровне взаимно координированной деятельности слухового и речевого аппаратов. Слушание музыки — это и своеобразное «внутреннее пение», внутреннее интонирование. Моторная имитация существенно влияет на распознание звуковых сигналов. Артикуляционные изменения тесно связаны и с первичным эмоциональным эффектом музыкальных воздействий. На уровне артикуляционных движений, «внутреннего пропевания» происходит соединение объективного с субъективным, внешнее превращается во внутреннее. Артикуляторные изменения настраивают внутренние процессы на восприятие движения музыкального «предмета». Поскольку эти изменения связаны с эмоциональными процессами, происходит глубокое вовлечение индивида в перцепцию целостного музыкального произведения. В соответствии с акустической картиной звуковых воздействий интонирование выступает как фактор деятельности, благодаря которой оказывается возможным объединение эмоционально-выразительных качеств музыкальных интонаций с подобными качествами собственных «интонаций» слушателя. Поэтому в конечном счете именно через интонирование происходит эмоционально-смысловая интерпретация музыки. Благодаря интонированию деятельность, вызванная музыкальным звучанием, для слушателя приобретает характер субъективной реальности и открывается возможность субъективного отношения к ней.

На уровне интонирования общие эмоционально-тонические изменения начинают приобретать свое специфическое определение как приятные или неприятные и ассоциироваться с какими-то эпизодами из жизни субъекта, с внешними событиями и т. д. Музыкальный объект опознан в эмоциональном плане, прочувствован и начинает действовать как внутренняя сила нашей психической жизни. Возникая под влиянием выразительных средств музыки, отражая звуковую картину музыкального произведения, все эти процессы оказываются проводниками эмоционально-выразительного содержания, способствуют тому, что звук проникает в самобытный мир субъекта. В процессе внутреннего интонирования происходит не только воспоминание определенных эмоциональных переживаний, не только их пропевание внутренним голосом, но и превращение возникшего волнения в нечто объективно организованное, материализованное,

поддающееся созерцанию, как что-то имеющее значение само по себе. Благодаря тому, что музыкальное звучание протекает во времени, оно приводит наш внутренний мир в движение, наполняя его более определенным содержанием, затрагивающим и привлекающим.

Часто, используя исторически сложившиеся средства музыкального воздействия, композитор просто «щекочет» чувства слушателя, эпатирует его, не вызывая в нем больших страстей, не воспитывая в .нем общественно значимых идеалов. Однако подлинно эстетический характер музыкальное восприятие приобретает лишь тогда, когда субъект переживает состояния, имеющие социально значимое содержание. Для достижения этой конечной цели эстетического восприятия нужно, чтобы отдельные эмоциональные переживания были организованы таким образом, чтобы борьба страстей имела определенную тематическую направленность от завязки какой-то этически значимой темы к ее развязке. Целостная структура переживаний с их постоянной сменой, столкновениями и разрядкой должна составлять некоторую эмоционально-нравственную ситуацию. Только такие «ритм и мелодия», как подчеркивал Аристотель, «содержат в себе ближе, всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств» [1].

Эстетическое восприятие произведений художественной литературы имеет свои особенности. Чувственным элементом, которым пользуется художественная литература, являются не единичные предметы действительности (звук, свет, цвет, форма и т. д.), а слово, само по себе имеющее характер знака. В произведениях художественной литературы, в отличие от произведений архитектуры, скульптуры и живописи, имеется недостаток чувственной реальности и внешней определенности единичного явления.

В сочетании отдельных слов в сфере внутреннего представления, созерцания и фантазии эстетическое восприятие произведений художественной литературы открывает бесконечный объективный мир. В произведении искусства слова этот мир событий организован таким образом, что он с поражающей полнотой передает по-

[1] *Аристотелъ.* Политика. М., 1911, с. 365 — 366.

следовательность и смену душевных настроений, страстей и законченный ход какого-либо важного для понимания сущности человека действия. Из этого уровня восприятия событийного состава произведения литературы вырастает следующий, раскрывающий специфически эстетический характер восприятия. Суть этого уровня эстетического восприятия состоит в том, что за движением событий непосредственно видимых мы раскрываем то, что составляет внутреннее содержание «сущностных сил» человека, борьбу его страстей, его «родовую сущность».

Специфика восприятия различных видов искусств будет рассматриваться и в следующем разделе книги в связи с характеристикой видов и жанров искусства.

Р А З Д Е Л III

ВИДЫ ИСКУССТВА

§ 1. Принципы классификации видов искусства

Искусство реально существует как система его отдельных видов, находящихся между собой во взаимосвязи и подчиненных общим задачам художественной деятельности в ту или иную эпоху. Каждое из искусств, будучи выражением общих законов художественного творчества, вместе с тем специфично, обладает неповторимым своеобразием.

С пониманием специфики вида искусства как целостного явления, направленного вместе с тем на развитие не специальных, а всеобщих творческих способностей человека, связано в нашей эстетике и положение о диалектическом единстве ограниченности и универсальности каждого вида .искусства в отображении мира.

Каждое из искусств относительно ограничено в возможностях прямого воспроизведения жизни и связано преимущественно с какой-либо особой «подведомственной» ему сферой. Одни явления и грани действительности оно отражает лучше, другие — хуже, третьи — не отражает совсем. Музыка, например, обладает необычайной силой в выражении душевных состояний человека, но одновременно отличается слабостью в передаче наглядных сторон предметного мира. Литература может прямо воспроизводить речь людей, в то время как живопись лишена этой возможности. Скульптура наглядно показывает нам объемную, пластическую выразительность тела, чего не могут сделать литература, музыка и живопись. И так далее. Этим объясняются особенности содержания, а также специфические средства создания образа в каждом из искусств.

При этом каждое из искусств обладает средствами преодоления своей относительной ограниченности. Оно может путем сочетания прямого и косвенного отображения, путем использования связей различных сторон жиз-

ненного опыта, т. е. воздействия на фантазию, вызывая ассоциативные представления, отражать жизнь во всей полноте, необходимой для решения той или иной художественной задачи. Прямо воспроизводя лишь свой особый предмет, любое искусство косвенно может отражать жизнь с той степенью целостности, которая определяется художественными целями в каждом отдельном случае. Так, музыка может не только давать эмоциональный образ какого-либо явления, но при этом также «живописать» («Сеча при Керженце» Римского-Корсакова), в живопись могут вторгаться слуховые ассоциации («Вечерний звон» Левитана), скульптура может стать характеристикой и символом эпохи («Рабочий и колхозница» Мухиной) и т. д.

Каждое искусство обладает *неповторимой* художественной ценностью, ибо разные искусства не только *по-разному* рассказывают об одном и том же, но и рассказывают о *нем разное.*

В эстетике издавна принято делить искусства на три группы: искусства *пространственные* (архитектура; скульптура, живопись и др.), *временные* (литература, музыка) и *пространственно-временные* (театр и др.). Пространственные искусства принято называть также *статическими* (или предметным»), временные — *динамическими* (или процессуальными), пространственно-временные — *синтетическими* (имеется в виду синтез пространства и времени, предметности и процессуальности). Различие этих групп искусств связано также с различием органов восприятия: пространственные искусства воспринимаются *зрением,* временные воспринимаются (или могут восприниматься) *слухом,* а пространственно-временные — *и тем и другим одновременно.*

Следует отметить, что вся терминология данной классификации условна и относительна. Понятия пространства и времени в данном случае нельзя брать в точном значении (ни в философском, ни в естественно-научном). Речь идет о специфически художественном смысле этих понятий. Физически любое искусство существует одновременно и во времени, и в пространстве.

Столь же относительно разграничение этих групп искусств и по признаку статики и движения. Скульптура и живопись представляют собой неподвижные предметы, музыка и поэзия — изменчивые процессы. Но косвенно скульптура и живопись могут передавать движение, а по-

эзия и музыка — предметный мир. Различие между ними в данном случае не абсолютное. Но оно существует и важно для этих искусств, а потому и выражается в данной классификации.

В некоторых книгах по эстетике приводится еще деление искусств на *изобразительные* и *выразительные.* Оно имеет известные основания, но вместе с тем является сугубо условным. Искусств, которые только изображают, ничего при этом не выражая, или, наоборот, только выражают, ничего не изображая, не существует. Всякое искусство обладает способностью как изображения, так и выражения, которые находятся в единстве и определяют собой сущность художественного образа. Это единство изображения и выражения в каждом из искусств имеет особый характер.

В качестве примера неизобразительных, а якобы только выразительных искусств обычно указываются архитектура и музыка. Однако выражая идеи и чувства, переживания и смысловые отношения, эти искусства также (хотя и по-своему) изображают. Изображение — это сходство, подобие образов искусства с действительностью. Выражение — внутренний идейно-эмоциональный смысл, присущий изображению. Поэтому их единство свойственно любому искусству, вне этого единства художественное творчество разрушается. Но, конечно, в каждом искусстве данное единство специфично.

Архитектура не изображает в том смысле, в каком изображает живопись: в ней может не быть сходства с отдельными конкретными явлениями действительности. Но ее образы подобны реальным отношениям явлений действительности, сходны с ее ритмами, пропорциями и законами, и потому могут воплощать глубокие идеи, рассказывать об образе жизни, стремлениях и идеалах людей. Кстати, в виде частного случая в архитектуре может быть сходство и с отдельными конкретными явлениями (колонна может напоминать человека, колоннада — лес, свод — пещеру, капитель — бутон цветка и т. д.

В музыке нет наглядного сходства с видимым обликом конкретных явлений, на котором основано изображение в живописи. Но по-своему она тоже изображает. Это изображение основано на подобии эмоциональных переживаний, процессов развития, смысловых отношений в музыке и в реальной действительности, не говоря уже

о возможности изобразительной передачи звуков и ритмов жизни, интонаций человеческой речи.

Таким образом, единство изображения и выражения является законом любого искусства, хотя в каждом искусстве оно специфично и достигается особыми средствами. Нарушение этого единства ведет к отходу от реалистической природы художественного творчества. Деление искусств на изобразительные и выразительные поэтому имеет не абсолютный, а относительный смысл. Можно говорить лишь о специфике изображения и выражения в каждом из видов искусства, а также о том, что в одних искусствах это единство изображения и выражения существует как бы на основе изображения, а в других — на основе выражения.

Образуя единую систему, искусства связаны вместе с тем со смежными областями деятельности человека, и это влияет на их классификацию.

Среди многообразных искусств есть такие, которые наиболее близки *трудовой деятельности* человека и прямо связаны с производством. Это архитектура и декоративно-прикладные искусства. Они образуют как бы «начало» системы искусств, вырастающей из процессов труда. Онb несут в себе и явления, «промежуточные» между искусством и трудом,, между искусством и неискусством: в сфере архитектуры и декоративно-прикладного искусства есть явления явно художественные (не в смысле качества, а в смысле принадлежности к искусству), явно нехудожественные и такие, которые находятся на грани художественного и нехудожественного.

С другой стороны, среди многообразных искусств есть такие, которые наиболее близки *игре,* где термином «игра» обозначается само художественное творчество. Это все актерские, зрелищные искусства. Они образуют как бы другой «конец» системы искусств, переходящий в игру. Они несут в себе и явления, «промежуточные» между искусством и игрой, между искусством и неискусством: в сфере эстрады и цирка также есть явления, явно художественные, явно нехудожественные и такие, которые находятся на грани художественного и нехудожественного.

Взятое во всей совокупности, своих разновидностей искусство как бы плавно возникает из сферы труда (производства) и столь же плавно переходит в сферу игры (спорта). Но, будучи предметной деятельностью, специ-

фика которой раскрывается в разрешении противоположности труда и игры, искусство вместе с тем является формой *общественного сознания,* особым видом идеологии, познанием мира. Это значение, свойственное всему искусству в целом, наиболее непосредственно выступает в литературе. Поэтому литература находится как бы в «центре» системы искусств, «фланги» которой образуются искусствами «трудовыми» (прикладными) и «игровыми» (зрелищными). Переходными же сферами являются искусства изобразительные и искусство звуковое (музыка). Они обнаруживают общие свойства," с одной стороны, между «трудовыми» искусствами и литературой (непосредственно предметный и вместе с тем сюжетный характер изобразительных искусств), с другой стороны, между литературой и «игровыми» искусствами (звуковой, процессуальный и вместе с тем исполнительский характер музыки).

Система искусств, вытекающая из природы художественной деятельности, обнаруживается, таким образом, в следующей схеме:

Прикладные («трудовые») искусства	Архитектура Декоративно-прикладное искусство	Пространственные искусства
Изобразительные искусства	Скульптура Живопись Графика Художественн ая фотография	
Искусство слова Искусство звука	Литература Музыка	Временные искусства
Зрелищные* («игровые») искусства	Хореография Кино Телевидение Эстрада Цирк	Пространственно-временные искусства

Эти виды искусства воплощают многообразие художественной деятельности, и система их «выводится» из природы искусства в целом. Они укладываются и в формальную классификацию, о которой выше шла речь, но данный принцип классификации полнее выявляет их природу. В соответствии с этой классификацией в нашем

учебнике далее располагаются и специально рассматриваются все отдельные виды искусства.

§ 2. Художественная литература

Художественная литература- занимает в семье искусств особенно важное место. Она способна наиболее широко отражать коренные явления и процессы развития действительности, ведущие тенденции эпохи, наиболее активно вмешиваться в ход общественной жизни, влиять на него. Литература всегда играла действенную роль в социальной борьбе. И в наше время, выражая идеологию различных классов, она участвует в борьбе двух систем — социализма и капитализма. В советском обществе она служит коммунистическому воспитанию масс, росту сознания и духовной культуры народа.

В последние годы теоретическая мысль все чаще расслаивает художественную литературу на так называемую беллетристику и строго художественную словесность. Такая дифференциация, безусловно, содержательна, в основе ее — учет не только реального положения дел в самой литературе, но также и многообразия читательских вкусов и потребностей, порождающих определенные формы литературного творчества.

Менее всего беллетристика должна рассматриваться как «чтиво», макулатура и т. д. Речь, очевидно, может идти лишь об особом, присущем именно ей подходе к действительности и соответственно об особом типе читательских ожиданий. Современная наука о литературе обнаруживает в беллетристике прежде всего *установку на узнавание.* Это значит, что художник-беллетрист концентрирует свои творческие усилия на изображении *уже известных сторон* жизни (см., например, нашумевший роман Артура Хейли «Аэропорт») и, таким образом, удовлетворяет потребность определенной категории читателей в переживании ранее замеченных, однажды воспринятых, но, так сказать, не поднятых на высоту специального объекта внимания фактов или мотивов.

Беллетристический тип жизнеотношения — это в некотором роде «повторение пройденного», в то время как строго художественная литература — всегда *открытие,* как говорил Маяковский, «езда в незнаемое». Причем для читателя она не перестает быть «ездой в незнаемое» даже при многократном перечитывании литературного

текста — безграничная жажда постижения «хода вещей», владеющая художником в момент создания образного мира, неисчерпаемый запас возможностей, таящихся в самом жизненном материале, ставшем конкретным предметом творчества, обеспечивают подлинно художественному произведению свежесть восприятия и новизну.

Значение литературы как ведущего вида современного искусства сказывается во многих отношениях. Это влияние и ведущая роль литературы определяются, во-первых, тем, что она удивительно чутко улавливает пульс эпохи, живо и непосредственно откликается на веяния времени. Общеизвестно, например, огромное влияние русской классической литературы на развитие реалистической живописи, музыки, театра в XIX в. Когда Крамской характеризовал, например, творчество Федотова как отражение в живописи гоголевского видения, он, в сущности, имел в виду колоссальное воздействие литературы на все другие искусства.

Во-вторых, ведущая роль литературы среди других искусств и ее влияние на них определяются тем, что многие искусства покоятся на литературной основе. Таков театр во всех своих разновидностях, таково же кино, а в определенной мере — телевидение, эстрада. Развитие этих искусств, следовательно, зависит от развития художественной литературы.

В-третьих, влияние литературы на другие искусства сказывается и в том, что она «подсказывает» другим искусствам-темы и сюжеты. Содержание литературных произведений нередко «пересказывается» другими искусствами; произведения музыки, хореографии, живописи, театра создаются по литературным первоисточникам, на их сюжеты.

Так, в творчестве Чайковского раскрылись лирико-драматические стороны поэзии и прозы Пушкина. Остро-социальная трактовка «Мертвых душ» Гоголя осуществлена в одноименной опере Р. Щедрина. Нашли свое отражение в музыке и советские литературные произведения (оперы И. Дзержинского «Тихий Дон» и «Поднятая целина», опера С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке», Ю. Мейтуса «Молодая гвардия»). Обратные же процессы встречаются гораздо реже, они не исключены (назовем для примера «Крейцерову сонату» Л. Толстого или рассказ А. Куприна «Легенда», навеянный «Легендой» Г. Венявского. Много литературных откликов вы-

звала седьмая симфония Д. Шостаковича); однако существенной роли в развитии литературы они все же не играют.

Особо важное место литературы в художественном развитии обусловлено также тем, что ее главным изобразительно-выразительным средством, является слово, в сфере которого скрещиваются все структуры сознания и опыта человека. Слово — наиболее подвижная система выражения смыслов. Поскольку сфера словесного языка почти безгранична, возможности художественного охвата жизненных явлений в литературе особенно широки. Литература свободно переносит действие в различные пространственно-временные измерения, обладает возможностью развертывания в одном произведении нескольких сюжетных линий, способных свободно сочетать описание, повествование и диалог.

Благодаря слову литература обладает возможностью включения в художественную ткань выразительных средств, отличающихся понятийной определенностью и в то же время сочетающихся с изображением конкретных жизненных явлений. В частности, она может прямо, путем непосредственного словесного выражения передавать авторскую мысль. Этим приемом писатели нередко пользуются для введения в литературное повествование лирических отступлений и философских размышлений. Более прямая, чем в других искусствах, связь литературы с мышлением, с философией отмечалась еще Гегелем, который, пусть с идеалистических позиций, но уловил здесь одну из специфических особенностей творчества писателя — наличие в нем в большей мере, чем в других искусствах, аналитического интеллектуального начала.

Со словом связана и большая доступность литературы в сравнении с другими искусствами. Правда, язык художественной литературы — это не просто обычный словесный язык. Литературно-художественный язык отличается разнообразными формами иносказания, разного рода тропами, усиливающими словесную образность. Но освоение языка художественной литературы не вызывает таких трудностей, как специальное изучение выразительных средств других искусств. У литературы в этой связи есть другие трудности: ее язык национален и требует перевода для обращения к другим нациям.

Словесный язык в художественной литературе не только приобретает отточенность и завершенность, но

и выявляет все свои внутренние возможности. Слово используется писателем и как изобразительное средство, и как выражение мысли, и как эмоциональный элемент. А. М. Горький писал, что литератор не только пишет пером, он рисует словами. Пользуясь такими конкретными средствами, как, например, сравнение, эпитет, синекдоха, ирония, метафора, аллегория, гипербола, синонимы, парафразы и т. д., литература передает тончайшие нюансы душевного мира человека, дает изображение природы, повествует о судьбах людей и народов. Именно такого рода фигуры и тропы, обусловливающие переносные, иносказательные, метафорические значения слова, умножают смысловую многозначность художественной 'речи. Выразительные возможности литературы безграничны; более того, именно эти возможности позволяют литературе охватывать явления жизни с полнотой, которая не всегда доступна другим искусствам.

В романе Горького «Мать» нарисован изумительный образ знамени. Знамя Горький уподобляет птице, которая то как бы распластывает свои большие крылья над толпой, прикрывает ее собой, то сжимается, стягивая к себе людей. Это один из лучших живописных образов романа. Ни в спектаклях, созданных по горьковскому роману, ни в кинофильмах, ни в иллюстрациях к роману передать образ знамени-птицы не удалось. И это понятно: читатель домысливает созданный писателем образ, а театр, кино и графика придают ему непосредственную видимость.

В романе М. Шолохова «Тихий Дон» сцена похорон Аксиньи заканчивается описанием пейзажа: «Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий, черный диск солнца», В кинофильме С. Герасимова «Тихий Дон» этого нет. Кинематографический образ в отличие от романного, не позволяющий выразить мысли и чувства Григория, тончайшие движения его души, повествовательно превратился бы во внешнюю иллюстрацию. Художник О. Верейский в своих иллюстрациях к «Тихому Дону» также отказался от изображения этой сцены. В романе черное солнце — аллегория, встающий за ним пейзаж домысливается. В кино и графике эта аллегория выглядела бы фальшивой, и поэтому С. Герасимов и О. Верейский отказались от изображения данной сцены выразительными средствами этих искусств.

Особую выразительную сферу литературы составляет стихосложение. В стихах словесная речь обретает ритмическую организацию, которая достигается паузой и ударением в конце каждой строки, применением рифмы (звуковых повторов на концах строк) и соразмерностью стихотворных строк по числу и расположению ударений. В стихе в сравнении с прозой большее значение приобретают интонация речи и звуковой состав слова. Закономерности стиха коренятся в особенностях эмоционально приподнятой речи человека. Они родственны закономерностям музыкального языка. Поэтому стих используется преимущественно в лирике, хотя в стихах создаются и эпические и драматические произведения. Художественно-образное значение в литературе имеют также родовые и жанровые особенности произведения. Обширная сфера художественной литературы подразделяется на эпос, лирику и драму.

В *эпосе* действительность отражается наиболее развернуто, широко и многоохватно. Человеческие характеры предстают на широком жизненном фоне, в тех обстоятельствах, которые их окружают и заставляют действовать. Эпические произведения, как правило, сюжетны. В них повествуется о целостных человеческих судьбах или об определенных (законченных) этапах жизненного пути героев. В эпосе акцент делается на объективное изображение действительности. Поэтому описание и повествование играют в нем ведущую роль.

Эпическая литература раскрывается в разнообразных жанрах, среди которых особенно большое место занимает N роман — наиболее масштабная эпическая форма. В речи на IV съезде писателей М. Шолохов говорил: «Я целиком разделяю точку зрения Константина Федина на то, что единственным жанром в прозе — таким, какой в состоянии охватить огромные социальные сдвиги в нашем обществе,— все же был и остается роман».

В *лирике* человеческий характер раскрывается через переживание, через жизнь чувства. В сравнении с эпосом лирика более субъективна в том смысле, что акцент в ней делается на выражении внутренних состояний человека. Нередко в лирическом произведении автор вообще не изображает никаких предметных явлений. объективного мира, а говорит только о своих собственных переживаниях и мыслях. Но благодаря тому, что эти мысли и переживания типичны для людей его страны и эпохи,

лирические образы приобретают общенародное значение.

Во многих произведениях черты эпоса и лирики нередко соединяются. Возникают произведения лиро-эпического жанра. Это имеет место в некоторых поэмах и балладах.

Драма является особым родом литературы, предназначенным для воспроизведения ее на сцене театра. Классическая драма не включает в себя речи повествователя (если не считать авторских ремарок). Характеры раскрываются в ней, как правило, только через прямую речь (диалог и монолог). В драме особенное значение приобретают действенное раскрытие характера и обнаженная конфликтность сюжета. Основными драматическими жанрами являются трагедия, комедия и драма в узком смысле слова (ее иногда называют бытовой драмой или просто пьесой).

Эпос, лирика, драма — роды творчества, сложившиеся на протяжении истории всей литературы. Однако роды литературы, взятые в целом, и конкретные жанры, в которых они выражаются, исторически изменчивы. В ходе развития они меняют свои особенности: некоторые из них утрачиваются, возникают и утверждаются новые черты и существенные признаки различных жанров литературы.

Разные эпохи имеют разные жанровые доминанты. Так, в античную пору получили более полное развитие драматические жанры, особенно трагедия; в эпоху французской буржуазной революции — драма и комедия, философская проза и т. д. В наше время не случайно вспыхивают острые дискуссии вокруг масштабных литературных форм, особенно романа. В романе как бы сфокусированы возможности современной литературы, способность ее глубоко проникать в судьбы народные и человеческие. В известном смысле роман — «многожанровый жанр», так как он может включать в себя элементы разнообразных литературных форм, черты других жанров, раздвигать их границы, сопрягать их грани в свободных точках пересечения. Внутри романа порой оказывается даже такое крупное образование, как повесть, обрамленная иной художественной системой, как это имеет место, например, в романе Ю. Бондарева «Берег».

§ 3. Архитектура

Архитектура — вид и результат особой творческой деятельности, направленной на организацию и созидание жизненной среды для человека с помощью материальных, технических и художественных средств. Основу понятия жизненной архитектурной среды составляет изолированное и вместе с тем связанное с природой пространство. Частный случай архитектурной среды — здание с прилегающим к нему зеленым окружением, архитектурный ансамбль. Всеобъемлющая форма архитектуры — градостроение.

Какова же образная природа архитектуры — изобразительная или неизобразительная? Условно можно различать два основных типа искусства: природа одних — преимущественно отражательная, других — созидательная. Архитектура относится ко второму типу.

Предметное творчество — в основе своей, как делание вещей — конструктивно и неизобразительно. В начале гончарства и корзиноплетения не изображение вещи, а сама вещь. Такова и архитектура. Но, взятая как предмет субъективной деятельности архитектора (художника), она может нести в себе изобразительное начало. Она как бы трансформирует зрительный - образ, полученный извне. Внешний момент лишь через внутренне необходимый конструктивный момент выходит наружу и получает значение архитектурной формы. Целесообразная и объемно-пространственная форма предмета с его конструкцией приобретает пластические качества, перестающие быть простым средством достижения практической цели и получающие потому относительно самостоятельную ценность.

В отличие от любого другого произведения искусства архитектурное произведение воспринимается нами как изнутри — пространственно, так и извне —объемно. Объем здания воспринимается при внешнем обходе (как и скульптура), его пространство — при внутреннем обходе, и то, и другое — во времени. И это пространство для нас тоже существует как живое — со своими расширениями, с пространственными прорывами в арках, оконных проемах и т. д. Каждый раз оно будет выглядеть иначе. Одно дело кружить и пробираться по узким переходам храма Василия Блаженного, а другое — шествовать через всю анфиладу Павловского дворца по зеркальному паркету.

Переживание пространства и объема архитектуры входит самым существенным компонентом в структуру ее образного переживания.

Одно из основных понятий архитектуры — архитектоника. Всегда были попытки вывести тектонику из конструкции и материала. Безусловно, между этими понятиями существует тесная связь. Но понятие тектоники содержит в себе нечто большее. Архитектоника — это не сама объемно-пространственная композиция, выступающая как некое архитектурное бытие, а принцип строя архитектурной формы, совокупность определенных элементов композиции, которая может быть для нас выражена даже в абстрактном, отвлеченном виде. Архитектонику миланского собора сравнивают с льющимся дождем, а в архитектуре Альвара Аалто угадывают контуры финских озер.

Можно предположить, что всегда существовало два пути, две цели в развитии архитектуры — путь органической и неорганической архитектуры. Стремление к органичности есть стремление к пластической разработке конструкций и деталей, стремление к неорганичности — правильности и порядку геометрических форм. Сами понятия органичности, а с другой стороны, правильности, порядка становятся критериями оценки и стилистической характеристики обоих видов архитектуры. Так, стремление к органичности, пластичности вызывает к жизни барочные формы, стремление к порядку ведет к рационализму классики, конструктивизму. Таким образом, на арене архитектурного творчества возникает извечная борьба порядка и свободной конструкции.

Понятие порядка, рожденного из природного хаоса, относится к числу основных понятий архитектуры и связанных с ним категорий соразмерности, масштабности, пропорциональности. Порядок может быть выражен в числовых отношениях. В древнегреческой архитектуре соотношение части и целого, как и в скульптуре, задавалось определенным числом. Понятие же «свободы» характеризует архитектуру со стороны движения ее форм, со стороны их ритма. Порядок и ритм — две главные взаимопроникающие друг друга художественные характеристики архитектуры.

Организация пространства с помощью материала в его самом элементарном виде возникает как задача конструктивная.

От древнего времени и до *наших дней дошла* и сохраняется стоечно-балочная конструкция как основа объемно-пространственных архитектурных решений. Но понимание конструкции всегда связано с применением в строительстве новейших технических достижений и материалов, а они не могут не изменять понятия конструкции на протяжении истории.

Опоры и перекрытия создают то реальное пространство и те основные напряжения вертикальных и горизонтальных сил, которые интерпретируются человеком с точки зрения эстетического восприятия. Любое сочетание горизонтали и вертикали уже бывает нами одухотворено. Горизонталь говорит о статике, вертикаль — о динамике. Взаимодействие этих сил порождает самые различные формы архитектуры — формы энергичные, стремящиеся ввысь и увлекающие нас своим полетом, или создающие замкнутый мир форм, построенных на сжатие. Легкий, стремительный ритм, возносящий нас вверх к небу, и медленный, тяжелый ритм стремящихся к покою масс.

Содержательной основой художественного решения форм архитектуры служит пространственная функция и выражающая ее конструкция. Конструктивная схема, лежащая в основе образования архитектурной формы, становится эстетическим зрелищем. Действие конструктивных сил всегда вызывает в восприятии ряд ассоциаций. Способность нашего восприятия одухотворять действие конструктивных сил модулируется художниками при создании форм архитектуры. Эта интерпретация игры конструктивных сил и есть один из основных элементов структуры архитектурной формы в ряду — пространство, конструкция, масса, объем.

Внеся относительную ясность в понимание соотношения формы и конструкции, мы должны заметить, что форма в целом и конструкция как ее основа не всегда совпадают между собой. Обычно отмечают три этапа в циклическом развитии архитектурных форм. На первом этапе своего развития архитектурная форма отстает от конструкции — это архаика. Когда форма и конструкция слиты вместе — классика. Если форма обгоняет изжившую себя конструкцию, отрывается и существует самостоятельно, — барокко.

Каковы бы ни были личные симпатии к тому или другому стилю, мы должны сказать, что все три этапа

в развитии архитектуры естественны, закономерны, каждый из них отвечает потребностям своей эпохи.

Важный вопрос архитектуры — это архитектурно-художественный синтез. Архитектура не существует вне природы и часто выступает в единстве с другими видами искусства — живописью, скульптурой, декоративно-прикладным искусством. Такой синтез от начала до конца — результат коллективного творчества, а границы искусства и самой жизни становятся взаимопроницаемыми.

Синтез искусств приводит к созданию качественно нового единства, нового органического целого, не сводимого к простой сумме слагаемых компонентов. В этом сложном преображении предмета и образа синтетического произведения, обретающего целостную форму, — вся художественная суть вопроса. Теоретической основой решения данной проблемы целостности является философский вопрос об отношении категорий «частей» и «целого». Внутренней же структурной художественной проблемой синтеза искусств является проблема ритма.

§ 4. Декоративное искусство

В ряду искусств декоративное искусство занимает место между архитектурой и изобразительным искусством. Оно служит художественно-эстетическому преобразованию быта. Способность декоративного искусства переходить от вещей утилитарного назначения к произведениям чисто декоративным и даже монументальным делает его наиболее пригодным к взаимодействию с окружающей предметно-пространственной средой. В силу всего этого декоративное искусство подразделяют на собственно декоративное искусство, непосредственно связанное с архитектурой (например, панно, парковая скульптура), декоративно-прикладное искусство, предназначенное создавать массовые и уникальные произведения для быта (ваза, корзина) и декоративно-оформительское искусство (оформление праздников, выставок и т. д.). Вещь, созданную для дома, обычно отличает камерность, если же вещь создана для общественного интерьера, то в ней меньше черт сугубо индивидуализированного «домашнего» мира, в ней могут выявляться ноты гражданского звучания.

Декоративное искусство, как и архитектура, отличается единством художественной и утилитарной функций. Тут встает вопрос: представляет ли само по себе целесообразное, функциональное построение предмета художественно-эстетическую ценность? В истории эстетики с времен Сократа этот вопрос формулируется как вопрос о красоте и пользе: красив ли чисто утилитарный, целесообразно созданный полезный предмет (корзина или щит) или этого еще недостаточно?

Безусловно, красота неразрывно связана с целесообразностью, поскольку та выражается в полном соответствии формы предмета его назначению и содержанию. Это совершенный предмет. Но утверждением, что декоративное искусство утилитарно по своей природе, мы еще не затрагиваем всего вопроса о его специфике. Ведь утилитарны и архитектура, и дизайн, и некоторые другие виды творчества. Главная специфическая особенность декоративного искусства, именно как вида искусства заключается в понятии декоративности как особой формы выражения красоты.

Слово «декоративный» (от лат. decorare — украшать) означает — украшающий. Предмет является декоративным в том случае, если выполняет функцию украшения, служит цели придания большей красоты другому предмету.

Следует различать декоративность как украшение предмета или целого здания, интерьера какими-либо деталями, дополнительными элементами, когда они привносятся как бы извне (что принято называть «декором»), и декоративность как выражение внутренней закономерности и красоты самого предмета, пронизывающей композиционно-пластический строй произведения в целом. Здесь декоративность является уже не дополнительным, а основным средством построения художественной формы на основе ее орнаментальной упорядоченности, заданной связью с окружающей средой.

Орнаментальность не тождественна понятию декоративности, но, по существу, неотъемлема от этого качества. Декоративность родилась вместе с орнаментом.

Орнамент (от лат. ornamentum — украшение) есть, как известно, узор, построенный на ритмическом чередовании и сочетании стилизованных геометрических или изобразительных элементов. Обычно орнаментом укра-

шают какую-нибудь поверхность, типичный случай — ковер, покрытый сплошным узором, с розетами и окаймлениями. Но орнамент можно понимать и более сложно — пространственно, тогда украшение поверхности будет лишь частным случаем орнамента. Сложный случай пространственного орнамента дает, например, искусство барокко, когда узоры разных плоскостей образуют один пространственный мотив. Барочный шкаф, стол или кресло живет в обстановке как орнаментальная скульптура.

Проблема декоративности не сводится всецело к украшению как дополнительному вторичному свойству искусства. Само построение декоративного предмета идет орнаментальным путем, т. е. сама конструкция предмета возникает и выступает в декоративной форме. В таком случае декоративность имеет уже природу не присоединяемого, прикладного, а прирожденного, органического, целостного, конструктивного, «разлитого по всему телу предмета» — черта, по Альберти, присущая самой красоте. Предмет через конструкцию становится декоративным. Будучи конструктивным, декоративное искусство всегда имеет тенденцию выйти и перейти в область пластических искусств. В этом выходе из заданной конструкции виден самостоятельный момент декоративного искусства, важная специфическая черта его характеристики.

С появлением художественного проектирования и конструирования — новых видов эстетической деятельности в сфере материального производства, судьбы художественного конструирования (дизайна) и декоративного искусства стали тесно переплетаться, но это не означало слияния или замены одного другим. Речь может идти лишь о взаимном обогащении и параллельном развитии одного и другого. Объединение же общих усилий художников декоративного искусства и дизайнеров мыслится на базе разграничения своих задач. Происходит разграничение функций в сфере материально-художественного творчества. С. тех пор как художественное конструирование стало все больше и больше захватывать сферу производства бытовых предметов, включая мебель, посуду, одежду, не говоря уже о машинах и организации городской среды, декоративное искусство стремилось, соответственно, уточнить свои функции. Оно в значительной мере освобождалось от функций старого прикладного

искусства, приобретало новые, возрождало забытые формы и жанры. В целом сужая свою область деятельности в непосредственном утилитарном обслуживании быта, оно расширяет ее в области духовного воздействия на человека.

§ 5. Скульптура

Изобразительное искусство дает статичное изображение окружающего мира, взятого в его чувственно-достоверном бытии. В этом его специфика.

Скульптура есть вид изобразительного искусства, дающий объемно-пространственное изображение материального тела в реальном пространстве. Понятие скульптуры происходит от латинского слова sculpere, что означает «вырезывать, высекать». Однако по способу, технике создания произведения скульптура в равной мере может быть отнесена и к другому извечному роду деятельности людей — вылепливанию, наращиванию объемов, навешиванию деталей. От поверхности вглубь и из глубины наружу — вот- два способа видения и осуществления замысла скульптора в материале.

Ваяние основано на удалении излишнего материала, лепка — на добавлении. Но и там и здесь скульптор идет к одному — созданию осязаемой трехмерной объемно-пространственной пластической формы в реальном пространстве. Областью скульптуры по преимуществу становится раскрытие красоты и силы человека, его душевных состояний и трагических переживаний, но именно в пластической форме.

Однако пластическую форму нельзя путать с анатомическими, мускулатурными «упражнениями». В «Автопортрете» А. Матвеева (ГТГ, 1939) в лице и повороте головы скульптуры хорошо выражены усилие и напряжение. Но они переданы не внешними «мускульными» приемами, а всем построением головы, уплотненностью объемов, придающих ей весомость и силу. Эта уплотненность масс чувствуется у губ, отчего они кажутся запекшимися, обуглившимися. Своеобразие переживания образа в изобразительном искусстве в том и состоит, что оно соединено с множеством подобных зрительных ощущений, складывающихся в целое представление.

Скульптура, как и живопись, в зависимости от назначения аелится на станковую, декоративную и монумен-

тальную. Станковая скульптура — самостоятельного назначения (как «Автопортрет» Матвеева); декоративная — связана с природой, архитектурой; монументальная — в формальном плане — близка к декоративной, но более самостоятельна и возвышенна, она несет в себе большое общественное содержание.

Для станкового искусства главным методом создания образа служит не идеализация, а индивидуализация, психологически тонкий анализ души изображаемого лица, почему мы и относим его к типу аналитических, познавательных искусств. Для восприятия станкового произведения требуется изоляция, отвлечение от окружающей среды. Совсем другое дело скульптура, предназначенная жить в природном окружении, в ансамбле, под открытым небом. Такая скульптура, наоборот, будет искать и осуществлять свою связь с окружающей предметно-пространственной средой. В чем же выражаются эти связи?

Поскольку украшающий предмет становится частью украшаемого, частью целого, он в силу этого пронизывается не, только идеей этого целого, но и обнаруживает родство формальных черт, приобретая условную форму. Изображение на стене не разрушает самое стену, стена входит как в органический фон в самое изображение, его композицию. Кариатида, являясь скульптурой, в то же время подобна архитектуре и выполняет функцию архитектурной детали. Так возникает взаимосвязанная система целого. При этом задача становится двоякой: пронизать деталь идеей целого и в то же время придать ей собственную качественную определенность, предметную выразительность.

В скульптуре С. Лебедевой «Девочка с бабочкой» (ГТГ, 1936—1956) самым характерным с точки зрения пластики является некоторая уплотненность и «утяжеленность» ее форм (слегка «вздутые» объемы). Дело, однако, заключается в том, что фигура предназначалась для парка, для жизни на лоне природы, открывающихся пространств. Прием «утяжеления» форм как раз и отвечал такому окружению. Несмотря на необычную плотность фигуры, скульптор сумел в ней выявить неповторимую грацию, сказать об обаянии, молодости, здоровье, о радостном ощущении жизни.

«Утяжеление» форм в фигуре подростка не случайность, а необходимый художественно-декоративный при-

ем, который создает впечатление полноты жизни, слияния юного здорового тела с природой. Словно бы по всей фигуре прокатилось многократное эхо самой природы, лета и отдалось с пластической силой в каждой из форм, придав им метафорическую емкость, гармонию и выразительность целого. Через связь с внешним пространством удалось выразить внутреннее духовное состояние. Реальное пространство, которое окружает скульптуру, не только обтекает ее, но и проливается внутрь фигуры, строит ее изнутри. Таким образом, оба пространства — собственное скульптурное пространство и реальное — сливаются в единый образ. Очарование живого, натуры при этом не исчезло, оно только наполнилось более широким общечеловеческим смыслом.

Необходимо подчеркнуть тот существенный момент, что фигура овладевает пространством не с помощью сюжетного построения, а с помощью объемов, т. е. более глубоко пластически. Сюжетное время растворяется в реальном времени, "в котором пребывает и сам зритель. Благодаря своим пластическим объемам фигура приобретает звучность на просторе среди природы, мы долго можем любоваться ею.

В скульптурной композиции время может быть. развернуто в последовательно развивающийся ритмический ряд, что легче всего проследить на примере какого-нибудь скульптурного фриза (например, в «Панафинейских шествиях» с фриза Парфенона). От фигуры к фигуре, как в сменяющихся кадрах киноленты; мы прослеживаем движение (такое же нарастание движения может быть дано и по вертикали, чаще всего снизу вверх). Но обычно в станковой скульптуре прошлое, настоящее и будущее соединяются и оцениваются нами не по ряду событий, а в одном кульминационном моменте. Время тут как бы «завязывается узлом». Этот момент позволяет зрителю схватить глазом скульптуру в целом, затем проследить ее по частям и снова возвратиться к целому. В скульптуре Шадра «Булыжник — оружие пролетариата» все это представлено наглядно: дан момент перехода от одного состояния к другому. Третий момент также угадывается. Он синтезирует в себе разновременные динамические моменты.

Теперь мы обратимся к монументальному произведению — скульптуре «Мать» Г. Иокубониса, воздвигнутому в деревне Пирчюпис, сожженной вместе с людьми фаши-

стами во время войны. Тема и окружение скульптуры уже диктовали определенный композиционно-пластический строй произведения. Пластический строй скульптуры «Мать» насквозь архитектоничен. Фигура сложена как пирамида из цельновысеченных и прочно пригнанных друг к другу кусков серого камня. Плечи «Матери» сужены, сжаты, уменьшены, а книзу монумент расширяется. Чтобы сохранить впечатление композиционной целостности, пирамидальное™ композиции, энергичный ход рук фигуры остановлен скульптором в своих предельных точках: правая прижата к груди, к горлу, левая же, сжатая в кулак, прижата к боку.

Мы видим, как в скульптуре Иокубониса возникают такие формы и соотношения пропорций, каких не найдешь в реальной жизни. С их помощью скульптор сумел обозначить человеческую фигуру как архитектонический знак. Памятник по форме действительно напоминает обелиск или придорожный знак. И с самого начала скульптор связывал свои представления о будущем памятнике с видом обелиска на фоне окружающей среды.

В скульптуре Иокубониса сохраняется преемственность с готической скульптурой, но она не спорит с выраженным в ней духом времени. Подобные скульптуры предназначены для современного юрода и больших просторов, перепоясанных лентами дорожных магистралей и четкими ритмами мостов.

Разобранные примеры помогают понять, что идея скульптуры всегда выступает как пластическая идея. Пластическая идея составляет как бы внутреннее ядро всего пластического образа.

§ 6. Живопись

Задача живописи заключается в изображении видимого мира на плоскости с помощью рисунка и цвета. Рисунок — главное средство живописи. Но здесь очень важно значение цвета. Живопись может дать глазу все богатство цветовых и световых отношений в их подвижности, в тонких многообразных по своему характеру переходах и контрастах. Эту жизнь мы ощущаем на полотнах Тициана, Рембрандта, Гойи, Сурикова, Репина, Серова. «Живописность» их полотен проявляется в самом мазке — сочном, чувственном, готовом вылепить и заменить собой живую плоть натуры. Цвет проявляется в свете.

Можно поэтому говорить о светоцветовой материи живописи.

Колорит — это цветовой строй произведения со всеми его взаимопереходами и полутонами. Внешние особенности колорита определяют с помощью понятия тональности или цветовой гаммы. Внутренняя же суть этого понятия заключается в выборе доминирующего цвета, подчиняющего себе остальные и несущего особую эмоциональную нагрузку (рембрандтовский колорит, суриковский колорит, Пикассо «голубого» или «розового» периода, голубые танцовщицы Дега).

Через цвет художник передает, а зритель воспринимает духовное значение и содержание произведения искусства. Тернер увидел лондонский пейзаж в розовом тумане, и люди действительно стали замечать в нем розовый оттенок. Еще более неправдоподобными показались поначалу розовые соборы Клода Моне. Каждый живописец по-своему подходит к цвету, и каждый из них в чем-то расширяет и углубляет наше представление о красоте земли и природы, учит разбираться в значении и символике цветов.

В отличие от скульптуры пространство живописи передается на двухмерной плоскости и, значит, иллюзорно, с помощью двух разных типов художественной перспективы — прямой и обратной. Перспективу характеризуют три основных понятия: горизонт, точка зрения, центральная точка схода. Каждая из перспектив служит определенным способом моделирования объекта. Для прямой перспективы характерно перенесение моделирующей точки зрения в неподвижный глаз человека, являющегося как бы центром окружающего мира. Величина изображенных фигур уменьшается по мере удаления. Линии изображенных предметов, лежащие в плоскости картины, Сходятся к горизонту. В обратной перспективе все наоборот. Здесь нет перспективного центра, для нее характерна множественность точек зрения многих людей, а не одного человека. Поэтому она дает простор охвату событий. Величина фигур увеличивается по мере удаления. Линии, лежащие в плоскости, изображены расходящимися к горизонту. Предмет или тело (в иконе, например) дается как бы распластанным. Дом показывается не с двух, а с трех и четырех сторон, в изображении лица соединяются элементы профиля и фаса.

Оба типа художественной перспективы использова-

лись и продолжают использоваться в искусстве. И оба типа дают относительно верное представление о действительном мире. Ренессансное понимание пространства картин с перспективными сокращениями и голубыми далями давало вполне законченный и конкретный, замкнутый и обжитой внутри себя мир. Живописцы эпохи Ренессанса стремились всегда дать обобщенную, упорядоченную, гармоническую, целостную картину мира. Но недостаток ренессансной системы заключался в том, что она давала лишь «сценическую» картину мира, взятую с одной точки зрения. Поэтому художники стремились < всячески нарушить прямую перспективу, дополнить и преобразовать ее с помощью обратной.

Практика оказалась богаче теории. Картинное пространство, как и пространство в самой действительности, не бывает однородным. В картине изображаемое пространство обычно дает пример совмещения двух пространств, созданных с помощью прямой и обратной перспективы. У Леонардо да Винчи евангельское художественное пространство «Тайной вечери» является как бы продолжением реального пространства комнаты, в которой находится зритель. Но в целях эстетических он увеличивает масштаб фигур по сравнению с обстановкой, нарушает перспективу, чем подчеркивает значимость происходящего события. Тот же прием построения синтетического пространства мы находим у Сурикова в картине «Меньшиков в Березове». В «Сикстинской мадонне» Рафаэля совмещаются два пространства, построенных из двух точек зрения, с двумя горизонтами — верхним и нижним, благодаря чему один мир — «Мадонны» приближен и вторгается в мир «дольний», реальный, человеческий мир. Этим опять-таки достигается поразительный эффект живого присутствия изображаемого человека здесь, перед нами. Новая пространственная концепция художника К. С. Петрова-Водкина, его «планетарное видение» также обогащает наше представление о жизни.

Как известно, Петров-Водкин называл свою систему перспективы «сферической», когда объекты, расположенные на переднем плане, были равны по размеру или даже меньше расположенных на втором плане (как и в обратной перспективе).

В трактовке самих фигур Петров-Водкин исходил из того же, единого для всех явления — пространственного впечатления. Порой интимной сцене придается космиче-

ский размах. Картины художника «Утро», «Мать», «Лето» (все в экспозиции ГТГ) составляют вместе как бы единый цикл лирико-эпического повествования о Родине.

Не нужно думать, что «планетарная» система Петрова-Водкина явилась на свет как строгий результат изучения науки; она прежде всего была порождением его собственного мироощущения и "мировоззрения. Но нельзя исключить и того момента, что процессы планетарно-космического характера и масштаба вошли уже в сознание человека XX века.

Созерцание картины, а также скульптуры и архитектуры — процесс, Длящийся во времени, хотя само произведение пребывает в статическом состоянии. Архитектурное произведение мы осматриваем снаружи и изнутри, скульптуру обходим со всем сторон, лишь смена точек зрения при ее созерцании даст нам законченный образ.

Вживание в картину гоже требует своего времени, и иногда не меньшего, чем обход какого-нибудь кафедрального, собора. От предмета к предмету ведет нас Вермеер Дельфтский в глубь изображенного пространства, и мы надолго погружаемся в созерцание полотна. Вживаясь в картины Сезанна, мы вдруг за внешней жесткостью, вещественностью и плотностью открываем мир, сияющий светом и цветом, обладающий монументальным величием.

Во временных искусствах действие разворачивается во времени. Живопись же, как и скульптура, способна запечатлеть лишь один-единственный момент времени, в отличие от кино у нее всегда один «кадр». Как же в нем передать движение, поведать, что было раньше и что стало потом?

Решая эту задачу, живописец стремится как бы «вырваться» из рамок одного-единственного момента времени и из двухмерной плоскости холста, для чего существует множество способов. Мы уже говорили о совмещениях точек зрения на предмет в одном изображении. Следует только добавить, что с идеей множественности точек зрения люди были знакомы давно. В древности эффект движения, покачивания корабля на волнах достигался кручением формы вокруг горизонтальной оси. Один вращательный сдвиг со стороны кормы как бы воздымал корабль на волне, а другой сдвиг, в обратном направлении, со стороны носа обна-

жал перед нами палубу. Путем «деформации» формы художник достигал особой выразительности, которая помогает нам «схватывать» предмет мгновенно, но как бы со всех сторон, что усиливает эмоциональное впечатление. И подобные условные приемы возникают в живописи и графике потому, что с самого начала они стоят перед задачей сведения трех измерений, данных в натуре, к двум на плоскости.

Однако время в изобразительном искусстве, как мы уже заметили, измеряется не только с помощью движения, но и благодаря учету психофизиологических факторов, эмоциональной реакции, возникающих в процессе восприятия и влияющих, на этот процесс. В изображении бегущего человека, например «Смертельно раненого» Верещагина, время может прочитываться быстро, почти мгновенно: в следующий миг он упадет. В картине Сурикова «Боярыня Морозова» сани едут, но они будут ехать вечно, и вечно будет сидеть в них опальная непокорная боярыня. Этой сцене художник придает значение крупного исторического события, используя для этого символику цвета, средства перспективонарушений и выбор самих типов изображенных лиц.

Принципы древнего письма, как и принципы Ренессанса, никогда не умирали и не умрут в искусстве, но в творчестве каждого художника они проявляются по-своему, так как для каждого художника характерна своя концепция пространства и времени, отражающая его мироощущение и мировоззрение. Для одних, например, для Петрова-Водкина, рама картины тесна, и в тенденции развития его творчества угадывается стремление выйти на широкие архитектурные плоскости, включиться со своими творческими поисками в разрешение проблемы синтеза искусств. А для других живопись — все то же окно в мир, который они пристально исследуют, открывают и изображают. Это два равноправных типа художественного мышления.

§ 7. Графика

Графика — вид изобразительного искусства, близкий живописи. Цвет для живописи является основным средством художественного выражения, но он выступает в неразрывной связи с линией. Линия не всегда отчетлива, она может быть приглушена, стушевана свето-

тенью, порой еле угадывается. Не то в графике. Здесь линия, какой бы она ни была (ясной, прерывистой, разорванной), является основным выразительным средством. В живописи — мазок, раскрытие цветом больших плоскостей, а здесь — линия, штрих, точка, пятно, паузы белого листа бумаги, входящие в композицию как существенный элемент целого.

Если мазок, как мы отмечали, стремится перейти к чувственно данной форме, то линия, штрих, рисунок готовы порой перерасти в геометрическую схему. Графика больше, чем живопись, схематизирует, рационализирует и конструирует предмет. Она в большей мере условна, чем остальные виды изобразительного искусства. Это чувствуется хотя бы потому, что рисунок может быть выполнен почти на любой плоскости, любом фоне. Его можно представить себе даже в отрыве от фона, в мыслимой плоскости или пространстве («скульптурная графика»). В графике еще яснее, чем в живописи, подчеркнута ее «сделанйость», она более субъективна. Она тяготеет к заострению, построенному на смелом сочетании черт изображаемого явления, склонна к утрированию и доходит до гротеска.

Из этого не следует, что для графики менее существенно отношение изображения к изображаемому пространству и пространству листа. Если в живописи пространство передается с помощью всех возможных средств, включая светотень и воздушную перспективу, то в графике пространство дается обычно линейной перспективой и построением планов, а также самим цветом белого листа. Форма в графике часто выступает как рельеф на белом фоне, а белый фон приобретает глубину, и форма должна что-то сказать об этой глубине.

Цвет в графическом изображении чаще всего ограничен черным и белым. В этой гамме график мыслит все цвета, и потому он с особой силой и значением использует цвет и фактуру белого листа, несравнимо в большей мере, чем живописец использует материал холста.

Вот что рассказывает об одной из своих гравюр В. А. Фаворский: «Я хотел, чтобы то белое, которое изображает сияние вокруг фонаря, было очень напряженным, оно должно как бы расталкивать черноту ночи. Белое на снегу — несколько иное, не такое напряженное, более спокойное. Но и белое вокруг фонаря и белое на снегу — совсем иное, чем белое бумажного листа, окру-

жающее гравюру. Белое бумажного листа не выражает никакого конкретного явления, оно совершенно отвлеченное и поэтому не может нести в себе такого напряжения»[1].

В зависимости от своего назначения и содержания графика подразделяется на виды. Самые распространенные из них — станковая графика, книжная иллюстрация, прикладная графика, переходящая в ряде своих форм в вид дизайна — промграфику. Еще более многообразна графика по технике своего исполнения (рисунок, гравюра, акварель, темпера, гуашь и т. д.). Рисунок исполняется карандашом, углем, сангиной и пр. Рисунок быстр в исполнении, в нем импульс от руки с помощью карандаша или пера непосредственно передается на бумагу. Гравюра же — целое сложное производство. Гравюра режется на дереве, металле, линолеуме, оттискивается на бумаге. Гравюрный отпечаток, носящий станковый характер, называется эстампом.

Гравюра допускает тираж, массовый выпуск без потерь, которыми сопровождается репродуцирование живописи.

Вначале гравюра была искусством резьбы по металлу и дереву, и лишь потом она стала искусством печати, к ней стали относиться как к воспроизводящей матрице.

Стиль художника, работающего в гравюре, сказывается прежде всего в трактовке линий: плавной и певучей, как у Боттичелли, резкой, угловатой, как у Мазерееля, скульптурной, архитектонической, отдающей «деревянным производством», как у Фаворского. Как работают линией, штрихом, пятном, контрастом белого и черного, можно проследить по работам Кравченко.

Книжная иллюстрация, в отличие от станковой графики, выступает уже не сама по себе, а в синтезе со всеми элементами книги и главное — самим текстом литературного произведения — его сюжетом и стилем. Поэтому перед графиком стоит задача по созданию книги как целостного художественного произведения.

Как и архитектуру, книгу мы воспринимаем во времени и пространстве. Смысл своей работы художник видит прежде всего в том, чтобы создать «пространственное изображение литературного произведения» (В. А. Фаворский). Как в архитектурном пространстве

[1] Книга о Владимире Фаворском. М., 1967, с. 235 — 236.

память о входе, вестибюле, ряде комнат дает нам целостную картину о нем, так и в книге память связывает одни, страницы с другими в единое художественное целое. Сначала мы рассматриваем книгу в переплете как целое. За переплетом идет форзац — лист бумаги, соединяющий книжный блок с переплетной крышкой. Цвет форзаца сейчас же возвращает нас к цвету переплета, и во времени мы получаем цветовой аккорд. То же самое будет при встрече с белой бумагой, если пойдем дальше и перевернем форзац. Книга должна не только возбудить движение, посылать читателя вперед и вперед, но и организовать это движение членениями при помощи остановок — титула, шмуцтитулов, заставок, заголовков и т. д., наконец, иллюстраций.

§ 8. Музыка

Музыка лишена предметной наглядности скульптуры и живописи, равно как и той определенности понятий, которая свойственна литературе. Однако эта ее особенность не означает бессодержательности, не умаляет значения ее образности, основанной, как и в любом виде искусства, на отражении в специфической форме жизненных явлений.

Основой содержания музыкальных образов являются прежде всего чувства, эмоции, переживания людей, движение человеческой жизни, характера этих чувств, настроений, переживаний, ритмы человеческой деятельности. Конечно, музыка может отражать не только чувства и мысли людей, равно как и чувства и мысли эти отражаются не только музыкой. Но в музыке мы имеем дело, во-первых, с выражением состояний внутреннего мира человека, без обязательного непосредственного изображения их внешних проявлений; во-вторых, с выражением чувств и переживаний «в непрерывном развитии, динамике, во всем богатстве искусства, — говорил Шостакович,— по-прежнему остается человек, его духовный мир, его идеи, мечты, стремления. Поиск художника в этом направлении не имеет пределов» [1]. И действительно, в передаче духовного мира людей музыка особенно тонка и гибка. В переводе же предметных явлений ее воз-

[1] *Шостакович Д.* Музыка и время. Заметки композитора.— В кн.: Музыка и современность. М., 1976, вып. 10, с. 10.

можности значительно более ограниченны, хотя и не менее впечатляющи классические примеры — «Полет шмеля» Римского-Корсакова или «Пасифик-231» Артюра Онеггера). Если первое осуществляется в музыке прямо, то второе — главным образом косвенно. Эмоциональное переживание мира, воплощаемое в музыке, значимо не только само по себе, но и является средством раскрытия более широкого жизненного содержания.

Эмоции, выражаемые музыкой, не являются некими «чистыми», абстрактными эмоциями, независимыми от действительности. Они всегда осмыслены в свете определенного мировоззрения, существенно значимы в человеческой жизни. Они рождены окружающей средой, жизненными обстоятельствами и событиями. Поэтому музыка способна раскрывать идеи, возникающие на основе смысловой значимости выражаемых ею жизненных впечатлений, а также может вызывать по ассоциации представления и эмоции, связанные с жизненными явлениями и тем" самым порождать соответствующие переживания людей. Имея в виду эту особенность музыки, Шуман называл мазурки Шопена пушками, -спрятанными в цветах. Мадзини писал Верди, что его деятельность в сфере музыки имела для современной ему Италии такое же значение, как деятельность Гарибальди в области политической.

Гениальная увертюра Бетховена «Эгмонт» поражает смысловым содержанием, потрясает эмоционально. Идейная направленность увертюры обусловлена характером наиболее значительных и острых конфликтов эпохи Бетховена. Музыкой «Эгмонта» композитор не только вызывал ненависть ко всем темным силам на земле, но и страстно воспевал красоту и радость жизни, утверждал веру в неизбежное торжество света над тьмой.

Могут сказать: «Эгмонт» — произведение программное, его образы и характеры их раскрытия как бы предварены уже определенной программой, текстом, в данном случае — «Эгмонтом» Гете. В таких произведениях связь между музыкой и жизненными явлениями очевидна. Но всегда ли она существует?

Сошлемся на произведение совсем другого характера — на «Лунную сонату» Бетховена. Само название дано сонате позднее по характеру ее первой части и вызываемым ассоциациям с ночью человеческой жизни, одиночеством, неустроенностью. Она глубока по заключен-

ной в ней мысли. И вполне обоснованно Р. Роллан определил тему третьей части этой сонаты как преодоление или, точнее говоря, как путь к преодолению страданий, как веру в возможность человеческого счастья, пробивающего себе дорогу через все страдания. В ледяной скале человеческого горя, по прекрасному выражению Роллана, как бы прорубаются ступени, ведущие к солнцу. Глубоким жизненным смыслом полна музыка Бетховена. Сам композитор смотрел на музыку как на откровение, в раскрытии глубин жизни не уступающее философии.

Для выражения особого жизненного содержания в музыке применяются специфические средства. Музыка — это единственный вид искусства, материал которого — звук. Музыкальный звук не является только и просто физическим звуком. Он — звук особого свойства, особым образом «обработанный». Это выражается не только в том, что музыкальные звуки имеют звуковысотную и тембровую характеристику, но и в первую очередь в том, что они включены в особую исторически сложившуюся и развивающуюся в музыкальной практике систему ладовых (высотно-функциональных) и метроритмических (временных) соотношений. Благодаря этому выразительные возможности звуковых сочетаний, значений многократно усиливаются и бесконечно обогащаются.

Идейно-эмоциональное содержание выражается в музыке через систему жанровых и формообразующих выразительных средств.

Музыка выходит и в иные области. Можно проследить более тесную связь музыки с поэзией, ведущую к появлению некоторых новых форм (к примеру, «Поэтория» Р. Щедрина включает в авторскую композицию стихи А. Вознесенского в исполнении самого поэта).

Одним из главных специфически содержательных элементов музыки является, интонация. Асафьев называл интонацию первичной ячейкой музыкальной содержательности. Сходство музыкальной и речевой интонации и в генетическом отношении, и по характеру своего исторического движения бесспорно. Выразительность интонаций реализуется в изменениях высоты, длительности, тембра звуков речи, в ее темпе и ритме, в паузах и ударениях. Звук становится «очеловеченным», приобретает и эстетическое значение.

На этой же эстетической закономерности, существую-

щей в звучаниях реальной жизни (в частности, в интонациях речи, ритмах трудовых процессов, звучании среды, спадах и настроениях эмоциональных состояний), основана и специфическая образность музыки.

Интонационная выразительность музыки проявляется прежде всего в тематическом комплексе, одним из главных элементов которого становится мелодия, являющаяся важнейшей стороной музыкального произведения. Мелодия представляет собой одноголосую последовательность музыкально организованных звуков, выражающих образное содержание. В мелодических особенностях музыки прежде всего и наиболее ярко обнаруживается связь профессионального творчества с народными истоками, а также национальная характерность музыки.

В некоторых случаях музыкальное произведение состоит целиком только из одной мелодии (некоторые народные песни, произведения для струнных и солирующих духовых инструментов).

Но современная музыка в подавляющем большинстве случаев не одноголосна. Различаются два основных вида музыкальных произведений. Если голоса равноправны, возникает полифоническое многоголосие. Если же основой произведения является гармония голосов, мы говорим о гомофонно-гармоническом складе. В этом случае музыкальная ткань расслаивается на мелодию, имеющую ведущее значение, и сопровождение (аккомпанемент), имеющее подчиненное, дополнительное значение.

Тот или иной тип соотношения мелодии (или мелодий) и сопровождения и связанный с этим соотношением характер изложения музыкальной ткани образуют фактуру музыкального произведения (изменения фактуры играют особенно большую роль в вариациях).

В произведениях, написанных для оркестра или инструментального ансамбля, существенное значение приобретает выразительность тембров различных инструментов, соотношение инструментальных групп оркестра, т. е. оркестровка.

Музыкальные образы произведения воплощены чаще всего в его темах, иначе говоря, в тех его частях, которые выделяются, своей структурной оформлениостью и выразительно-смысловой характерностью. Но обычно музыкальный образ не сводится к теме. Он раскрывается в ее развитии и разработке, во всей ткани произведения. Нетождественность темы и образа обнаруживается и

в том, что один образ может раскрывать свои грани и в нескольких темах (это характерно для крупных сочинений, к примеру, Для симфоний), и, наоборот, одна тема может служить созданию нескольких образов (например, в некоторых вариационных циклах: «Карнавал» Р. Шумана, «Вариации на тему рококо» П. Чайковского).

В музыке может использоваться звукоподражание (военные сигналы — наигрыши труб, дробь барабана — в Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича или подражание звукам природы, как в Первой симфонии Г. Малера). Путем особых динамических, тембровых и прочих средств музыка может создавать впечатление приближения или удаления каких-либо явлений, их легкости или тяжести, света или тьмы и т. д. Все это наряду с многими другими приемами может вызывать и такие ассоциации, которые дополняют музыкальное содержание личностными мотивами воспринимающего, что и способствует переходу идейно-эмоционального смысла музыкальных образов в жизненный опыт.

Однако в музыке конкретно-предметные представления не являются художественно необходимыми и обязательными. Даже в программной музыке, имеющей заглавие или пояснительный текст, который связывает музыку с другими искусствами, программа выполняет гораздо большую роль, аналогичную слову, с его многозначной системой понятий и смыслов. Бетховен говорил, что он не пытается своей «Пасторальной симфонией» изобразить пастуха, но хочет вызвать у слушателей впечатление, которое характерно для восприятия сельской жизни. Аналогично построен и «Рассвет на Москве-реке» М. Мусоргского: это и утро города, и утро человеческой жизни. В «Шехеразаде» Римского-Корсакова тема моря вовсе не картина моря, но волшебная стихия сказки.

Различные ассоциативные представления, вызываемые музыкой, могут быть более или менее субъективными (в зависимости как от степени изобразительной конкретности самой музыки, так и от уровня музыкального развития слушателя, особенностей его индивидуальности, состояния в момент восприятия музыки и других причин). Однако возможность различия таких ассоциаций, вызываемых у разных лиц одной и той же музыкой, ни в какой мере не означает неопределенности и неконкретности ее содержания. Содержанием музыки прежде всего являются не ассоциативные представления, а ро-

жденные жизнью, идейно осмысленные эмоции и переживания, в выражении которых музыка столь же конкретна, как, например, живопись в изображении зрительно-наглядных, предметных сторон действительности.

Музыка относится к числу искусств исполнительских. Она реально существует лишь в живом звучании, достигаемом благодаря воспроизведению нотной записи произведения исполнителем (или группой, коллективом исполнителей). В устном народном музыкальном творчестве композитор, исполнитель и слушатель, как правило, совпадали, соединялись в одном субъекте (индивидуальном или коллективном). С развитием профессиональной культуры произошло их постепенное разделение и обособление. Исполнитель (певец, инструменталист, дирижер) выступает как бы посредником между композитором и слушателем. Но он не механически воспроизводит замысел композитора, а творчески участвует в передаче художественного содержания слушателю, по-своему раскрывает его: он дает индивидуальную трактовку исполняемого художественного произведения, вкладывая тем самым в него и собственное творчество, связанное порой с другой исторической эпохой, иной культурой.

Музыка обладает способностью одновременного воздействия на большие коллективы, массы людей. С этим связана ее активная общественная действенность, проявляющаяся в мобилизующей роли массовых песен, маршей, гимнов, в огромном значении симфонической музыки для формирования передового общественного сознания. Достаточно указать на исключительную силу воздействия творчества таких композиторов, как Бетховен, Шопен, Вагнер, Мусоргский, Чайковский, Прокофьев, Шостакович, не только на чувства, но и на мировоззрение людей.

Идейно-эмоциональная сила и "массовость ее воздействия обеспечивают музыке большое место в общественной и культурной жизни народов.

§ 9. Хореография

Понятие хореографии охватывает все. разновидности танцевального искусства. Танец — искусство, в котором художественный образ создается при помощи музыкально-организованных, условных, выразительных движений человеческого тела. Но если музыкальный язык опирает-

ся на интонационную выразительность человеческой речи, то язык танца опирается на пластическую выразительность движения. Образы обоих этих искусств развертываются во времени, прямо передавая движение, развитие, изменение состояний внутреннего мира человека, а через них и более широкий круг жизненных явлений.

С другой стороны, хореография родственна не только музыке, но и театру. Как и театр, она представляет собой зрелищное синтетическое искусство, в котором главную роль играет актер (танцор), создающий образ, выражающий состояния человеческого духа. Высшая форма хореографии — балет — является одновременно разновидностью музыкального театра.

Специфические хореографические движения условны и не являются прямым изображением жизненных выразительных движений. Но они основаны на выразительных движениях, существующих в жизни. В них выражаются состояния внутреннего мира человека, подобно тому как они выражаются в пластике движения, а также в позах и мимике людей в жизни.

Будучи связана и с музыкой, и с театром, хореография вместе с тем представляет собой вполне самостоятельный вид искусства, имеющий свою специфическую образность и особые средства воздействия. Не обладая универсальной широтой охвата явлений действительности, свойственной, скажем, литературе, хореография вместе с тем способна необычайно глубоко проникать в душевный мир людей, раскрывающийся в характерности их пластического облика и движения.

Танец — весьма древнее искусство. Он возник как непосредственное выражение радости людей по поводу успешного завершения их трудовой или военной деятельности, был основан на воспроизведении соответствующих родов деятельности и нередко имел первоначально религиозно-магическое значение. Он был неотделим от обрядов и генетически связан не только с трудом, но и с магическими, религиозными представлениями о мире.

Позднее, в классовом обществе, происходит разделение танца на народный и профессиональный.

В современном танцевальном искусстве следует различать народно-бытовой (бальный) танец, развертывающийся в обычных жизненных условиях и доставляющий " радость и удовольствие прежде всего самим танцующим,

и художественно-профессиональный (сценический) танец, предназначенный для созерцания людей, воплощающий эстетические идеи. Грань между этими двумя родами танца условна, ибо народно-бытовой танец может достигать степени искусства, а художественно-профессиональный танец может опираться в своих средствах на бытовой.

В области художественно-профессионального танца различаются, далее, эстрадный танец и балет.

Эстрадный танец представляет собой отдельный танцевальный номер эстрадной программы. Он либо может быть основан на народном танце, либо развертываться в виде самостоятельного сюжетного танца — сценки.

Балет — высшая форма хореографического искусства. В нем танец соединяется не только с музыкой, но 'и с драмой. Балет синтетически объединяет в себе театральное, музыкальное и хореографическое искусство, причем центральная роль принадлежит последнему.

Художественная полноценность драматургии и музыки является существенным условием достижения в балете высот хореографии. Переломным моментом в истории балета явилось в этом отношении творчество П. И. Чайковского, поднявшего этот жанр до уровня высших достижений современного ему искусства, насытившего его большой, философско-проблемной драматургией, художественно совершенной и симфонически богатой музыкой. Своего высшего расцвета дореволюционный балет достиг в творчестве М. Петипа, Л. Иванова, М. Фокина, А. Горского. Их великое искусство подготовило развитие советского балета и явилось художественным наследием, составившим его почву.

Балет — синтетическое произведение искусства, включающее несколько компонентов: сценарий, музыку, хореографию, изобразительное искусство. Его художественная сила зависит не только от высокого уровня каждого из этих компонентов, но и от степени их слияния в единое и органическое художественное целое. Каждое из искусств, входящих в балетный спектакль, обладает в нем особой функцией и при этом определенным образом «приспосабливается» ко всем остальным в целях наиболее полного слияния с ними.

Центром. этого слияния является хореография, представляющая собой танцевально-пластическое выражение жизненного содержания. Она связывает все искусства

в единый «узел» и определяет неповторимое специфическое «лицо» балета.

В балете используютяя сольные, ансамблевые и массовые танцы. Хореографическая пластика разделяется на три основных рода: пантомиму, действенный танец и дивертисментный танец.

В пантомиме танец наиболее сближается с игрой актера в театре, хотя и не совпадает с ней целиком. Пантомима, не порывая целиком с танцевальной спецификой, воспроизводит бытовые и прочие жизненные движения, изображает действие. В широком смысле слова она включает в себя также движения и позы условные и символические. Ярким художественным примером особых хореографических средств, в целом относящихся к области пантомимы в широком смысле слова, могут служить «хореографические метафоры» (Яго-змея, Яго-коршун) в финале третьего действия балета «Отелло» А. Мачавариани в постановке В. Чабукиани.

Действенный танец — это танец, включенный в драматическое действие балета и развивающий его. Он сохраняет все особенности танца (не превращаясь в изобразительную пантомиму) и вместе с тем является элементом развивающегося действия. При этом к области действенного танца относятся не только сюжетные танцы и не только танцы, выражающие движение внешней фабулы балета, но и те танцы, в которых раскрываются внутреннее действие, переживания героев. В качестве примера можно указать на большие действенные танцевальные сцены, являющиеся основой драматургии балета «Спартак» А. Хачатуряна в постановке Ю. Григоровича. Действенный танец является основой балетной хореографии.

Дивертисментный танец, в отличие от действенного, обычно не столько развивает драматическое действие, сколько является как бы «вставным номером». Вместе с тем в балете он играет большую роль, ибо в нем также раскрываются характеры, состояния' действующих лиц, обрисовываются эпоха, фон действия (например, народные и придворные танцы в «Пламени Парижа» Б. Асафьева), среда, окружающая героев (например, дивертисментные танцы в «Дон-Кихоте» Л. Минкуса) или утверждается основная идея произведения (дивертисменты в финалах «Щелкунчика» и «Спящей красавицы» Чайковского).

В создании художественных образов .балета приме-

няются средства, связанные с различием танца классического и характерного. Эти виды танца разнятся по некоторым специфическим приемам хореографического языка. Например, непременным условием классического танца является так называемая «выворотность» (постановка ног в пяти позициях, при которой носки развернуты в стороны и ступни образуют линию, параллельную линии плеч), а в женском танце также пуанты (танец балерины с опорой не на ступни, а на пальцы ног). Принцип выворотности обусловливает единство танца при многообразии отдельных движений и их групп. Кроме того, классический танец более условен, менее изобразителен, но зато обладает большими возможностями обобщенного выражения драматического содержания и лирико-психологических состояний. Характерный же танец более национально-конкретен, ближе к народным танцам, нередко претворяет их черты.

Для танцевальной сцены в балете музыка не менее существенна, чем драматическое начало. Можно сказать даже, что она более существенна, поскольку воплощение драматургии в хореографии непременно опосредуется музыкой.

Поэтому в высших образцах балетного искусства танцевальные сцены, не утрачивая своего драматургического смысла, строятся на основе музыкального принципа или так называемого симфонического танца. Симфонический танец основан на аналогии между развитием танцевальной композиции и музыки. В его основе — обобщенно-поэтическое выражение идейно-эмоционального содержания, осмысленная драматургия переживаний. Он строится на образных контрастах, на тематической разработке пластических мотивов, на динамических «волнах» нарастаний и спадов, сгущений и разряжений, на «полифоническом» сочетании различных танцевальных линий и выразительных средств.

Классическими образцами симфонического танца являются сцены вилис в «Жизели», теней в «Баядерке», лебедей в «Лебедином озере». В советской хореографии симфонический танец наивысшего развития достиг в балетах Ю. Григоровича, где он стал основой целостного решения спектакля.

Два основных круга тем позволили советским хореографам создать произведения, стоящие в одном ряду с самыми выдающимися достижениями других искусств

и принесшие нашему балету мировое признание. Это прежде всего темы классической литературы, поставившие . перед хореографией невиданные до того содержательные, идейно-драматические задачи, и темы современности, приведшие в балет новых героев из жизни и стимулировавшие поиски современных форм и выразительных средств для их музыкально-сценического воплощения.

В развитии советского балета важное значение имели такие произведения, как «Красный мак» Р. Глиэра (балетмейстеры В. Тихомиров и Л. Лащилин), «Пламя Парижа» Б. Асафьева (балетмейстер Р. Вайнонен), «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (балетмейстер Р. Захаров), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (балетмейстер Л. Лавровский), «Лауренсия» А. Крейна (балетмейстер В. Чабукиани), «Шурале» Н. Ярулина (балетмейстер Л. Якобсон), «Отелло» А. Мачавариани (балетмейстер В. Чабукиани), «Берег надежды» А. Петрова (балетмейстер И. Вельский), «Горянка» М. Кажлаева (балетмейстер О. Виноградов), «Сотворение мира» А. Петрова (балетмейстеры Н. Касаткина и В. Василёв). Значительные достижения современного балетного театра связаны с творчеством Ю. Григоровича, в спектаклях которого («Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спартак») осуществлен синтез достижений, завоеванных на разных этапах развития советского хореографического искусства. Эти спектакли расширили границы и возможности балетного театра, дали выдающиеся образцы художественного решения в балете тем современности («Ангара»), истории («Иван Грозный»), классической литературы («Ромео и Джульетта»).

Основной путь нашего балета проходит «между» этими крайностями. Лучшие советские балеты — это хореографические пьесы-симфонии, в равной мере драматургически значимые и танцевальные. Драматургия и танец в них синтезируются на основе музыки (музыкальной драматургии), действие раскрывается танцевально, а его образное богатство требует использования всего многообразия хореографических средств и форм.

§ 10. Театр

Раскрывая специфические особенности театрального искусства, следует выявить такие его черты, признаки,

которые в различной форме и мере были свойственны ему на всех этапах его существования и развития. В обрядах также есть некоторые существенные признаки театра: организованное действие и даже наличие зрителя, есть и элемент игры. Но в них отсутствует главный признак, без которого нет театра как искусства: действие одного человека от имени другого, изображение одним человеком другого, преображение, перевоплощение актера в образ.

Нет оснований включать в понятие театра и различного рода массовые и спортивные зрелища, хотя в них, несомненно, могут быть заключены некоторые элементы зрелищных искусств. Отождествление театра с обрядами, игрой и массовыми театрализованными зрелищами ведет к игнорированию художественно-образной специфики театра, к умалению в нем идеологического начала, а по существу, — к ликвидации театра как вида искусства.

История мирового театра знает немало примеров, свидетельствующих о том, что сценическое искусство в прошлом не раз обходилось без тех или иных элементов, присущих современному театру. Но нельзя указать ни на один период развития театра, когда он существовал без актера. Сценическое искусство нельзя, однако, и считать, как это делал, например, известный русский театровед и критик А. А. Кугель, исключительно актерским, но оно является актерским по преимуществу. Актер — главный выразитель специфики сценического искусства, носитель его неповторимых в других искусствах, ему одному свойственных черт. Театр не может существовать вне времени, вне пространства и вне эффекта присутствия на сцене живого человека, но именно им, актером, формируется в театре и время, и пространство, и движение.

Идейно-тематической основой театрального искусства является драматургия. Театр отличается от ряда других видов искусства — от литературы, живописи, скульптуры — тем, что в нем осуществляется замысел, данный уже в другом произведении, а именно в драматическом. Живописец, композитор, поэт имеют дело с непосредственным восприятием самой действительности, а между актером и действительностью стоит драматург, так же как между музыкантом-исполнителем и жизнью — композитор. Драматургия определяет направление развития, а в значительной мере и содержание театрального искус-

ства, его жанров, средств его выразительности. Нисколько не умаляя значения постановочных средств, нельзя, однако, не учитывать, что возможности театра наиболее полно реализуются тогда, когда он обогащен словом, а не там, где оно по своему удельному весу занимает подчиненное место. Признание определяющей роли драматургии — один из решающих признаков реализма в театре.

Театр, несомненно, самостоятельный вид искусства. Но самостоятельность театра заключается не в мнимой независимости от драматургии, а в раскрытии «зерна пьесы», в ее сценическом истолковании. Такое бережное отношение к драматическому первоисточнику обусловливает и многообразие театральных решений. Так, например, комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» на сцене Малого театра поставлена совершенно иначе, чем в Ленинградском Большом драматическом театре; постановка «Вишневого сада» в Театре на Таганке ни в чем не сходна со спектаклем театра «Современник», а пьеса И. Дворецкого «Человек со стороны», широко прошедшая по театрам страны, насчитывает, по крайней мере, три совершенно различные редакции в Ленинградском театре имени Ленсовета, в ЦТСА и в Театре на Малой Бронной.

Драматургия как вид литературы очень сложна и имеет такие специфические особенности, которые отличают ее от других литературных жанров, например от романа. Так, романист может и должен заставить своего героя действовать, но вместе с тем за автором романа сохраняется право досказать читателю многое из того, что не обнаруживается самими действиями героя, романист сохраняет за собой право комментировать внутреннее состояние героев произведения, отношения, между ними существующие, и т. д.

В драматическом произведении автор, как правило, не выступает комментатором действий своих героев; Следует оговорить. Современная жизнь рождает драматургию, которая нередко предусматривает условное участие автора в действии пьесы. Прямые авторские отступления в пьесах Б. Брехта и Н. Хикмета, ведущие в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского не ослабляют драматического напряжения именно потому, что найдена драматургическая форма участия автора в ходе событий пьесы. Но и в такой драматургии, обогащенной

новыми выразительными средствами, все отношения между героями пьесы и их внутренний мир должны обнаружиться главным образом через сценическое действие. Это означает, что решающей чертой драматической литературы является действительность. В основе драматических произведений лежат острые общественные конфликты, столкновения противостоящих друг другу характеров.

Богатство и разнообразие типов общественных коллизий порождают разнообразие жанров драматической литературы. Именно характер общественного противоречия является основным объективным признаком драматургического и сценического жанра. Ранее всего обозначились такие полярные жанры драматургии и театра, как трагедия, с одной стороны, и комедия — с другой. Значительно позднее стала выкристаллизовываться драма как особый жанр, сочетающий черты как трагедии, так и комедии. Драма стала ведущим жанром театрального искусства, поскольку она обладает наибольшими возможностями отражения действительности во всей ее жизненной полноте, переходах и взаимосвязях.

Признанием ведущей роли драматургии в сценическом искусстве ни в коей степени не умаляется и не принижается значение театра как самостоятельной области художественного творчества. Спектакль — не копия пьесы, а созданное на ее основе новое произведение искусства. Сама драматургия нуждается в театре точно так же, как театр нуждается в драматургии. Конечно, драматическое произведение может быть интересно для читателя, но создается оно в первую очередь для зрителя. Вне театра драматургия обнаружить должным образом все богатство заключенного в ней содержания не может.

Театральное искусство — это прежде всего искусство сценической интерпретации драматической литературы. Основным средством этой интерпретации является игра актера. В драматическом произведении в отличие от романа выписаны только роли действующих лиц, сценическую жизнь которым должны дать актеры.

Но что представляет собой роль действующего лица, с которым актер встречается в тексте пьесы? К. С. Станиславский на это отвечал так: роль представляет собой лишь незначительную часть жизни человека. Однако актер не может изобразить даже самый незначительный отрезок жизни человека, если он не будет знать всей жизни

действующего лица, если он не представит себе, что было с этим человеком до того, как он пришел в пьесу, что по логике развивающегося в произведении действия должно с ним стать в будущем. Ведь всего этого автор драматического произведения актеру не говорит.

Из пьесы можно узнать, какие слова произносит то или иное действующее лицо, но читатель не видит его перед собой как живую личность, имеющую определенные манеры, голос, физиономию, цвет волос и т. д., и без помощи театра не может создать себе представление об этом лице. А ведь для того, чтобы понять, что происходит в драме, разобраться в характере действующих в пьесе лиц, мало знать, как об этом говорил еще В. Г. Белинский, как они действуют, говорят, чувствуют; вес это надо *видеть* и *слышать.* Полное представление об облике действующих лиц зрителю дает только актер. Акгер находит в своей эмоциональной памяти такие богатые запасы жизненных представлений, которые помогают ему раскрыть то, что недосказано драматургом, осознать сущность роли и донести ее до понимания зрителя. Это означает, что актер как бы показывает зрителю все то, что осталось за пределами текста драматического произведения. Пробужденный к творчеству драматургической ситуацией и силой своего собственного воображения, актер как бы замыкает эту ситуацию, превращая ее в «свою», им переживаемую. В знаменитой формуле Станиславского о предлагаемых обстоятельствах и магическом «если бы», по существу, и выражено необходимое условие перехода актера из жизненной ситуации в сценическую.

Разъясняя особенности сценического искусства, К. С. Станиславский писал: «Поверить чужому вымыслу и искренне зажить им — это, по-вашему, пустяки? Но знаете ли вы, что такое творчество на чужую тему нередко труднее, чем создание собственного вымысла? Мы пересоздаем произведение драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами: мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем своё отношение к людям и условиям их жизни; мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически; мы зарождаем в себе «истину страстей»; мы создаем в конечном резуль-

тате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы; мы творим живые, типические образы в страстях и чувствах изображаемого лица»>.

Актер всегда является одновременно и исполнителем и творцом. В отличие от неисполнительских искусств материал актерского творчества — не отчужденные от творца краски или звуки, а сам актер, его психика, нервы, темперамент, его тело и т. д.

Искусство театра — это прежде всего искусство действия. Оно в высшей степени наглядно. Эта наглядность выражает способность театра отражать динамику жизни через сценическое осуществление конфликтов, представленных в пьесе. Однако, как то подчеркивал К. С. Станиславский, действие в театральном искусстве не самоцель, а путь к воплощению образов и идей пьесы. Перевоплощение, т. е. создание сценического образа на основе роли и психологических данных актера, является конечной целью актерского искусства. В способности перевоплощения Станиславский усматривал вершину актерского искусства, а смысл и практическое назначение своей знаменитой системы видел как раз в обнаружении путей к нему.

Это вовсе не означает, что актеры всегда достигают подлинного перевоплощения и что во всех театральных системах они ставят перед собой подобную задачу. Но несомненно, что именно перевоплощение наиболее соответствует природе и сущности актерского искусства. Разработка принципов искусства перевоплощения — одно из величайших достижений мирового и особенно русского реалистического театра; великие актеры-реалисты Щепкин, Ермолова, Сальвини, Станиславский, Хмелев, Щукин вошли в историю мирового театра прежде всего как создатели неповторимых сценических характеров, как замечательные художники перевоплощения.

Элементы перевоплощения наличествуют в процессе творчества не только в искусстве театра. И писатель, и живописец не могут создавать убедительные образы, если они не проникнутся мыслями, чувствами и побуждениями людей, характеры которых они изображают. Но

[1] *Станиславский К. С.* Собр. соч. В 8-ми т. М., 1954, т. 2, с. 63-64.

у художников, творящих в других видах искусства, элементы перевоплощения наблюдаются только в процессе создания ими произведения.

Иначе обстоит дело в театре. Здесь главное заключается в том, что нельзя разделить творческий процесс и объективный результат этого процесса — спектакль. Спектакль — это не книга и не картина, иными словами, не законченное произведение, а непрерывное, никогда не завершающееся творчество. Это означает, что если перед нами не ремесленник, а актер-художник, то на каждом спектакле он будет вновь и вновь перевоплощаться и каждый раз как бы заново творить образ героя перед зрителем.

Проблема перевоплощения — центральная проблема искусства актера. Необычайно остро стоит она и сегодня. В нынешнем театре проявляется, к сожалению, тенденция к нивелировке неповторимых образов различных произведений драматургии в едином условно-театральном, игровом стиле. И нередки случаи, когда актер из раза в раз повторяется в ролях разного плана, скрадывает различие своих героев.

Искусство театра по своей природе — искусство коллективное.

Создаваемый каждым участником спектакля образ выступает как составная часть единого образа всего спектакля. Но своеобразная диалектика сценического искусства выражается в том, что, подчиняя индивидуальное творчество идеям создания ансамбля, актеры и другие участники спектакля не растворяют в едином образе всего спектакля его конкретные стороны — образы действующих лиц. Ансамбль не означает потери художественной индивидуальности актерами, играющими в спектакле.

С коллективным характером театрального искусства связано и появление режиссуры как особого рода театрального искусства. Она возникла из необходимости определенной интерпретации драматургии и организации усилий всего коллектива для раскрытия и осуществления в спектакле единого замысла.

Сейчас уже нельзя себе представить настоящий театр без режиссера в качестве его художественного руководителя. А ведь появление режиссера как самостоятельного художника в современном толковании относится лишь к концу XIX в.

Современный режиссер — идеолог и организатор спектакля. На нем лежит ответственность за идейное содержание спектакля, за его художественную целостность и выразительность. Одна из его важнейших функций — согласование различных актерских индивидуальностей в едином художественном ансамбле.

Режиссер — создатель спектакля, но он создает его не один. По известному выражению Немировича-Данченко, режиссер должен «умирать» в актерах. Может он и «не умирать» в них, но при всех условиях именно актер является центральной фигурой и носителем специфики искусства театра.

Театр — искусство синтетическое. Это означает, что искусство театра соприкасается с другими искусствами *"я* усиливает свое воздействие на зрителя, используя их выразительные средства и технику. Современный театр немыслим без органичного использования живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, декоративно-прикладного искусства. Используя выразительные средства различных видов искусства, театр подчиняет их созданию художественной целостности спектакля, т. е. преследует совершенно особые цели.

Источник непреходящего значения и неповторимого обаяния искусства театра коренится в том, что оно представляет особое творчество, совершаемое на глазах зрителя. Как известно, всякое искусство создается для зрителя, читателя, слушателя, так сказать-, для определенного «потребителя». Вне восприятия оно не может функционировать и развиваться. Но в отличие от живописи, кинематографии и других видов искусства, в которых зритель воспринимает готовые результаты творчества художников, коренная особенность эстетического восприятия в театральном искусстве заключается в том, что зритель имеет дело с восприятием не одного только творческого результата, но и самого творческого акта.

Театр относится к тем искусствам, в природе которых заложена необходимость непрерывного творческого воспроизведения. Вне воспроизведения сценическое искусство вообще существовать не может, и в этом кроется его определенная ограниченность: спектакль не сохраняется в качестве материального памятника культуры, он не фиксируется, не приобретает своего овеществленного выражения. Правда, спектакль можно заснять на кинопленку, но он при этом потеряет свои сущностные признаки

и обаяние. Произведения сценического искусства живут лишь до тех пор, пока идет спектакль, пока не прекратился творческий процесс, и умирают вместе со своими создателями.

Однако в этих особенностях сценического искусства заключена не только его ограниченность, но и громадное преимущество. Как бы ни было велико эстетическое наслаждение, доставляемое созерцанием художественных произведений любых видов искусства, оно никогда не сумеет заменить радости, доставляемой восприятием искусства театра, иначе говоря — самого процесса художетственного творчества. Зритель может несколько раз смотреть один и тот же спектакль, и каждый раз он имеет дело с рождением нового художественного произведения. В этом — одно из существенных отличий спектакля, скажем, от фильма, заснятого на пленку. Эстетическое чувство, рожденное в театре, необычайно усиливает сопереживание зрителя, в большей мере, чем в других искусствах, вызывает работу творческого воображения, превращает восприятие в творчество. Зритель становится сотворцом участников спектакля. В театре не только актеры вызывают определенные чувства и мысли у зрителей, но и атмосфера зрительного зала оказывает исключительное влияние на самих актеров. Законченный, эстетически полнокровный спектакль, по существу, создается актерами при самом непосредственном и прямом участии зрителей.

Особое место в театральном искусстве занимает музыкальный театр. Его основные роды: опера, оперетта, балет. Опера и оперетта принадлежат сферам театра и музыки, балет — театра, музыки и хореографии.

Оперное произведение представляет собой синтез музыкального и драматического начал. Под драматическим началом мы подразумеваем' действие, слагающееся из поступков людей (действующих лиц), из слов, дел, переживаний, в которых сталкиваются их жизненные интересы и цели; под музыкальным началом — музыку, включенную в это действие, сопровождающую, выражающую и движущую его. Сливаясь, музыка и драма образуют единое музыкально-драматическое действие, составляющее сущность оперного произведения.

Драматическое начало роднит оперу с пьесой для драматического театра; музыкальное начало — с музыкой, для театра не предназначенной. В истории оперы

это неоднократно выражалось в стремлении приблизить ее то к драматическому театру (строить по законам драматической пьесы), то к чистой музыке (превратить оперу в совокупность музыкальных номеров). Драматический театр под музыку, с одной стороны, и «костюмированный концерт» — с другой, — вот две крайности в понимании природы оперного искусства.

Синтез музыки и драмы в опере не следует понимать механически. Нередко говорят, что опера — одновременно и музыка, и театр. Но при такой формулировке музыкальное и драматическое начала выступают в чисто внешнем соединении.

Слияние музыкального и драматического начал в опере дает ей огромное преимущество перед другими искусствами. Опера так же конкретно и наглядно отражает действия людей, как и всякий театр, и столь же полно и тонко раскрывает человеческие переживания, как музыка вообще. В соединении этих двух начал сохраняются их сильные стороны и снимается их относительная ограниченность. Поэтому опера обладает такой волшебной силой очарования.

Коренное отличие музыкального театра от драматического заключено в той роли, которую играет музыка в сочетании с драмой, в функции музыки в спектакле. Оно состоит в том, что в музыкальном театре музыка, во-первых, вместе со словом несет в себе основное содержание действия и является главным выражением его идейно-эмоционального смысла, во-вторых, имеет ведущее значение в развитии действия. Опера — это драма, написанная не только словами, но. и музыкой. Если мы сопоставим все музыкальные эпизоды драматического спектакля (исполним их отдельно от спектакля), то в них нам не раскроется полное содержание действия.

Мы не сможем «услышать» его идейный смысл, «прочитать» драматургию. Неясными останутся его образы, особенности характеров действующих лиц. Если же мы представим себе оперу, исполненную вне действия и без слов, то по одной только музыке в принципе сможем понять главное в ее содержании, получить представление о развитии конфликта, об образах и характерах, о движении и завершении драмы. Конечно, такое представление о содержании оперы не будет достаточно полным. Во всем, что касается зрительной стороны действия и конкретности поступков действующих лиц, оно окажется

весьма приблизительным, условным, субъективным. И все-таки эмоциональную драматургию оперы и в главном можно понять из одной лишь ее музыки, подобно тому как мы понимаем содержание непрограммного симфонического произведения. Вывести действие из музыки — основной принцип сценического воплощения оперного произведения.

Соединение в опере музыки и драмы, образование музыкально-драматического действия возникают благодаря «омузыкаливанию» слова (пению текста), а также благодаря одновременности звучания музыки и течения драматического действия, которые воспринимаются синхронно, соотносятся друг с другом и сливаются в единое целое.

Для того чтобы музыка и драма могли объединиться в оперном произведении, они должны взаимно «приспособиться». Одно лишь пенис под музыку текста драматической пьесы еще не будет оперой. В опере драматическое действие строится так, чтобы оно могло «принять» в себя музыку, а музыка пишется так, чтобы она могла слиться с действием. Из специфических требований музыки и драмы при их слиянии и возникают многообразные формы музыкальной драматургии.

К ним относятся ария и речитатив, ансамбль, хор, музыкально-драматическая сцена сквозного развития и др. В этих формах раскрываются в опере характеры действующих лиц и движение действия. Ведущую роль играет при этом вокальное начало. Особое значение имеет оркестр, который не просто аккомпанирует певцам, а создает эмоциональную атмосферу действия, раскрывает взаимоотношения между действующими лицами, характеризует ход событий. Этой цели нередко служит система лейтмотивов (коротких музыкальных тем, характеризующих то или иное лицо или событие и звучащих каждый раз при его появлении или упоминании),, а также симфоническое развитие музыки в оркестре.

В советском искусстве выдающееся значение приобрели оперы С. Прокофьева, Д. Шостаковича, И. Дзержинского, Т. Хренникова и других композиторов, расширившие тематические границы и обогатившие формы современного оперного искусства.

§ 11. Искусство фотографии

Искусство фотографии завоевало прочное место в ряду других искусств и приносит большую эстетическую радость десяткам миллионов людей. Однако научному обоснованию природы художественной фотографии, раскрытию ее специфических видовых особенностей и места среди других видов искусства, прежде всего среди других видов изобразительного искусства, в искусствоведческой литературе все еще уделяется недостаточное внимание.

Фотография и искусство — самое сочетание этих слов даже в настоящее время еще нередко вызывает недоумение. Разве не стало традиционным употребление понятия «фотография», «фотографизм» в смысле натуралистического копирования явлений жизни? И хотя отождествление этих понятий отнюдь не является следствием анализа природы фотографического искусства и споры вокруг этих понятий имеют большую давность, в среде художников и почитателей их мастерства слово «фотография» и в настоящее время нередко ошибочно рассматривается как нечто несовместимое с подлинным искусством.

Младшая ветвь в семье изобразительных искусств, художественная фотография не имитирует ни живописи, ни графики, в то же время ведет своим особым «языком» прекрасный, полноценный в художественном отношении «разговор» о жизни. Искусство фотографии вносит свой существенный вклад в создание художественной картины нашего времени.

Разумеется, простая протокольная фотографическая фиксация жизненного факта может носить натуралистический характер. Но дело прежде всего заключается в том, что в самой фотографии заложены возможности преодоления простого копирования жизненных фактов, и тогда, когда она этого достигает, фотография правомерно становится искусством.

Искусство фотографии обладает богатейшими возможностями глубокого проникновения в сущность жизненных явлений. Александр Блок, оценивая фотопортрет Н. Ф. Монахова в роли Шейлока, сказал его автору М. Наппельбауму, что ему удалось в одном портрете запечатлеть все «маски Шейлока». В данном случае фотография оказалась способной создать тип.

Сопоставим в этой связи фотографию с другими видами изобразительного искусства, например с живо-

писью и графикой. Как часто живописец или график, любовно выписывая детали изображаемых им фактов, наносит ущерб изображению подлинной правды жизни.

Совсем иначе обстоит дело в фотографии. Фотография потому и является фотографией, что она точно фиксирует картины жизни в том виде, в каком они существуют, она всегда документальна. Но точная передача жизненных фактов не исключает участия творческой фантазии.

В отличие от живописи фотограф-художник не прибегает к помощи деталей, созданных воображением. Во всех случаях объект изображения находится непосредственно перед глазом фотографа. Он использует те детали, те сочетания, которые существуют в самой жизни, но это не означает бездумного перенесения фактов на пленку. Художественная фотография тоже результат творчески осуществленного отбора, отделения главного от второстепенного, существенного от незначительного, случайного, причем главное и существенное она находит в самой действительности. «Отсечением всего лишнего» занимается и художественная фотография. Она находит в самой жизни такие ее проявления, в которых нет ничего лишнего, отбирает в самой действительности такие факты, которые вызывают глубокие чувства и серьезные раздумья, — таков путь обобщения в художественной фотографий.

Искусство фотографии сложное. Его средства опираются на технику. Но техника в фотографии отнюдь не сводится к чисто механическому фактору: средства техники, если ими пользуется художник, приобретают значение художественных изобразительно-выразительных средств. Создание колорита, объема изображаемых явлений, выделение главного и существенного достигаются средствами физики (оптики) и химии, но именно ими (колоритом, светом и т. д.) в значительной мере обусловлено художественное звучание снимка.

От мастера художника-фотографа зависит выбор ракурса, масштаба, характер кадрирования, своеобразие композиции, усиление или ослабление контрастности и т. д. Благодаря использованию различной оптики, светофильтров, изменения наводки на резкость может быть усилено влияние перспективы, объемности. Большие возможности открываются в искусстве фотографии умелым

владением светом, а в цветной фотографии — и колористическими свойствами материалов.

Лучшие работы советских фотомастеров наряду с картинами живописцев и эстампами графиков представляют собой художественную летопись жизни социалистического общества. «Колхозница Таня» Скурихина нам так же дорога, как «Делегатка» Ряжского.

Когда хотят похвалить произведение искусства, обычно говорят: это вырванный из самой действительности кусок жизни. Но когда реальный кусок жизни нас волнует в фотографии, мы говорим: это подлинное искусство.

§ 12. Кино

Кинематография — искусство молодое. Она возникла в конце XIX в. в качестве своеобразного технического аттракциона. На протяжении нескольких десятков лет она превратилась в одно из наиболее сильных средств познания жизни и идейно-эстетического воздействия на широкие массы людей.

Учитывая эти его возможности, В. И. Ленин еще на заре развития художественной кинематографии указал на то, что «из всех искусств для нас важнейшим сейчас является кино».

Возникновение кино было обусловлено развитием естественных наук, техники, машинной индустрии. Кино не только впитало и продолжает впитывать в себя новейшие достижения науки и техники, — оно само является одним из ярких проявлений технического прогресса. Но, обусловленное развитием науки и техники, кино возникло в силу объективной необходимости, связанной с потребностью художественно раскрыть такие стороны и грани действительности, которые были недоступны другим видам искусства.

Кинематографию часто сравнивают с театром. Такие сравнения имеют вполне достаточные основания: кино и театр — искусства пространственно-временные и зрелищные. Как и театр, кино — искусство коллективное и синтетическое; кино, как и театр, — искусство вторичное, оно создается также на определенной литературной основе, но в кинематографии такой основой является не пьеса, а сценарий — особый вид литературного произведения, требующий раскрытия заложенного в нем замысла средствами киноискусства.

Ве. Пудовкин считал, что кинолента ближе к роману, чем к драматическому произведению. Этим он вовсе не хотел сказать, будто фильм может заменить роман. Он указывал лишь на то, что кинематография обладает такими же широкими возможностями охватывать жизнь и показывать ее в фильме, как это под силу эпической литературе. Видимо, не случайно в кино за последние годы появились фильмы, включающие в себя уже не одну-две серии, а восемь и больше. Стремление к эпически широкому охвату действительности — одна из примечательных черт современного кинематографа.

Кинематография, как уже отмечено, родственна театру. Близость этих двух искусств обусловлена тем, что как в театре, так и в кинематографии, по крайней мере художественной (игровой), замысел драматурга и сценариста осуществляется в игре актера. Однако в кинематографии актер занимает другое место, нежели в сценическом искусстве. Искусство театра — прежде всего искусство актера. Об искусстве кино этого сказать нельзя.

Во-первых, есть некоторые виды кинематографии, в создании которых актер вообще не участвует. В то время как спектакль без актера — бессмыслица, фильм без актера вполне возможен.

Во-вторых, даже в художественном фильме актер не играет такой центральной роли, как в спектакле; в отличие от спектакля содержание фильма, замысел создателя сценария и режиссера далеко не всегда раскрываются игрой актера. Кино обладает и другими специфическими средствами раскрытия идейно-художественного замысла, театру не свойственными.

Театр и кино близкие, но различные искусства. Различаются они не только средствами выразительности, но и предметом отражения. Искусство кино способно изобразить гораздо более широкий круг явлений жизни, чем театр.

Присущей искусству кино почти безграничной возможностью воспроизводить и картины природы, и самые разнообразные явления действительности, и интимнейшие переживания человека определяется разнообразие видов и жанров кинематографии.

В. И. Ленин, как это явствует из рассказа А. В. Луначарского, считал, что искусство кино должно развиваться в трех основных направлениях: «Первая — широкоосведомительная хроника, которая подбиралась бы соответ-

ствующим образом, т. е. была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты. Кино, по мнению Владимира Ильича, должно, кроме того, приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники. Наконец, не менее, а пожалуй, и более важной считал Владимир Ильич художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями — как в том, что они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, обадривающего, так и в том, что они должны были бичевать у нас или в жизни чужих классов и заграничных стран» [1].

Тем самым В. И. Ленин очень точно указал на то, что художественная, хроникально-документальная и научно-популярная кинематография образует три наиболее важных вида киноискусства.

Как и всякое другое искусство, кино обладает своим специфическим материалом и своими особыми средствами его обработки и использования. Здесь, разумеется, имеются в виду не технические, а художественные средства выразительности.

Исключительное место в искусстве кино занимает монтаж — соединение кадров в определенной временной последовательности, пространственном взаимоотношении и темпо-ритмовом соотношении. Через монтаж постановщики фильма могут определить направление мыслей и ассоциаций зрителя, сжимать и растягивать время кинематографического действия. Короткие монтажные куски дают ощущение быстрого течения жизни, длинные — медленного течения времени, покоя.

Картина движения жизни в кино создается прежде всего связью одного кадра с другим. Действительность и художественная значимость того или иного эпизода в кино достигаются точно разработанной связью между живописной стороной, движением и длительностью кадров. Монтаж — существенное, но далеко не единственное средство выразительности кино. Абсолютизация монтажа при игнорировании содержания отдельных заснятых кусков и роли в них актера ведет к ограничению реалистического богатства фильма.

[1] Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., 1973, с. 166.

Существенные и эстетически значимые достижения советского кинематографа последнего времени во многих произведениях сопряжены с актерскими работами, с раскрытием идеи фильма через глубоко реалистические, психологически наполненные образы, созданные актерами. Вспомним галерею кинообразов, созданных замечательными актерами нашего времени: М. Ульяновым — Трубникова («Председатель»), Чарноты («Бег»), Г, К. Жукова («Освобождение»); И. Смоктуновским — Деточкина («Берегись автомобиля»), Войницкого («Дядя Ваня»), Гамлета в одноименном фильме. Вспомним необыкновенно привлекательное и утонченно-психологическое искусство таких разных, не поступающихся своей артистической индивидуальностью, но всегда убедительных актрис, как И. Чурикова и М. Неёлова, и великое значение актера в кино станет очевидным.

В кинематографии движущаяся камера не просто аппарат, технически воспроизводящий предварительно организованное действие на пленку, а орудие художественного творчества. При помощи движущейся кинокамеры кинематограф дает трактовку явления путем изменения расстояния и ракурса. Изменение расстояния камеры от объекта оказывает решающее воздействие на восприятие зрителя. Если в театре зритель неподвижен и находится все время на одном и том же расстоянии от развивающегося на его глазах действия, то в кино именно в силу подвижности кинокамеры зритель как бы подвижен, он как бы двигается вместе с кинокамерой, приближается к объекту и удаляется от него, подходит к нему то с той, то с другой стороны, находится как бы внутри развивающегося события. Творцы кинофильма выражают свое отношение к изображаемым явлениям, дают их трактовку, совершают отбор не только через действие, актера, но и через положение движущейся камеры. Невозможно забыть работу оператора С. Урусевского в фильме «Летят журавли», установившую совершенно особое отношение между экраном и залом. Камера С. Урусевского как бы могущественно влекла за собой мысль и чувство зрителя, показывала в происходящем на экране в эмоциональном и интеллектуальном отношениях неизмеримо больше, чем может увидеть и уловить глаз самого зоркого и внимательного человека.

Важным средством художественного изображения и выражения авторского отношения в киноискусстве

является свет. Через свет в кино есть возможность дать представление о внутреннем состоянии явлений, их взаимосвязей, передать настроение, обстановку; свет помогает выразить характер, психологическое состояние героя, его внутреннее напряжение, взволнованность. Существенным выразительным средством в искусстве кино является также цвет, роль которого стала весьма значительной.

Кино, даже соединяясь со звуком, остается прежде всего зрительным видом искусства. Поэтому оно требует предельной зрелищной конкретности, предметности, полнейшей достоверности обстановки, в которой действует человек. Декоративность и театральность вещественной среды в кино редко ведут к художественному успеху, гораздо чаще — к фальши, к разрушению условности и специфики эстетического восприятия кинозрителя.

Такие возможности кино, как монтаж, крупный план, движущаяся камера, широкое использование различных ракурсов, укрупненное изображение деталей, предъявляют к киноактеру особое требование, прежде всего требование предельной естественности, простоты, сдержанности. Малейший наигрыш, декламационность, подчеркнутый жест на экране оборачиваются художественной фальшью.

В отличие от театра даже в звуковом кино речь, слово играют подчиненную роль. Несомненно, введение звука в кино расширило его познавательные возможности, привело к усилению интеллектуального начала. Однако вместе с тем оно усилило опасность театрализации. Слово в кино выполняет качественно иную роль по сравнению с театром. В театре слово — одно из главных, если не главное средство выразительности, тогда как в кино оно лишь одно из многих его средств. Слово в кино призвано выразить только то, что не может быть выражено через непосредственное воспроизведение действия. Если слово в кино дублирует действие, фильм, как правило, становится тягучим и скучным.

Весьма показательно, что уже тогда, когда появилось звуковое кино, Чаплин в фильме «Огни большого города» отказался от слова как выразительного элемента и воспользовался только специальной музыкальной композицией.

Появление звукового кино, развитие средств музыкальной выразительности в кинематографе оказало силь-

ное воздействие на такие искусства, как театр (драматический, музыкальный, балет), и на музыкальное искусство. Оно повлияло и на возросшую потребность публики в синтезе звука и изображения. Музыкальная форма в своем законченном виде сама по себе — сильнейшее средство художественного воздействия, особенно если оно насыщено глубоким философско-музыкальным смыслом (к примеру, музыка Прокофьева к фильмам Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный» или Шостаковича к шекспировскому циклу фильмов Козинцева).

Кинофильм, как и спектакль, создается усилиями многочисленных художественных' коллективов. Коллективный характер творчества в кино обнаруживается даже сильнее, чем в театре. Фильм создается сценаристами, режиссерами, опера горами, актерами, музыкантами, художниками, осветителями, монтажерами и т. д. Каждый из них определяет какую-нибудь сторону фильма. Сценарист — его литературную основу, режиссер — идейную направленность и художественную целостность фильма, оператор— изобразительное решение, актеры — конкретные образы, человеческие характеры, представленные в фильме, и т. д.

Современная кинематография, как и всякое другое искусство, но в гораздо более прямой и непосредственной форме используется в различных целях определенными классами. Реакционные силы современного капиталистического общества стремятся использовать массовость киноискусства в целях пропаганды буржуазного миросозерцания. Используя связи кинематографии с промышленностью и необходимость огромных финансовых затрат на постановку фильма, капиталистические монополии установили свое господство в кинопромышленности. На деле это ведет к разрыву между кинопромышленностью и киноискусством.

Широкое распространение получили на Западе так называемые «коммерческие» фильмы. На смену историческим «супергигантам» типа знаменитой «Клеопатры» пришли порнографические фильмы, фильмы ужасов и т. д. Для привлечения зрителей используется шумная реклама, применяются и натуралистические эффекты. Так, для демонстрации боевика «Землетрясение» были специально оборудованы полы в некоторых кинотеатрах, которые вибрировали, имитируя колебания почвы во

время показа катаклизмов. Коммерческие фильмы прямо связаны с буржуазной идеологией, целенаправленно воздействуют на зрителя.

Из этого вовсе не вытекает, будто в капиталистических странах не создаются подлинные произведения киноискусства. Достаточно назвать замечательные произведения Чарли Чаплина, Р. Клера, С. Креймера, Ф. Феллини, Дамиано Дамиани, лучшие фильмы итальянских неореалистов и многие другие. Но при капитализме огромные возможности киноискусства не могут быть до конца выявлены. Положение Маркса о враждебности капитализма художественному творчеству особенно ярко подтверждается состоянием кинематографии в капиталистических странах. В этом мире художник, по словами И. Бергмана, чувствует себя как в туннеле.

Как вспоминает В. Бонч-Бруевич, В. И. Ленин говорил ему и А. Богданову, что «кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но что, конечно, когда массы овладевают кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс» [1].

В социалистическом обществе кинематография — важнейшая область художественной культуры.

§ 13. Телевидение

На наших глазах произошло рождение еще одного нового искусства — телевидения, развитие которого, несомненно, будет играть большую роль и для судеб других искусств.

Передача по телевидению спектакля или фильма, разумеется, не делает его специфическим искусством. Телевидение выполняет в данном случае чисто техническую роль трансляции. Но все большее число создается специфических телевизионных спектаклей, в которых нет механического соединения театра и кино. Здесь создаются специфические телевизионные произведения.

По телевидению могут передаваться события, которые интересуют нас прежде всего как реальные жиз-

[1] Самое важное из всех искусств. Ленин о кино, с. 116.

ненные факты, с которыми мы не в состоянии непосредственно соприкасаться. В данном случае оно выполняет информационно-документальную роль. Но, как и в фотографии, эти особенности телевидения можно поднять до художественного эффекта. Если при помощи техники художественно обработать передаваемые «куски» реальной жизни (начиная от выбора их и кончая применением всего арсенала операторского искусства), т. е. выразить их сущность, понимание их и отношение к ним, возвысив их до образно значимых, то такая телевизионная передача, не переставая быть документальной информацией, одновременно станет искусством.

«С телекамерой по жизни» — вот важный принцип телевизионного искусства, в котором огромное значение должна приобрести художественная импровизация. И как много интересного может подсмотреть в жизни «телеглаз»! С каким наслаждением мы переносимся в ту реальную (не воображаемую!) жизнь, куда он поведет нас за собой! А возвысив эту жизнь до искусства, телехудожник научит нас не только смотреть на нее художественно, но и творить ее полнее, ярче, всестороннее воплощать в ней наш идеал.

В процессе развития телевидения самостоятельным искусством ведутся поиски в разнообразных направлениях. Помимо документальных передач изыскиваются и особые возможности в телеспектаклях. Учитываются особые интимные, «камерные» возможности, связанные с восприятием телеизображения в непринужденной домашней обстановке. Делаются попытки соединения в телевидении различных видов и жанров, «на пересечении» которых возникают новые художественные возможности. Но так или иначе новое искусство, можно сказать, уже сформировалось в недрах современного телевидения.

В этом отношении есть принципиальное различие между телевидением и радио, о котором иногда тоже ставят вопрос как о новом искусстве. Но радио было и остается лишь особым средством связи, способом информации и передачи на расстоянии (трансляции) других искусств. Его особые технические возможности нигде и ни в чем не приобретают специфически художественного значения. А лишь в том случае, когда это происходит, можно говорить о возникновении нового искусства.

Одна из особых возможностей телевидения — многосерийные фильмы и цикловые передачи. Недаром они

пользуются такой популярностью. Посредством сериалов .и циклов телевидение может иметь непосредственный контакт с многомиллионной аудиторией на протяжении длительного времени. Такой возможностью не обладают другие искусства.

Очень важное значение в телевидении имеет то, обстоятельство, что, охватывая миллионы, оно вместе с тем обращается к каждому человеку в отдельности, создавая иллюзию обращения как бы лично к нему. На этом, а также на моменте непринужденной импровизации (как бы она ни была тщательно подготовлена) основано особое обаяние таких передач, как, скажем, «Слово И. Андроникова» или «От всей души» с ведущей В. М. Леонтьевой.

В последние годы получила распространение точка зрения, согласно которой телевидение является, серьезным конкурентом театра и кино, способным вытеснить из жизни эти виды искусства. Если говорить о конкуренции коммерческой и о преимуществах «доставки на дом» спектаклей и фильмов посредством телевидения, по сравнению с посещением театров и кино, то к такой точке зрения, возможно, и следует отнестись всерьез. Если все новые спектакли и фильмы передавать по телевидению, посещение театров и кино, вероятно, резко уменьшится. Но и тогда оно не сократится до нуля, ибо преимущества спектакля в театре, а фильма в кино столь велики, что сейчас уже ясны всякому. Просто фактор времени, занятости, а также материальные соображения потребителей бесспорно сыграют здесь свою роль. В этом случае речь должна идти о разумном использовании телевидения для трансляции других искусств.

Но если говорить о конкуренции художественной, то. предположение о вытеснении телевидением театра и кино, разумеется, абсурдно. Телевидение как искусство обладает своими специфическими возможностями, и именно потому оно никогда не «поглотит» другие искусства. Неповторимость театра и кино обеспечивает этим искусствам возможность безграничного развития.

§ 14. Эстрада и цирк

В ряду зрелищных искусств следует выделить также искусства эстрады и цирка.

Эстетика прошлого обычно проходила мимо этих ис-

кусств, и они, как правило, не фигурируют в попытках обзора системы искусств в нашей эстетике.

Исключение этих искусств из поля зрения науки в прошлом еще может быть как-то понято. «Благородная» и «возвышенная» эстетика чуралась «дешевых», «площадных» зрелищ. Искусство эстрады в XIX в. не было столь развито, как сейчас, а цирковое искусство не было столь всенародным. Эти искусства, игравшие немалую роль в далеком прошлом (античный Рим, средневековье), в эпоху капитализма подверглись, пожалуй, большей деградации, чем какие-либо иные.

Что же касается советской эстетики, то игнорирование данных искусств в системе видов художественного творчества, нежелание признать их равноправными со всеми другими может быть объяснено лишь дурными традициями или недостатком теоретических исследований.

Является ли, однако, эстрада отдельным видом зрелищного искусства и не следует ли ее считать скорее разновидностью театра? В самом деле, ведь частично эти искусства перекрещиваются: эстрадное представление может включать в себя драматические сцены, скетчи и т. п., оно может выступать как целостный спектакль особого рода (типа обозрений с участием А. Райкина). Но такого рода связь есть у эстрады не только с драматическим театром, а и с другими искусствами: с музыкой, хореографией, литературой, кино (вспомним «Латерна магика»!) и, наконец, цирком. На первый взгляд, эстрадное представление — это чисто внешняя совокупность «номеров» из разных искусств. В действительности же — это самостоятельный и специфический вид искусства, хотя и имеющий обширные связи со своими «соседями».

Искусство эстрады не сводится к простой сумме «номеров» из разных искусств по следующим причинам.

Во-первых, эстрадные жанры, на первый взгляд дублирующие другие искусства, на самом деле специфичны. Например, эстрадный певец — это не камерный, и не оперный, и даже не опереточный певец. У него должны быть особые свойства исполнения.

Во-вторых, на эстраде есть «номера» (жанры), которых нет ни в одном другом искусстве. Это художественное чтение, пантомима и так называемые оригинальные жанры. Художественное чтение и пантоми-

ма — это как будто бы элементы драматического театра. Но художественное чтение — это интонируемый текст, словно обособившийся от целостного драматического действия. Пантомима — это выразительная пластика, словно обособившаяся от целостного драматического действия. И именно потому, что они «обособились» и начали самостоятельную жизнь, они приобрели специфический характер, не похожий на интонирование текста и пластику в драматическом спектакле. Отличные мастера художественного слова могут быть плохими драматическими актерами, и наоборот. В искусстве мима, незаслуженно забытом и вновь возрождающемся, эта специфика выявлена еще резче.

И наконец, искусство эстрады совершенно ни на что не похоже потому особому соединению «номеров», которое образует целостное эстрадное представление. И дело не только в жанре эстрадного конферанса, объединяющего отдельные номера, а в особых функциях и задачах эстрадного представления как такового.

Своеобразие искусства эстрады в большей мере определяется преобладанием функции развлечения.

Цирк — также специфическое искусство, которое стало всенародным.

В какой мере, однако, цирк можно считать видом именно художественной деятельности? Цирковое представление включает в себя различные жанры, не менее «пестрые», чем жанры эстрады. Среди них разные жанры имеют разную степень художественного значения. В искусстве цирка мы имеем дело также с образным видением мира, и прежде всего человека. Это хорошо видно на примере клоунады, музыкальной эксцентриады и т. п.

Сложнее обстоит дело с такими жанрами, как акробатика и эквилибристика. Они находятся на грани искусства и спорта, подобно тому, как художественно значимые вещи находятся на грани искусства и материального производства. Но и здесь в этих жанрах раскрываются возможности человека.

Кстати, такого рода пограничные явления мы встречаем не только в цирке. К ним относятся также балет на льду, фигурное катание, художественная гимнастика и т. п.

К искусству такие жанры приближаются не в силу нарочито привнесенных сюжетных элементов, а благодаря утверждению в них романтики смелости и риска, поэзии

исключительного, пафоса порыва, преодолевающего обыденность и заурядность. Поэтому акробатика и эквилибристика рождают не просто восхищение физическим развитием и уменьем (как всякий спорт), а создают приподнятое, возбужденное настроение. Не эпатирующая публику игра на нервах, характеризующая буржуазный цирк, но радостная, праздничная возбужденность обязательно должна быть в нашем цирке. В этом его особенная прелесть, неповторимое обаяние. И в этом, в частности, его близость к искусству.

Естественно поэтому, что гораздо большее значение, чем в спортивных упражнениях, приобретает в цирке красота, связанная с образом гордого, сильного, смелого человека, с его физической исключительностью, головокружительной отвагой, фантастическим риском, побеждающими пространство и преодолевающими тяжесть. Это ли не искусство?

Те же человеческие духовные (а не просто физические) качества демонстрируются и в дрессировке, и в иллюзионном жанре.

Таким образом, мы видим, что цирк как целое является особым видом искусства. Но наряду с чисто художественными жанрами в нем есть и такие, которые находятся на границе между искусством и неискусством, а иногда и явно не являющиеся искусством.

§ 15. Взаимодействие искусств

В художественной культуре каждой страны и эпохи виды искусства существуют и развиваются не изолированно, а во взаимосвязи друг с другом, как единая система искусств, рожденная общественно-эстетическими потребностями.

Под системой искусств подразумеваются те связи, отношения, взаимодействие, которые складываются между искусствами в самой художественной жизни. Система искусств является выражением не изолированного, а совокупного развития всех искусств под влиянием задач и потребностей общественной жизни определенной страны и эпохи.

Развитие искусства как системы отдельных его видов проявляется многообразно. Все виды искусства изменяются под влиянием развития общественной жизни и потребностей эпохи. В зависимости от конкретных ус-

ловий одни искусства выдвигаются на первый план, другие теряют свое ведущее значение. Взаимодействие искусств приводит к взаимному «обмену» достижениями и специфическими особенностями, влиянию одних искусств на другие.

Каждое из искусств является неповторимо ценным достоянием художественного развития человечества, и потому ни одно из них не исчезает в развитии общества. Отмирают отдельные жанры и стили. Бывают времена, когда хиреют и словно «забываются» некоторые виды творчества. Но ни одно из искусств не может исчезнуть, ибо все они необходимы людям. А потому и все они бессмертны в той мере, в какой бессмертно человеческое общество и непрерывен его прогресс.

Что же касается появления новых искусств, то это закономерное явление художественного развития. В системе искусств по мере ее развития постоянно «отпочковываются» новые жанры, а иногда и виды, ширится многообразие искусств, увеличивается богатство форм творчества. И чем больше возможности для расцвета духовной культуры и всестороннего развития человека предоставляет то или иное общество, тем значительнее многообразие искусств, тем больше оснований для расцвета и тем благоприятнее почва для появления новых видов художественной деятельности.

Наше время, быть может, как никакое другое, способствует появлению новых искусств. Это связано и с бурным ростом техники, создающей предпосылки для новых художественных возможностей, и с развитием человеческого сознания, психики, художественных потребностей людей.

Возникновение кино, радио, телевидения; развитие художественной фотографии; эксперименты в области цветомузыки; применение полиэкрана в эстрадных представлениях («Латерна магика»); расширение сферы массовых празднеств и зрелищ, развитие художественного конструирования — все это выдвигает вопрос о новых искусствах.

Далеко не каждое художественное явление, претендующее на звание нового искусства, на самом деле является таковым. Так, например, цветомузыка пока остается в области лабораторных экспериментов, и хотя она может найти применение в декоративно-оформительской сфере, однако пока не содержит эстетических пред-

посылок, чтобы стать искусством самостоятельного «концертного» значения (музыка и цвет не могут синтезироваться вне предметной основы и посредствующего звена). Не является самостоятельным искусством и дизайн (художественное конструирование). Он представляет собой лишь одну из сфер современного декоративно-прикладного искусства, а именно является методом преодоления разрыва (достижения единства) красоты и пользы в массовых стандартизированных изделиях современного промышленного производства.

Действительно новыми искусствами, прочно завоевавшими место в художественной практике, можно считать кино и художественную фотографию. Но не исключено, что некоторые из новых искусств находятся сейчас в процессе становления.

Появление какого-либо нового искусства обычно не сводится к прибавлению еще одного члена художественной «семьи», а нередко качественно меняет связи между искусствами и сказывается на всей их системе. И это потому, что в реальной художественной практике искусства существуют во взаимодействии. Они обогащают друг друга, обмениваются своими «достижениями» и т. п. Специфика каждого из них в конечном счете складывается под влиянием всей системы искусства в целом.

Остановимся на взаимодействии двух конкретных видов искусства — театра и кино.

Появление кино вызвало существенные процессы в смежных искусствах, и прежде всего в области театра. Взаимодействие этих искусств важно для развития каждого из них.

Из технического эксперимента или развлекательного зрелища, каким оно было в момент своего возникновения, кино превратилось в подлинное искусство, способное создавать произведения, стоящие в одном ряду с шедеврами мировой культуры, когда в нем получили художественное выражение коренные процессы современности. В художественном становлении кино некоторую роль играло, в частности, обогащение его достижениями театральной культуры, в том числе актерским и режиссерским мастерством. Эти достижения неоднократно обогащали кино и в дальнейшем.

Но влияние театра на кино в процессе его развития бывало не только положительным, а и отрицательным. В нашей кинематографии было немало случаев, когда

многие кинофильмы напоминали снятый на пленку театральный спектакль. Мы имеем в виду не экранизацию театральных спектаклей, являющуюся полезным делом, но дающую не самостоятельное произведение искусства кино, а тиражирование, репродукцию театрального искусства посредством кино,— мы имеем в виду фильмы, где не использовались в художественных целях специфические возможности кино, в частности многообразные приемы киносъемки и монтажа. Углубление в специфику кино считалось некоторыми деятелями едва ли не проявлением формализма. В результате театр порою подавлял кино, а последнее утрачивало свою специфику.

В попытках отстоять и усилить эту специфику некоторые деятели нашего кино в последние годы выдвигали идеи дедраматизации фильма, частичного или полного отказа от сюжетности, усиления в нем динамико-изобразительного начала. Между тем речь должна идти об отказе не от драматургии как таковой (т. ё. конфликтного развития сюжета), без которой кино столь же немыслимо, как и театр, а от механического перенесения приемов драматического театра при недооценке специфических возможностей кино.

Превратившись в полноценное искусство, кино, в свою очередь, стало влиять на театр. Это выразилось прежде всего во влиянии принципов сценарной драматургии на драматургию театра. Многоэпизодность и «монтажная» композиция целого, сжатость диалога, «наплывы» (в картинах прошлого, воспоминаний, снов и т. п.) и «крупные планы» (выделение деталей действия), «озвучание» мыслей героя (с помощью ведущего, через репродуктор и т. п.) — все эти и другие приемы, типичные для современной драматургии, пришли в театр из кино. Влияние кино на театр обогатило и расширило возможности последнего: усилило динамику действия, позволило более свободно оперировать им в пространстве и времени, внесло в театр черты нового, более активного восприятия жизни, повысило значение «немой» игры во всем комплексе выразительных средств актера.

Однако влияние это имеет подчас и отрицательные последствия: утрату монолога и сцены широкого дыхания, дробность и мозаичность композиции. Иногда же оно становится предметом поверхностного увлечения, модой и некоторыми ретивыми «новаторами» превращается даже в критерий современности спектакля.

Обогащаясь достижениями кино, театр одновременно сопротивляется нивелированию, подавлению своей специфики и стремится развить, усилить такие художественные свойства, которые составляют его исключительное достояние и обусловливают его неповторимость. Так, режиссурой иногда «специально» изыскиваются приемы усиления непосредственного контакта актера и зрителя, стимулирующие восприятие зрителя, активно вовлекающие его в действие. Это достигается, в частности, изменением игровой площадки и другими приемами.

Уже отшумели дискуссии, в которых некоторые деятели и любители кино грозили гибелью театру как искусству якобы архаичному и отжившему свой век. Сейчас всем ясно, что театр обладает неповторимой эстетической ценностью (связанной, в частности, с «сиюминутностью» творчества актера и прямым воздействием его на зрителя) и способен выдержать конкуренцию с любым искусством. Но несомненно, что возникновение новых искусств всегда сказывается на развитии смежных, ибо все искусства развиваются во взаимодействии и влиянии друг на друга. На примере театра и кино мы видим, что это влияние может иметь как положительное, так и отрицательное значение в зависимости от того, ведет ли оно к раздвижению границ и обогащению средств того или иного искусства или к нивелированию *его* специфики и подмене ее свойствами какого-либо другого искусства.

То же самое можно было бы проследить на примере взаимодействия живописи и художественной фотографии, кино и телевидения, балета и драматического театра и т. д. Это общий закон взаимодействия всех искусств: их влияние друг на друга обогащает каждое из них, пока совершается на основе специфики данного вида искусства, и становится антихудожественным, когда подавляет или подменяет эту специфику.

РАЗДЕЛ IV

СОЦИАЛЬНАЯ ПРИРОДА ИСКУССТВА

ГЛАВА I

ИСКУССТВО КАК: ОБЩЕСТВЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ

§ 1. Социальные функции искусства

Как свидетельствует история, искусство всегда играло огромную роль в жизни общества. Правящие классы уделяли большое внимание искусству, стараясь привлечь художников на свою сторону, стараясь использовать силу искусства, силу воздействия художественных произведений для упрочения своего господства.

Эксплуататорские классы были заинтересованы в таком искусстве, которое способствовало бы их возвеличиванию и духовному порабощению трудящихся масс. Один из представителей эстетики Просвещения, Ж.-Б. Дюбо, писал: «Во все времена владыки народов прибегали к помощи картин и статуй, чтобы внушить своим подданным те или иные чувства — как религиозные, так и политические» '.

Пришло время, и развитие классовой борьбы пролетариата против господства буржуазии породило потребность выразить чувства, интересы, волю нового революционного класса средствами искусства. «Мятежный отпор рабочего класса угнетающей среде,— писал Ф. Энгельс, — которая его окружает, его судорожные попытки, полусознательные или сознательные, восстановить свое человеческое достоинство вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма» [2].

[1] *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976, с. 48-49.

[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 37, с. 36.

Художественные произведения, воспринятые людьми, оказывают влияние на их духовный мир, а тем самым и на все стороны общественного сознания. Особенно активно искусство воздействует на формирование политического и нравственного сознания, на формирование религиозного или атеистического мировоззрения. Через эти формы общественного сознания искусство влияет и на практическую деятельность людей, на создание материальных и духовных ценностей, на преобразование природы и общества.

Искусство в свою очередь находится под влиянием общественных условий и потребностей, общественного мнения, обычаев, традиций. Оно по-разному функционирует в различных общественно-экономических формациях, в различных классах и группах общества. Но в любом случае искусство оказывает на общество либо положительное (прогрессивное искусство), либо отрицательное (реакционное искусство) влияние. В признании социально-экономической обусловленности искусства заключено одно из самых глубоких отличий марксистско-ленинской эстетики от других эстетических учений. Идеалистическая эстетика отрицает обусловленность развития искусства социально-экономическими факторами.

В чем заключается сила искусства, каким способом оно оказывает свое влияние на жизнь общества? Вопрос о социальных функциях искусства оживленно дискутируется в советской эстетической литературе. При этом называется разное количество функций, приводятся разные аргументы в пользу выделения тех или иных функций. Здесь мы рассмотрим основные социальные функции искусства, относительно которых мнения более или менее устоялись.

Прежде всего следует назвать познавательную функцию искусства. Классики марксизма-ленинизма неоднократно указывали, что искусство является могучим средством познания мира человеком. Во «Введении (из экономических рукописей 1857—1858 годов)» К. Маркс определяет искусство как одну из форм «практически-духовного освоения этого мира»[1], которая в сочетании с научно-теоретической формой знания дает человеку возможность познать реальный мир в целом. У ученых-естествоиспытателей есть немало высказываний о том,

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 12. с. 728.

что познание жизни средствами искусства существенно дополняет те знания, которые мы получаем при помощи наук. Так, например, Н. Бор писал: «Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недосягаемых для систематического анализа» '.

Многие произведения искусства являются незаменимыми источниками информации о сложных общественных процессах целых периодов человеческой истории. Так, например, К. Маркс и Ф. Энгельс" много раз отмечали познавательное значение «Человеческой комедии» Бальзака. В тысячах действующих лиц, в сложных взаимоотношениях между ними О. Бальзак, по существу, создал энциклопедию жизни французского общества первой половины XIX века. «Очень своевременной книгой» назвал В. И. Ленин роман-Горького «Мать». Он считал, что правдивое художественное обобщение в ней революционной борьбы, идейного роста пролетариата будет немало способствовать формированию социалистической сознательности рабочего класса.

В подлинном произведении искусства явления действительности выступают во всем своем многообразии. Художник-реалист стремится выразить в специфической художественной форме взгляды и идеи эпохи, стремится постичь закономерности развития характеров, поставленных в определенные условия. Подчас его художественное мышление сближается с мышлением философским, что, однако, не лишает его произведения специфического своеобразия. Известно, что В. И. Ленин, кроме высоких художественных достоинств классического искусства, ценил и его интеллектуальный пафос. Он отмечал значение Л. Толстого и как художника, и как мыслителя, сумевшего «поставить в своих работах столько великих вопросов...»[2] и «с замечательной силой передать настроение широких масс...»[3]. Толстой как мыслитель, подчеркивал Ленин, противоречив, но это «не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли

[1] *Бор Н.* Атомная физика и человеческое познание. М., 1961, с. 111.

[2] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

[3] Там же, с. 20.

психологию различных классов и различных слоев русского общества в дореформенную, но дореволюционную эпоху»[1].

Из всех форм общественного сознания только перед искусством стоит задача показать (отразить) имеющие место в реальной действительности красоту и безобразие, возвышенное и низменное, героическое и ничтожное, трагическое и комическое. Искусству подвластно изображение всех сфер действительности — природы живой и неживой, общественной жизни во всех ее проявлениях. Но особое место в искусстве занимает изображение духовной жизни человека во всем ее многообразии и сложности. Достижения искусства в создании образов людей различных эпох вошли в золотой фонд знания человечеством своей истории. Историческая галерея созданных художниками образов своих современников — драгоценная летопись времен. Порою один небольшой холст художника больше рассказывает об эпохе, нежели объемистый том исследований.

Познание средствами искусства включает в себя как весьма существенный момент и самопознание: узнавая многое о других людях, мы открываем и в себе какие-то новые стороны, грани, особенности. Мы глубже и всестороннее осознаем себя.

Духовный мир человека складывается под влиянием двух главных факторов — собственного и чужого опыта. Собственный жизненный опыт в ряде отношений ограничен. Искусство же способно, разорвав реальные пространственные и временные рамки существования отдельного человека, предоставить ему возможность прожить множество жизней, переноситься из эпохи в эпоху, из страны в страну. Оно может в своих произведениях соединять несоединимое в реальной жизни — жизненный опыт людей прошлого, настоящего, будущего.

Эта функция превращения во всеобщее достояние жизненного опыта, приобретенного отдельными людьми и народами, является настолько специфической для искусства, что в последнее время ее стали выделять в качестве особой функции — коммуникативной. Сущность этой функции усматривают в том, что, выражая чувства, интересы, взгляды людей, искусство становится сред-

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 20, с. 22.

ством внеличностного (косвенного) общения между людьми, народами, поколениями.

Воспитательная функция искусства состоит в идейном и нравственном воспитании человека. В осуществлении этой функции искусство взаимодействует с политикой, моралью, правом, философией. Искусство как средство духовного воспитания утверждает идеологию и интересы данного класса в данную эпоху. Если, например, в первобытном обществе искусство помогало внедрять в сознание каждого члена родоплеменного коллектива то нравственно-религиозно-эстетическое отношение к миру, которое отвечало интересам укрепления этого коллектива, то в рабовладельческом обществе, а затем в феодальном и капиталистическом искусство стало орудием классовой борьбы и каждая сколько-нибудь значительная социальная сила старалась использовать его в своих интересах. В социалистическом обществе искусство служит могучим средством воспитания борцов за победу социализма, строителей коммунистического общества.

Огромная роль принадлежит искусству в формировании образа жизни людей, их идеалов, в выборе ими ценностей жизни. Искусство, идейно связанное с классами отживающими, реакционными, в той или иной мере искажает жизнь, прежде всего извращает сущность общественных отношений, неверно представляет социальную природу человека. Искусство, выражающее интересы прогрессивных общественных сил, наиболее правдиво и глубоко для своего времени воспроизводит общественные отношения, создает верные по своей сущности, типичные для эпохи характеры. Как отмечал М. Горький, цель прогрессивного искусства заключается в том, чтобы «помогать человеку понимать себя самого, поднять его веру в себя и развить в нем стремление к истине, бороться с пошлостью в людях, уметь найти хорошее в них, возбуждать в их душах стыд, гнев, мужество, делать все для того, чтобы люди стали благородно сильными и могли одухотворить свою жизнь святым духом красоты» *К*

Произведения искусства воспринимаются всегда субъективно, вызывают личностное отношение. И именно в этом заключается сила искусства, его огромные воспитательные возможности. Причем специфика воспита-

[1] *Горький М.* . Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949, т. 2, с. 195.

тельного влияния настоящего искусства заключается в том, что оно воздействует незаметно. Так же естественно, как, например, человек учится ходить, говорить, он учится и воспринимать красоту, воспитывает в себе любовь к добру, правде. Эта удивительная способность подлинно художественных творений ненавязчиво учить и воспитывать делают искусство могучим средством формирования высокой нравственности, подлинного гуманизма.

Сила воспитательного воздействия искусства заключается также в том, что оно удовлетворяет потребности в познании не только рациональном, но и в познании эмоциональном, удовлетворяет потребности эмоциональной жизни. На эту способность искусства заражать людей чувствами указывал Л. Толстой: «Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, 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 передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [1].

Хорошо известно, какое великое значение имеет способность искусства возбуждать эстетическую радость — этот душевный отклик читателя, слушателя, зрителя на талант и мастерство художника. Искусство приносит людям радость, эстетическое наслаждение.

Общению с произведениями искусства (чтению художественной литературы, посещению театров, кинотеатров, концертов, выставок, музеев) люди уделяют значительную часть своего досуга. Произведениями изобразительного искусства украшаются помещения, здания, парки. Удовлетворению потребности в наслаждении красотой служат и произведения декоративно-прикладного искусства.

Конечно, рассмотренные здесь функции искусства не существуют изолированно друг от друга. В реальной действительности все они переплетены и взаимосвязаны. Искусство осуществляет все свои функции в едином процессе отражения, осознания жизни общества. Рассматри-

[1] *Толстой Л. Н.* Поли. собр. соч., т. 15, с. 87.

вать его функции по отдельности можно только в процессе теоретической абстракции. В широком смысле искусство выступает как специфическая форма общественного сознания.

§ 2. Художественная культура общества

Искусство не существует само по себе, изолированно от воздействий общества. Художники, создающие произведения искусства, зависят, как и все остальные люди, от общественных отношений, существующих в данном обществе, от уровня развития производительных сил. Эта зависимость проявляется как в отражении в искусстве тех или иных общественных интересов и потребностей, так и в социально-экономическом положении самих художников. И судьба произведений, созданных художниками, во многом зависит от оценки, которую они получают со стороны общества.

Исследование довольно сложных, неоднозначных отношений между искусством и обществом можно проводить, расчленив это сложное взаимодействие на ряд систем.

Собственно искусство можно рассматривать как систему, состоящую из двух элементов: художников и произведений искусства. Конечно, оба эти элемента теснейшим образом связаны между собой, но при воздействии на общество (и наоборот, в отношениях зависимости от общества) они обладают относительной самостоятельностью, что и дает возможность их разделить.

Другой ступенью анализа взаимоотношений между искусством и обществом является выделение системы: искусство и публика. На этом этапе анализа искусство может рассматриваться как в целостном виде, так и дифференцированно, с выделением отдельных элементов. Публика, в свою очередь, тоже может рассматриваться как целое, так и дифференцированно по отдельным видам искусства (читатели, слушатели, зрители).

Материалистическая эстетика подчеркивает определяющее влияние общественных условий на формирование художника. Отмечая это обстоятельство, К. Маркс и Ф. Энгельс писали: «Рафаэль, как и любой другой художник, был обусловлен достигнутыми до него техническими успехами в искусстве, организацией общества и разделением труда в его местности и, наконец, разделе-

нием труда во всех странах, с которыми его местность находилась в сношениях. Удастся ли индивиду вроде Рафаэля развить свой талант, это целиком зависит от спроса, который, в свою очередь, зависит от разделения труда и от порожденных им условий просвещения людей» [1].

В свою очередь произведения искусства оказывают воспитательное воздействие на людей, формируют общественную потребность в искусстве. Как отмечал К. Маркс, «предмет искусства... создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой» [2].

Таким образом, общество оказывает воздействие на искусство (посредством влияния на художников), а искусство оказывает влияние на разбитие общества — через восприятие художественных произведений публикой.

Художники, произведения искусства, публика с ее художественными вкусами — все это составляющие элементы художественной культуры общества. И все эти элементы находятся в сложном взаимодействии между собой.

Художник изучает жизнь, находит и отбирает в ней события, черты, моменты для своих произведений, ориентируясь на публику. Об этом можно найти немало ярких и образных высказываний у самих художников. «Вас, писателя, выбросило на необитаемый остров, — писал А. Н. Толстой.— Вы, предположим, уверены, что до конца дней не увидите человеческого существа, и то, что вы оставите миру, никогда не увидит света. Стали бы вы писать романы, драмы, стихи? Конечно, нет... Для потока творчества нужен второй полюс — вниматель, сопереживатель: круг читателей, класс, человечество»[3].

Создавая произведение, художник ориентируется не на публику вообще, а на определенный тип публики, образ которой направляет его творчество уже на самых первых этапах создания произведения. В классово антагонистических обществах каждый класс формирует свои социальные условия восприятия искусства, свою публику. Поэтому одно и то же произведение, один и тот же художник получают различную оценку, различный обще-

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 3, с. 392.
[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 12, с. 718.
3 *Толстой А. Н.* Собр. соч. в 10-ти т. М., 1961, т. 10, с. 63.

ственный резонанс. «Посмотрите на оценку Толстого в правительственных газетах,— писал В. И. Ленин, сравнивая оценку творчества великого писателя разными классами русского общества. — Они льют крокодиловы слезы, уверяя в своем уважении к «великому писателю» и в то же время защищая «святейший» синод... Посмотрите на оценку Толстого либеральными газетами. Они отделываются теми пустыми, казенно-либеральными, избито-профессорскими фразами о «голосе цивилизованного человечества», о «единодушном отклике мира», об «идеях правды, добра» и т. д., за которые так бичевал Толстой — и справедливо бичевал — буржуазную науку» [1]. Только пролетариат России, продолжал Ленин, «разъяснит массам трудящихся и эксплуатируемых значение толстовской критики государства, церкви, частной поземельной собственности — не для того, чтобы массы ограничивались самоусовершенствованием и воздыханием о божецкой жизни, а для того, чтобы они поднялись для нанесения нового удара царской монархии и помещичьему землевладению...» [2].

В социалистическом обществе нет антагонистических классов, нет классовой борьбы. Сохраняется ли в этих условиях ориентация художников на определенный тип публики? Сохраняется и, очевидно, не может не сохраняться. Об этом свидетельствует множество высказываний советских писателей, композиторов, художников. А, Твардовский, вспоминая о работе над «Василием Теркиным», писал: «Если я думал о возможной успешной судьбе моей книги, работая над ней, я часто представлял себе ее изданной в матерчатом мягком переплете, как издаются боевые уставы, и что она будет храниться у солдата за голенищем, за пазухой, в шапке. А в смысле ее построения я мечтал о том, чтобы ее можно было читать с любой раскрытой страницы... С первых читательских писем, полученных мною, я понял, что работа моя встречена хорошо, и это придало мне сил продолжать ее. Теперь я уже не был с ней один на один: мне помогало теплое участливое отношение читателя к ней, его ожидание, иногда его «подсказки» [3].

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 22.

[2] Там же, с. 23.

[3] О писательском труде. М., 1953, с. 225, 258.

После того, как произведение художником создано, оно «потребляется» обществом, воспринимается публикой. В процессе восприятия произведение получает оценку со стороны общества. Оценка произведений искусства — еще один элемент художественной культуры общества, появляющийся в процессе функционирования системы «искусство — публика».

Не всегда произведения искусства сразу получают объективную оценку, чему в истории искусства можно найти много примеров. Должно было пройти определенное время, чтобы широкой публике стал понятен художественный язык Бетховена и Гойи, Манэ и Дебюсси, Маяковского и Шостаковича.

Воспринимая произведение искусства, каждый человек дает ему ту или иную оценку в зависимости от своего эстетического развития, в зависимости от своего художественного вкуса. Это индивидуальная, субъективная оценка произведения. Но есть оценки, которые отражают не только индивидуальное субъективное мнение, но и показывают, насколько то или иное произведение соответствует интересам и потребностям той или иной общественной группы, класса, общества. Такие оценки в отличие от индивидуальных, субъективных (которые фиксируются, закрепляются и таким образом как-то «объективируются» разве что в письмах и дневниках), как правило, публикуются либо в виде рецензий, либо в критических и теоретических работах по искусству. С этими опубликованными, «объективированными» оценками знакомится множество людей. Они оказывают определенное влияние на оценку произведений публикой, на развитие художественных вкусов публики, на творчество художников. При исследовании художественной культуры общества «объективированные» оценки представляют большой интерес.

Вплоть до середины XX в. едва ли не единственным видом объективированных общественных оценок искусства были художественно-критические публикации. Уровень художественной образованности позволяет критику быть представителем и эстетическим лидером публики, т. е. выражать ее мнение и одновременно воздействовать на нее, воспитывая, развивая и направляя ее вкусы и потребности. При этом критика, являясь одной из форм идеологической деятельности, не может не отражать интересов той или иной части общества. Таким образом,

художественная критика не только связывает отдельные звенья художественной культуры друг с другом, но и связывает художественную культуру в целом с политической, нравственной, экономической жизнью общества.

Объективная оценка произведений искусства критикой — дело огромной важности. Приобщая людей к настоящему искусству, она способствует эстетическому воспитанию людей, открывает путь к духовным богатствам, содержащимся в большом искусстве. Коммунистическая партия Советского Союза всегда уделяла большое внимание развитию советской художественной критики. На июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС Ю. В. Андропов отметил значение художественной критики: «Главным методом влияния на художественное творчество должна быть марксистско-ленинская критика, активная, чуткая, внимательная и вместе с тем непримиримая к идейно чуждым и профессионально слабым произведениям» [1].

В середине XX в. оценка произведений искусства публикой стала предметом специальных социологических исследований. Вообще говоря, отдельные проблемы социологии искусства (такие, как взаимоотношения между искусством и обществом, социальная обусловленность творчества художников и т. п.) были предметом исследования как в марксистской, так и в буржуазной эстетике еще в XIX в. В 20-х годах нашего века некоторые проблемы социологии искусства довольно широко обсуждались в советской эстетической литературе. В то время главное внимание уделялось утверждению идей социальной, классовой детерминации художественного процесса. Многие из этих идей до сих пор сохраняют свое принципиальное значение. Вместе с тем ограничиться ими значило бы остаться в пределах самых общих положений, верных, но недостаточных для более конкретных исследований проблем современной художественной культуры[2]. В 60-х годах в исследовании проблем социологии искусства в нашей стране наступил новый этап —

[1] Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС. 14—15 июня 1983 года. М., 1983, с. 19-20.

[2] Собственно говоря, грехи так называемой вульгарной социологии того времени как раз и заключались в стремлении с помощью самых общих социологических категорий объяснить все стороны искусства — от содержания произведения до элементов его художественной формы и особенностей стиля автора.

этап широкого эмпирического исследования оценок искусства публикой.

В настоящее время основное внимание в социологических исследованиях искусства сосредоточено на изучении художественных вкусов и предпочтений публики. Эти исследования показали, что аудитория искусства весьма неоднородна. Формирование художественных вкусов зависит от целого ряда социально-демографических факторов: от особенностей социальной группы, уровня образования, возраста, пола и т. д.

Вместе с тем практика эмпирических социологических исследований публики выявила необходимость серьезной работы по совершенствованию методов исследования такого гонкого и динамичного предмета исследования, каким является художественный вкус человека. Результаты опросом, например, покачали, что в сознании многих людей есть определенный набор имей великих художников, который оказывает давление, когда эти люди пытаются определить свои предпочтения в области искусства. Необходимо учитывать этот своего рода «информационный шум», если мы хотим достоверно и точно определить художественные вкусы этой категории людей.

Результаты исследований свидетельствуют о большой дифференциации художественных вкусов. Даже если опрашивать студентов одного факультета какого-либо вуза (т. е. группу довольно однородную по профессиональным интересам, образованию, возрасту), то при исследовании выявляется несколько типов вкусов. Это объясняется сложностью процесса формирования художественного вкуса. Жизнь людей — многофакторный процесс. И вкусовые предпочтения людей, принадлежащих к одному классу и даже к одной социальной группе, определяются еще целым рядом социально-психологических моментов: особенностями воспитания и формирования личности в конкретной социальной среде, совокупностью чувств, привычек, иллюзий, которые вырабатываются как непосредственное отражение конкретных условий воспитания и деятельности людей. Социологические исследования публики показали, что аудиторию для искусства, художественный вкус людей готовят и формируют вся жизнь, все социальные условия, а не только художественные произведения, не только искусство.

В настоящее время социологию искусства еще нельзя рассматривать как вполне сформировавшуюся отрасль

эстетики. Остаются дискуссионными проблемы ее границ, методов. Вместе с тем она успешно развивается, преодолевая один рубеж за другим. Социология искусства пробудила общественный интерес к ряду важных проблем функционирования искусства, по-новому поставив и разработав некоторые из них.

Дальнейшее накопление результатов социологических исследований даст возможность получить картину эстетической подготовленности различных слоев населения. Подобные сведения необходимы для научной разработки теории и практики эстетического воспитания, для дальнейшего развития художественной культуры общества, для ее наиболее эффективного функционирования.

§ 3. Развитие художественной культуры общества как социально-детерминированный процесс

Достаточно самого беглого взгляда на историю мировой художественной культуры, чтобы убедиться, как тесно связано искусство со своей эпохой. Изменения в общественной жизни всегда влекут за собой и изменения в содержании искусства. Именно в этом смысле назвал В. И. Ленин творчество Л. Толстого «зеркалом русской революции» 1905—1907 годов, подчеркнув, что «...совокупность его взглядов, взятых как целое, выражает как раз особенности нашей революции, как *крестьянской* буржуазной революции» '. С таким же правом творчество любого крупного художника можно рассматривать как «зеркало» его эпохи, как отражение свойственных этой эпохе общественных отношений и противоречий.

История искусства убедительно свидетельствует о непосредственном влиянии на развитие искусства разнообразных процессов, протекавших в общественной жизни, — усиления и ослабления религии, роста и спада политической активности, эволюции нравов и быта, развития научной мысли и технического прогресса. С поразительной чуткостью и жадностью впитывало в себя искусство каждой эпохи все ее характерные черты, становясь истинным зеркалом своего времени. Потому и общий прогресс в развитии общества получает свое отражение в содержании искусства.

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 17, с. 210.

Развитие материального производства и технический прогресс оказывают большое влияние на развитие искусства. Благодаря техническому прогрессу появились такие новые виды искусства, как кино, художественная фотография, телевидение. Новые виды тиражирования произведений искусства коренным образом меняют ситуацию с возможностями публики потреблять искусство. Изобретение книгопечатания сделало широко доступными произведения литературы. Изобретение звукозаписи, а затем и радио привело к стремительному расширению аудитории музыки. Кто еще сто лет тому назад мог позволить себе каждый день слушать музыку? Для этого надо было либо иметь музыкантов, либо самому играть на музыкальном инструменте. Сейчас все могут слушать музыку каждый день. Изобретение телевидения гигантски расширило аудиторию кино, театра, изобразительного искусства.

Влияние технического прогресса на искусство несомненно. В то же время марксистско-ленинская эстетика отвергает фаталистический детерминизм вульгарных социологов, утверждавших жесткую зависимость развития искусства от социально-экономических факторов. Мы признаем наличие в историко-художественном процессе обстоятельств, приводящих к некоторой мере его самостоятельности. Именно на это обращал внимание Ф. Энгельс в известном письме к В. Боргиусу: «Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономический базис. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является *причиной,* что *только* оно является *активным,* а все остальное — лишь пассивное следствие» [1].

Следует отметить, что проблема относительной самостоятельности развития искусства еще недостаточно исследована с марксистских позиций, многое здесь еще остается недостаточно ясным.

Законы развития искусства нельзя отождествлять с законами развития науки и техники. Последние развиваются таким образом, что каждый новый уровень научной мысли и технического творчества является, безусловно, более высоким, чем предыдущий. Каждый новый этап

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 39, с. 175.

в развитии науки и техники вбирает в себя знания и умения всех прошлых эпох. В художественном развитии общества дело обстоит гораздо сложнее. «Относительно искусства известно, — писал К. Маркс,— что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир» [1].

Искусство по сравнению с политикой, правом, моралью более отдалено от экономического базиса общества. На развитие искусства оказывает воздействие не только состояние общественного бытия, но и состояние общественного сознания. Уровень развития искусства зависит от многих общественных явлений: от степени остроты общественных противоречий, от уровня духовной жизни общества в данный исторический период и т. д.

В развитии искусства большую роль играют традиции, преемственность. Бросается в глаза то обстоятельство, что в наиболее бурные периоды расцвета искусства гениальные художники появляются в той или иной стране целыми созвездиями. В Италии в эпоху Возрождения в одно и го же время жили и творили такие гиганты, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне, Тициан. В Германии в XVIII в. появилась целая плеяда великих композиторов: Бах, Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен. В России в XIX в. в течение нескольких десятилетий была создана великая литература.

На процесс формирования личности большого художника, кроме объективных социально-экономических факторов, большое влияние оказывают и специфические факторы преемственности и соревнования с выдающимися художниками. Роль этих факторов, очевидно, особенно возрастает, когда эти художники творят в одно и то же время в одной и той же стране. Безусловно, быстрому развитию русской и советской литературы в огромной степени способствовал тот факт, что на протяжении столетнего периода эта литература имела своего рода «наставников» в лице Пушкина, Белинского, Толстого, Горького, которые содействовали быстрому прогрессу

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 12, с. 736/

отечественной литературы как своим творчеством, так и систематической непосредственной помощью в формировании других писателей. Этот, факт трудно переоценить.

Такое сложное переплетение объективных и субъективных факторов необходимо иметь в виду при исследовании прогресса в развитии искусства. К. Маркс, касаясь проблемы соотношения развития материального производства и развития искусства, сделал принципиально важное методологическое замечание по этому вопросу, отметив, что в данном случае «...понятие прогресса не следует брать в обычной абстракции» [1],

Рассмотрим вопрос о социальной детерминации других звеньев художественной культуры — публики и оценки произведений искусства. Возможность людей воспринимать плоды художественного творчества в еще большей мере социально обусловлена, нежели само это творчество. Доступность художественных произведений зависит, по крайней мере, от двух социальных факторов. Во-первых, от уровня художественной образованности общества, который определяет потребность людей в общении с искусством и понимание его языка; между тем содержание, направленность и уровень художественного образования для каждого класса зависит от классовой структуры общества. Второй фактор, обусловливающий возможность общения людей с искусством, — наличие у них необходимого для этого свободного времени; а это проблема в первую очередь экономическая. Понятно, что в обществах, основанных на социальном неравенстве, возможности разных классов общаться с искусством существенно различны. Лев Толстой был величайшим художником, но, как отмечал В. И. Ленин в предреволюционные годы, «Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России»[2].

Общий прогресс, который мы наблюдаем в истории человеческого общества, сказывается и в том, что аудитория искусства, публика со временем поднимается в своем развитии на новый, более высокий уровень. Однако и этот прогресс не является прямолинейным. Прогресс наблюдается здесь, если рассматривать развитие от одной общественно-экономической формации к другой.

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 12, с. 736.

[2] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 20, с. 19.

Внутри же одной формации в зависимости от конкретных исторических процессов могут наблюдаться и значительные зигзаги.

Победа буржуазных отношений освободила людей от сословных обязанностей и привилегий, в значительной мере освободила от религиозных иллюзий, утверждавших подвластность людей божественному предопределению. Капитализм смел преграды, сдерживавшие прежде развитие личности. И свобода личности — этот великий идеал гуманистов эпохи Возрождения — стала перерастать в буржуазно-анархический индивидуализм, в произвол. Вспомним, с какой душевной болью исследовали этот процесс писатели-реалисты. Вспомним, как мучительно искал выхода из этой драматической ситуации Достоевский, считавший, что принцип «все дозволено!» есть единственная альтернатива религиозно-нравственной морали.

История опровергла иллюзии Достоевского, Толстого и других «богоискателей». Действительной альтернативой буржуазному индивидуализму стал социалистический тип личности и соответствующий ей тип сознания — сознание людей, ставших на путь преобразования общественных отношений и построения общества, в котором будет достигнута подлинная свобода личности.

В социалистическом обществе предпринимаются огромные усилия для воспитания гармонически развитых людей, людей художественно образованных, способных ценить искусство и наслаждаться им. Ликвидация социального неравенства, внедрение всеобщего среднего образования привели к тому, что в нашей стране сформировалась новая аудитория искусства, новая публика. Страна, в которой до Октябрьской революции три четверти населения были неграмотными, стала самой читающей страной в мире. Огромными тиражами издаются у нас произведения классической литературы, и их все равно не хватает! Огромная жажда приобщения к высокому искусству породила так называемый «музейный бум», когда музеи с трудом обслуживают массы желающих познакомиться с шедеврами искусства.

Для удовлетворения художественных потребностей этой новой, развитой в эстетическом отношении публики требуется еще более высокое развитие социалистического искусства.

ГЛАВА 2

ИСКУССТВО И ДРУГИЕ ФОРМЫ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

§ 1. Искусство и философия

Проблема взаимоотношения искусства и философии на протяжении многих столетий занимала умы выдающихся мыслителей, художников и ученых. В современную эпоху, когда научно-техническая революция оказывает большое воздействие на характер взаимосвязей искусства с наукой и философией, эта проблема стала особенно острой и актуальной. Сейчас мудрое латинское изречение: «Красота — это блеск истины» и глубокое философское высказывание Шиллера:

Представшее когда-то красотою
Нам истиною явится поздней [1] —

приобретают новое подтверждение, обнаруживают новую смысловую глубину.

Проблему взаимосвязи искусства и философии можно рассматривать в нескольких аспектах: генетическом, гносеологическом, социологическом. При этом следует руководствоваться такими методологическими принципами исследования:

— при анализе соотношения искусства и философии нужно выявить те общие основания, которые сближают искусство и философию;

— необходимо вскрыть противоречивость этого диалектического единства, подчеркнув относительную самостоятельность и внутреннюю логику развития каждой из этих форм общественного сознания;

— взаимосвязь искусства и философии следует рассматривать не абстрактно, а конкретно-исторически, выявляя неповторимость, уникальность влияния той или иной исторической эпохи на содержание искусства и философии, на их взаимосвязь.

Философия появляется на той ступени развития культуры, когда в связи с прогрессом общественных отношений начинается разложение мифологического сознания, присущего родовому и раннеклассовому обществу. Важ-

[1] *Шиллер Ф.* Собр. соч., т. 6, с. 106. 328

нейшим революционизирующим социальным фактором здесь было развитие материального производства и разделение общественного труда, «расщепившего» цельного родового человека и превратившего его ' в частичного работника.

Таким образом, появление классового общества знаменовало собой возникновение из мифологии двух феноменов — искусства и философии, между которыми установилось диалектическое взаимодействие.

Развиваясь, философия становилась противоположностью и мифологии, и искусства в том смысле, что это было не чувственно-предметное, а теоретическое осознание человеком мира и самого себя в их единстве и противоположности. Это было уже не интуитивно-наивное представление первобытного человека об окружающей его реальности, а такое рациональное представление, которое в известной степени базировалось на данных естественных и общественных наук. Философия постепенно стала сознающей себя критической рефлексией человека.

Еще Аристотель, художники эпохи Возрождения (Леонардо да Винчи), материалисты XVIII века (Дидро) рассматривали искусство как специфическую форму познания истины. Представитель немецкого классического идеализма Гегель видел специфику художественного познания в том, что оно представляет собой непосредственно-чувственное познание истины, без использования логико-понятийного аппарата науки. Русские революционные демократы, обобщив предшествующие взгляды и теории, выдвинули материалистическую концепцию искусства как художественного отражения и специфического воспроизведения реальной жизни человека и общества (В. Г. Белинский, А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский). Однако в истории философско-эстетическои мысли были и такие теоретики, которые или вовсе отрицали познавательную функцию искусства (Платон), или абсолютизировали ее настолько, что превращали искусство в высшую форму познания (Шеллинг).

Только марксистско-ленинская философия и эстетика, с одной' стороны, решили вопрос о гносеологической общности философского, научного и художественного познания, а с другой — на основе ленинской теории отражения вскрыли действительную специфику и относительную самостоятельность этих видов познавательной деятельности человека.

Как искусство, так и философия объектом отражения имеют один и тот же реальный мир во всем многообразии его явлений, событий, связей и отношений. Однако если философское знание главной своей задачей ставит обнаружение всеобщих объективных закономерностей реального мира, выражая их в абстрактно-логической форме понятий, категорий, законов, то особенность искусства, как формы познания того же мира, состоит в том, что эти всеобщие закономерности имеют конкретно-чувственное эстетическое бытие, выраженное в художественных образах, воспроизводящих жизнь людей, сообществ, конкретную динамику той или иной исторической ситуации, эпохи. Философия стремится выделить общее, универсальное из совокупности единичного и особенного, искусство же, наоборот, общее воплощает в единичном, конкретно-образном, превращая его в типическое, индивидуальное. В отличие от науки и философии, осваивающих мир теоретически, искусство познает действительность эстетически, во всем богатстве живых проявлений сущности, во всей чувственной яркости единичного, неповторимого.

Как искусство, так и философия есть определенное субъект-объектное отношение, характеризующее связь человека с миром, роль и возможности преобразования субъектом этого мира, а также отражающее влияние самого внешнего мира на человека, его жизнь, поступки и стремления. Однако это общее содержит внутри каждого феномена различие, обусловливающее его специфическую природу и их взаимосвязь. Философское познание стремится «отделить», хотя бы временно, объективное от субъективного, сформулировать всеобщие объективные законы реальности, которым подчинена и творческая деятельность» людей. Искусство же, как специфическая форма познания, отражая те или иные явления, процессы или события, в то же время определенным образом оценивает те или иные явления. Художник пропускает их через индивидуальную призму своего жизненного опыта, характера, психологической настроенности, через систему своего мировоззрения, социальных, нравственных, эстетических внутренних установок и идеалов и таким образом внутренне переживает внешний мир, превращая действительность в социально значимую эстетическую реальность своих образов. В произведениях искусства возникает «вторая», эстетическая реальность, содержащая

в себе как наличную ситуацию, так и устремленность к ее изменению, преобразованию и совершенствованию. Следовательно, как и в философии, в произведениях искусства общественно-историческая революционная практика выступает в качестве важнейшего ориентира и критерия соответствия жизненной правде, истине. Причем объектом такого отражения становятся не просто любые события и характеры, а только такие, которые в конкретно-чувственной форме отражают главный «нерв» исторической эпохи, идеалы людей, общества, которые воплощают в себе ее действительно великие противоречия, победы и поражения. Классические произведения искусства, по мысли Гегеля, являются «одним из способов осознания и выражения... глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа» [1].

Общность искусства и философии состоит также в том, что для них важны не только результат, конечные выводы, теоретические обобщения, постулаты, нравственно-эстетические заключения и императивы, но и более или менее полное воспроизведение самого *процесса* достижения этих границ, результатов. Однако эта общность искусства и философии «раздваивается». Если для философа задача заключается в воссоздании логически стройного и научно обоснованного процесса доказательства того или иного абстрактного теоретического положения, то для художника главное — воспроизвести эту логику -в предметно-чувственной форме, показать процесс во всем богатстве деяний личностей, характеров, коллизий, драматических ситуаций, волевых стремлений, чувств и страстей, преломив их через призму явлений прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического и т. д.

Важное место в анализе специфики искусства и философии занимает проблема самой природы эстетического познания. Ряд философов, эстетиков настаивают на преимущественно интуитивной, внелогической природе художественного познания. Другие же (например, Гегель, советский философ А. Ф. Лосев и др.) подчеркивают двойственную, интуитивно-рациональную природу художественного познания действительности. Представляется предпочтительнее вторая точка зрения, подтверждаемая данными современной науки. Именно в нераздельной

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика, т. 1, с. 13.

слитности чувственного и идеально-смыслового моментов и состоит специфическая природа художественного знания. Даже в моменте художественной интуиции, в ее структуре содержатся элементы рационального. Интуиция характеризуется единством чувственного (непосредственного) и рационального (опосредованного). Интуитивный образ целого в художественном познании строится по определенным законам гармонии, красоты, внутренней логики, а также в соответствии с эстетическими и философскими представлениями о мире, которые формируются у художника в процессе практически-теоретической жизнедеятельности.

Искусство, отражая мир в чувственно-образной форме, вовсе не антипод рационального познания, истины — оно диалектически связано с ними. Г. В. Плеханов, подчеркивая чувственно-рациональную природу искусства, писал: «Неверно также и то, что искусство выражает только чувства людей. Нет, оно выражает и чувства их и мысли, но выражает их не отвлеченно, а в живых образах»[1].

Наконец, чрезвычайно актуальной, хотя и сложной, является проблема соотношения художественной и научной истины.

Если в науке и философии истинно то, что соответствует объективной реальности и потому в принципе может быть воспроизведено в практике человека, то в искусстве истинность не ограничивается только этим. В произведениях искусства вовсе не обязательно, чтобы герои и события развивались «точно так же, как в жизни». Для того, чтобы правильно воспроизвести те или иные события, совсем не обязательно описывать их подробно и натуралистически. В современную эпоху развитие искусства имеет тенденцию обобщенности, краткости и своеобразной философичности художественного отражения. Оно также все более допускает многовариантную интерпретацию как художником, так и зрителем изображаемых героев, событий и жизненных ситуаций. Эта многоплановая возможность прочтения того или иного художественного произведения свидетельствует о богатстве его содержания и формы выражения, подчеркивает уважительное, свободное отношение художника к зрителю, при котором он не просто ведет его «на поводу» то-

[1] *Плеханов Г. В.* Избранные филос. произведения, т. V, с. 285.

го или иного сюжета, своей оценки, миропонимания, а реально позволяет человеку «подключить» свою творческую фантазию, свое миропонимание и свой жизненный опыт, чтобы прийти для себя к таким социальным и нравственно-эстетическим выводам, которые могут и не содержаться в сюжете художественного произведения. Следовательно, сила и возможность творческого, ассоциативного мышления человека — важнейшая характеристика искусства, изображающего истину как правду жизни человека.

Проблема взаимоотношения личности и общества, разрешение социальных противоречий— непреходящая тема мирового искусства. Определение конфликта как в философии, так и в искусстве требует конкретно-исторического подхода. Общественные противоречия в художественных произведениях выступают в форме борьбы человеческих характеров, нравственных установок, эгоистического и альтруистического мышления, поведения и действий того или иного героя художественного произведения. Так, например, в искусстве критического реализма XIX века антагонистические противоречия буржуазного общества раскрывались как противоречия психологические, нравственно-философские.

Философская проблема смысла жизни человека, по существу, стала главным мировоззренческим мотивом многих прошлых и современных крупных произведений искусства. Так, Л. Н. Толстой в своих произведениях дал развернутое правдивое изображение противоречий буржуазно-помещичьей России, подверг уничтожающей критике политическую организацию тогдашнего государства, суд, прокуратуру, церковь, систему образования и институт семейных отношений.

Величие подлинного искусства всегда состояло и состоит в том, что оно изображает важнейшие проблемы и тенденции развития конкретного общества. А для этого требуется ясность идейных позиций художника, глубокое знание жизни.

§ 2. Искусство и наука

Искусство и наука — это различные формы освоения мира. Общим для них является то, что они отражают объективную действительность, природную и социальную. Критерием их ценности является глубина познания

природных и общественных закономерностей. Их конечная цель — преобразование действительности.

Вопрос о взаимоотношении научного и художественного познания живо обсуждался уже в эпоху античности. Он затрагивался Платоном. Следует при этом отметить, что способ его мышления и изложения носит в значительной мере полухудожественный характер. Примером этого могут служить его диалоги «Пир», «Ион», «Гиппий Больший» и др. Названные произведения, с одной стороны, являются философскими трактатами, в которых обсуждаются важнейшие проблемы, бытия, познания, творчества, нравственности. Вместе с этим, по пластичности, образности изложения, по выразительности тех характеристик, которые дает Платон участникам философских дискуссий, — это замечательные художественные произведения. Научное и художественное мышление у Платона еще не отдифференцировались друг от друга. Это обстоятельство отмечал Аристотель. Когда он критически анализировал теорию идей Платона, то подчеркивал, что вместо логических доказательств этот мыслитель прибегает к метафорам. А последние, справедливо писал Аристотель, характеризуются многозначностью и поэтому создают трудности для логического обоснования.

Сам Аристотель пытался указать на специфические отличия художественного и научного мышления. В этом плане представляет интерес его сопоставление истории и искусства. «...Историк и поэт,— писал он,— отличаются (друг от друга) не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей как с метром, так и без метра; но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит о более общем, история — о единичном»[1]. Профессор В. Ф. Асмус, на наш взгляд, правильно объяснил причину невысокой оценки Аристотелем античной исторической науки. Она действительно находилась еще в стадии формирования. Вместе с тем важно отметить, что Аристотель высоко ценил познавательные возможности ис-

[1] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 67 — 68.

кусства. Само эстетическое переживание Стагирит связывал с радостью познания.

Идеи античного философа о высокой познавательной ценности искусства нашли развитие в трудах выдающихся мыслителей и деятелей искусства эпохи Возрождения: Леонардо да Винчи, Альберти, Микеланджело, Монтеня. Так, Леонардо да Винчи отмечал, что живопись «с философским и тонким размышлением рассматривает все качества форм: моря, местности, деревья, животных, травы и цвета — все то, что окружено тенью и светом. Поистине, живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой...» '. Своеобразие живописи в отличие от науки состоит в том, подчеркивал Леонардо, что она воспроизводит видимый мир, цвет, форму предметов, в то время как наука проникает «внутрь тел».' От нее поэтому ускользает красота видимого мира. Этот недостаток науки компенсируется искусством, в чем и заключается его необходимость.

В художественной практике и в теоретических трудах сторонников классицизма художественное и научное познание почти полностью идентифицируются. Создаваемые адептами классицизма художественные образы страдают рационалистической сухостью и слабой выразительностью.

Проблема взаимоотношения научного и художественного познания живо обсуждались эстетиками эпохи Просвещения. Шефтсбери, Хатчесон, Берк, Дидро, Лессинг, Гердер затрагивали разные аспекты этого вопроса. Но все они сходились в том, что искусство представляет собой специфическую форму познания жизни. Истина, по их мнению, обладает в той же мере значимостью и важнейшим критерием оценки художественных образов, как это имеет место в системе научных понятий. Правда, просветители в отличие от теоретиков классицизма не отождествляли науку и искусство.

В немецкой классической эстетике эта проблема получила различное толкование. Так, Кант резко противопоставил искусство и науку друг другу. Искусство, согласно концепции кенигсбергского мыслителя, по своей сущности отличается от науки и выполняет совершенно другие функции. Кантианская идея была доведена до абсурда

[1] *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. В 2-х т. М. — Л., 1935, т. II, с. 57.

у некоторых эстетиков конца XIX — начала XX в. Это относится прежде всего к А. Бергсону, Б. Кроче, к теоретикам формализма. Иррационалистическая трактовка данной проблемы нашла своих сторонников среди романтиков. Верная мысль об органической связи между наукой и искусством получила обстоятельное обоснование на базе объективного идеализма у Гегеля, для которого искусство является начальной ступенью познания.

Но поскольку искусство — наименее совершенная форма познания, рано или поздно оно должно уступить место философскому познанию, с которым немецкий мыслитель отождествлял науку. Как известно, Гегель развил идею конца искусства в новое время.

В домарксистской эстетике данная проблема наиболее глубокую трактовку нашла у русских революционных демократов: В. Белинского, А. Герцена, Н. Чернышевского, Н. Добролюбова. Известны слова Белинского о том, что специфика науки в том, что она «доказывает», в то время как искусство «показывает». Чернышевский называл искусство «учебником жизни». Русские революционные демократы в своих критических выступлениях, публицистических статьях, в философско-эстетических исследованиях ставили главную цель — теоретическое обоснование реализма в искусстве. Высокая идейность, гуманизм, реализм, народность — вот те принципы, которые защищали и отстаивали великие русские писатели и мыслители, начиная от просветителей, Пушкина, Лермонтова и кончая Достоевским, Толстым, Щедриным. Выдающиеся русские деятели опирались на достижения прогрессивного зарубежного искусства и эстетики. Широко использовались достижения эстетики европейского Просвещения, немецкой классической эстетики. На русских деятелей искусства и литературы, критиков и философов оказали сильное влияние западноевропейские писатели-реалисты Гете, Диккенс, Теккерей, Стендаль, Бальзак и др.

В марксистско-ленинской эстетике преодолеваются крайности в истолковании данного вопроса. Как мы отметили выше, в прошлом имели место или отождествление научного и художественного познания (эстетика классицизма) или полный разрыв между ними (Кант, Кроче, психоаналитическая эстетика). Имело место также неверное истолкование взаимосвязи между наукой и искусством. Это мы наблюдаем, например, в теории и практи-

ке натурализма, в частности у Золя, которого подверг критике еще Щедрин. Натуралисты механически распространяют природные закономерности на общественную жизнь, не учитывая специфики социального развития. Подобные извращения мы видим у представителей социал-дарвинизма — явления, отражающего кризис буржуазной науки об обществе.

Верное решение данного вопроса мы находим впервые в марксистско-ленинской философии и науке. С точки зрения марксизма, наука является высшей формой теоретической деятельности и одновременно ее результатом, воплощенным в системе знаний и сформулированных законов о природе, обществе и мышлении. Процесс развития науки и ее результатов — это продукт коллективных усилий. Основой, целью и критерием науки является общественная практика. Достижения науки фиксируются в системе понятий, суждений, определений, гипотез и т. д. Физические науки увеличивают власть человека над природой, гуманитарные — над социальными закономерностями. Наука представляет собой и форму общественного производства, и определенный социальный институт, и систему знаний об объективной реальности. Научная деятельность — это такая форма социальной активности человека, которая направлена на получение знаний; результат этой деятельности — непрерывно развивающаяся система знаний о природе, обществе и мышлении. Научная деятельность и накопление ее результатов требует определенной общественной организации этих процессов. Таким образом, наука — это сложный социальный феномен, который требует обстоятельного анализа в различных аспектах. Науку можно изучать как форму духовного производства, как систему знаний и как систему общественной организации. Все эти аспекты науки в настоящее время изучаются в науковедении.

В гносеологическом аспекте наука включает в себя четыре элемента: во-первых, эмпирические знания, полученные путем наблюдений, опытов и экспериментов. Это факты и их описания; во-вторых, теоретические знания об объективной действительности в форме высказываний о закономерностях и гипотезах; в-третьих, методы — частные и общие; в-четвертых, философские предпосылки и выводы. Все науки в той или иной степени и форме испытывают влияние мировоззрения и идеологии господ-

ствующих классов. Совокупные знания, добытые людьми, распадаются на множество частных наук. В настоящее время происходит бурный процесс дифференциации и интеграции наук. Это требует тщательного анализа названных процессов и регулирования их. В условиях зрелого социализма интегрирующую роль играет марксистско-ленинская философия — диалектический и исторический материализм. Искусство тоже должно рассматриваться с точки зрения характера художественной деятельности, институирования и в гносеологическом аспекте. Последний имеет для нас важнейшее значение.

Когда мы сопоставляем художественное и научное познание, необходимо иметь в виду то обстоятельство, что оно будет иметь смысл, если мы сопоставляем не отдельные специальные науки с отдельными видами искусства, а науку в целом с системой искусств, взятых также как целое. В таком случае мы убедимся в том, что у искусства и науки один и тот же объект отражения — природа, общество, человек, его деятельность и мышление. Однако в этом едином для искусства и науки объекте наука интересуется общими закономерностями, а искусство пытается это общее раскрыть через индивидуальное, частное, неповторимое. Теоретическое познание оперирует поэтому понятиями, художественное — образами. Наука обобщает, искусство создает типы, передает общие закономерности путем создания типических характеров в типических обстоятельствах. В художественном познании имеет исключительно важное значение эмоционально-эстетическая оценка изображаемого. Искусство не просто изображает события, предметы, явления, но изображает их то как прекрасные, то как уродливые, то как возвышенные, то как низменные, как трагические или комические. Искусство и познает мир и оценивает его, формируя тем самым эстетическое отношение к нему.

Искусство и наука органически связаны и в то же время имеют отличительные особенности — как в плане непосредственного предмета отражения, так и в плане формы отражения и ближайших задач этого вида познания. Однако эти различия ни в коей мере нельзя абсолютизировать. Речь идет о тенденциях. Нельзя отрицать того факта, что система научных идей не совсем лишена эмоционального содержания. Так, К. Маркс в «Капитале» не только раскрывает законы возникновения, развития и гибели капиталистической формации, но ясно, от-

четливо выражает свое эмоционально-отрицательное отношение к этой бесчеловечной форме социальности. Эстетическое начало занимает большое место в научном познании, в построении теоретической системы. Но для научного познания это не главное. В искусстве же оно выражает природу самого художественного познания.

Наука и искусство взаимно обогащают друг друга. Часто художественные произведения выступают в качестве важнейших документов для научного анализа и обобщений. Так, «Илиада»-и «Одиссея» используются наукой в качестве источников для изучения античного общества. Произведения великого французского писателя О. Бальзака послужили богатым материалом для изучения экономики, политических и правовых отношений Франции первой половины XIX в. Творчество Л. Н. Толстого В. И. Ленин назвал «зеркалом» русской революции. Великие мастера искусства были и великими учеными, мыслителями (Ф. Рабле, Леонардо да Винчи, Д. Дидро, Гете, Достоевский, Толстой). Опыт свидетельствует, что подлинное художественное творчество достигает вершины только тогда, когда писатель, художник или композитор своеобразно обобщает жизненный материал, когда он начинает понимать существенные закономерности реального мира и становится на передовые мировоззренческие позиции. Великий творец эстетических ценностей, как правило, образованнейший человек своего времени. Это подтверждается особенно ярко примерами из советской литературы и искусства (М. Шолохов, В. Маяковский, Д. Шостакович, С. Коненков, А. Твардовский, К. Федин и т. д.).

Опыт показывает, что только тогда художественное творчество увенчивается успехом, когда оно ориентируется на правдивое, конкретное отражение реального мира, когда оно органически сочетается с подлинно научными представлениями о действительности, т. е. прогрессивным мировоззрением. Выработка правильного взгляда на мир у творческих работников — одна из важнейших задач воспитания художественной интеллигенции.

В свою очередь эстетическое развитие личности играет огромную роль в формировании ученого-исследователя. Искусство не только дает большой материал для познания жизни, но и развивает у человека творческое воображение, способствует преодолению .стереотипов

мышления, эмоционально обогащает личность. Все эти качества личности, формируемые в процессе общения с искусством, крайне необходимы для становления ученого.

Таким образом, наука и искусство органически связаны друг с другом, взаимно обогащают друг друга, сохраняя при этом свою специфику и относительную самостоятельность.

§ 3. Искусство и мораль

Эстетика тесно взаимодействует с наукой о морали.

Взаимоотношение этического и эстетического раскрывается как проблема взаимосвязи этики и эстетики, добра и красоты, как диалектическое противостояние «оппозиций»: прекрасного и безобразного, высоконравственного и низкого (безнравственного, пошлого).

Проблема эта принадлежит к числу «вечных проблем» философской мысли, сопутствует «собственно историческому процессу человека» (К. Маркс). Из глубины веков дошел до нас голос мыслителей Древнего Востока, античной Греции и Рима, впервые поставивших с позиций своих философских систем вопрос о взаимодействии этического и эстетического. У «вечных проблем» человеческого духа за плечами солиднейшая теоретическая традиция, золотой запас крупиц абсолютной истины, но они в то же время вечно молоды, обращены к будущему. Эта открытость новому социальному, человеческому опыту и его научному анализу позволяет разным поколениям ученых вновь и вновь обращаться к данным проблемам.

Могущественным социальным стимулом для современной постановки проблемы взаимосвязи этического и эстетического являются потребности зрелого социалистического общества, социалистического гуманизма и последовательной идеологической борьбы с его врагами, задачи воспитания гармонически развитой личности, активного и сознательного строителя коммунизма. Многогранное бытие человека в реальном социалистическом обществе, построенном, при различии степеней его исторической зрелости, в братских странах мировой системы социализма, характеризуется возрастающей ролью нравственных и эстетических факторов, возвышением трудящегося человека и потому требует усиленного и углу-

бленного внимания к теоретическому обобщению этих исторических объективных процессов.

Чрезвычайно актуальным, эвристически ценным для анализа данной проблемы представляются идеи Маркса, выдвинутые им в «Капитале», в частности в подготовительных рукописях к «Капиталу», и выражающие историко-материалистическую концепцию общества и человека. Раскрытие определяющей роли материального общественного производства по отношению ко всем сторонам социальной жизни сопровождается глубоким пониманием относительно самостоятельного значения духовного производства и его активного влияния на судьбы общества и личности.

Большим методологическим потенциалом обладает всесторонне развернутый К. Марксом социально-динамический, практический подход к процессу общественной жизни, к функционированию материального и духовного производства. Этот подход соединяет воедино деятельностный аспект и динамику общения людей на основе конкретно-исторических общественных условий и внутри определенных социальных связей и отношений.

Анализ функционирования общественных отношений с рассматриваемой точки зрения выдвигает на первый план диалектику субъекта и объекта, причем само общество в данном аспекте выступает как реальный субъект жизнедеятельности '. Производство и потребление рассматриваются при этом как стороны социального процесса, в котором «...производство есть действительно исходный пункт, а поэтому также и господствующий момент»[2]. В этом процессе продукт производства становится действительным лишь при его практическом использовании, общественном потреблении.

Закономерности становления, развития и функционирования «мира человека», всестороннее раскрытие сущности человека как совокупности всех общественных отношений, глубинных структур человеческой жизнедеятельности как конкретно-исторической динамической системы — все это, содержащееся в материалах «Капитала», позволяет корректнее подойти к рассматриваемой нами проблеме единства и различия этического и эстетического, их диалектических взаимосвязей и взаимопроникновения.

[1] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 46, ч. I, с. 38, 43.

[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 46, ч. I, с. 30.

В данной всеобщей диалектико-материалистической социальной связи К. Маркс видит источник глубочайшего внутреннего единства всех видов и форм деятельностного освоения мира общественным человеком, и прежде всего двух основных способов. — теоретического мышления и практически-духовного освоения мира [1].

К последнему относятся, по классификации К. Маркса, художественный и религиозный, являющийся превратным образом превратного мира, фантастическим отражением действительности.

Думается, что есть полное основание включить в данный способ и нравственность, генетически и функционально связанную с практикой общественной и личностной жизнедеятельности, служащую разрешению противоречий и конфликтов, сплочению социальной общности, человеческой солидарности, самоутверждению, совершенствованию и развитию личности.

Ценностное отношение является моментом, продуктом, формой духовно-практического освоения мира человеком. Если гносеологическое, теоретико-научное освоение действительности выступает как отражение мира в форме системы знания о закономерностях и существенных свойствах предметов, явлений и процессов, то для ценностного отношения характерно постижение значимости явления, предмета, события, процесса действительности для жизнедеятельности субъекта социального действия. Процесс производства, «ставящий себе на службу силы природы и заставляющий их действовать на службе у человеческих потребностей...»2, порождает ценность. Она близка по своему содержанию к понятию «потребительная стоимость», хотя и не сводится к нему. «Потребительная стоимость,— отмечал К. Маркс,— имеет отношение не к человеческой деятельности как к источнику продукта, не к положенности продукта посредством человеческой деятельности, а к его бытию для человека» [3].

Единство познавательного и ценностного подхода в системе марксистского диалектического метода подчеркнул В. И. Ленин, раскрывая роль практики, которая выступает «... и как критерий истины и как практический

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч..2-е изд., т. 46, ч. I, с. 38.
[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 46, ч. II, с. 208.
[3] Там же, с. 112; см. также т. 26, ч. III, с. 130.

определитель связи предмета с тем, что нужно человеку» *К*

Ряд исследователей, подчеркивая особое значение для раскрытия сущности этического и эстетического ценностного (аксиологического) подхода, преувеличивают роль аксиологии. Мы же исходим из положения об интегрирующей роли диалектико-материалистической методологии и общесоциологической теории марксизма по отношению к избранной нами проблеме. Думается, что именно здесь находится ключ к пониманию сущности этического и эстетического и природы их диалектического взаимодействия. Говоря языком общей теории систем, необходимо представить этическую и эстетическую системы в качестве подсистем специфических общественных отношений в составе единой всеобщей системы, всеобщей конкретно-исторической совокупности общественных отношений.

Основой внутреннего единства и взаимодействия этического и эстетического является, таким образом, их социально-динамическая сущность, духовно-практический генезис, их постоянное воспроизводство в процессе общественной практики в определенных конкретно-исторических условиях. Именно социально-динамическая природа нравственных и эстетических феноменов служит тем масштабом, тем полем взаимодействия, в рамках которого развертывается богатейшее разнообразие их специфических функций, ситуаций, аспектов.

Основоположник искусства нового мира, великий пролетарский писатель А. М. Горький, характеризуя социально-философскую, нравственную и эстетическую сущность своего творческого метода, писал: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью»[2].

Вся классическая русская поэзия от Пушкина до Маяковского и Твардовского несет в себе неразрывную связь

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т: 42, с. 290.

[2] *Горький М.* Соч. М„ 1953, т. 27, с. 330.

добра и красоты, неутомимой и самоотверженной борьбы за торжество справедливости и гармонии, за утверждение подлинной человечности и чувства прекрасного.

Интересные наблюдения над специфическими проявлениями нравственного и эстетического развития советских школьников содержатся в трудах В. А. Сухомлинского. В книге «Сердце отдаю детям», родившейся в итоге многолетнего опыта автора в качестве директора Павлышской средней школы Кировоградской области Украинской ССР и экспериментальных занятий с группой дошкольников в уникальной «Школе радости», приводится рассказ шестилетнего Сережи под названием «Как мы победили Железного Змея». В этом подлинно человеческом документе рельефно проявляется нерасторжимое единство высоконравственных и художественных начал юного гражданина Страны Советов, неподражаемая искренность и доверие к миру. В рассказе говорится: «Он жил в болоте, далеко-далеко за океаном. Ненавидел наш народ. Делал атомные бомбы. Наделал много-много, взял на крылья и полетел. Хотел бросить на солнце. Хотел потушить солнце, чтобы мы погибли во мраке. Послал я ласточек против Железного Змея. Взяли ласточки по искре солнечного огня в клювы и догнали Змея. Бросили огонь на его крылья. Упал Железный Змей в болото, сгорел вместе с бомбами. А солнышко играет. И ласточки весело щебечут, радуются» '.

Яркий образец диалектического анализа нравственного развития личности в пору юности содержится в другой работе В. А. Сухомлинского — «Духовный мир школьника». Исследователь вскрывает ряд противоречий в психологическом облике молодого человека, из взаимодействия которых вырисовывается картина напряженных поисков моральной истины, путей нравственного самоутверждения, юношеский максимализм, характеризуемый одновременно чертами возвышенности и реализма.

Обратимся к глубокому самораскрытию выдающегося кинорежиссера нашей страны А. П. Довженко, обнажающему диалектическую, партийную природу его эстетического идеала: «Какую я музыку написал? Почему прозвенела она благовестом надо всем светом? Чем возвесели-

[1] *Сухомлинский В. А.* Сердце отдаю детям. Киев, 1969, с. 30.

ла и покорила человеческие души? В чем был ее смысл, в чем сила?

Это была патетическая симфония борьбы за Советское Устройство на Земле. Был гимн Советской Вселенной. Я создал его из бесконечности сложнейших звуковых сочетаний. Разнообразнейших и противоречивых...

Из чего слагается красота? Из того же, что и жизнь, и победа. Из осердеченного любовного единства всех ее явлений. В моей Симфонии побеждала Радость, и сила ее оптимизма и всепокоряющая красота были как раз в преодолении безмерности дурного»[1].

Вышеприведенные типичные примеры красноречиво доказывают общую диалектическую природу этического И эстетического, взаимопроникновения нравственного и эстетического идеалов в контексте индивидуального духовного мира личности и ее социально-психологических параметров.

Наибольшую трудность представляет как раз анализ специфических особенностей нравственного и эстетического, их сравнительное сопоставление. На этом пути встречается преувеличение достоинств одного за счет другого, неадекватное отражение их полиаспектного взаимодействия и реальных различий и противоречий при органическом их единстве. Делается иногда попытка возвысить этическое над эстетическим.

Одним из гносеологических оснований этой неверной точки зрения послужила абсолютизация индивидуального уровня эстетического отношения и эмоциональной сущности эстетического переживания, с одной стороны, и преувеличение социального уровня этического отношения, недооценка его личностного аспекта, индивидуализация на соответствующем уровне функционирования, пренебрежение нравственными эмоциями и их значением — с другой. Схематизм данной позиции разрушает диалектическую гибкость взаимосвязи и взаимопереходов этического и эстетического в их функционировании и не позволяет передать специфику и взаимозависимость уровней — всеобщего, особенного, индивидуального — социального взаимодействия.

В ходе анализа этой проблемы необходимо учитывать особенности различных уровней носителей социального

[1] *Довженко А. П.* Из записных книжек.— Искусство кино, 1963, № 1, с. 49.

взаимодействия: от всеобщего уровня, представленного обществом как целым, к особенным уровням — социальным группам, классам, слоям, коллективам, а от них к индивидуальному, единичному уровню — человеческой личности.

Наилучшим опровержением идеологов современного антикоммунизма, пытающихся приписать социалистическому образу жизни, нравственности и эстетическому облику советского человека черты «одномерности», унылого однообразия, выступает удивительное многообразие, многоцветие духовной культуры развитого социализма. Человеческое богатство нового общественного строя, интернациональное творческое единство в созвездии многочисленных национальных форм еще раз убедительно продемонстрировал шестидесятилетний юбилей образования Союза Советских Социалистических Республик. Это очень хорошо показано в докладе Ю. В. Андропова на торжественном заседании по случаю 60-летия образования СССР. Эта тенденция всевозрастающего богатства человеческого разнообразия углубляется по мере восхождения на новые уровни завершающего этапа культурной революции, основная задача которого состоит в создании идеологических и культурных пред-посылок коммунистического общества.

Сбывается предвидение В. И. Ленина, высказанное накануне Великой Октябрьской социалистической революции: свержение международной буржуазии «...ускорит в громадных размерах падение всех и всяких национальных *перегородок,* не уменьшая этим, а в миллионы раз увеличивая «дифференцирование» человечества в смысле богатства и разнообразия духовной жизни и идейных течений, стремлений, оттенков» [1].

Чрезвычайно важно в методологическом отношении подчеркнуть, что социально-динамический подход к функционированию общества и жизнедеятельности социальных групп и личности позволяет на основе материалистического понимания общественного бытия и сознания раскрыть взаимодействие ряда исследовательских подходов. К ним относятся не только указанные выше гносеологический, ценностный, но и социально-психологический, социологический методы. При всей их взаимозависимости всеобщий уровень требует в первую очередь

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 26, с. 281.

философского подхода, особенный — наряду с логическими средствами предполагает конкретно-социологический и социально-психологический анализ, приемы ценностного познания; в исследовании индивидуального уровня преобладают психологические подходы. В то же время каждый из уровней и все они в единстве могут быть научно отражены и познаны лишь системой методов на основе философской теории и методологии.

Практиков более всего волнует разработка конкретных методик воспитательной работы, такая гибкая и умелая дифференциация подходов и средств воспитания, которая бы полнее учитывала особенности различных социальных слоев и групп населения, их профессиональную, национальную, возрастную, половую специфику. Плодотворной, на наш взгляд, является постановка вопроса о личностной структуре социалистического общества[1]. Данный подход может послужить в дальнейших исследованиях методологическим фундаментом для нравственной и эстетической типологии личности и общества.

Большую помощь в разработке этой проблематики способны, на наш взгляд, оказать достижения советской психологической науки. Деятельностный подход к исследованию всей гаммы психических процессов и свойств человека специфически и плодотворно реализует идеи Маркса о материально-практическом понимании общественной жизни, идеи социального динамизма[2]. Данный подход позволяет рассмотреть формирование нравственных и эстетических качеств, идеалов, потребностей, установок, интересов, способностей в их жизненном изменении, в процессе общечеловеческой и социально-специфической практики, раскрыть внутренние механизмы единства деятельности и сознания.

Говоря о проявлениях тенденций «возвышать» эстетику над этикой или даже заменять одно другим, хотелось бы отметить встречающееся иногда в нашей философской литературе ошибочное вульгарно-догматическое толкование формулы, употребленной однажды А. М. Горьким в статье об А. Франсе: «Эстетика — этика будущего». Горький писал: «Этикой А. Франса была

[1] См.: *Смирнов Г. Л.* Советский человек. М., 1971.

[2] См. труды П. К. Анохина, Б. Г. Ананьева, Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева, С. Л. Рубинштейна и др.

эстетика — этика будущего». Он в справедливости видел, прежде всего, красоту, мудро предчувствуя, что жизнь людей будет справедлива лишь тогда, когда ее насытит красота» '. В рассуждениях великого .пролетарского писателя о творчестве А. Франса подчеркивается эстетический пафос нравственных воззрений французского прозаика. Он вовсе не говорил о том, что в будущем эстетика заменит этику, как это делают некоторые авторы, ссылаясь на приведенное высказывание А. М. Горького. Из всей системы горьковских взглядов никак не следует идея об отмене в будущем обществе этики и замещении ее эстетикой. Напротив, предсказывая расцвет человеческой личности в коммунистическом обществе, буревестник пролетарской революции предвидел возрастание роли эстетики и нравственности в жизни нового человека, в новых общественных отношениях.

Из единого источника трудовой практической жизнедеятельности, удовлетворяющей человеческие потребности, опредмечивающей человеческую сущность, рождающей радость человеческого самоутверждения и подлинное счастье действенного человеческого общения, вытекает диалектическое единство и внутренняя взаимосвязь нравственно-эстетических качеств и характеристик трудящегося человека. В сущности, это единый нравственно-эстетический комплекс самоутверждения и возвышения человеческой личности в коллективном труде и в процессе общения, опосредствованного созидательной деятельностью. Но это в то же время многомерная, полиаспектная система, внутренне дифференцированная, диалектически противоречивая в своем реальном существовании.

Высокие наслаждения, порождаемые свободным трудом, проявляющим творческую индивидуальность личности, одухотворенные чувства действенной любви к человеку и трудового братства, являются по своей сущности не только эстетическими, но и нравственными. В подлинно человеческом производстве возникает способность творить не только по законам красоты, но и по другим законам, диктуемым объектом творчества и социальной диалектикой объекта и субъекта.

Встречаются иногда положения, абсолютизирующие сферу эстетического воспитания и ее значение за счет задач нравственного воспитания. Так, один автор пишет:

[1] *Горький А. М.* Собр. соч., т. 24, с. 252.

«Эстетическое воспитание — основа коммунистического воспитания»[1]. Другие, «возвышая» эстетику, бездоказательно объявляют, что нравственное воспитание перерастает в эстетическое, «поднимаясь на более высокий уровень социализации личности»[2], или даже весь процесс всестороннего развития личности считают целью эстетического воспитания.

Расширительное толкование целей и задач эстетического воспитания приводит на практике к обеднению средств и возможностей формирования специфических качеств и способностей «творчества по законам красоты». Кстати говоря, тот, кто имеет дело с практикой воспитания нового человека, хорошо представляет себе различие нравственных и эстетических проблем, с одной стороны, и теснейшую взаимосвязь всех задач коммунистического воспитания — с другой.

Всесторонняя реализация принципов и возможностей марксистского социально-динамического подхода к исследованию нравственной и эстетической культуры общества и личности на основе всеобщей методологии диалектического и исторического материализма позволит глубже выявить их единство и различие, органически соединить закономерности исторического развития этих важных сфер социальной жизни с законами их современного функционирования.

Проблема взаимопроникновения социалистического искусства и нравственности нового человека рассматривалась в партийных документах. На XXVI съезде КПСС отмечалось: «Не могло не отозваться в советском искусстве и растущее внимание нашего общества к вопросам морали. Человеческие отношения на производстве и в быту, сложный внутренний мир личности, ее место на нашей неспокойной планете — все это неисчерпаемая область художественных поисков. Важно здесь, конечно, добиваться того, чтобы актуальностью темы не прикрывались серые, убогие в художественном отношении вещи. Чтобы герои произведений не замыкались в круге мелочных дел, а жили заботами своей страны, жизнью, наполненной напряженным трудом, настойчивой борьбой за торжество справедливости и добра»[3].

[1] См.: Эстетическое как отношение.—В кн.: Эстетическое. М., 1964, с. 309.
[2] Этическое и эстетическое. Л., 1971, с. 117.
[3] Материалы XXVI съезда КПСС, с. 62.

Упрочение союза этики и эстетики послужит дальнейшему увеличению их роли в коммунистическом строительстве, интенсификации духовно-практических потребностей нового человека, конечному торжеству идеалов труда, мира, свободы, равенства, братства, счастья прогрессивного человечества.

§ 4. Искусство и религия

Ф. Энгельс в «Людвиге Фейербахе...» выдвигает положение, имеющее принципиальное значение для понимания исторической эволюции и взаимодействия искусства и религии. Он пишет: «Идеологии еще более высокого порядка (чем политика и право. — *Е. Я.),* то есть еще более удаляющиеся от материальной экономической основы, принимают форму философии и религии»[1].

Искусство, так же как и философия и религия, находится в верхних слоях идеологической надстройки. Исторически взаимосвязь искусства, религии и философии уходит своими корнями в такую синкретическую форму освоения мира человеческим сознанием, как мифология.

Миф стоит как бы между религией и искусством, в большей степени тяготея к искусству. «Миф есть первое выражение сознания человеком причинной связи между явлениями»[2],— писал Г. В. Плеханов. Миф в значительной степени лишен мистифицированности развитого иллюзорного сознания.

Всякая религия есть фантастическое, превратное отражение реальных человеческих отношений, отражение господствующих над человеком социальных и природных сил, приобретающих в религиозном сознании характер сверхъестественного.

Но кроме этих общих существенных признаков религии существует ее более специфически определенная структура. «Религию можно определить как более или менее стройную систему представлений, настроений и действий. Представления образуют мифологический элемент религий; настроения относятся к области религиозного чувства, а действия к области религиозного поклонения или, как говорят иначе, культа»[3].

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 21, с. 312.
[2] *Плеханов Г. В.* О религии и церкви. М., 1957, с. 252.
[3] Там же, с. 251.

В процессе длительного исторического развития и взаимодействия искусства и религии в каждой развитой религии возникала определенная, функционирующая в структуре той или иной религии система искусств. Причем каждая такая религия ввела в свою структуру ту или иную систему искусств и на уровне представлений (включающих в себя не только обыденные представления верующих, но и теологию, т. е. теоретическое мышление), и на уровне настроений, и на уровне действий. Данная система является элементом более сложной религиозно-художественной целостности, функционирующей как противоречивая система.

На социальном уровне эта внутренняя противоречивость обнаруживалась в том, как искусство и религия относились к человеку, ибо и для искусства, и для религии человек является главным предметом: и религия, и искусство по-своему пытаются ответить на вопрос о смысле человеческого бытия, о предназначении человека, определить его место в мироздании.

Для искусства характерно стремление в первую очередь раскрыть суть человеческого бытия во всей ее сложности; его основным предметом является человек как социальный феномен. Вместе с тем искусство немыслимо без отражения в нем неповторимой индивидуальности художника.

На протяжении всей истории человеческой культуры истинное, великое искусство создавало образ историче-ски-конкретного совершенного человека. И это искусство, становясь все более зрелым, оказывает активное воздействие на духовную жизнь общества, способствуя гуманизации человеческих отношений.

Религия же стремится эту гуманистическую природу искусства интерпретировать в рамках противоречивой художественно-религиозной целостности.

Искусство, как часть этого целого, этой системы, данные рамки все время размывает, старается их разрушить ; оно по природе своей эвристично, всегда ведет поиск живого реального человека. В этом смысле искусство стремится превратить идеал в образ живого человека, человека данной эпохи, чувственно-достоверного и конкретного. Почему древние художественные произведения, религиозные по форме и функциональному назначению, не теряют своего значения для современной культуры и часто понимаются сегодня более глубоко, чем во вре-

мена их создания. Так, отвергнутые средневековой идеологией произведения античного искусства вновь предстали перед изумленным взором Европы Нового времени. А церковная живопись Андрея Рублева дает возможность более глубоко понять национальные традиции русского искусства, воспитывать в советском человеке чувства патриотизма и национальной гордости.

Религиозные же, псевдохудожественные произведения, созданные в строгом соответствии с церковными принципами, не способны устанавливать подобные связи между человеком и действительностью. Оставаясь предметами только культового обряда, они умирают вместе со своим временем, так как их социальная информация иллюзорна, поверхностна, исторически преходяща.

В гносеологическом аспекте процесс взаимоотношения художественного и религиозного особенно ярко выделяет их эмоциональную общность и противоположность в конечных гносеологических целях.

В искусстве художественный образ есть результат «преодоления» смутного интуитивного рефлексирования, результат превращения импульсивной эмоции в эмоционально-рациональную целостность. Причем сам процесс создания художественного образа предполагает органическое вплетение рационального в эстетическое отношение художника к объекту своего творчества. Это становится доминантой в процессе художественного отношения к миру, так как эстетические эмоции — это «умные эмоции», позволяющие художнику постоянно включать себя в процесс обнаружения существенных признаков воспроизводимого объекта. Эти чувства проходят через горнило разума, Не утрачивая при этом своей непосредственности, что и придает художественному образу неповторимое очарование, духовную глубину и проникновенность.

В религиозном же отношении к объекту доминирует элемент смутного предощущения объекта. Именно поэтому гносеологически религия ориентирует верующего и художника на то, что художественное произведение не есть образ, отражающий существенное в реальном объекте, но всего лишь бледное напоминание о совершенном божественном идеальном начале.

В этой идее схвачен лишь один из реальных моментов отражения действительности человеческим сознанием. Действительно, эмоция, как психофизиологический мо-

мент отражения, непосредственно не связана с рациональной, логической оценкой объекта. Поэтому через определенную систему воздействия на сознание человека процесс познания можно остановить на стадии неясного, туманного отражения, не раскрывающей причинно-следственных связей, и перевести его сразу на следующую ступень — ступень выводов и всеобщих заключений, на уровень не только мироощущения, но и мировоззрения. При этом нарушается диалектическое взаимодействие чувственного и рационального в процессе познания, в результате чего достигается не познание объекта, а лишь смутное его отражение.

Религии через систему художественно-образных решений и эстетическое воздействие на человека закрепляют этот механизм как устойчивые социально-психологические принципы поведения верующего. Для верующего любой религии характерна слаборазвитая способность переводить чувственные, образные впечатления на уровень строго логического анализа, на уровень построения умозаключений. Он, как правило, переводит их сразу же в сферу принципов и представлений, сложившихся на основе религиозной веры. Именно поэтому в искусстве, органически связанном с религиозным обрядом, всячески подавляются элементы художественной фантазии, стремление выйти за пределы религиозного канона. Гносеологическое значение религиозного канона заключается в том, что он дает возможность эмоциональные, смутные реакции перевести сразу же на уровень жестких, твердых религиозных представлений, минуя путь творческой фантазии.

Однако искусство всегда преодолевало эти жесткие догматические рамки, и даже в пределах канонических правил, в частности в пределах православной иконы, всегда подлинно большой художник создавал художественно неповторимые произведения, рожденные на основе единства его творческой фантазии и знания о мире.

В конкретном историческом процессе эволюции, движения художественно-религиозных структур особенно наглядно обнаруживаются общность и противоположность, формализованное единство и содержательное различие искусства и религии. Этот процесс, возникший в мифологическом сознании, идет от символа, в котором сакральный смысл, его тайное значение еще очень тесно связывает художественное и религиозное, к канону, в ко-

тором намечаются различия между художественным и религиозным пониманием ортодоксального правила, и от канона к стилю, в котором уже явно и наглядно обнаруживается эстетическая доминанта, разрушающая религиозные устойчивые структуры.

Символ как художественно-религиозная структура, безусловно, возникает в самых ранних формах первобытного мышления, в котором появляется определенная система знаков, обозначающая покровительство и запреты — тотем и табу. Общность между символом, тотемным знаком и табу особенно ясно выявляется в их существенном признаке — все они суть обозначения тайного, скрытого смысла, доступного лишь посвященным. Другим существенным общим признаком является то, что все они — знаки, заменители. В символе эти признаки наиболее развиты и выявлены, так как символ превращается в целую конструкцию, «указывающую на нечто, чем она не является»[1].

В искусстве это замещение, указание на то, чем оно не является, отражает специфические формы познания изменяющейся действительности. В искусстве символ диалектичен и исторически конкретен. Существенным же признаком религиозного символа является то, что он догматичен и замкнут, в его структуре нет указания на перспективу, отсутствует возможность изменения, а следовательно, и совершенствования.

Но все же религиозное сознание немыслимо без тяготения к иллюзорно-совершенному, и поэтому религиозное мировоззрение есть рациональное конструирование совершенного бытия, вернее — совершенного инобытия.

И в эстетическом сознании проблема идеала, совершенного является одной из главнейших. Более того, эстетический идеал выступает своеобразной доминантой, определяющей всю структуру эстетического сознания. В эстетическом идеале в концентрированной конкретно-чувственной форме выражаются прогрессивные тенденции общественного развития, представления о совершенном человеке и совершенном обществе. Замечательным качеством эстетического идеала является то, что он не может быть бледной абстрактной схемой, но всегда исторически конкретен, полнокровен, жизненно достоверен. Вот почему эстетический идеал в его конкретно-истори-

[1] *Лосев А. Ф.* Логика символа.—В кн.: Контекст 72, с. 184.

ческом развитии всегда находит наиболее яркое воплощение в искусстве. Именно искусство материализовывало и запечатляло в лучших своих произведениях вечное стремление человечества к совершенству.

Религиозный же «идеал» неизменен, поэтому он не может ставить перед людьми задачу совершенствования самих себя и, следовательно, всего общества. Он направляет мысли и чувства человека в сферу мистических размышлений о потустороннем мире, который только и может быть идеальным и совершенным.

Наряду с символом и идеалом в структуре религиозно-художественного мышления, как уже говорилось, огромное значение имел канон. Канон есть исторически устойчивая система, регулирующая и организующая духовные структуры общественной жизни вообще и религиозной и художественной в особенности.

В искусстве и религии генетически канон возникает в процессе разрушения, распада целостного, универсального мифологического миросозерцания.

При анализе возникновения канона в структуре религиозной и художественной форм общественного сознания очень трудно вычленил, чисто религиозное или чисто художественное, гак они тесно исторически переплетены. Даже в древнейших формах искусства обнаруживается переплетенность художественного и религиозного элементов канона.

И все же в определенных аспектах такое разграничение возможно. В культе народов, исповедовавших буддизм, ислам или христианство, эволюция канона убедительно показывает и раскрывает своеобразие не только религиозного, но и художественного сознания.

Существенное различие между художественным и религиозным каноном заключается в том, что если художественный канон есть количественно-структурная модель, то религиозный канон есть догмат, пронизывающий не только количественные уровни, но и содержательные, т. е. качественные. Поэтому религиозный канон не допускает отступления не только от принципов построения формы, но и от содержательного начала. Так, канонизированные святые в буддизме, исламе и христианстве имеют совершенно определенный набор качеств, которые не могут быть нарушены или изменены. Например, в христианской агиографической литературе, в так называемых «житиях святых» (жизнеописания мучеников, ис-

поведников, аскетов-монахов) существовал строгий набор качеств, которыми должен обладать святой, т. е. был создан определенный канонический образ святого. Жизнеописание обязательно должно было начинаться с необычного детства святого, который уже в то время обладал исключительными качествами святости: соблюдал посты, был серьезен, не играл с другими детьми. Став взрослым, он обязательно должен был творить чудеса и в конце своей жизни принять мученичество.

Но канон не мог абсолютно определять своеобразие художественного мышления, он лишь в известных исторических рамках был способен на определенном уровне организовать устойчивость религиозно-художественной целостности. Причем канон в еще большей степени подчеркивал талантливость и оригинальность художника, творящего в его рамках, так как для того, чтобы создать в тесных пределах канона значительное или великое художественное произведение, нужно было обладать огромным творческим потенциалом, способностью преодолеть его.

Так, творчество Андрея Рублева осуществлялось в рамках христианско-православных канонов, но вместе с тем оно выходило за его формальные границы, став неповторимым явлением русской культуры. Вот почему, например, его «Воскрешение Лазаря» «осталось сугубо индивидуальным философским размышлением, глубина и цельность которого остались недоступными его современникам и продолжателям» *К* Более того, подлинное художественное произведение, формально выраженное через канон, не может быть передано через копию, в то время как стандартные иконописные канонические сюжеты успешно репродуцировались копиистами-богомазами. Замечательное творение Андрея Рублева («Воскрешение Лазаря») обладало всеми признаками гениальности, потому что здесь «восприятие идей, перенесение могло быть осуществлено во всей полноте лишь при созерцании оригинала, ибо мысль художника не вычленялась только через иконографию, она была воплощена во всем неповторимом индивидуальном строе иконы»[2].

Близость искусства и религии на эстетически-эмоциональном уровне связана с тем, что у них существуют не-

[1] *Плугин В. А.* Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974,, с. 65.

[2] Там же, с. 77.

которые общие структурные признаки. Искусство и религия — это такие духовные феномены, в которых эмоционально-оценочные уровни имеют существенное значение. Но направленность воздействия эмоционального и рационального различна: в искусстве эмоционально-оценочная природа способствует движению человека к обнаружению и познанию объективных свойств мира; в религии эти структуры работают в другом направлении — в направлении дезориентации человека и в конечном счете ведут к духовно-психологическому стрессу.

В этом воздействии структур сознания особое место занимают процессы эстетического и религиозного восприятия, которые, при некоторой внешней, кажущейся тождественности, в сущности своей опираются на различные социальные, духовные и психологические ценности в жизни человека.

Восприятие, как известно, дает целостный чувственный образ отражаемого объекта. Образ, возникающий при восприятии, как бы подготавливает человека к действию, которое подчас начинается непосредственно с момента восприятия.

Содержание эстетического восприятия в конечном счете определяется предметом восприятия, т. е. эстетическими явлениями действительности и искусством. Но немаловажную роль в этом процессе имеет и структура эстетического субъекта, та установка, которая характеризует это восприятие как эстетическое.

В процессе эстетического восприятия действительность предстает перед субъектом во всех своих свойствах и проявлениях. Красота природы, героический поступок или трагическое событие в эстетическом восприятии раскрываются в своих объективных качествах. И произведения искусства в этом восприятии выступают не только как художественно значительная форма, но и как определенное содержание. Здесь восприятие идет от целостного чувственного образа, от внешнего бытия произведения искусства к анализу его содержания, к размышлению, к раскрытию этого содержания через сложную цепь ассоциаций. Следовательно, эстетическое восприятие можно определить как объективно-ассоциативное, т. е. как восприятие, содержащее объективную информацию об эстетических сторонах объекта и вместе с тем характеризующее субъекта как активную, творческую натуру, благода-

ря которой воспринимаемый объект способствует углублению эстетического богатства личности.

Совершенно иной характер носит религиозное восприятие. Его структура в значительной мере определяется предметом религиозного сознания, т. е. теми сторонами действительности, которые еще не познаны человеком и выступают в качестве сверхъестественных, непреодолимых сил. Поэтому и в восприятии объективных эстетических сторон действительности религиозным человеком доминирует установка на восприятие иллюзорного, а отнюдь не реальной сущности. Действительно, воспринимая красочность заката, необычную предвечернюю тишину, человек может видеть в этих природных явлениях и действительную красоту в ее объективных проявлениях, и нечто исключительно только духовное, мистическое, если установка его восприятия религиозно акцентирована. Эта психологическая основа возможности отхода от восприятия предмета в целом в его действительных свойствах, преувеличение одной стороны или даже создание иллюзии свойств, которыми предмет вообще не обладает, основательно закрепляется идеологической работой церкви, старанием богословов и теоретиков религии.

Таким образом, если эстетическое восприятие имеет объективно-ассоциативный характер, то религиозное с полным основанием следует определить как экспрессивно-субъективное, так как для верующего характерно «вчувствование» в воспринимаемый эстетический или художественный объект, стремление перенести свои субъективные желания на объект, сделать их его содержанием. В этом религиозное сознание видит свое преимущество перед всеми остальными идеальными образованиями — оно-де предельно духовно. Но это иллюзорное преимущество, так как дух, не питаемый реальной жизнью, иссякает, перестает быть духом. Духовность же, соединенная с этой реальностью, порождает еще большую духовность, и такую духовность создает Искусство.

И именно это порождает великую напряженность в историческом противостоянии искусства и религии в процессе развития культуры. Такое внутреннее противостояние искусства и религии в целостном феномене культуры проявлялось на всех уровнях их функционирования и на уровне гносеологическом, и на социально-аксиологическом, и на эстетически-эмоциональном.

Будучи исторически сплетенными, вступив в сложные взаимодействия, они порождали своеобразные и неповторимые явления, в которых подчас было трудно отделить плевела от зерен — религиозное от художественного. Это было связано с тем, что искусство в определенных исторических условиях функционировало преимущественно в структуре религиозного сознания, и это не могло не наложить отпечаток на него, придать его образам особые черты.

- Но, возникнув еще в первобытном обществе, искусство и религия в своей дальнейшей эволюции пошли разными путями; искусство — к все более глубокому художественно-образному проникновению в реальный мир, религия — к созданию иллюзорной концепции «идеальной» жизни. В силу этого искусство не могло органически соединиться с религиозным сознанием, которое в самых изначальных своих формах имело узкие и догматически-замкнутые принципы отношения к миру.

Однако, став господствующей идеологией, религия в своих наиболее развитых и распространенных конкретно-исторических формах создала сложные принципы использования искусства в своих целях. Основываясь на исторически возникшем, идущем еще от мифологии, синтезирующем характере искусства, она создала такие принципы, с помощью которых надеялась иллюзорно удовлетворить художественно-эстетическую потребность человека. Но этот процесс был внутренне противоречивым, так как искусство даже в этих жестких рамках вершило великое дело гуманизации человеческой жизни, раскрывало перед человеком красоту реального мира, способствовало его социальному и духовному совершенствованию, снимая тем самым иллюзорные преимущества религиозного сознания.

ГЛАВА 3

НАРОДНОСТЬ, КЛАССОВОСТЬ И ПАРТИЙНОСТЬ ИСКУССТВА

§ 1. Народность и классовость искусства

Понятие народности отражает генетические и конкретно-исторические связи искусства с силами общественного прогресса.

Народность — это идейно-эстетическое качество художественного творчества и его произведений, определяющее гуманистическую миссию передового искусства, его специфическую роль в самосознании и самоутверждении народа и человечества. Народ является творцом истории, поэтому художественное выражение его коренных интересов и стремлений служит в конечном счете решающим фактором развития искусства.

Вызванное к жизни потребностью в закреплении и передаче трудового и связанного с ним чувственного опыта художественное творчество с первых своих шагов было ориентировано в равной мере на всех членов родовой организации. Этот изначальный демократизм искусства как особого средства познания, воспитания и объединения людей являлся внутренним условием и оправданием самого его существования. Своеобразно осваивая и регулируя опыт взаимодействия человека с природными силами, искусство в то же время служило важным орудием формирования и укрепления общинно-родовой организации.

Вплетенность раннего искусства в повседневную практическую деятельность подчеркивает его непосредственную (хотя еще элементарную) связь с жизнью народа.

Возникнув из трудовой деятельности, искусство пробуждает и культивирует художественную потребность как более или менее общее духовное достояние, соответствующее общности жизненного уклада и интересов коллектива. Это способствовало укоренению искусства в народной среде, в обыденном сознании масс, что имело исключительное значение для всего последующего развития художественной культуры.

С возникновением классового общества характер связи искусства с жизнью народа заметно изменяется. Сосредоточение условий художественной деятельности в руках привилегированного меньшинства, интересы которого расходятся с народными идеалами или противостоят им, на многие века предопределило крайнюю противоречивость и неравномерность развития искусства.

Материальная практика является главным источником чувственного и в конечном счете всего духовного опыта человечества. Здесь складываются предметные основы художественного познания, стихийно возникают эстетические вкусы и представления. Поэтому духовное опустошение повседневной жизнедеятельности болынин-

ства народа, процесс исключительной концентрации «художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе...»[1] таили в себе глубинные причины разрыва искусства с действительностью, многих кризисных явлений в последующей истории художественной культуры.

Происходит постепенное разделение единого ствола искусства на профессиональное творчество и фольклор. Выражая уровень сознания большинства народа, фольклор сохраняет значение первичной художественной переработки общественного чувственно-практического опыта. Вследствие этого искусство, создающееся трудящимися и бытующее в народной среде, в любую эпоху составляет фундамент художественной культуры. К нему в конечном счете восходит жизненная сила и национальное своеобразие всех сколько-нибудь значительных явлений профессионального творчества. В некоторых видах искусства, особенно в музыкальном и прикладном, в поэзии, безымянные народные мастера оставили подлинные шедевры, занимающие достойное место в художественном наследии человечества.

Примером непосредственного и благотворного влияния народной фантазии на подъем художественного творчества может служить великое античное искусство. Как подчеркивал К. Маркс, «...греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»[2], была его «материнским лоном». Эта особенность античной художественной культуры в ее классическую эпоху объясняется не только богатством древнегреческой мифологии, но и благоприятными для искусства той поры общественными условиями — демократизмом рабовладельческого полиса, пришедшего на смену родовой организации.

В классовом обществе развитие искусства осуществляется по преимуществу в форме профессионального творчества, открывающего перед талантливыми людьми наилучшие возможности для художественного освоения действительности. Поэтому высшие проявления народности, складывающиеся в главную, устойчивую традицию прогрессивного искусства, находят свое выражение в произведениях крупнейших художников-профессионалов.

[1] *Маркс К,, Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 3, с. 393.

[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 12, с. 736 — 737.

Необходимо различать реальное содержание народности и исторически преходящие формы, которые она принимала.

Сущность народности искусства неотделима от постижения жизненной правды. Она заключалась и заключается в художественном открытии и распространении таких истин о человеке и мире, которые несут с собой идеал изменения, улучшения жизни, созвучный интересам народа. Напряженный поиск красоты, извечно ассоциировавшейся с представлениями о добре и справедливости, всегда был одной из движущих сил общественного сознания. Даже когда искусство не заключало в себе заметно выраженных социально-критических тенденций, гуманистические мотивы его лучших произведений как бы оттеняли безобразное в общественной жизни, служили впечатляющим контрастом узаконенному попранию человека и человечности. Хотя художественная правда обычно воспринималась сквозь призму исторически ограниченных взглядов и представлений, в том числе религиозных, вызывавшийся ею нравственный резонанс существенно влиял на духовную атмосферу, в которой развертывалась борьба против отживших идей и социальных институтов.

В классовом обществе искусство как социальное явление классово обусловлено. Развитие художественной культуры приобретает классово-противоречивый характер, специфически отражая противоположность условий жизни, интересов и идеологических представлений основных общественных групп.

Классовость искусства — многогранное эстетическое понятие. Оно теоретически фиксирует не только классовую обусловленность художественного познания, но также участие искусства в утверждении или, напротив, преодолении определенных общественных отношений, сущность художественной политики тех или иных социальных сил.

Марксистско-ленинское учение" о классовости искусства имеет громадное методологическое и идеологическое значение. Не случайно оно подвергалось и подвергается ожесточенным нападкам со стороны буржуазных идеологов и ревизионистов, тенденциозно изображающих его как механическое распространение на художественную область социологических и политических принципов, как отрицание свободы творчества. Подобно другим категориям научной эстетики, понятие классово-

сти искусства имеет глубоко специфическое содержание и отнюдь не является простой дедукцией из более общего положения о классовости общественной идеологии.

Истоки индивидуальной эстетической позиции художника с необходимостью восходят к идеологии и психологии преимущественно того или другого класса, к его мировоззрению и мироощущению. Существенное значение при этом может иметь социальное происхождение писателя или живописца, однако именно идейные связи художника с общественным классом определяют направленность его творчества. Такие связи не всегда являются непосредственными и очевидными. Они обнаруживаются не только в политических убеждениях, классовых симпатиях или антипатиях художника, прямого выражения которых мы можем и не встретить в его произведениях и размышлениях об искусстве. Социальная позиция художника сказывается также в его преобладающем внимании к определенному кругу общественных явлений, приверженности тем или иным традициям, в эмоциональной окрашенности творчества и т. д.

Эта многогранность художественных проявлений классовости искусства усиливает эффективность как положительного, гак и отрицательного социально-воспитательного воздействия его произведений на чувства и разум, сознание и подсознание людей. С другой стороны, она служит одной из причин того, что сами художники часто не осознавали классовой направленности своего творчества. А это способствовало возникновению ложных представлений о непричастности искусства к идеологической и политической борьбе, закреплявшихся и распространявшихся идеалистической эстетикой.

Идеология и художественная политика реакционных классов не содействуют, а, напротив, серьезно препятствуют движению искусства вперед. Примером этого может служить кризис современной буржуазной художественной культуры. Сочетание малокровного и иносказательного формалистического искусства с откровенным натурализмом, массовое производство низкопробной продукции для «широкого потребления» свидетельствуют о глубоком разрыве с лучшими художественными традициями.

Напротив, мировоззрение и мировосприятие прогрессивных классов, как правило, наиболее благоприятствуют художественному познанию и изменению дей-

ствительности. Возглавляемая этими классами борьба за более справедливые общественные отношения побуждает к художественному поиску, способствует обновлению эстетических принципов и демократизации искусства. Художники, обращающиеся в своем творчестве к интересам передового, революционного класса, выражают одновременно потребности общественного развития. Таким образом, прогрессивная классовость искусства, по существу, совпадает с народностью, являясь конкретно-исторической формой ее выражения.

Основные этапы развития народности художественного творчества определялись в конечном счете крупнейшими демократическими общественными движениями. Например, в эпоху формирования и утверждения капиталистических отношений эта закономерность отчетливо прослеживается в искусстве Возрождения и Просвещения.

Указание Ф. Энгельса на то, что людям, основавшим господство буржуазии, была чужда буржуазная ограниченность [1], имеет важное значение для понимания народности ренессансного искусства. Ее характер раскрывается в высоком гуманистическом пафосе, сочетавшемся с известной идеализацией жизни. Художественная реабилитация прекрасного в чувственном мире, идеи суверенности человека, безграничности его творческих возможностей служили не только отражением борьбы с феодальным средневековьем, но и ее идеологическим оружием.

В искусстве эпохи подготовки и осуществления буржуазных революций народность приобретает новые качественные черты. Значительно расширяется сфера изображения жизни и быта социальных низов, простолюдин становится полноправным героем искусства. Высокого развития достигает критическое направление художественной мысли. Складываются принципы реалистической типизации — главного средства художественного анализа социальной действительности.

Органическая связь развития народности с прогрессом художественного познания обнаруживается в исторической эволюции основных художественных методов. Возникновение новаторских для своего времени принципов художественного отражения обусловливается назревшими общественными и эстетическими потребностями.

[1] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346.

Это, разумеется, не значит, что развитие общественной жизни, изменение классовых отношений и интересов оказывает прямое влияние на сложившиеся в искусстве методологические принципы. Социальные перемены выявляют недостаточность, односторонность этих принципов, необходимость их преодоления или переосмысления в системе качественно иного художественного метода.

Антидемократическая линия в искусстве прошлого, как правило, была сопряжена с канонизацией изживающих себя художественных принципов и стилей. Например, классицизм, сыгравший немалую культурную роль в формировании централизованной государственности и национального самосознания (особенно во Франции и Германии), позднее вырождается в академическое, в худшем смысле этого слова, искусство. Складывавшийся в борьбе с классицизмом романтизм с самого начала заключал в себе не только революционные, но и консервативные тенденции, с преодолением которых было связано формирование нового художественного метода — критического реализма.

Классовый характер развития искусства в классовом обществе, проявляющийся в конечном счете в борьбе противостоящих друг другу методов и направлений, не исключает их взаимовлияния, массы переходных явлений в общем художественном процессе.

Развитие народности, и в первую очередь принципов реалистического творчества, вбирая в себя все лучшее в художественной практике, составляет основное содержание процессов преемственности в истории искусства. Если же говорить об обогащении художественной палитры, открытии новых средств выразительности, то здесь в той или иной мере участвовали все сколько-нибудь значительные течения и школы искусства.

История знает немало примеров противоречивости классовой позиции писателей, живописцев, композиторов. В этой связи важно отметить, что вопреки своим политическим симпатиям и предрассудкам многие великие художники в своем творчестве далеко выходили за пределы господствующей идеологии, выступали как создатели демократической культуры. Например, в литературе это Гете и Бальзак, Пушкин и Гоголь, некоторые другие мастера. Большое значение при этом имеет сама творческая практика, в которой не только проявляются, но и складываются, развиваются эстетические и политиче-

ские взгляды художника, его мировоззрение и мироощущение. В преодолении классовой ограниченности, в выдвижении и талантливом художественном решении значительных проблем, ответ на которые не могла дать официальная идеология, особенно рельефно проявлялась в прошлом эстетическая сущность народности искусства. Выражая чаяния или неосознанные потребности трудящихся масс, художник-гуманист ощущает народность собственного творчества как его движущую силу, как внутреннюю необходимость верности натуре и своему таланту.

Трагический парадокс художественной жизни в антагонистическом обществе заключается в том, что глубоко народные по своему содержанию явления искусства были и остаются недоступными большинству народа. Необходимый для их восприятия минимум образованности и досуга недостижим здесь для трудящейся массы — жертвы социального и культурного неравенства. Общественному назначению искусства противоречит и частнособственнический характер присвоения художественных ценностей — произведений живописи, скульптуры, литературы и т. д., которые сосредоточивались в руках сравнительно узкого круга лиц. Как правило, передовое искусство становилось формой самосознания лишь образованных слоев народа, которые могли участвовать в создании демократической культуры (например, просвещенная часть буржуазии в эпоху антифеодальных движений или разночинная интеллигенция в России XIX века). И все же влияние передовой художественной мысли на духовный климат и идейную борьбу, особенно в предреволюционные и революционные периоды, было велико и неоценимо. Оно обнаруживало неисчерпаемые гуманистические потенции художественного' творчества, словно предвосхищая ту всевозрастающую роль, которую приобретает искусство, овладевая сознанием всего народа.

Зарождение и развитие идеи народности искусства было обусловлено в конечном счете ростом социальной активности народных масс. Осознанию их исторической миссии особенно способствовал широкий размах антифеодальной борьбы, принимавшей в ряде стран характер общедемократических движений. Более непосредственные причины выдвижения проблемы народности были связаны с потребностью осмыслить процессы, происходившие в самом искусстве в ходе борьбы эстетических воз-

зрений и вкусов. Измельчание художественных течений и школ, изменение эстетических запросов и проблематики творчества побуждали к пересмотру и развитию представлений об отношении искусства к общественной жизни.

Эстетики Просвещения поставили проблему народности преимущественно в идейно-тематическом плане. В противовес рафинированному аристократическому искусству они выдвинули принцип изображения быта и нравов народа как необходимое условие художественной правды (Дидро, Лессинг, Руссо). В теоретических программах романтиков, остававшихся в целом идеалистическими, впервые были специально выделены и систематически рассмотрены вопросы национальной самобытности искусства и роли народного творчества как источника художественной культуры (Вагнер, Гейне, Дембовский и др.). Страстный протест против бесчеловечности капитализма и его культуры привел молодого Вагнера к гениальной догадке о грядущей социальной революции, которая вернет искусство народу и народ — искусству.

Большая заслуга в разработке рассматриваемой проблемы принадлежи) русским революционным демократам. В концепции народности, развивавшейся Белинским, Чернышевским и Добролюбовым, получил обобщение художественный опыт великой русской литературы, игравшей важную роль в освободительном движении в России XIX века. Революционеры-демократы ставят степень народности искусства, а вместе с тем и его общественное значение в зависимость от того, насколько активно оно в выражении и отстаивании интересов трудящихся масс. Утверждая этот универсальный критерий в борьбе с псевдонародностью патриархального и националистического толка, русские мыслители дали ему глубокое эстетическое обоснование. Художник вправе обращаться в своем творчестве к любым областям общественной жизни. И каков бы ни был предмет изображения, эстетическая ценность его произведений определяется тем, насколько правдиво и талантливо выразил он народный дух, народное отношение к изображаемому. Исходя из необходимости сделать искусство доступным трудящимся средством просвещения и идейной борьбы, руководствуясь принципом единства народности и правдивости, революционные демократы призывали художников про-

никнуться народным духом, отбросить сословные предрассудки, ратовали за народность художественной формы. Рассматривая народность с антропологической точки зрения — как выражение в искусстве нормальных, естественных человеческих стремлений, они" вместе с тем не идеализировали общий уровень народного сознания.

Последовательно исторический подход к проблеме народности стал возможен с "выяснением в марксистском учении надстроечного характера искусства, его места и роли в общественном развитии.

Благодаря открытиям исторического материализма понятие народа как субъекта истории приобретает научную точность и строгость. Поскольку в классовом обществе народ имеет классовую структуру, эстетическая категория народности органически дополняется понятием классовости искусства. Вместе с тем значение, которое имело и имеет для эстетической науки введение этого понятия, не ограничивается объяснением сущности противоречий между народными и антинародными тенденциями в искусстве или дифференциации эстетических интересов внутри народа. Применение к искусству материалистических принципов классового анализа позволило наметить пути практического создания общенародной художественной культуры, связать ее формирование с социалистическим движением революционного пролетариата и его союзников.

Нарастание политической активности рабочего класса оказало огромное влияние на духовную жизнь и идейную борьбу в капиталистическом обществе. В конце XIX — начале XX в. социалистическое искусство складывается в самостоятельное художественное направление. С другой стороны, как никогда определенными становятся классовая функция буржуазного искусства и эстетики, их классовая ограниченность. Особое, ведущее место в духовной жизни приобретает политическая идеология — прямое и наиболее последовательное выражение классовых интересов. Ее влияние на другие формы общественного сознания резко возрастает, она как бы пронизывает их, побуждая художника и теоретика искусства сделать политический выбор, определить свою позицию в борьбе основных общественных сил. В этих условиях эстетическая проблема народности приобретает политически-партийный характер.

§ 2. Партийность искусства

Учение В. И. Ленина о партийности литературы и искусства — крупнейшее завоевание эстетической мысли XX столетия.

Разработанное в условиях подъема массового революционного движения, это учение стало теоретической основой пролетарской политики в области художественной культуры, служило и служит программой создания подлинно народного искусства. В статье «Партийная организация и партийная литература» и в других ленинских работах дан глубокий анализ диалектики политического и художественного в общественной жизни. Здесь получили обоснование такие закономерности социалистического художественного развития, как сознательное выражение в искусстве интересов народных масс, реальное расширение свободы художественного творчества, коммунистически-партийное руководство литературой и искусством. По мысли В. И. Ленина, эти закономерности, со всей полнотой проявляющиеся в условиях социализма, прокладывают себе дорогу уже в капиталистическом обществе: в революционной борьбе против господствующей здесь буржуазной культуры, в ходе развития и распространения элементов культуры социалистического типа.

Коммунистическая партийность — открытое выражение, отстаивание в художественном творчестве и искусстве коренных интересов рабочего класса и всех трудящихся.

Ленинская разработка этого принципа отмечена вниманием к тем специфическим проблемам, которые и сегодня остро встают в буржуазном обществе перед художниками, не склонными к компромиссам с социальной несправедливостью и собственной совестью. Это прежде всего вопросы о том, совместимо ли успешное развитие искусства с вовлечением его творцов в классовую борьбу, живительное многообразие эстетических устремлений и вкусов этих людей — с политической целесообразностью их идейного и организационного единения. В. И. Ленин показал, что вопреки идеалистическим теориям искусства художнику не приходится выбирать между вовлеченностью в политику и абсолютной свободой творчества. Первая является непреложным социально-культурным фактом, вторая — самообманом или лицемерием, скрывающим в капиталистическом мире «зависи-

мость от денежного мешка, от подкупа, от содержания»[1]. Указание на иллюзорность абсолютной свободы играет большую роль в самоопределении писателей и художников, в выборе перспективного направления творческой деятельности. Оно способствует сознательному сопоставлению противоположных классовых позиций, дискредитации буржуазной идеологии, ибо позволяет лучше понять ее скрытые цели, лишить «ореола» беспартийности.

Идейно-организационное подчинение литературы и искусства борьбе за демократию и социализм не требовало и не требует от художников поступаться их самобытностью и профессиональными интересами, тем более, что «литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата»[2]. На этом пути, показал В. И. Ленин, перед художниками открывается реальная возможность вырваться из рабства у буржуазии, обрести субъективно-свободное отношение к действительности. Ключ к этому он видел в преодолении индивидуалистической психологии, в сознательном приобщении деятелей искусства к передовому движению эпохи.

Таким образом, политический подход к искусству перерастал у В. И. Ленина в эстетический анализ, открывая новые горизонты художественного освоения мира. Это позволило раскрыть эстетическое содержание категории партийности, большой вклад в разработку которой внесли многие видные теоретики-марксисты, в первую очередь В. В. Боровский, А. В. Луначарский и М. С. Ольминский.

Коммунистический эстетический идеал неразрывно связан со всем комплексом социалистических, коммунистических преобразований. Благодаря этому мечта многих поколений художников об органическом включении их профессионального труда в тектонику общественной жизни, в формирование человеческих отношений приобретает очертания конкретной эстетической программы. Социалистические убеждения дают возможность одаренному человеку уже в капиталистическом обществе, вопреки идеологическому и репрессивному аппарату, проявить

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 12, с. 104.

[2] Там же, с. 101.

себя многосторонне — в качестве художника, гражданина, общественного деятеля. В этом один из «секретов» творческого триумфа М. Горького, Б. Брехта, П. Неруды, Д. Сикейроса и ряда других крупнейших мастеров. Отмеченная зависимость получает дальнейшее развитие на путях создания социалистической цивилизации с характерной для нее гармонизацией общественной жизни, утверждением разумных отношений между людьми, социального коллектива к природе. Именно на этой почве коммунистическая партийность в тенденции совпадает с наиболее полной свободой творчества.

Благодаря революционно-практической, созидательной деятельности трудящихся расширяется сфера художественного познания, складываются лучшие человеческие качества и характеры. Поэтому народ, сознает он это в большинстве или нет, идёт как бы впереди искусства, прокладывает ему дорогу. Нет противоречия, даже временного, между потребностями художественного развития и задачей приобщения к искусству широких масс. Существует иное противоречие: между высшими достижениями художественного творчества и порожденной веками бесправия культурной отсталостью трудящегося большинства в капиталистических странах и вчерашних колониях. Как показывает опыт, оно преодолевается и может быть преодолено только в ходе социалистической культурной революции.

Искусство, отмечал В. И. Ленин, «должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими» '.

Уже сами решающие революционные свершения и их ближайшие социальные последствия оказывают глубокое воздействие на эстетическое сознание. Они обостряют в народе стремление к правде и красоте, пробуждают к творчеству тысячи новых талантов, дают им главное в жизни — делают их художниками. Развитие социалистического искусства и подъем культурного уровня трудящихся масс, начиная с ликвидации неграмотности, — единый диалектический процесс. Сближение художественного творчества с жизнью народа идет по линии новаторского постижения современности и благодаря

[1] В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1976, с. 657.

этому — все более полного выражения народных интересов и идеалов.

Тематическая и идейно-художественная близость социалистического искусства народной жизни обусловливает его широкую доступность. Эта доступность, которую иногда связывают лишь с особенностями формы и стиля произведений, в конечном счете определяется мастерством художественного постижения важнейших, общеинтересных конфликтов общественной жизни. Чем глубже освоены и раскрыты автором такие конфликты, тем в принципе яснее, совершеннее форма их выражения, тем выше художественный уровень произведений, шире возможности его воздействия на общественное сознание.

Как известно, в первые годы Советской власти общий уровень эстетического сознания народа был невысок. Однако народность содержания, социалистический пафос делали доступными и близкими массам произведения В. Маяковского, С. Эйзенштейна и ряда других художников, образный язык которых был отмечен подлинным новаторством. На первых порах не предполагающая освоения непременно всего богатства фильма, романа или спектакля, эта доступность обеспечивает такой контакт между передовым искусством и народным сознанием, который необходим для развертывания идейно-художественного воспитания — важнейшей составной части эстетического воспитания трудящихся.

Коммунистическая партийность — высшая ступень народности искусства. В чем же проявляется совпадение партийности и народности в искусстве социалистического реализма? Здесь можно выделить несколько взаимосвязанных аспектов. Это, во-первых, глубоко правдивое отражение жизни народа — творца истории и культуры. Во-вторых, воплощение и развитие эстетического идеала коммунизма, такое отношение к изображаемому, которое в духе революционного мировоззрения сочетает объективность художественной оценки с побуждением к дальнейшим гуманистическим завоеваниям, к неустанному творчеству новой жизни, нового человека. И, наконец, в-третьих, ориентированность художественного творчества и его произведений на чувства и разум широчайшей аудитории, представляющей все классы и социальные группы, входящие в состав народа. Таким образом, искусство социалистического реализма имеет дело с явлениями, которые в той или иной мере уже

включены в жизненный и духовный опыт трудящихся масс,—оно прочно опирается на традиции народной культуры.

Подобно другим качествам искусства, партийность и народность исторически видоизменяются, приобретают в художественных произведениях различные формы и оттенки — национально-особенные и индивидуальные. Здесь многое зависит от того, в каких условиях — буржуазных или социалистических — работает художник, с каким этапом строительства нового общества связано его творчество. Если в досоциалистический период определяющим качеством передового искусства является критический пафос, то после социалистической революции на первый план постепенно выдвигается утверждающее начало, «вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического», органически сочетающееся с обличением «всего того, что противодействует движению общества вперед» [1].

Советское искусство внесло выдающийся вклад в формирование социалистической духовной культуры. Оно играло и играет большую роль в утверждении гармонических отношений между классами и социальными группами, нациями и национальностями нашей страны, в становлении и развитии повой исторической общности людей — советского народа. Всему этому сопутствует и по-своему содействует обогащение его коммунистической партийности и народности. В условиях зрелого социализма искусство стало как никогда влиятельной силой общественного развития. Его мастера, художники разных, поколений, деятельно участвуют в утверждении советского образа жизни, в формировании у всех трудящихся активной жизненной позиции.

Накопленный в нашей стране художественный опыт имеет принципиальное значение для развенчания антинародных концепций искусства.

В современной буржуазной эстетике широко представлены и теории в защиту так называемого «массового искусства», и откровенно элитарные концепции. При определенных различиях между ними в основе и тех, и других лежит живучий идеалистический взгляд на массы, как, в лучшем случае, на потребителей духовных

[1] Программа Коммунистической партии Советского Союза, с. 131.

ценностей. Отказывая народному сознанию в художественно-творческих потенциях, сторонники этих концепций, по сути дела, выступают за закрепление существующего в капиталистическом мире культурного и социального неравенства. Это одно из убедительных свидетельств глубокого кризиса буржуазной художественной культуры, невольное признание в том, что последняя может выполнять свою идеологическую функцию лишь ценой разрыва с гуманистическими традициями мирового искусства.

Антинародность, буржуазная партийность принимают в современном реакционном искусстве различные формы. Это дегуманизация художественного творчества, внушение читателям или зрителям пессимистического мироощущения, безверия в человека и его возможности; это — проповедь индивидуализма и оправдание буржуазного конформизма, дискредитация общечеловеческих нравственных ценностей, антикоммунистическая, антисоветская направленность многих и многих произведений.

Однако буржуазная идеология все меньше определяет в капиталистическом мире характер художественной жизни. В современную эпоху коренных социальных перемен, когда в революционный процесс включаются новые поколения и социальные слои, подчеркивалось на XXVI съезде Коммунистической партии Советского Союза, происходит именно то, о чем писал в свое время В. И. Ленин: «По мере расширения и углубления исторического творчества людей должен возрастать и размер той массы населения, которая является сознательным историческим деятелем» [1]. Этому процессу сопутствует расширение социальной базы демократической культуры, укрепление ее позиций в развивающихся и капиталистических странах. Буржуазная идеология теряет свой авторитет даже у тех художников, которые остаются под ее влиянием. Стремление к демократизации искусства и общества, объединяющее в капиталистических странах все более широкие круги художественной интеллигенции, вызывается тревогой за судьбы культуры, протестом против реакционных политических акций правящих верхов.

Социалистическое искусство является революционной стороной художественной культуры современности, исторически необходимой формой ее развития по пути про-

[1] *Ленин В..И.* Поли. собр. соч., т. 2, с. 539 — 540.

гресса. Это не значит, конечно, что все художественные завоевания совершаются в наше время в границах социалистического реализма. Картина гораздо сложнее, и было бы ошибкой противопоставлять его критическому реализму и другим формам демократического искусства развивающихся и капиталистических стран. В конечном счете искусство демократического типа тяготеет к социалистической художественной культуре, на позиции которой переходят его лучшие мастера — талантливые, наиболее последовательные выразители чаяний своего народа. Полнее же всего тенденции художественного прогресса проявляются именно в социалистическом искусстве, метод которого особенно благоприятствует углублению художественного познания и, следовательно, обогащению специфики и палитры искусства. При этом необходимо иметь в виду не только достижения социалистического реализма, биография которого хронологически невелика, но и его громадные перспективы.

Коммунистическая партийность искусства, как и его народность, — характеристика художественных произведений в их целостности, в единстве содержания и формы. Новаторская природа социалистической общественной практики определяет поисковый характер художественной деятельности. Выражение нового содержания требует новых художественных средств, творческой смелости и самостоятельности образного мышления. Вместе с тем, отмечается в Программе КПСС, новаторство в изображении жизни включает актуализацию художественного наследия, «сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры» [1].

Социалистическое искусство осваивает общественную и индивидуальную жизнь во всем их эстетическом многообразии. Как свидетельствует опыт, большим художественным открытиям особенно благоприятствует нацеленность таланта на узловые конфликты, крупные характеры, обращение к тем пластам жизни, где в масштабных и героических проявлениях выступает борьба нового со старым. Коммунистически-партийное отношение к действительности, оптимистическое по своей сути, чуждо какой-либо идеализации изображаемых явлений, склонности закрывать глаза на противоречия и трудно-

[1] Программа Коммунистической партии Советского Союза, с. 131.

сти движения общества вперед. Ориентируясь на героическое в жизни, социалистическое искусство в лице лучших своих представителей неизменно остается подлинно реалистическим, что, как известно, отнюдь не исключает романтического и лирического начал.

Творчество в духе коммунистической партийности предполагает глубокое осознание художником его ответственности перед народом, умение свободно ориентироваться в сложной взаимосвязи общественных явлений. В условиях крепнущего социального единства советского общества здесь складываются разумные, гармонические отношения художника и народа, искусства и других форм общественной деятельности. Это способствует тому, что писатели и живописцы, кинематографисты и музыканты осознают свои профессиональные задачи в свете коренных потребностей общественного развития.

У художников различных дарований и биографий овладение коммунистическим мировоззрением не может не выразиться в своеобразии эстетических представлений о жизни и идеале. «Художническое освоение марксизма» (Д. Толстой) открывает перед ними широкие возможности выбора собственного перспективного пути в искусстве. И глубоко закономерно, что формирование одаренного человека в качестве партийного художника совпадает со становлением его как творческой индивидуальности, как подлинного и неповторимого мастера своего дела.

В принципе коммунистической партийности рельефно выражено духовно-практическое назначение искусства. В общей форме здесь определяется то направление художественных поисков, верность которому сообщает творчеству талантливого мастера действенно-гуманистическую значимость. Отражая и оценивая жизнь с точки зрения коммунистического идеала, выявляя тенденции его претворения в действительность, художник создает новую эстетическую реальность, в которой концепция гармонического развития личности находит свое неповторимое образное воплощение и благодаря этому приобретает новые возможности для социально-практической реализации. Обогащая тысячи и миллионы людей духовно, воздействуя на нравственные, политические, философские и иные представления и взгляды, его произведения участвуют в формировании человеческих характеров и отношений, перерастая, «переливаясь» благодаря

этому в реально-преобразующую активность социального поведения. Речь идет именно о перерастании, превращении, т. е. о переходе в другое качество. Когда же активность искусства уподобляется непосредственной материальной силе (вульгарно-социологические учения 20-х годов, современная леворадикальная эстетика), многосторонность его духовного воздействия расценивается -скорее как недостаток, чем достоинство, а своеобразие художнических индивидуальностей приносится в жертву идее внешней согласованности усилий.

Убедительность нравственных уроков социалистического искусства, его политическое значение обеспечиваются правдивостью и широтой заключенных в нем художественных обобщений, всей полнотой художественной правды. Определенность идейного содержания его произведений не сводится к выяснению социальной сущности или социального генезиса воспроизводимых характеров и конфликтов. В соответствии с эстетическим богатством коммунистического идеала партийность предполагает эмоционально-духовную насыщенность и полнокровность художественных образов. Близость этого идеала к общественной практике позволяет избежать отлета мечты от действительности: прокладывая дорогу в будущее, творчество художников-реалистов ориентировано на настоящее — современность в ее конкретно-историческом своеобразии, в ее повседневных или еще исключительных проявлениях. Именно потому, что социалистическое искусство развивает фантазию миллионов читателей, зрителей преимущественно на современном, более или менее близком им материале, оно направляет ее в русло практической активности, реально преобразующей действительность по законам красоты.

Таким образом, в понятии коммунистической партийности находит отражение, во-первых, целенаправленность творческого поиска, определяемая коммунистической сознательностью художника, его идейно-эстетической концепцией (партийность художественного творчества), и, во-вторых, объективное содержание и значение произведений, конкретизирующих эстетический идеал коммунизма (партийность произведений искусства).

Благодаря этому рассматриваемое эстетическое понятие служит надежным методологическим принципом эстетического и искусствоведческого анализа. В этом качестве оно позволяет определить идейную направлен-

ность отдельного произведения или творчества художника в целом, содействует выявлению истинных возможностей автора, перспектив его профессионального роста.

Партийность и народность — важнейшие принципы политики КПСС в области художественной культуры.

Эта политика исходит из необходимости формирования социально активной, всесторонне развитой личности, исторической задачи, глубоко соответствующей гуманистической природе и предназначению искусства. В деятельности по руководству литературой и искусством, как и в других сферах идеологической работы, Коммунистическая партия последовательно проводит и отстаивает классовую, научную линию. Решения и резолюции съездов КПСС, документы по вопросам идеологии и культуры, обобщающие опыт художественной политики партии, отмечены заботой о правильном, наиболее перспективном направлении в развитии литературы и искусства, их высоком идейно-эстетическом уровне, о подлинно творческой атмосфере в художественной жизни.

Большое внимание было уделено этим проблемам на XXVI съезде КПСС, в. последующих постановлениях ЦК нашей партии по вопросам идеологической работы.

Коммунистическая партия и Советское государство заботятся о воспитании писателей и художников в духе высокой идейности, гражданственности. Значительное место, которое отводится преподаванию марксизма-ленинизма в художественных учебных заведениях, всеохватывающая сеть партийного просвещения в творческих союзах и организациях, ширящееся разнообразие действенных форм партийного руководства литературой и искусством — все это содействует дальнейшей активизации советской творческой интеллигенции. В Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии подчеркивается, что всепобеждающая сила художественной культуры — в тесной связи с жизнью трудящихся масс, в правдивости, в глубокой связи с наиболее важными проблемами современности. В этом как раз и заключается партийность и народность искусства социалистического реализма. Для дальнейшего развития советского искусства имеет определенное значение решение июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС. В докладе на Пленуме Ю. В. Андропов сказал: «Партия поддерживает все, что обогащает науку, культуру, помогает воспитанию трудящихся в духе норм и принципов развитого социализма. Она бережно,

уважительно относится к талантам, к творческому поиску художника, не вмешиваясь в формы и стиль его работы. Но партия не может быть безразличной к идейному содержанию искусства. Она всегда будет направлять развитие искусства так, чтобы оно служило интересам народа» '. В этих словах четко определена художественная политика партии на современном этапе.

§ 3. Диалектика национального и интернационального в искусстве

Искусство является по своему характеру, по самому своему существу общественным феноменом. А социальное на известных стадиях развития тесно связано с национальным.

Нация — это историческая категория. Хотя первые нации возникают с развитием капитализма, предпосылки этого процесса складываются с древнейших времен. Потом, в эпоху империализма, обостряются отношения между буржуазными нациями. А со свержением капитализма начинается новая эра — эра социализма, создающая все условия для развития социалистических наций.

Глубоко ошибались те, которые думали, что историческое развитие человечества, ведущее его к полному коммунизму, где границы национального и языковые барьеры постепенно сотрутся, якобы требует максимально быстро решить все эти проблемы, что надо сегодня же, принять меры для ускорения темпов ликвидации наций, национального. Они игнорировали естественность исторического развития общества, диалектические закономерности формации, не понимали, что в эпоху социализма, наоборот, нации укрепляют свою экономическую и духовную мощь. На XXVI съезде КПСС было подчеркнуто, что в наше время, в период развитого социалистического общества, «происходят расцвет и взаимообогащение национальных культур, формирование культуры единого советского народа — новой социальной и интернациональной общности»[2].

[1] Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС. 14—15 июня 1983 года, с. 19.

[2] Материалы XXVI съезда КПСС, с. 57.

Этот процесс развития является диалектическим, эволюционным и революционным, долгим и скачкообразным. Пока еще далеко до тех времен, когда, как говорили Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии», «...отпадает подчинение художника местной и национальной ограниченности...», когда в коммунистическом обществе не будет существовать живописцев, но будут существовать «...люди, которые занимаются и живописью как одним из видов своей деятельности»[1]. До этого, как было сказано, должен продолжаться долгий процесс постепенного стирания границ между нациями, взаимообогащения наций во всех отраслях жизни, культуры, специфики быта каждого народа. Но останутся вечно живыми шедевры национальных культур, самые лучшие пласты современного социалистического искусства, которые всегда будут напоминать будущим поколениям о наших национальных чувствах, национальных формах жизни, словом, о наших нациях, так же, как сейчас мы через древнейшие памятники мировой цивилизации имеем живые представления о предшествующих этапах истории общества.

Давно известно, что часто шедевры искусства и литературы рождаются как национальные феномены, национальные достижения того или другого народа, но они становятся и интернациональными, выражая чувства, мысли, красоту не только одного народа, но и других наций, которым близки эти бессмертные творения человеческого гения. Возьмем Пушкина. Разве его произведения не таковы? А разве стихотворения Пушкина «На холмах Грузии...», «Кавказ» одинаково не воспринимаются как русским, так и грузинским читателем? Первого поэта мира по хронологии Гомера вот уже тысячелетия читает человечество, и он, творец «Илиады» и «Одиссеи», является «национальным» писателем всех народов. Слава Шолохова во всем мире, покорение умов и сердец читателей во многих зарубежных странах его «Тихим Доном» разве не подтверждает, что шедевры искусства и литературы являются как национальным', так и общечеловеческим достоянием?

Вся поэзия великого Руставели является подтверждением того положения, что гений одной нации становится общечеловеческим достоянием, ибо гуманизм, человеко-

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 3, с. 393.

любие, жизненная мудрость, дружба, братство, героизм, красота, верность, чем так богат «Витязь в тигровой шкуре», уважаются всеми народами мира. Разве можно не ценить мудрые слова Руставели, когда он так блестяще разоблачает любителей силы, войны, говоря им:

Не гордитесь, люди, силой! Бросьте глупую забаву!..

Ведь довольно малой искры, чтоб большую сжечь дубраву!

Это национально и общечеловечно, ибо мудрость гения почти одинаково трогает ум и сердце огромного множества людей.

- Когда восемнадцатилетний Пушкин писал свою изумительную «Вольность», он уже выражал не только чисто национальные думы и чаяния русского народа, но и общечеловеческие, ибо кто не мог не восхищаться гениальными словами бессмертного певца:

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица? —
Приди, сорви с меня венок,
Разбей изнеженную лиру...
Хочу воспеть свободу миру,
На тронах поразить порок.
Открой мне благородный след
Того возвышенного галла,
Кому сама средь славных бед
Ты гимны смелые внушала.
Питомцы ветреной судьбы,
Тираны мира! трепещите!
А вы, мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!..[1]

И сколько таких национально-общечеловеческих гимнов не только в этой знаменитой оде, но и во всем творчестве неповторимого Пушкина!

И Лермонтов, преемник Пушкина, который так ненавидел тиранию, дает блестящие доказательства того, что подлинное искусство всегда национально и общечеловечно.

Оценивая поэзию Лермонтова, великий критик Виссарион Белинский сразу заметил, что автор «Демона»,

[1] *Пушкин А. С* Собр. соч. в 10-ти т. М., 1981, т. 1, с. 194.

«Мцыри», «Героя нашего времени» — поэт русский, народный, «в высшем и благороднейшем значении этого слова». Но Белинский не ограничился только этим. Он отметил и те черты гениального поэта, без которых нет и не может быть истинно большого художника. Великий поэт, писал Белинский о Лермонтове, говоря о себе самом, о своем Я, говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество. Да, это абсолютная истина. Лермонтов, как и Пушкин, действительно органически олицетворяет единство национального и общечеловеческого — интернационального.

Знали они сами об этом или нет? Чувствовали или нет, что их великое творчество не только национальное, чисто русское, но и общечеловеческое?

Нет никакого сомнения, что не только знали, но и хорошо понимали. Вот слова самого Лермонтова: «Мы должны жить своею самостоятельною жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое» [1].

Это самобытное, национальное и общечеловеческое, интернациональное и составляют сущность, альфу и омегу подлинно великого искусства.

Классическим примером единства национального и интернационального на заре становления первого в мире социалистического общества является, наряду с Горьким и Маяковским, творчество Михаила Шолохова. Не случайно герои его романа «Тихий Дон» нашли своих собратьев и сестер и в других народах, там, где началась борьба за социализм. Так национальные герои — Григорий Мелехов, Аксинья — стали интернациональными, ибо их черты почти повторялись в героях других национальностей. То же можно сказать и в отношении «Поднятой целины». Строительство новой социалистической деревни в странах Восточной Европы выдвинуло немало Давыдовых, Разметновых, Нагульновых. Так национальное становится интернациональным, когда мы дело имеем с подлинным шедевром искусства.

Это сопоставление национального и общечеловеческого, интернационального в искусстве уже означает их диалектическое единство. Ибо диалектика — это не только единство противоположностей, но и эволюционное и ре-

[1] Цит. по кн.: *Лермонтов М. Ю.* Избранные произведения. М., 1954, с. 73.

волюционное развитие каждого явления. Тот факт, что всякое искусство современно, что всякое искусство создается «лицом к лицу с современностью», ярко доказывает диалектический характер самого искусства; оно современно, поскольку отображает свою эпоху, людей, характеры и настроения, поскольку живо откликается на нашу эпоху, помогает нам и движет вперед в борьбе за улучшение жизни. Потому мы говорим, что подлинное искусство всегда современно, и это в равной мере относится ко всем великим мастерам мирового искусства. Таковы Гомер и Гесиод, Софокл и Аристофан, Руставели и Данте, Шекспир и Байрон, Гете и Шиллер, Пушкин и Лермонтов, Толстой и Чехов, Горький и Шолохов, Блок и Маяковский,

Каждый подлинный шедевр национального искусства носит, как мы видели, и общечеловеческий характер. Само понятие «общечеловеческое» уже говорит о себе, но надо прояснить некоторые моменты. Когда тот или иной факт, явление действительности, красота, нормы этики, эстетики, черты характера и т. д. одинаково или почти одинаково воспринимаются всеми представителями нации, народа, мы говорим, что это общечеловеческое, ибо все представители человечества чувствуют — это частица их жизни. Это самое общее определение общечеловеческого. С другой стороны, мы должны оговорить, что нации — не вне классов и классовый подход в этих вопросах везде имеет свое место. Когда Чапаев погибает, наше сердце сжимается от боли, мы даже хотим как-нибудь помочь легендарному герою; но враги новой жизни, против которых бесстрашно восстал красный командир, испытывают противоположные чувства. Геройство Чапаева, безусловно, общечеловеческое явление, но в этих общечеловеческих образах мы всегда должны иметь в виду классовый подход, классовое отношение к явлениям, фактам, характерным чертам. Когда гетевский Фауст во второй части этой гениальной драматической поэмы перед смертью раскрывает планы осушения болота и достижения счастья людей, он перед нами встает как общечеловеческий герой. И разве можно найти человека, у которого сердце, ум, чувство не тронуло бы известное гетевское изречение из «Фауста»: «Остановись, мгновенье!». Да, «остановись, мгновенье!». Это что-то общечеловеческое, а не индивидуальное, только фаустовское.

Нет надобности доказывать, что все великие писатели являются выразителями определенной классовой идеологии, но в то же время они рисуют нам и общечеловеческое, не ограниченное интересами только своего класса. Гений потому и является гением, что наряду с современным выражает и будущее, вместе с национальным — интернациональное, наравне с конкретно-человеческим — общечеловеческое. Классическим примером является Лев Толстой. Его гениальные творения «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение» не только чисто национальные, но и общечеловеческие шедевры. В. И. Ленин глубоко раскрыл основные черты творчества Льва Толстого. Автор «Войны и мира» для Ленина — «гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, нб и первоклассные произведения мировой литературы». Ленин отметил, что Лев Толстой «сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе. Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии человечества» [1].

И этот «шаг вперед в художественном развитии человечества» был не только национальным, но и интернациональным явлением как по содержанию, так и по форме, ибо искусство каждого народа национально по форме и по содержанию. Это аксиома. Но этим не все сказано, ибо форма меняется медленнее чем содержание. Изменения жизни быстрее вызывают изменения в содержании искусства, чем в форме. Содержание — более активная категория, чем форма. Великие переломы в истории человечества — революции — почти сразу изменяли содержание искусства, тогда как формы его оставались долгое время почти не тронутыми. Это, конечно, не значит, что форма не зависит от содержания, будто она не является ее органической составной частью. Нет, без содержания нет никакой формы, так же, как без формы нет никакого содержания. Но здесь вопрос упирается в то, что изменения содержания не сразу, не непосредственно влияют на форму, а через опосредствования, через определенное время.

[1] В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 225.

Поэтому нетрудно понять, что известная формула нашего искусства — «национальное по форме и социалистическое по содержанию» — диалектична. В этой формуле — не только древнейшая проблема формы и содержания, не только аспект отношения между этими феноменами, но, что самое главное, совершенно новое понимание сущности нового искусства в процессе его диалектического развития в иных исторических условиях, в эпоху борьбы за построение коммунистического общества. Конечно, форма и содержание во всех видах искусства всегда изменялись, начиная с незапамятных времен, даже тогда, когда оно находилось на самых низких ступенях своего развития. Но в случае с социалистическим искусством мы имеем дело с совершенно новыми явлениями. Новая жизнь создает новые формы. Тесные связи между социалистическими нациями способствуют взаимообогащению не только по содержанию, но и по форме во всех областях художественного творчества. Весьма характерной чертой социалистического искусства является идейная общность содержания при многообразии форм и национальных оттенков. И язык искусства имеет здесь огромное значение.

Еще древние греки и римляне в лице Аристотеля и Горация глубоко понимали, что язык каждого народа вечно изменялся, обогащался и в мире нет ни одного «чистого» языка, который не содержал бы слова из других языков. Это происходило -не только потому, что язык по природе — живой организм, он динамичен и пластичен, но главным образом оттого, что каждый народ всегда имел какие-то отношения с соседними народами и вольно или невольно происходили процессы взаимного влияния и взаимного обогащения.

Параллельно этим процессам язык каждого народа обогащается трудами больших, крупных писателей. Творцом языка является народ, — это значит, что в развитии языка невольно принимают участие все члены общества, но особенно писатели, представители наук. Это известно еще со времен античной литературы. Один из великих писателей Древнего Рима — Гораций советовал поэту: «Если известное слово, насущным с другим сочетанием, сделать новым — прекрасно». Гете говорил: «Слово — орудие поэта», а Горький считал, что «язык — основное орудие литературы». Поэтому не случайно специально изучается лексика писателей.

Но, когда мы говорим о «языке искусства», надо различать две вещи: прямое понимание этого слова и переносное. Прямое понимание — тогда, когда речь идет о поэзии, беллетристике, драматических произведениях и т. д. Метафорически же говорим «язык», подразумевая средства искусства, говоря о ваянии, живописи, архитектуре, танце, пении (хотя здесь имеется слияние обоих значений) и т. д. Без языка нет никакой литературы, но в языке, в прямом понимании этого слова, абсолютно не нуждаются ваяние, живопись, архитектура, пение, танец. Язык первого — материал (глина, дерево, мрамор и т. д.), второго — краски, третьей — строительный материал, четвертого — звук, пятого — ритм. Они же и являются их «языками». Эту специфику мы должны всегда иметь в виду, когда говорим о «языке искусства». Например, когда слушаем музыку Бетховена, Моцарта, Шопена, Глинки, Чайковского, Палиашвили, Спендиарова, Шостаковича, Хачатуряна, Мачавариани, их «языком искусства» является не то, что у поэтов или скульпторов. Как было сказано, язык музыки — звук во всем его богатстве.

Этими «языками искусства» достигаются те огромные эстетические наслаждения, которые мы испытываем как потребители художественного творчества. Но эти наслаждения связаны не только с «языком искусства», а со многими фактами и явлениями. Например, когда на сценах мира выступают танцоры великолепного ансамбля «Березка» или русский народный хор имени Пятницкого, Государственный академический ансамбль Грузии, покоряя нежностью и быстротой миллионы зрителей, тут действуют факторы не только мастерства и экзотики: через национальные пороги достигается общечеловеческое, значит, интернациональное.

Таким же успехом пользуются за границей гастроли Большого театра СССР, драматических театров Украины, Белоруссии, Армении, Грузии, Азербайджана. Есть, безусловно, общечеловеческое в тех достижениях, за которые зарубежные зрители так сильно аплодировали спектаклям кукольного театра Образцова, выступлениям артистов советского цирка, нашим крупнейшим певцам и музыкантам. Мир постепенно становится тесным, и мы являемся свидетелями того неоспоримого исторического факта, что нации сближаются, ломаются преграды разъединения, создаются условия объединения ради счастья всего человечества. Этим тенденциям совре-

менности активно помогает искусство как один из факторов познания и изменения мира.

Нельзя забывать, что социальное, общественное, классовое, национальное, интернациональное всегда выражается не только в профессиональном искусстве, но и в народном творчестве, фольклоре. Нет в мире народа, который не имел бы своего национального фольклора, своего творчества, создателем которого является он сам, а не отдельный художник. Но весь народ не может быть творцом шедевров фольклора, если бы индивиды, отдельные люди, отдельные коллективы не создавали свои произведения. Они являются безымянными авторами тех шедевров народного творчества, совокупность которых и составляют фольклор. Тут надо различать народное творчество и народность творчества. Первое — фольклор, второе — сущность подлинного профессионального искусства. В обоих случаях мы. имеем дело с национальными и интернациональными явлениями художественного восприятия мира.

Не только литература, живопись, скульптура, музыка, драматургия, театр и другие виды искусства носят национальный характер, но и архитектура, одна из самых мощных форм художественного воздействия. Архитектура каждого народа всегда носила сильный отпечаток родной страны и вместе с тем всегда выражала то общее, что объединяло вкус представителей разных национальностей. Этот национально-интернациональный характер архитектуры издавна стал действенным фактором в развитии человеческого общества, государств, и не было случайным, что огромные ансамбли ренессанса и классицизма, барокко и рококо охотно повторялись и в других странах. Есть что-то общее для всех в пирамидах Египта, древнейших храмах Греции и Рима, в средневековых замках и крестьянских хижинах. Это не только экзотика, но и нечто общее. Великие архитекторы мира, начиная со строителей Парфенона в Афинах или Колизея в Риме, — Браманте и Микеланджело, Брунеллески и Бернини, архитекторы храма Джвари, Светицховели, грандиозного ансамбля Московского Кремля, масштабных строений Индии, Китая, Индонезии, Франции, Англии, Испании, Германии, — Расстрелли и Казаков, Баженов и Кокорин создавали не только свое национальное в области строительства, но и общечеловеческое, грандиозное, интернациональное. Как видим, диалектика

искусства так же закономерно действовала в области архитектуры, как и в других его проявлениях.

Возьмем для примера советскую архитектуру.

Широко известны огромные успехи, многообразие, глубокое содержание, выраженное в прекрасных формах совершенно новой социалистической архитектуры наших дней. Тот, кто хотя бы раз видел знаменитые комплексы и ансамбли Московского метрополитена, Дворца съездов, Шереметьевского нового аэропорта, Калининского проспекта в Москве,— трудно все даже перечислить, не мог не почувствовать гордость за человеческие таланты и вместе с тем не восхищаться названными сооружениями, которые удачно выражают то, что мы называем национальным и общечеловеческим, индивидуальным и коллективным, общественным и народным.

Даже дизайн не свободен от национальных черт, хотя дизайнер главным образом занят общими формами вещей. Каждый дизайнер ищет ту оптимальную форму, которая сущность предмета выражала бы идеально, как диалектическое единство национального и интернационального. Бесконечность видов и форм как предметов, так и явлений природы плюс фантазия человека дают дизайнеру огромные возможности каждую вещь сделать более красивой, прекрасной.

Итак, искусство как органическая часть культуры по своему существу социально, классово, национально и интернационально.

Этого не понимают или не хотят понять буржуазные теоретики, которые так усердно выступают против интернациональной сущности культуры. Для них национальная культура ограничена рамками нации, исключительно национальными чертами, а в некоторых случаях, напротив, они доходят до космополитизма, отрицая национальный характер культуры. Беда этих теоретиков в том и заключается, что они вообще не понимают или не признают, что в буржуазном, классово антагонистическом обществе существуют «две национальные культуры в каждой национальной культуре». Одна культура выражает интересы народа, связана с народом, другая культура отделена от народа, направлена против его интересов. Что касается социалистической культуры, которая так ярко выражает национальное и интернациональное, то этого буржуазные теоретики не видят; напротив, они стараются социалистическую культуру отрывать от про-

шлого, механически противопоставить старую национальную и новую социалистическую культуру, чтобы унизить последнюю и возвеличить только старую. Но развитие культуры и искусства имеет свои закономерности, свои диалектические законы.

В научном плане так ставится и так решается проблема диалектики национального и интернационального в искусстве. Анализ этой проблемы бесспорно доказывает, что социалистическое искусство является первым этапом искусства будущего человечества, которому суждено жить в условиях коммунистического общества.

§ 4. Народные художественные традиции и их место в социалистической Художественной культуре

Коллективное эстетическое творчество народа — исток и плодотворная почва всей художественной культуры. Оно является мощным средством идеологического самоутверждения, важным фактором формирования чувства национальной гордости, национального самосознания.

Суть проблемы состоит 6 том, что народное искусство является специфическим социально-эстетическим феноменом, генетически связанным с определенной системой художественного производства, с определенной социальной организацией.

К. Маркс (см. его «Экономические рукописи 1857—1858 гг.») задумывался именно над такого рода вопросами, когда писал о невозможности создания при капитализме художественных форм, подобных античному эпосу. Проблема исторических судеб народных промыслов, в том числе художественных, волновала и В. И. Ленина, уделившего ей немало внимания в своем анализе особенностей развития капитализма в России.

Большое теоретическое и практическое значение имеет вопрос о том, что означает само понятие народного художественного наследия, а следовательно, и в чем состоит задача его сохранения. Сохранить это наследие — это значит не только и не столько организовать массовое тиражирование канонических образцов народного творчества или наладить их бережное сохранение в музеях. Следует охранять и сохранять народную художественную культуру как органическое эстетическое единство и как живую развивающуюся.эстетическую целостность. Именно такой путь соответствует ленинскому

подходу к культурному наследию прошлого: хранить наследство — не значит ограничиваться наследством.

Проблему, которую мы здесь затронули, можно конкретизировать так.

Возможно ли, во-первых, перенесение художественных ценностей, создаваемых в системе с одним типом представлений о связи автора с соответствующим социальным коллективом, в систему, где эти представления являются другими? Возможно ли, во-вторых, воспроизводство полноценной художественно-эстетической продукции, характерной для народной художественной традиции, в современных технико-экономических условиях? И, наконец, в-третьих, способна ли выработанная народом художественная форма, сохраняющая многие элементы, восходящие к достаточно отдаленным эпохам, стать средством выражения идеологии и эстетических ценностей современных людей социалистического общества? Короче говоря, возможно ли не только пассивное «сохранение» фольклорного наследия в рамках социалистической художественной культуры, но и ее активное включение в систему этой культуры?

Разумеется, постановка этих вопросов в условиях социализма принципиально отличается от того, как они стоят в условиях капитализма, который не только сильно подрывает объективные условия и специфические предпосылки народного художественного творчества, но и, как указывал К. Маркс, враждебен искусству и поэзии вообще.

Начнем с анализа последней, наиболее важной из перечисленных проблем.

Порой у нас наблюдалась и наблюдается искусственная тенденция отразить средствами поэтики классических жанров народного творчества все многообразие новой исторической действительности. Такие искусственно созданные произведения не прижились и вскоре забылись. Однако было бы неверно думать, что народная художественная традиция вообще непригодна для правдивого отображения тех или иных аспектов жизни социалистического общества или общества, находящегося на пути к социализму, что с помощью, скажем, фольклорной поэтики невозможно решать никакие вообще эстетические задачи, которые выдвигает современная жизнь. Поэтика фольклора обладает разнообразным и богатым набором средств для создания различных художественных симво-

лов, для выражения романтического восприятия действительности. Обобщение действительности в народно-фольклорном искусстве осуществляется не за счет художественного анализа жизни, а за счет создания символических оппозиций, героизации и идеализации тех или иных персонажей, наделения их чрезвычайно обобщенными символическими функциями. (Вспомним, например, фольклорный образ Стеньки Разина, ставший обобщенным воплощением бунтарского духа народа, или образ Ходжи Насреддина, являющийся персонификацией народной сметки и юмора, рассматриваемых как специфическое оружие в борьбе против угнетателей.)

Художественная задача построения емкого символа стоит перед всем современным социалистическим искусством. И для ее решения с успехом могут применяться как отдельные поэтические средства фольклора, так и фольклорное искусство в целом.

Важной предметной областью для традиционных, «классических» жанров народного фольклора была и остается тема гражданской и Великой Отечественной войн, тема военного подвига. Она, кстати, традиционна для этих жанров, и воплощение специфическими для них изобразительными и выразительными средствами героических дел советских людей, отстоявших в тяжелой борьбе завоевания Великого Октября, позволяет наглядно провести символическую связь от современной эпохи к героическим периодам русской истории, к подвигам витязей Александра Невского и Дмитрия Донского, суворовских чудо-богатырей, воинов 1812 года. Характерно, что отдельные средства поэтики народного творчества широко используются и в профессиональном искусстве при воплощении военной темы — в тех случаях, когда требуется придать произведению особо героическое, приподнятое, предельно-обобщенное звучание.

Знаменательно, что сами эпохи, о которых мы здесь говорим, дали необыкновенный взлет фольклорного творчества. И это не случайно. В данном случае имеет место значительное совпадение, соответствие объективных особенностей эпохи и изобразительно-выразительных средств фольклорного искусства. В годы Великой Отечественной войны поэтическая система фольклора с ее полярными, диаметральными оппозициями («добро — зло»; «высокое — низменное» и т. п.) правильно характеризовала сущность противостоящих друг дру-

гу социальных сил. Фашизм вобрал в себя всевозможные отталкивающие качества и свойства, и значение борьбы с ним действительно вырастало до уровня символа и вполне адекватно осмыслялось как борьба светлого, прогрессивного и темного, уродливого, злого начала.

Далеко не исчерпали себя средства фольклорной поэтики и в лирике, в тех жанрах искусства, где воплощаются интимные, личные переживания человека, темы любви и горя, счастья и разочарования в любимом человеке. Правда, и здесь фольклор моделирует действительность чрезвычайно обобщенными средствами. В этом, конечно, определенная его ограниченность, но в этом и его способность отвечать эмоциональным запросам самых различных людей, в этом — секрет жизненности фольклорного творчества. Чувства и настроения, выраженные в народной песне, будут трогать всегда.

В современных условиях наблюдаются существенные сдвиги в эстетической системе фольклора, в способах его бытования, как отмечает известная исследовательница фольклора Э. В. Померанцева. Так, например, фольклорное наследие входит в репертуар профессиональных и самодеятельных коллективов. С другой стороны, фольклор активно взаимодействует с профессиональным творчеством, ассимилируя его достижения и эстетически переосмысляя его в рамках привычных, глубоко укоренившихся в сознании народа фольклорных традиций. Это — один из важнейших факторов, способствующих включению фольклора в современную эстетическую культуру [1].

Перейдем теперь ко второму из тех вопросов, которые были поставлены в начале параграфа. Попробуем выяснить, насколько наши сегодняшние социально-экономические условия могут быть совмещены с теми необходимыми предпосылками, которые связаны с особенностями творческого процесса в народном творчестве. Наиболее остро этот вопрос стоит в отношении сохранения и развития народных традиций в прикладном и изобразительном творчестве.

Надо сказать, что ответ на этот вопрос прямо, связан с решением трудной теоретической проблемы — что именовать народной художественной традицией и вообще народным искусством. Если понимать под этим некую

[1] См.: *Померанцева Э. В.* О русском фольклоре. М., 1977.

строго репродуктивную деятельность, связанную со скрупулезным следованием канонам, выработанным в XV, XVI, XVII, XVIII вв., то, как это ни парадоксально на первый взгляд, такая деятельность сравнительно легко осуществляется на современной технико-экономической базе (фабрика сувениров и т. п.). Однако художественно-эстетические достоинства такого стилизаторства крайне низки. По сути дела, речь здесь идет об изготовлении массовыми тиражами копий национальных достопримечательностей или в лучшем случае — неких вариаций на «национальную» тему. Современное производство с его массовой продукцией и жесткими законами рентабельности противопоказано тому типу художественной продукции, который был результатом творчества народных художников и ремесленников. В его условиях дизайнер гораздо уместнее художника, пытающегося создать что-то в «народном духе». Эстетические качества продуктов дизайна гораздо лучше учитывают особенности современного производства, в частности массовость, репродуцируемость изделий, простоту линий и дешевизну материала, которые в совокупности лишают народное искусство уникальности, составляющей основу его эстетической ценности.

- Итак, если мы хотим, чтобы народное изобразительное искусство и прикладное творчество были не только достоянием прошлого, но и сохранили живые корни в настоящем, необходимо создать соответствующие технико-экономические условия.

Но не является ли такая задача просто утопией? Реально ли воссоздание в условиях социалистического общества предпосылок народного творчества, генетически тесно связанного с отжившими социально-экономическими укладами? Обосновывая возможность, целесообразность и плодотворность сохранения живой народной художественной традиции в современных условиях, следует дифференцированно подойти к анализу социальных, экономических, производственных условий народного творчества. Во всей их совокупности необходимо выделить некоторое центральное звено, которое в наибольшей степени «ответственно» за неповторимую характерность эстетических ценностей народного искусства. Таким звеном является индивидуально-целостный характер творческого процесса при обеспечении преемственной связи с художественной культурой народных масс. Если невоз-

можно воспроизвести весь изначальный социальный, экономический, производственный контекст, в котором развивалось творчество народных мастеров, то следует стремиться воспроизвести это центральное звено народного искусства. Исторический опыт свидетельствует о том, что в современных условиях вполне можно найти такие жизнеспособные с экономической и производственной точки зрения организационные формы, в которых в то же время обеспечивается это названное нами условие. Эти формы получили свое осуществление в работе палехских, федоскинских, хохломских, кубачинских и других художников.

Социализм создает объективные условия для расцвета народных художественных промыслов, для сохранения фольклорных традиций и их обогащения.

Развитие палехского, мстерского, федоскинского и других промыслов в условиях социализма привело не только к выработке особых организационно-экономических форм, но и к их включению в новую систему социальных отношений, в которой функции духовного производства, взаимосвязи между художником и публикой и т. п. мыслились и осуществлялись по-другому, чем это было прежде. В частности, если раньше палехское искусство, как и все почти народное творчество, было анонимным (в смысле фиксации авторства), то после Октября на смену старому безымянному Палеху пришел Палех личностный, Палех имен. Сегодня выдающиеся палехские мастера А. В. Котухин, И, И. Голиков, М. М. Баканов и другие широко известны у нас в стране *и* за рубежом.

Хотя авторская анонимность, как мы отмечали в начале параграфа (это первый из затронутых нами вопросов, в которых конкретизировалась поставленная нами проблема), является одним из наиболее общепризнанных качеств народной художественной традиции, следует признать, что в условиях изменения представлений об авторстве народное искусство как эстетический феномен не только сохраняется, но и обогащается, поднимается на новую высоту.

Понятно, что изменение объективных условий творчества народных художников особенно остро ставит вопрос об их связях с традицией, с выработанной на протяжении столетий эстетической системой, Осуществление этих связей, невозможное в новых условиях на старой ос-

нове, становится предметом особой заботы. Создаются специальные общественные институты, направленные на решение этой задачи. Так, огромное значение приобретает научное изучение народного творчества, а также профессионализация подготовки народных художников, которая ранее носила кустарный характер. Например, в Палехе уже в 1931 т. был открыт специальный художественный техникум, готовящий кадры мастеров этого самобытного искусства.

В новых условиях икона потеряла своего покупателя (по крайней мере, массового). Значит, необходимо было решать вопрос о том, в каких формах еще может существовать уникальная палехская живопись. В советское время основным видом продукции палешан стала лаковая роспись изделий из папье-маше хотя они успешно работали и в сфере книжной миниатюры, как театральные художники и оформители интерьеров. Новая форма работы потребовала в свою очередь изменения техники (например, состава красок). Трехмерный характер расписных изделий, отличающихся от двухмерной иконы, заставил художников искать новые композиционные и стилистические приемы. Палехские росписи стали динамичнее, ритмичнее. Огромное воздействие на облик новой палехской миниатюры оказало то, что в ней отразилось совершенно новое мировоззрение, мироощущение. И все же некоторые существенные, ключевые элементы палехского стиля были сохранены, что ощущается нами и чисто зрительно.

Следовательно, постановка вопроса о традициях и новаторстве в народном искусстве предполагает избирательное отношение к его эстетической системе, выделение в ней основных стилевых пунктов, придающих ей художественное своеобразие. Сохраняя и развивая эти стилеобразующие элементы, художник, конечно, не должен рабски копировать образцы народного творчества. Творческое овладение культурным наследием требует сознательного к нему отношения, знания основных его закономерностей, что предъявляет особые требования к интеллектуальному кругозору художника. Примеров такого рода отношения можно привести немало. Оно характерно для выдающихся представителей советского искусства.

Огромное значение для сохранения и развития на-, родных художественных промыслов сыграла забота

о них Советского государства, которая ярко проявилась уже в первые послеоктябрьские годы. В. И. Ленин мечтал о том времени, когда народное творчество пышным цветом расцветет во всех уголках нашей страны. Наглядным воплощением заботы о судьбе народного искусства стало постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» (1975).

Таким образом, основой политики партии в отношении народного художественного творчества является курс на включение народных промыслов в орбиту социалистической экономики, обеспечение их прочных связей со всей системной социалистической культуры при одновременном пристальном внимании к качеству художественной продукции, ее эстетической ценности. Эта политика обеспечивает сохранение и развитие культурного наследия, художественного богатства народов нашей страны, созданного непосредственно трудящимися массами, в новых исторических условиях.

Мы стремимся сохранить народное искусство как живую эстетическую ценность, продолжающуюся традицию, т. е. как эстетическую систему, способную к развитию в новых условиях.

Подводя итоги сказанному, подчеркнем, что народное искусство имеет у нас большое будущее. И главным образом к этому будущему, а не к прошлому, пусть даже "славному, должно быть обращено внимание художественной интеллигенции и широкой общественности.

ГЛАВА 4

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД И СТИЛЬ КАК КАТЕГОРИИ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА

§ 1. Общее определение художественного метода

Теоретическая разработка понятия «художественный метод» началась в нашей науке об искусстве еще в 20-е годы. Оно было выдвинуто тогда в качестве основного понятия марксистского литературоведения теоретиками РАПП и с тех пор прочно утвердилось в советском искусствознании.

В определении рапповцев метод означал принципы философского осмысления художником изображаемой действительности. С их точки зрения, в мировом искусстве существуют два прямо противоположных и вра-

ждебных друг другу метода — «методы реализма и романтики как методы более или менее последовательных материализма и идеализма в художественном творчестве» [1]. Это было прямое отождествление метода в искусстве с философскими взглядами художника. Оно тогда же вызвало острую полемику, которая продолжалась до середины 30-х годов.

Затем в советском искусствознании утвердилась новая концепция метода как принципов собственно художественного познания объективной действительности. С этой точки зрения, реализм рассматривался как отражение реальной действительности в ее собственной, объективной значимости, как такое объективно истинное воспроизведение жизни, которое осуществляется непосредственно в ходе ее художественного познания, а следовательно, возможно даже вопреки философским и вообще теоретическим взглядам художника. Считалось, что реализм в этом его значении составляет сущность художественного творчества, присущ всем эпохам исторического развития искусства, включая древнейшие времена, и является определяющим началом этого развития. Всякое другое искусство стало рассматриваться как неполноценное, ущербное и в конечном счете враждебное реализму.

Все это привело к тому, что в конце 40-х — начале 50-х годов сформировалась концепция, согласно которой все мировое искусство делилось на реалистическое и антиреалистическое, а история искусства стала изучаться «как история становления, формирования и развития объективно правдивого, иначе говоря, реалистического искусства и его борьбы с различными антиреалистическими течениями»[2].

В 1957 г. по вопросам реализма состоялась широкая дискуссия в Институте мировой литературы им. А. М. Горького, которая положила начало новому этапу в изучении категории художественного метода. Основное значение дискуссии состояло в том, что она убедительно показала научную несостоятельность концепции «реализм—антиреализм», открыла путь для углубленного конкретно-исторического исследования художественного процесса.

[1] *Фадеев А.* За тридцать лет. М., 1957, с. 67.

[2] *Недошивин Г. А.* Очерки теории искусства. М., 1953, с. 164.

В настоящее время большинство наших теоретиков искусства приходят к выводу, что художественный метод определяется тремя факторами: особенностями современной художнику объективно-исторической действительности, мировоззрением художника и спецификой художественной деятельности.

Объективным источником художественного метода является исторически складывающаяся *закономерность* в конкретно-чувственных отношениях человека с обществом и природой. Художник всем своим жизненным опытом, особенно эстетическим жизненным опытом, осваивает определенную закономерность общественного бытия, претворяя ее в основной принцип художественного воспроизведения мира.

Практически первоисточником художественного метода может явиться любая, даже самая частная закономерность в сфере непосредственных отношений человека с окружающим его миром. Однако с точки зрения общественно-исторической значимости художественного творчества далеко не безразлично, какая закономерность реальных отношений послужила объективным источником его метода. Опора на частные закономерности характеризует, как правило, творчество таких художников, которые относятся к периферии художественного развития своего времени. Что же касается великого искусства, искусства, которое образует целую эпоху в художественном развитии человечества, то оно в значительной мере потому и является таковым, что освоило в качестве своего творческого принципа наиболее существенную закономерность в общественных отношениях своей эпохи.

Например, первооснову творческих методов великого искусства ранних исторических эпох вплоть до XVIII в. составляло такое существенное для того времени состояние непосредственных общественных связей, при котором человеческий индивид был прочно закреплен за той или иной замкнутой в себе локальной общностью людей — семьей, родом, племенем, рабовладельческим хозяйством, помещичьей усадьбой, крестьянской общиной, цехом. И ценность человеческого индивида определялась прежде всего по той локальной общности, к которой он принадлежал (князь такой-то, дворовый князей таких-то, подмастерье такого-то цеха и т. п.). Поэтому создавалось представление, что отдельный индивид и целые поколения индивидов не обладают какой-либо своей осо-

бой сущностью. Кроме того, исторический процесс в те эпохи развивался крайне медленно, незаметно для поколений, что также формировало представление о неизменности человеческого существования.

На этой общественно-исторической основе сложились такие принципы художественного освоения жизни, при которых реальная жизненная характерность творчески воспроизводилась как постоянная в своей сущности, как возможная везде и всегда. Художники воспроизводили современные им конкретно-исторические характеры, но преподносили их в своих произведениях как изначально заданные по своей сущности, возможной во все времена. Это совершенно очевидно проявилось в том, что творчески освоенные характеры современников воспроизводились тогда, как правило, не в соответствующих им конкретно-исторических формах, а в формах, заимствованных из образной культуры прошлого — из мифов, библейских сказаний, исторических хроник, легенд, из предшествовавшего художественного творчества. Обращение к конкретно-историческим формам — в виде, например, исторических личностей и событий — ничего в принципе не меняло, так как они выполняли в таком искусстве ту же функцию, что и заимствованные формы, являясь средством воплощения современных художнику характеров как всеобщих, универсальных. Таково, например, значение конкретно-исторических форм в «Персах» Эсхила.

В нашей науке об искусстве пока еще нет согласованного терминологического обозначения для таких художественных принципов. Из бытующих в современных исследованиях терминов более всего подходит для этого термин «универсальный», «универсализм». Он указывает на наиболее существенную особенность такого типа творчества — воспроизведение реальной жизненной характерности как постоянной, вневременной, универсальной по своей сущности.

Понятие универсализма определяет наиболее общие принципиальные особенности искусства ранних эпох, обусловленные относительно сходным характером объективно закономерных для того времени связей человека с окружающей его средой. Однако для полного определения художественного метода необходимо наряду с объективным фактором выявить и природу субъективного методообразующего фактора.

Субъективным источником художественного творчества могут быть все виды общественного сознания художника — и философского, и политического, и нравственного, и научного, и эстетического. Субъективным источником художественного метода является *тип* общественного сознания, к которому относится собственное сознание художника, точнее, тип сознания и духовно-практического освоения мира. Например, гуманистический тип сознания и духовно-практической деятельности XIV—XVI веков для искусства Возрождения, просветительский тип сознания и деятельности для искусства Просвещения XVIII века, романтический тип сознания и деятельности для искусства романтизма и т. д.

Тип общественного сознания и деятельности, претворенный в специфике художественного творчества, становится субъективной стороной художественного метода. Субъективная сторона метода находится в органическом единстве с его объективной стороной, т. е. с художественно освоенной закономерностью в сфере непосредственного взаимодействия людей между собой и с миром природы.

В целом художественный метод можно определить следующим образом: это та или иная *объективно-историческая закономерность в непосредственных, конкретно-чувственных отношениях человека с окружающим его миром, преломленная специфически художественным образом в определенном, исторически сложившемся типе общественного сознания и деятельности и ставшая основным принципом, орудием, методом художественно-творческого освоения всего конкретного многообразия реальной действительности.*

Любое содержание реальной действительности и любое содержание сознания, чтобы стать художественным содержанием, должно быть освоено художественно-творческим методом. В противном случае, даже если оно и войдет в художественное произведение, оно останется, в сущности, инородным телом в нем, достоянием лишь той области жизни, из которой взято, но не собственно художественным достоянием.

К настоящему времени проблема художественного метода более всего разработана на материале реализма в литературе, причем главным образом эпических и драматических произведений. Основными понятиями, в которых теоретики, как правило, исследуют творческий ме-

тод писателя или ряда писателей, являются понятия характера и обстоятельств. При этом исследователи берут обычно в качестве образца известное определение реализма, данное Ф. Энгельсом в письме к М. Гаркнесс.

Непосредственно в указанном письме Энгельса речь идет об эпических произведениях литературы. Но принцип, по которому он определяет реализм в литературе, имеет и общее значение для теории художественного метода. Реальная характерность является первоисточником всякого художественного содержания, в любом виде искусства. При этом для выразительных искусств и для лирики в литературе она предстает прежде всего как характерное настроение, переживание, вообще внутреннее, субъективное состояние человека и общества, а для изобразительных искусств, для эпоса и драмы в литературе — как целостные характеры и обстоятельства. Поэтому, учитывая данное выше определение художественного метода, метод в искусстве можно определить и как *принципы художественно-творческого освоения реальной характерности жизни, реальных характеров и обстоятельств.*

Метод формируется в творческой практике художника, поэтому процесс формирования метода всякий раз индивидуален, неповторим. Но так как основу метода в творчестве ряда художников составляют одна и та же объективно-историческая закономерность и один и тот же исторически сложившийся тип общественного сознания и деятельности, то создается единство метода в творчестве ряда художников. На основе этого методологического единства складывается широкая общность творческих индивидуальностей, системное художественное образование, обладающее общими устойчивыми особенностями содержания и формы, при всей индивидуальной неповторимости творчества каждого отдельного художника. Наиболее значительные системные образования такого рода в мировом искусстве — это античная классика, искусство Возрождения, классицизм, искусство Просвещения, романтизм, критический реализм, социалистический реализм.

§ 2. Методы «универсальных» художественных систем

«Универсализм» является общей принципиальной особенностью искусства ранних эпох, поднимавшегося до

художественного освоения всеобщей сущности человеческой жизни. Но в рамках этого типа творчества сложилось на разных исторических этапах несколько системных художественных образований, каждое из которых характеризуется своим творческим методом и существенными особенностями своего содержания и форм.

В античности на базе рабовладельческих общественных связей сложилась в рамках мифологического типа духовного освоения жизни художественная система, принципиальные особенности которой состоят в том, что художники осваивали современную им характерность реальной жизни как заданную в своей сущности мифическими богами и героями или как отступление, отклонение от этой сущности и воплощали, как правило, художественно претворенную таким образом реальную характерность в образах, заимствованных из мифов.

Например, в трагедии Софокла «Антигона» развертывается, на первый взгляд, драматическое изложение одного из мифологических сказаний фиванского цикла: фиванский царь Креонт запретил под угрозой смертной казни совершить обряд погребения над Полиником, своим племянником, погибшим в сражении под Фивами как изменник города. Героиня трагедии Антигона, родная сестра Полиника, продолжает относиться к нему в согласии со своим родственным чувством как к любимому брату. Она предала земле тело Полиника, зная, что обрекает себя на гибель. В мифе конфликт между Антигоной и Креонтом отразил, как считают специалисты, смену первобытнообщинного, кровнородственного принципа государственным принципом отношения к человеку. Но в трагедии Софокла конфликт между героями приобрел такое содержание, которое явилось непосредственным откликом драматурга на общественную жизнь в Афинах его времени, горячей защитой утвердившихся здесь в V в. до н. э. демократических порядков от всякого рода попыток нарушить или изменить их. Полнее всего это проявилось в том, что главная героиня трагедии всем своим поведением последовательно отстаивает незыблемость некогда установленных божественных законов, заданных от века и неизменных в своей сущности. Креонт же отклонился от этих законов, создал свои и тем самым обрек всех своих близких и себя на трагическую судьбу.

Софокл, как и все греки его времени, воспринимал все совершавшееся в мире через призму мифологии. Поэтому, отражая и творчески осваивая характеры своих современников, он представлял одни из них как заданные в своей сущности мифологическими богами, а другие — как отклоненные от первородной сущности жизни. При этом в качестве исконных и, следовательно, достойных оставаться в веках он стремился выводить такие характеры, такие общественные силы, на стороне которых стоял сам художник и интересы которых он защищал своим творчеством, а все, что выступало против этих сил, изображалось как неистинное и поэтому подлежащее осуждению.

Терминологически принципиальную основу античной художественной классики, ее метод можно обозначить как *античный мифологический универсализм.*

В средние века в Европе на базе феодальных общественных связей сложилась в рамках христианского представления о сущности мира особая художественная система, в которой реальная жизненная характерность трактовалась художественно как непосредственное проявление божественной сущности мира или как происки дьявола, проявление греховного начала в человеке. Метод этой художественной системы можно обозначить как средневековый *христианский универсализм.*

Качественно новым художественным явлением универсального же типа явилось гуманистическое *искусство эпохи Возрождения.* Прежде всего оно решительно отказалось от идеи божественной предустановленное™ человеческой сущности. Не от веры в бога, в ведьм, колдунов и т. д. (она еще сохранялась у большинства художников того времени), но от идеи божественной предопределенности человеческой природы. Искусство Возрождения стало утверждать самоценность человеческой личности, вытесняя земным, конкретно-чувственным, собственно человеческим содержанием абстрактное, религиозно-фантастическое содержание христианского искусства, как это часто происходило в произведениях живописи и скульптуры, которые создавались по заказу отцов церкви, или оно смело противопоставляло человеческую природу божественному и вообще всякому сверхъестественному началу в мире.

Однако при всем этом человеческая сущность сохраняла в искусстве Возрождения прежнюю универсальность

и неисторичность: освободившись от божественной предустановленности, она стала утверждаться в виде всеобщего достояния человечества как его родовая естественная природа. Очень показательными в этом отношении являются первые художественные обработки известной легенды о чернокнижнике Фаусте — «Народная книга о докторе Фаусте» и «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло. Фауст «Народной книги» живет в мире, в котором наравне с крестьянами, студентами, монахами, попами и дворянами существуют маги, черти, всевозможные духи, происходят бесконечные чудеса (лошади превращаются в охапки сена, у рыцаря отрастают оленьи рога, отрубаются и снова прирастают головы и т. д. и т. п.) — дела рук самого Фауста. Но подлинный смысл книги, ее возрожденческая сущность раскрываются не в том, что конкретно делает Фауст, но в том, ради чего и как он это делает.

Фауст книги и ее драматической переделки у Марло — это жадная до знаний, ненасытная в наслаждениях, дерзкая и самонадеянная натура. Сын крестьянина, он становится доктором теологии, затем доктором медицины, астрологом, математиком и, наконец, не удовлетворяясь границами, установленными человеку религией и данными всех тогдашних наук, он обращается к магии — в надежде на то, что с ее помощью сможет «исследовать все основы Земли и неба». Раз это оказалось невозможным ранее, пусть будет достигнуто теперь с помощью дьявола. Главное — познать сущность и всю полноту жизни и подчинить мир своей человеческой власти, своим потребностям и желаниям.

Дерзкие претензии Фауста на всемогущество во Вселенной приводят его к трагическому столкновению с космическими силами, уже властвующими во Вселенной — с богом и сатаной: первый карает его за отступничество и высокомерие, второй делает его жертвой своих сатанинских происков. Такова суть драматической коллизии в «Трагической истории» Марло. Эта коллизия отразила титаническое столкновение новых, гуманистических сил эпохи Возрождения со всей системой физического и духовного подавления человека в условиях феодализма. Но это конкретно-историческое противоречие воспроизведено в трагедии не как исторически сложившееся и не с учетом конкретно-исторических возможностей новых сил, но как вечное, от века заданное противоречие раз-

ных начал. Фауст представляет здесь все человечество с его наиболее смелыми попытками самоутверждения, а бог и сатана выступают реальными силами Вселенной, изначально существующими в ней. Суть Возрождения проявилась здесь в том, что человек предстал художественно в качестве самостоятельного начала в мире и с сокровенной надеждой на свою собственную судьбу, не зависящую ни от бога, ни от черта, но только лишь от естественной природы — она породила героя, и в нее он рад возвратиться после своей кончины. Таков пафос последнего монолога Фауста в трагедии:

Бьют, бьют часы! Стань воздухом ты, тело,
Иль Люцифер тебя утащит в ад!
(Гром и молния)
Душа моя, стань каплей водяною
И, в океан упав, в нем затеряйся!

Метод ренессансного искусства сложился в рамках гуманистического типа общественного сознания и деятельности на основе начавшегося в XIV—XVI вв. разложения феодальных общественных отношений и становления новых производительных сил. Закономерность этого общественно-исторического процесса была тогда художественно освоена как закономерный процесс высвобождения и всестороннего утверждения исконной природы человеческого рода. С субъективной, активно преобразовательной стороны возрожденческие творческие принципы формировались таким образом, что в качестве исконной человеческой природы стало восприниматься и осваиваться все антифеодальное, расковывающее человеческий дух и тело, естественное, свободное от всякого рода ограничений, стимулирующее всестороннее самовыявление человека.

Принято считать, что искусство Возрождения является реалистическим искусством. Обычно это подтверждается ссылкой на то, что оно заключает в себе глубокую правду о жизни своего времени и человеческой жизни вообще. Да, оно правдиво прежде всего тем, что воспроизведенные в нем современные ему человеческие характеры находятся не во власти «божественных законов», «правящих всегда», как это было в античном и средневековом христианском искусстве, а существуют сами по себе, как человеческие характеры, как бесконечно многообразное проявление родовой человеческой при-

роды. Искусство Возрождения глубочайшим образом правдиво и в том, что утверждало художественно высочайшие и самые сокровенные идеалы человечества — свободу, равенство и на этой основе всестороннее развитие каждой человеческой личности. Но вся эта правда находится в искусстве Возрождения в органическом художественном синтезе с иллюзорным представлением о сущности общественной жизни как заданной человеку его родовой естественной природой и поэтому постоянной, не зависящей ни от времени, ни от пространства, ни от социальной среды, т. е. универсальной. Поэтому метод искусства Возрождения вернее всего называть *универсальным реализмом,* имея при этом в виду художественно-творческое воспроизведение современной художнику характерности жизни как конкретно-чувственного проявления всеобщей естественной природы человеческого рода или как чуждой и враждебной ей — при творческом использовании, как правило, уже готовых, универсальных форм художественной образности. Этот тип реализма существенно отличается от реализма XIX —XX веков, конкретно-исторического по своей сущности; последний предполагает художественное воспроизведение реальной общественной характерности как конкретно-исторического результата и перспективы всемирно-исторического развития человечества.

В XVII в. на основе временно сложившегося равновесия между силами антифеодального прогресса и феодальной реакции сформировался особый, национально-абсолютистский тип общественного сознания и деятельности со своей художественной разновидностью в виде искусства *классицизма.* В классицизме, как и в искусстве Возрождения, реальная характерность общественной жизни художественно воспроизводилась как заданная в своей сущности от века, иными словами, опять-таки универсально, с использованием универсальных же, преимущественно античных форм художественной образности. Но классицистические характеры универсальны только в смысле их временной и пространственной всеобщности, в смысле внеисторичности, но не в смысле ренессансной всесторонности. Воспринятая в виде вневременной, универсальной, целостная человеческая природа нормативно рассекается в художественнном освоении классицистов на отдельные характерности с нормативным же закреплением их по сословиям, например

героического — за аристократией, скупости — за мещанством, ханжества — за монахами, плутней — за слугами и т. п.

Если же классицисты пытались создавать сложные, разносторонние характеры, то это было лишь механическое соединение разных характерностей в одном человеческом индивиде, например чувства любви и родового дворянского долга в характерах Родриго и Химены, главных героев трагедии Корнеля «Сид». Ими в равной мере движет любовь друг к другу и чувство семейного долга, которое делает их врагами. В результате складывается типичный для драматургии классицизма конфликт, который сам по себе никак не может быть разрешен. Решение приходит только извне, со стороны отвлеченных законов разума, стоящих вне конфликта, но определяющих выход из него. В «Силе» Корнеля благополучное разрешение трагического конфликта приходит со стороны королевской власти, которая определяет подданным те рамки, в которых они могут жить, отстаивать свою честь и проявлять свои чувства.

Искусство классицизма подчеркнуто рационалистично. Разум предписывает здесь художнику изначально существующие типы человеческой характерности, подразделив их по степени их «национально-абсолютистской» значимости, разум устанавливает здесь нормы человеческого поведения, под которые подтягивается конкретно-чувственное содержание жизни, разум предопределяет соответствующие строго разграниченные и раз и навсегда установленные формы художественного творчества (например, иерархия жанров литературы или модусы Пуссена в живописи).

Таким образом, классицизм воспроизводит современную ему общественную жизнь как универсальную (вневременную по своей сущности), нормативно расчленяя ее на отдельные характерности и подчиняя абстрактным законам разума — при использовании универсальных, преимущественно античных форм художественной образности.

В противоположность рассудочной разорванности человека у классицистов просветители XVIII века попытались возродить ренессансное восприятие человеческой природы в ее «естественной» целостности, в единстве чувственного и рационального. Одновременно они сделали новый важный шаг в сторону сближения искусства

с действительностью. Они уже, как правило, не заимствовали, в отличие от классицистов и от художников Возрождения, персонажей и сюжеты своих произведений в предшествовавшей образной культуре, а брали их прямо из той действительности, из которой они брали и характерное содержание жизни. Для просветителей «верность деталей», конкретно-историческая детализация художественных образов стала одним из важнейших принципов творчества, который они сознательно отстаивали и противопоставляли заимствованию готовых форм.

Подчеркнутый интерес просветителей к конкретно-историческим формам диктовался особыми задачами Просвещения в целом как заключительного этапа анти-феодальной освободительной борьбы — практической, насущной необходимостью уничтожения старых общественных форм и замены их новыми формами. Конкретно-историческая детализация непосредственно указывала на те «общественные положения», которые были враждебны освободительному движению или, напротив, являлись его реальной движущей силой. В результате создавались яркие и многоцветные картины тогдашней жизни в формах самой этой жизни, конкретно-исторические картины быта и нравов всех слоев общества того времени, например, в романах Дефо, Филдинга, Голдсмита, Дидро, Руссо, в живописи Хогарта, Грёза.

И все же искусство Просвещения — это еще не реализм в том значении этого термина, которое вкладывал в него Ф. Энгельс и которое соответствует творческим принципам реалистической литературы XIX—XX веков. По отношению к искусству Просвещения можно говорить о конкретно-исторической правдивости деталей, о принципе конкретно-исторического отражения жизни в формах самой этой жизни, даже об отражении типических характеров в их конкретно-исторической форме, но еще не о реализме в смысле правдивого воспроизведения типических характеров и обстоятельств как конкретно-исторического результата и перспективы всемирно-исторического развития общества. Просветители воспроизводили типические, исторически сложившиеся характеры своих современников, но воспроизводили их вслед за искусством Возрождения не как исторически сложившиеся, а как изначально заданные в своей подлинной сущности естественной природой человека или как противоречащие

ей случайные напластования на человеке. Это совершенно явно прослеживается в таких образах, как Джозеф Эндрюс в романе Филдинга «История приключения Джозефа Эндрюса», пастор Примроз в романе Голдсмита «Векфильдский священник», Сюзанна в «Монахине» Дидро, Фердинанд и Луиза в трагедии Шиллера «Коварство и любовь». Все они являются непосредственными носителями «первородной» человеческой добродетели, которая не поддается никакому воздействию извне.

Марксистская теория располагает классическим определением просветительского восприятия мира, имеющим непосредственное отношение к искусству. «Пророкам XVIII века,— писал К. Маркс,— ...индивидуум XVIII века — продукт, с одной стороны, разложения феодальных общественных форм, а с другой — развития новых производительных сил, начавшегося с XVI века, — представляется идеалом, существование которого относится к прошлому; он представляется им не результатом истории, а её исходным пунктом, потому что, согласно их воззрению на человеческую природу, соответствующий природе индивидуум представляется им не исторически возникшим, а данным самой природой» [1].

В сущности, здесь очень четко вскрыты и объективный и субъективный источники творческого метода просветительского искусства. С объективной стороны — это «разложение феодальных общественных форм», высвобождение человеческого индивида от тех связей, «...которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью ограниченного человеческого конгломерата»[2] (дворянского поместья, общины, цеха). Для тогдашнего развития знаний и представлений о жизни самым революционным оказалось восприятие этого процесса как высвобождения исконной естественной природы, человека от всякого рода заблуждений, предрассудков, извращений, которыми опутало человека феодальное общество. В этом субъективном преломлении объективная всемирно-историческая закономерность и становилась принципом просветительского типа восприятия и освоения жизни, в том числе и принципом художественного освоения конкретно-чувственного бытия человека.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 360.

[2] Там же.

По своему художественному методу искусство Просвещения является еще одной, после искусства Возрождения, разновидностью универсального реализма. Суть ее — в художественном воспроизведении реальной общественной характерности как изначально заданной естественной природой человека при конкретно-исторической, как правило, правдивости деталей.

§ 3. Художественный метод романтического искусства

В целом творческие принципы, метод романтического искусства можно определить следующим образом: *романтизм* предусматривает художественное воспроизведение жизни в виде самоценных личностей, независимых от окружающих обстоятельств и устремленных в иной, созвучный им мир, при произвольной (условной или конкретно-исторической) образной детализации.

Господство романтизма в художественной культуре человечества падает на первую треть XIX в. Но романтизм продолжал развиваться и в дальнейшем — в течение всего XIX века и в XX веке (например, творчество Гюго, Жорж Санд, Делакруа, Шумана, Вагнера, Листа, а затем Врубеля, раннего Горького, А. Грина). Социально-исторической базой его развития являлись всякий раз общественные силы, так или иначе оказывавшиеся в состоянии переходности, неопределенности или в резком разрыве со средой, с действительностью в целом и полагавшиеся при этом только на себя, на свои внутренние мотивы, на волевые усилия отдельных личностей.

Романтики явно преувеличивали самоценность отдельной личности, абсолютизировали ее, но само по себе утверждение этой самоценности явилось великим художественным завоеванием романтизма, еще более сблизившим искусство с реальной человеческой жизнью. Ведь и в реальной действительности характер каждой личности есть характер именно этой личности, неповторимый результат ее собственного общения с другими людьми и миром в целом. Поэтому романтический «апофеоз личности» оказал непреходящее значение на все дальнейшее духовное развитие человеческого общества.

В духовной жизни XIX—XX веков вполне отчетливо различаются две тенденции, начало которым было положено романтическим типом общественного сознания. Одна из них — узко буржуазная, другая имеет всемирного

историческое значение. Первая тенденция связана с романтической абсолютизацией индивидуальной человеческой самоценности и представляет собой дальнейший отрыв личности от общества. По своей общественно-исторической сущности она является идеологическим оправданием собственно ' буржуазной системы общественных отношений с ее социальным отчуждением личности, с ее стихией капиталистического предпринимательства, баснословными взлетами и катастрофическими падениями отдельных индивидов, с ее нравственным принципом «человек человеку — волк». Художественным выражением этой тенденции явились в конце XIX и в XX вв. разные формы декадентского искусства.

Другая тенденция, порожденная романтизмом, заключается в - свобождении от идеи сверхчеловеческой предустановленности общественной сущности человека, в исследовании ее собственной природы и в развертывании действительных, конкретно-исторических возможностей человека и общества. Это — прогрессивная и революционная тенденция в общественно-историческом развитии XIX —XX вв. Художественно она нашла наиболее полное выражение в реалистическом искусстве этого времени.

§ 4. Критический реализм как художественный метод

Искусство критического реализма непосредственно унаследовало открытую романтизмом самоценность личности, но без ее абсолютизации, поставив личность в качественно иное, чем в романтизме, отношение к окружающим ее жизненным обстоятельствам. Собственно художественная почва для появления в литературе таких оригинальных характеров, как Жюльен Сорель и Растиньяк, Татьяна Ларина и Анна Каренина, Печорин и Андрей Болконский, была подготовлена образами Чайльд Гарольда, Дельфины, Крейслера, Алеко. Однако в отличие от романтических героев, которые живут в полном отчуждении, в абсолютной внутренней независимости от окружающих обстоятельств, герои реалистической литературы прочно закреплены за определенным местом, временем и средой и их характеры обусловлены индивидуально неповторимыми взаимоотношениями с другими личностями, с обществом своего времени и своего народа. Тем самым было положено начало конкретно-истори-

ческому типу реализма — конкретно-историческому не только по форме, но и по существу.

Самой существенной особенностью конкретно-исто--рического типа реализма является совершенно особенный по сравнению с предшествовавшим искусством характер возведения индивидуального содержания жизни в общезначимое, реально конечного — в художественно бесконечное. Для универсализма эта задача значительно облегчалась тем, что конкретное в нем или просто тождественно всеобщему (например, Зевс, Прометей, Венера и т. д.), или берется как непосредственное, прямое выражение всеобщего родового содержания жизни (например, Гаргантюа и Пантагрюэль выражают гуманное начало человеческого рода, Ромео и Джульетта — естественное чувство любви, Джозеф Эндрюс — добродетель). В романтизме общезначимость конкретного содержания достигается благодаря тому, что само это конкретное, неповторимо индивидуальное, личностное воспроизводится как абсолютно самоценное и заключающее в себе самом целый мир. Реализм XIX—XX веков отказался от иллюзий, на которых покоится художественная бесконечность универсализма и романтизма, и сделал своим основным принципом конкретно-историческую правдивость худо-жественного возведения конкретного в общезначимое. Это очень усложнило и качественно видоизменило весь художественно-творческий процесс.

Конкретно-исторический тип реализма сохраняет самоценность индивидуального конкретно-исторического содержания именно как индивидуального, конечного, а всеобщее значение придает этому содержанию за счет творческого освоения конкретно-исторических связей отдельного человеческого индивида с жизнью общества в целом. А это очень трудная и всякий раз по-новому встающая задача. Она состоит не просто в том, чтобы воспроизвести конкретно-историческую индивидуальность в ее взаимосвязи с окружающей средой, но в том, чтобы освоить эту взаимосвязь как исторически возможную связь индивидуальной судьбы человека с судьбой всего человечества.

Вся история реалистического искусства XIX —XX веков представляет собой в художественном отношении прежде всего историю решения этой величайшей задачи художественного творчества. И разные формы, подтипы конкретно-исторического типа реализма (критический ре-

ализм, социалистический реализм) характеризуются, в сущности тем, каким образом и насколько успешно они осваивали действительную, конкретно-историческую взаимосвязь .между судьбой отдельного смертного и судьбой всего человечества.

Обстоятельства в критическом реализме лишь постольку определяют характер человека, поскольку они подавляют в нем все неповторимо личное и общезначимое и делают его индивидуальным выражением той или иной замкнутой в себе социальной среды, ее средним представителем, узкосоциальным типом.

В каком же отношении узкосоциальные типы в критическом реализме находятся к той исторической действительности, на основе которой они создавались, скажем, к европейской действительности XIX века? Совершенно очевидно, что в них художественно выделены, сгущены, типизированы характерные свойства исторически вполне определенных социальных сил, классов - французской буржуазии, как она складывалась и сложилась в XIX в., русского дворянства и купечества того же времени, а в ряде произведений, например в «Крестьянах» Бальзака, во «Власти тьмы» Л. Толстого, в «Углекопах» Золя, в «Железной пяте» Джека Лондона, в картинах «Человек с мотыгой» и «Отдых виноградаря» Милле, «Ноша» и «Прачка» Домье, «Дробильщики камня» Курбе, «Проводы покойника» и «Тройка» Перова, «Кочегар» Ярошенко, «Железопрокатный завод» Менцеля, - и крестьянства, и рабочего класса, и политической организации социалистов. И типизированы они именно как свойства социальных сил определенного времени, места и среды, т. е. конкретно-исторически, а не универсально, не как индивидуальное выражение исконных, вневременных свойств человеческого рода. Но при этом - и вне объективно-исторической связи с развитием человечества в целом.

Метод критического реализма сформировался в конце 20-х - начале 30-х годов XIX в.,- когда только что; сложившаяся буржуазная система обнаружила классовую структуру человеческого общества, когда никакой другой общественной структуры не было, а идея бесклассового общества существовала лишь теоретически, не стала еще практической, материальной силой исторического развития. В этих условиях закрепление индивида за определенной социальной средой предстало как непреложная зако-

номерность человеческого бытия и в качестве таковой стало принципом духовного, в том числе и художественного, освоения жизни.

Однако в критический реализм принцип социально-классового детерминизма вошел не сам по себе, не в виде простого воспроизведения социальных типов. Таким он утвердился в натуралистическом искусстве XIX века. В критическом реализме этот принцип находится в творческом синтезе с определенным типом активного/ общественно заинтересованного отношения художника к жизни.

Непосредственно это проявляется в том, что, прослеживая конкретно-историческую связь личности с ее социально-классовой средой, искусство критического реализма раскрывает эту связь как враждебную для человека, сковывающую его личные возможности и стремления, подавляющую в нем его родовые человеческие свойства. Оно во множестве вариантов проследило, как уродуют и разрушают человеческую личность пороки господствующей среды, и создало убедительные, проникнутые глубоким сочувствием картины нищеты и ужасающих страданий трудового народа. Поэтому, в сущности, критический реализм и является *критическим.*

Таким образом, обстоятельства в искусстве критического реализма правдиво типизируют социальную характерность реальной действительности как замкнутую в себе и враждебную свободной, целостной жизнедеятельности человека. Это и есть основной принцип критического реализма по отношению к типическим обстоятельствам. Правдивым такое воспроизведение жизни является потому, что оно осваивает классовую систему в том ее значении, какое она действительно имеет в антагонистическом классовом обществе, и постольку, поскольку она действительно враждебна освободительным движениям своего времени и последующих времен.

Связь узкосоциальных типов с общественным развитием в целом устанавливается в критическом реализме не объективно, а субъективно: во-первых, в виде критического освоения социальных обстоятельств, а во-вторых, в виде внутренней,. субъективной устремленности самоценного индивида к свободному, просто человеческому, внесоциальному общению с другими личностями. Чаще всего это любовь — чувство, которое вообще не признает никаких общественных разграничений и может вспых-

нуть между людьми самой разной социальной принадлежности, общественного положения и взглядов. В этом чувстве Жюльен Сорель нашел в конце концов единственный положительный смысл своего существования, когда он, приговоренный к смерти, проводит последние часы своей жизни наедине с г-жой де Реналь. Но положительное начало в критическом реализме находит свое выражение и в стремлении человека к общеполезной деятельности, как это пытаются, например, осуществить, каждый по-своему, Базаров у Тургенева и Андрей Болконский у Л. Толстого, в стремлении утвердить принцип свободных, «внесоциальных», «чисто человеческих» отношений между людьми (Пьер Безухов у Л. Толстого, князь Мышкин у Достоевского) и, наконец, в решительном отрицании и даже в борьбе против мира социальных антагонизмов за социалистическое общественное устройство, как это происходит в романе Чернышевского «Что делать?» ив романе Джека Лондона «Железная пята».

Однако неудовлетворенность людей условиями своего существования и их стремление к лучшей жизни художественно мотивируется в искусстве критического реализма только субъективно, точнее, субъективно-исторически. Положительные герои в литературе критического реализма — это лучшие люди своего времени, но само это время, вернее, движение времени, исторический прогресс, представляется критическому реалисту только как результат внутренних стремлений и субъективной воли людей — отдельных индивидов или целых социальных слоев, классов, народа.

Искусство критического реализма как художественная форма активной общественной деятельности сформировалось в тесной типологической связи с широкими, так называемыми буржуазно-демократическими или общедемократическими движениями европейских народов. Это — движение французского народа против реставрированной монархии Бурбонов, а затем — против разных форм экономического и политического господства крупной буржуазии; борьба английского народа за демократизацию политической жизни в стране (реформа 1832 года, чартистское движение) и опять-таки против экономического и политического гнета крупной буржуазии; длительная, более чем столетняя борьба немецкого народа за буржуазно-демократические преобразования в своей стране; антифеодальное обсвободительное движе-

ние русского народа, начавшееся в XIX в. как движение революционного дворянства, но постепенно втянувшее в себя все более и более широкие социальные слои — разночинцев, буржуа, крестьянство, рабочих.

По своему общественно-экономическому содержанию эти движения носили в основном буржуазный характер, так как они или готовили экономическое господство буржуазии — там, где были направлены против феодальной общественной системы, или — там, где капитализм окончательно утвердился, — пытались осуществить демократизацию общественной жизни при сохранении экономического господства буржуазии. Однако по своим идеальным нравственным нормам, философским взглядам и художественным представлениям эти движения выходили далеко за рамки буржуазии как класса, выражали интересы самых широких слоев европейского общества, являясь общедемократическими и поэтому в каком-то отношении антибуржуазными движениями.

Типологической особенностью общедемократических движений является временное объединение в них представителей разнородных социальных групп с надеждой удовлетворить требования всех этих групп. Внутренне они очень противоречивы, их единство исторически непрочно, и поэтому они постоянно порождают иллюзии, что успех движения и окончательное утверждение общественной гармонии всецело зависит от субъективной воли отдельных участников движения, от собственных пожеланий каждого отдельного человека. Здесь есть связь с романтическим культом личности, но в отличие от романтического типа движения в общедемократических движениях расчет делается не на исключительную личность, а на каждую отдельную личность с учетом ее принадлежности к определенной социальной среде.

Итак, общедемократический тип сознания и деятельности — вот тот субъективно-исторический фактор, который вместе с объективно-исторической закономерностью классового разделения общества формирует творческие принципы критического реализма. Трансформируясь в специфике художественного творчества, этот тип освоения жизни и дает принцип художественного воспроизведения реального характера как самоценного и заключающего в самом себе источник желаемого совершенства в отношениях между человеком и обществом. Это воспроизведение правдиво, поскольку оно со-

ответствует действительным субъективным возможностям личности утвердить себя в данных конкретно-исторических обстоятельствах, но оно становится иллюзорным, когда самоценная личность творит в художественном произведении свои отношения с окружающим миром сверх своих конкретно-исторических возможностей.

В целом метод критическою реализма предполагает правдивое конкретно-историческое воспроизведение жизни в виде отрицания всякого рода социальных обстоятельств, которые подавляют человека, ограничивают его жизнедеятельность, делают его индивидуальным выражением своей «безличной» сущности, с одной стороны, и в виде утверждения внутреннего, духовного богатства людей и их субъективных, волевых стремлений к иным неантагонистическим, свободным, гармоническим - отношениям с другими людьми, с народом, .с обществом в целом — с другой.

Критический реализм творчески освоил и объективно-историческую закрепленность человеческого индивида за определенной социальной средой, и субъективно-исторические усилия лучших представителей общества в целях социального освобождения человека. Однако соотношение объективного и субъективною начал в искусстве критического реализма таково, что объективное состояние жизни здесь только подавляет человека, а субъективные стремления и воля человека являются единственным источником его освобождения. Искусство критического реализма еще не поднялось до художественного освоения диалектики объективного и субъективного начал общественно-исторического развития. Это произошло лишь на следующей стадии художественного развития человечества — в искусстве социалистического реализма.

§ 5. Стиль в искусстве

Реализация метода как системы основных идейно-художественных принципов в искусстве осуществляется через посредство сложного явления стиля. Метод предопределяет выбор ведущих стилевых форм, достижение определенного соотношения этих форм в произведении и, наконец, конкретного, неповторимого стилевого решения произведения, создание его целостной эстетически

значимой стилевой структуры, обладающей той или иной идейно-художественной характерностью.

Марксистско-ленинская эстетика утверждает понимание категории стиля как содержательно-формальной, где доминирует момент содержательный, определяемый в итоге всем богатством общественной человеческой практики. В противоположность этому основные направления буржуазной эстетики рассматривают стиль как совокупность формальных моментов: как выражение некоей мистической или субъективистской «художественной воли»; как единство замкнутого мира произведения, которое подлежит произвольному стилистическому толкованию, свободной «игре с текстом».

Представление о той или иной стилевой форме — результат обобщения характерных признаков тех художественных «пластов», что сходны между собой по функции, по составным элементам и средствам. При этом характерные признаки стилевой формы несут в своеобразном эстетическом выражении конкретные характерные черты социальной и художественной жизни, а также их / авторского осмысления, идеологического и психологического.

Системы средств выражения идейно-художественной характерности, которые встречаются, по меньшей мере, в произведениях ряда мастеров, — это типовые формы стиля, показывающие принадлежность произведений к определенной эпохе, народу, нации, художественной традиции (исторический стиль, национальный стиль, жанровый стиль, стиль направления или кружка).

Системы средств выражения идейно-художественной характерности произведения, присущие только данному мастеру, образуют индивидуальные формы стиля (собственно индивидуальный стиль, индивидуальная манера, «почерк»).

Стиль произведения — это общая система, где сочетаются типовые и индивидуальные формы стиля. Подобным же образом стиль писателя несет компоненты типовых и индивидуальных форм стиля в сложном их переплетении как общая система выражения идейно-художественной характерности творчества данного мастера.

В искусстве между формами, «ступенями» стиля нет непроходимых границ. Так, индивидуальный стиль талантливого мастера может стать источником формирования новых систем типовых форм стиля — стиля круж-

ка, направления и даже национального стиля (в этом смысле, например, говорят о Пушкине и Шопене как о национальном поэте или композиторе). Вместе с тем отдельные черты, элементы системы какого-либо ушедшего в историю общего стиля могут быть творчески переосмыслены и возрождены деятельностью одного или ряда мастеров в новой эстетически значимой стилевой системе.

Рассмотрим различные ступени стиля.

Наиболее поверхностная, «являющаяся» ступень — «почерк» — соответствует уровню выражения стилевых черт во внешней художественной ткани произведения (закономерности, ограниченные исключительно зоной художественного языка).

Менее последовательно, но более широко и разносторонне своеобразие стилевого характера произведения представляет ступень «манеры», которая открывает отдельные характерные черты стиля не только в его поверхностных, но и отчасти в глубинных свойствах. Манера включает, например, в отличие от почерка, фрагментарные особенности мировосприятия художника, излюбленные им элементы композиции и характер обращения с материалом.

Высшая ступень стиля, т. е. собственно «стиль», в котором органически и закономерно воплощаются сущностные и являющиеся качества данной характерной идейно-художественной целостности, не всегда бывает достигнута в произведении.

Становящийся, эволюционирующий стиль также может находиться в стадии манеры. Не всякая манера вырастает в стиль, однако иногда стиль, регрессируя, обращается в манеру. Когда художественные приемы, характерные для данного исторического стиля (а также стиля автора, направления либо национального искусства), интенсивно употребляются как «модные», выходя за пределы их идейно-смысловой и эстетической обусловленности, образуется манера в качестве регрессивного стилевого явления, т. е. следствия не только поверхностного подражания, но и нередко «самоподражания» мастера. Искусство, не поднимающееся выше манеры, неизбежно приходит к манерности — погоне за внешне эффектными, но пустыми приемами в ущерб смысловой глубине и убедительности, идейному содержанию, художественной правде. История искусства знает увлечения подобны-

ми эффектами, совпадавшие с вырождением того или иного течения, направления, жанра (маньеризм, периоды упадка итальянской оперы и т. п.).

Определенную эстетическую значимость имеет распространенный эстетический прием стилизации, выполняющий конкретные художественно-функциональные задачи, когда активно используется арсенал внешних характерных форм того или иного стиля, соответствующей ему манеры или почерка (с целью воссоздания известного рода ситуации, атмосферы и т. п.—например, исторической либо национальной среды).

Таким "образом, существуют постоянные процессы дифференциации и интеграции стилевых явлений, связанные с особенностями взаимодействия тех или иных сфер искусства между собой, а также и с действительностью.

Взятые отдельно, вне стилевой системы, элементы, приемы, жанры могут служить разным историческим, национальным и индивидуальным стилям. Одни и те же элементы в разных произведениях, в том или ином своеобразном смысловом и художественном контексте могут обретать неповторимый смысл, хотя и несут в этом неповторимом смысле часть общих значений и коллективных смыслов — подобно тому, как неповторимая фраза, принадлежащая поэту, воплощающая его мысль, эмоцию, выражающая особый личностный смысл, складывается из слов, каждое из которых обладает известным, определенным значением.

Различные формы стилевых явлений выступают в качестве характерных способов концентрации и кристаллизации в искусстве — в виде идейно-художественных систем — коллективного и индивидуального опыта осмысления действительности.

Как уже отмечалось, существуют конкретные формы стиля в искусстве. Одной из них является «жанровый стиль».

Жанровые особенности произведения — наиболее устойчивая основа всей его художественной формы. Жанровый стиль — такой традиционный способ отбора средств, при котором осуществляется композиционное распределение ведущих смысловых линий и стилевых пластов произведений. Здесь решающее влияние оказывает характерное художественно-смысловое содержание, обладающее социальной определенностью и выражаю-

шее авторское отношение. Таким образом, самим жанром уже как бы «программируется» соподчинеиность смысловых слоев друг другу (функционально-прикладных, эстетических, познавательных и т. п.), либо равноправие их отношений, либо преобладание преимущественно эстетических (ср. жанры инструментальной музыки, пейзажной живописи).

Система жанров вместе с системой приемов, специфических для данного вида и рода искусства, составляет непременные условия, правила эстетического общения, которые предлагаются субъекту восприятия в каждом конкретном произведении и виде искусства. Так, застольная песня или похоронный марш написаны в жестких рамках своего жанра, в своей системе выразительности и в определенном строе музыкальной интонации, тесно связанной со смысловым контекстом; такие системы существуют у каждого народа как нечто устойчивое, всеми расшифровываемое. Это условие кажется незаметным в обычных, устойчивых формах и при общепринятом контексте их функционирования. Но стоит изменить привычные рамки, как тут же для каждого субъекта восприятия станет очевидным несоответствие, функциональное и смысловое, противоречащее жизненному, речевому, а также традиционно-эстетическому опыту. Однако в ткани произведения искусства основанный на этом несоответствии прием может стать важным художественным средством, породить сильный эстетический эффект, вскрыть глубокий психологический, социальный и эстетический смысл явления. (Такова, например, в опере Мусоргского «Хованщина» сцена «любовного отпевания».)

В жанровом стиле наиболее отчетливо фокусируются закономерности художественно-эстетического опыта человечества. Однако в целостном произведении, кроме жанрового стиля, выступают и другие стилевые формы. Произведения, созданные в одном жанре разными мастерами, обладают и сходством, и различиями. Можно взять в качестве примера изображения мадонн художниками Возрождения: безмятежно-спокойную мадонну Литта кисти Леонардо да Винчи, юную Сикстинскую мадонну Рафаэля, тревожно, почти обреченно глядящих в наши глаза, сумрачно-скорбных мадонн Эль Греко, полнокровных, жизнерадостных фламандских мадонн. Функциональное назначение и жанровая структура этих произведений однотипны; однако общий пафос их — пре-

вознесение и прославление богоматери — реализуется в разных смысловых аспектах. Последние диктуются национальной художественной традицией, актуальными настроениями эпохи и индивидуальным отношением художника. При этом каждый раз возникает своеобразие сочетания жанрового стиля с национальным стилем, индивидуальным стилем автора и т. п.

Мы найдем гораздо больше общего между мадоннами Леонардо да Винчи, Рафаэля, Боттичелли, Корреджо, чем между полотном любого из них и мадоннами кисти Гольбейна-младшего или Мемлинга. И это естественно, ибо сходство и различия экономической исторической действительности, традиций культурных, языковых, особенностей психического склада национального характера — все эти объективные контексты реальности создают своеобразные смысловые подосновы, которые характерным и очевидным образом (особенно для современников и соотечественников) кристаллизуются в произведениях искусства. Более поздние поколения зрителей, слушателей, читателей вкладывают свои дополнительные смысловые оттенки в воспринимаемое произведение, порой доминирующие в этом восприятии.

Национальный стиль становится формой выражения постоянно действующих факторов духовной, культурной жизни общества, нации. Национальным стилем следует считать специфическую систему выражения в средствах искусства характерных устойчивых черт данной национальной культуры — на том или ином ее этапе либо в целом. Национальный фольклор, национальная школа, национальное искусство, национальный поэт, композитор, художник — все эти явления в разной степени и объеме несут черты национального стиля.

В конкретном произведении эти черты реализуются в разной мере. Могут иметь место прямые заимствования из фольклора, переработки и подражания народным оборотам и жанрам и, наконец, усвоение самого образа художественного мышления, свойственного - фольклору строя, характера эстетического осмысления мира. Так, творчеству Глинки свойственна высшая ступень выражения национального стиля — как обобщение «новой стадии музыкального сознания» народа (Б. Асафьев).

Произведения, созданные в определенную эпоху, обнаруживают сходство в характерных содержательно-смысловых и материальных элементах. Особенно много

таких общих черт среди произведений одного течения (направления), кружка, где мастера привержены к характерным, устоявшимся воззрениям, определившимся темам, приемам — к определенной системе выражения близкой им всем идейно-художественной характерности. В стиле произведения искусства неизбежно отражаются актуальные черты эпохи — ее особый исторический контекст, отношения данного автора к актуальным, крупным событиям (войнам, революциям), а также к современным ему направлениям и школам, к модным явлениям и т. п.

Стили направлений, течений в искусстве данной эпохи, в отдельных его видах, жанрах, развивающихся в той или иной стране, возникают и реализуются как актуальные. Они принимают и местную, и национальную окраску, неся элементы национального стиля. В таких случаях их конкретную форму Называют термином «школа» — венская классическая школа, школа барбизонцев. Обратная связь актуального стиля с индивидуальным стилем крупного мастера, давшим начало этому актуальному, нередко также реализуется в понятии «школа» (школа Рубенса, школа Вахтангова).

Одни этапы социально-художественного развития являют (подобно классицизму) пример совмещения, срастания в рамках направления метода и его основного стилевого оформления как необходимо нормативного, унифицированного. При этом сглаживаются, редуцируются национальные, индивидуальные, собственно художественные своеобразия и различия.

Другим этапам свойственно при доминировании общего метода многообразие художественных стилей — расцвет различных стилевых направлений (течений), школ (жанровых, национальных, актуальных), богатство индивидуальных форм стиля.

Особый вариант представляет собой многоликость, пестрота и, как правило, эклектичность стилевых направлений, школ при слабости или отсутствии общего метода (например, на этапе его незрелости или изживания, когда осуществляется переход к новому, исторически более прогрессивному методу).

Наиболее цельно выступает сочетание разных актуальных стилевых направлений, национальных школ в рамках общего метода. Так, в искусстве социалистического реализма при единстве метода существуют сти-

левые течения, связанные с определенными национальными традициями, жанровыми особенностями (например, приверженность к лирическим либо эпическим формам), с характером возвышенно романтического или отчетливо реалистического склада мироощущения мастеров. И это стилевое разнообразие при общности мировоззрения мастеров составляет основу советского искусства. В Программе КПСС записано: «Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров» [1].

Наиболее общие стилевые признаки синхронных, художественно значимых направлений в разных видах искусства и разных странах дают понятие исторического стиля. В исторических стилях концентрируются наиболее значимые в эстетическом и человеческом аспекте, прогрессивные для определенных этапов характерные способы художественного отражения действительности. Отсюда их относительно большая устойчивость (ограниченная рамками эпохи) по сравнению с актуальными стилями (течений, кружков), из которых берет свои истоки и исторический стиль.

Само понятие «исторический стиль» возникает на уровне исследования процессов исторического развития искусства, сравнения предшествующих стилей с последующими. Так, классицизм в музыке, живописи, литературе, скульптуре и т. п., особенно ярко проявившийся на практике и в теории во Франции, дал общее понятие исторического стиля классицизма в истории искусства,— содержащего определенные характерные идейные и художественные признаки в системе выражения содержания. Понятие «исторический стиль», таким образом, обозначает узлы стилевых явлений на оси исторического развития общества и искусства.

Другим полюсом стилевых форм является индивидуальный стиль художника. Формирование его опосредовано множеством общественных и художественных явлений. Эти связи могут быть чрезвычайно разнообразными, меняющимися. Поэтому в стиле данного художника всегда есть индивидуальные и неиндивидуальные мо-

[1] Программа Коммунистической партии Советского Союза, с. 131-132.

менты. Последние представляют собой проекцию элементов жанрового, исторического, национального стиля, стиля направления, кружка. Первые характеризуют лишь, данного художника. В совокупности же те и другие составляют неповторимый индивидуальный стиль мастера, высшую ступень среди индивидуальных стилевых форм. Явление индивидуального стиля — итог сложного перекрещивания и опосредования множества факторов, как внеэстетических, так и эстетических.

Индивидуальный стиль — это система выражения характерных для мастера творческих особенностей в своеобразии художественного языка, что зависит от специфичности индивидуального художественного видения и осмысления мира, от свойств личности и таланта мастера, от неповторимости его жизненного и творческого опыта, от авторских позиций и от характера самой исторической реальности. Очевидно, что наиболее оригинальное зрелое выражение индивидуальный стиль получает в творчестве крупного мастера-новатора, оказавшего глубокое воздействие на искусство своей и последующих эпох (например, стиль В. Маяковского).

Индивидуальный стиль выступает на фоне других стилевых форм в искусстве. Его оригинальность очевидна лишь, при учете тех эстетических норм, на которые опирался художник. Авторская стилевая манера — как более узкое стилевое явление, в отличие от индивидуального стиля, не обладает цельностью, связностью, глубиной, а представляет собой сумму отдельных характерных для художника способов специфически «видеть» те или иные явления, работать в материале, использовать излюбленные приемы и средства.

Понятие авторской стилевой манеры помогает вычленить и охарактеризовать отдельные черты и некоторые стороны индивидуального стиля — чаще всего такие, которые наиболее легко улавливаются при непосредственном восприятии искусства. Оценка манеры не есть еще ключ к открытию закономерной характерности, оригинальности авторского видения и отражения мира; она содержит хотя и устойчивые, но порой случайные, впоследствии преодолеваемые в эволюции черты.

Такая индивидуальная стилевая форма, как «почерк», — явление более узкое, чем манера, и все же более закономерное и цельное. Почерк выявляет характерные закономерные устойчивые черты индивидуального стиля

на уровне его материального оформления — будь то изобразительный, музыкальный, словесный материал (его лексика синтаксис, приемы выразительности).

Каждый вид искусства своеобразно видоизменяет фактуру однородных стилевых явлений. Одни виды искусства требуют преимущественно индивидуальных форм стиля — таковы литература, живопись, где соавторство или коллективное творчество являют собой исключение.

Напротив, такой древнейший вид искусства, как театр, почти всегда строится на коллективном творчестве. Стилевые явления в театре приобретают особенно сложный характер: они отражают и определенный репертуарный выбор драматургического материала, и образ режиссерского решения целого, и индивидуальное творчество актеров, художников, и уровень ансамблевости; причем все это преломляется в соответствии с характером творческой традиции данного театра и т. п.

Не менее сложны стилевые линии в произведениях самого молодого искусства — кинематографии, включающего помимо всего еще и творчество оператора, композитора и др. Тем не менее, определяющим в кинематографии является индивидуальный стиль режиссерского мышления или видения (в этом смысле говорят о стиле С. Эйзенштейна, стиле творчества Ч. Чаплина).

Стилевая картина искусства XX века особенно сложна, многообразна, динамична. Средства массовой коммуникации играют роль интенсивных каналов распространения, популяризации и затем быстрой смены модных стилевых явлений, особенно в наиболее «подвижных» жанрах искусства — эстрадной музыке, кинематографии, графике и живописи, а также дизайне.

В искусстве капиталистических стран весомым фактором смены стилевой моды нередко оказывается стремление продюсеров эксплуатировать в целях скорейшей продажи массовому потребителю произведений «нового», «сверхнового» стиля или «сверхсовременной» стилизации стилей ушедших эпох. Вместе с тем за этими сменами зачастую открываются движения протеста новых поколений молодежи против обывательского духа «искусства толстых». Так, музыкой бунта стало для молодежи Запада возникшее в 50-х годах направление рок-стиля, поднявшееся до прямой социальной критики в песнях «жесткого рока» или «революционного рока».

Марксистско-ленинская эстетика изучает во всяком стилевом явлении конкретно-историческое социальное и художественное наполнение, что позволяет рассматривать стиль как целостное проявление единства формы и содержания. Действительно, не будь у каждой из основных стилевых форм отчетливой социально и художественно значимой функции, развившейся и совершенствовавшейся на протяжении всей истории, не могло быть и речи о роли искусства как особого способа выражения и передачи человеческого опыта, осмысления реальности, сохраняющего значение нормы и недосягаемого образца для человечества всех времен.

Таким образом, *стиль* — это общее наименование для обозначения исторически и функционально формирующихся в искусстве своеобразных систем, в которых определенные художественные средства и приемы служат для выражения идейно-художественной характерности произведения или всего творчества данного мастера, а также и групп мастеров данной эпохи, народа, направления в искусстве.

РАЗДЕЛ V

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА

ГЛАВА 1

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА СОЦИАЛИЗМА

Понятие «эстетическая культура» вошло в научный обиход сравнительно недавно. Вместе с тем в теории эстетической культуры есть еще ряд неразработанных и дискуссионных проблем; это объясняется тем, что она находится на пересечении двух наук — эстетики и культурологии и непосредственно зависит как от существующих представлений о сущности эстетического отношения человека к действительности, так и от понимания сущности, структуры, социальных функций культуры.

Для теории эстетической культуры важно четкое различение содержания понятий «эстетическая культура» и «художественная культура». Последнее обозначает ту конкретную сферу культуры, которая кристаллизуется вокруг искусства и включает в себя все формы деятельности людей по производству и потреблению художественных ценностей, по их хранению и распространению, по их критическому осмыслению и научному изучению, по художественному образованию и воспитанию. Эстетическая культура — более широкое понятие, она пронизывает все сферы, зоны, участки культуры, потому что эстетическая активность человека проявляется универсально, во всех без исключения областях его деятельности — в труде и научном познании, в социально-организационных действиях и спорте, в. повседневном общении людей и в их художественной жизни; вспомним в этой связи, как показывал К. Маркс универсальный, всепроникающий характер деятельности человека «по законам красоты», составляющей одну из существенных отличительных черт человеческого поведения от поведения животных!.

[1] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 42, с. 94.

Тем более мы должны с необходимой строгостью определить, что она собой представляет, какова ее структура, какую роль она играет в жизни человека, в функционировании культуры в целом, в развитии общества, каковы основные исторические этапы ее развития, а на этой основе должны понять своеобразие эстетической культуры социалистического общества.

Понятие «культура» нужно философии для того, чтобы определить совокупный, разносторонний и вместе с тем целостный мир человеческой деятельности, который включает в себя как вырабатываемые в ходе ее развития сверхбиологические способы деятельности (формы опредмечивания и распредмечивания), так и саму ее предметную объективацию («вторую природу»). Культура становится, таким образом, механизмом социального наследования всего человеческого опыта, обеспечивая преемственность исторического процесса и его непрерывное обновление.

Отсюда проистекают следующие выводы:

а) В культуре следует различать три относительно самостоятельных пласта — материальный, художественный и духовный.

Что же касается эстетической культуры, то она является необходимым аспектом и материальной, и духовной, и художественной культур, в каждой из них имея известные особенности.

б) Другое направление структурного членения культуры позволяет выделить, с одной стороны, составляющие ее способы человеческой деятельности, а с другой — те предметы, в которых деятельность объективируется.

Для понимания эстетической культуры из этого следует, что и в ней необходимо различать, во-первых, эстетические качества самих процессов деятельности людей и, во-вторых, эстетические качества продуктов этой деятельности. Вместе с тем, поскольку культура охватывает и деятельность опредмечивающую и деятельность распредмечивающую, постольку эстетическая культура включает соответствующие параметры той и другой: в одном случае речь идет о созидании красоты, изящества, грациозности и т. д. (в деятельности и поведении людей), в другом — о процессах потребления и освоения существующей культуры, опосредованных эстетическими потребностями, вкусами, воззрениями.

в) Культура творится людьми, и она же творит людей. Поэтому продуктом культуры является не только научный трактат, орудие труда, произведение искусства, но и сам человек, который становится человеком в той мере, в какой он овладевает большей или меньшей частью культурного наследия.

В соответствии с этой двуплановостью культуры эстетическая культура включает в себя и эстетические качества предметной деятельности людей, и деятельность по эстетическому воспитанию человека, формирующую его потребности и способность повышать общий эстетический потенциал культуры.

г) Культура двустороння и в том смысле, что она всегда заключает в себе — в той или иной конкретно-исторической пропорции — две противоречивые тенденции: к стереотипизации деятельности и к преодолению этой стереотипности, т. е. к творчеству, к созиданию нового.

Понятно, что это относится в полной мере и к эстетической культуре, в которой диалектически взаимодействуют сохранение определенных вкусов, норм, идеалов, передаваемых силой традиции, воспитания, искусства из поколения в поколение, и их преобразование в процессе формирования новых идеалов, норм, вкусов (характернейшие примеры — смена стилей в истории искусства, смена форм этикета в истории общения людей, смена мод в человеческом быту).

д) Меняется и масштаб эстетической культуры.

В самом общем и широком смысле мы говорим об эстетической культуре человечества; разумеется, единой, целостной, непротиворечивой эстетической культуры человечества в истории еще не было и не могло быть, поскольку культура всегда отражала сословную, классовую, этническую, национальную разнородность общества — сошлемся на известное положение В. И. Ленина о наличии «двух культур» в каждой национальной культуре классово антагонистического общества[1]. Однако понятие «эстетическая культура человечества» правомерно: и потому, что такова реальная историческая перспектива ее развития при коммунизме, и потому, что в теоретическом анализе места эстетической культуры в культуре как таковой, ее структуры и функций как ту, так и дру-

1 См.: *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 24, с. 119-120.

гую следует рассматривать на самом высоком уровне абстрагирования, т. е. в их общесоциальном масштабе.

В реальном своем бытии эстетическая культура существует лишь в контексте культуры того или иного общества, той или иной нации, того или иного класса — в этом убеждается каждый человек, попадающий в другую страну, изучающий экспозиции исторических, этнографических, художественных музеев; вместе с тем каждый знает по собственному опыту, что и небольшие социальные группы — семья, дружеская компания студентов, производственный коллектив цеха часто характеризуются своеобразной эстетической культурой, отличающей их от других однородных групп.

Наконец, наиболее «мелкий» ее масштаб — эстетическая культура личности, характеризующая и способ практической деятельности данного индивидуума, и уровень его эстетического сознания. Эстетическое воспитание оказывается способом связи эстетической культуры общества, нации, класса и эстетической культуры личности, способом превращения первой во вторую, а эстетически ориентированная предметная деятельность конкретных людей есть способ превращения эстетической культуры личности в эстетическую культуру общества.

Такова структура эстетической культуры, детерминированная общим строением культуры. Обратимся теперь к детальному анализу основных проявлений эстетической культуры в современном социалистическом обществе.

Обращаясь к анализу строения эстетической культуры социализма, следует выделить основные сферы, в которых необходимо проявляется и утверждается эстетическая активность народа в нашем обществе.

1. Первой такой сферой является, несомненно, предметно-производственная практика, в которой созидательный труд людей формирует материальную культуру социализма. Ее отличие от всех предшествующих исторических типов предметно-практической деятельности состоит в том, какую общественную и личную ценность придает ей социалистическое общество: впервые в истории оно утверждает высшую ценность творческого труда человека, в котором раскрываются его сущностные силы, который объединяет его с другими людьми, который служит всеобщему благу и социальному прогрессу. А отсюда следует, что именно в труде следует видеть первую

форму проявления эстетической культуры социалистического общества.

В материально-производственной деятельности людей эстетическая культура выражается двояко: во-первых, в эстетических качествах процессов труда и, во-вторых, в соответствующих качествах его продуктов, которые «обращены» и к общественному потреблению, и к орудийному оснащению самих трудовых процессов.

К. Маркс показал, что потребность и способность человека формировать материю «и по законам красоты» складывается в ходе антропосоциогенеза как одна из существеннейших отличительных черт человеческой деятельности. История материальной культуры свидетельствует о том, что на всем ее протяжении труд народа реализовывал и развивал эти свои эстетические потенции, доставляя людям высокое, бескорыстное, эстетическое наслаждение и приводя к созданию прекрасных вещей; вспомним в этой связи роман Р. Роллана «Кола Брюньон», в котором необыкновенно ярко описан эстетический пафос труда средневекового ремесленника. Однако история человечества говорит и о том, что в эксплуататорском обществе отчуждение и порабощение труда превращали его в подневольную, изнурительную, калечащую, а не обогащающую человека деятельность; рабский труд опускал человека до уровня животного, а фабричный труд превращал его в придаток машины; потому-то в конечном счете главной эстетической характеристикой труда в культуре классово антагонистических обществ оказывалась не красота, а трагизм; и тут напомним яркие изображения извращения истинной природы труда, оставленные нам Бальзаком и Золя, Репиным и Менье, Горьким и Касаткиным, Стейнбеком и Чаплиным...

Коммунизм исторически призван стать обществом свободного труда свободных людей, осуществляющегося не для достижения каких-либо внешних для него целей, а ради удовлетворения самой потребности личности в творческом самоутверждении. Социализм и коммунизм создают условия для ничем не ограниченного развития эстетических потенций труда, для их развития во всех без исключения областях материального и духовного производства.

На нынешнем этапе социалистического строительства Коммунистическая партия выдвинула задачу борьбы за

качество всех продуктов труда. При этом нельзя упускать из виду эстетический аспект трудовой деятельности. Труд может и должен быть эстетически совершенным, а следовательно, он может и должен приводить к созданию эстетически совершенных вещей. Проблема качества становится, таким образом, и эстетической проблемой — не случайно при присуждении Знака качества одним из непременных условий является соответствие данного изделия эстетическим требованиям. В развитом социалистическом обществе все большее значение получают программы так называемой «технической эстетики» или «художественного конструирования», «дизайна», в отличие от капиталистического производства, в котором аналогичные программы реализуются лишь постольку, поскольку «красота приносит прибыль», повышая конкурентоспособность товаров на рынке. В социалистическом производстве дизайнерская деятельность направлена на удовлетворение эстетических потребностей и на возвышение эстетических потребностей всех членов общества.

Эстетическая культура нашего общества должна, таким образом, измеряться прежде всего уровнем культуры труда, качеством его продуктов, воспитанием эстетического отношения к трудовой деятельности. Последнее имеет особое значение, так как способность человека эстетически относиться к процессу труда и к его плодам не является врожденной и не возникает автоматически в ходе самого труда — эта способность формируется, воспитывается с раннего детства, воспитывается в семье и в школе, становясь одним из духовных свойств личности, особенностью ее миросозерцания, ее ценностных установок, ее нравственного и эстетического сознания. Политехнизация обучения в советской школе имеет важнейшей своей целью не только профессионально-техническое обучение в той или иной области, не только формирование у учеников умения работать, трудовых навыков, известного уровня мастерства, но и воспитание отношения к труду как к источнику возвышенной радости, как к духовной ценности, как к способу истинно человеческого бытия.

2. Вторая сфера проявления эстетической культуры в социалистическом обществе — научная деятельность.

Эстетическая культура не разъединяет, а сближает науку и искусство.

Особенно глубоко и последовательно такое втягивание науки в орбиту эстетической активности человека осуществлялось в социалистической культуре. Это становится еще очевиднее в сравнении с капиталистическим обществом, где научная деятельность все чаще оказывается средством существования, обогащения, выгодной работой, лишенной каких-либо нравственных или эстетических критериев (ярчайший пример — история изобретения атомной бомбы и служения огромной армии ученых милитаристским интересам). Социализм «снимает» противоречия между наукой и нравственностью, между эстетическими и познавательными стимулами деятельности. Как и все иные формы свободного труда, деятельность ученого в нашем обществе может и должна гармонически сочетать всеобщее благо и самовыражение, самоутверждение, самореализацию личности, т. е. должна осуществляться во имя удовлетворения нравственно-эстетических потребностей, доставляя нравственное удовлетворение и эстетическую радость.

В результате и сами продукты научной деятельности приобретают эстетическую ценность и научный трактат, диспут, лекция оказываются способными доставлять эстетическое наслаждение.

Тем самым и процесс приобщения людей к науке — педагогическая деятельность в средней и высшей школе — может и должна стать формой эстетического воспитания независимо от того, какая область знания преподается — математика или история, физика или литературоведение, биология или философия. Таким образом, эстетическая культура вбирает в себя наряду с научной деятельностью и способы формирования субъекта этой деятельности, придавая педагогическому процессу в средней и высшей школе эстетическую целенаправленность.

3. Сказанное относится в полной мере к той области педагогической практики, которая имеет своей целью физическое воспитание новых членов социалистического общества, их включение в сферу физической культуры. Последняя вполне справедливо именуется «культурой», так как она представляет собой созданный самим человеком способ совершенствования его природных, биологических данных. При этом физическая культура приобретает эстетические характеристики, будучи непосредственно связанной как с воспитанием эстетического отношения к жизни человеческого тела, так и с приданием ему само-

му определенных эстетических свойств — красоты, изящества, гармонической слаженности.

Социалистическая культура делает спортивную деятельность необходимой, общенародной, нравственно и эстетически стимулируемой формой выражения и развития «сущностных сил» человека.

Особые возможности спорта на пути превращения физической культуры в культуру эстетическую связаны с игровым характером спортивной деятельности. Эстетика давно уже обнаружила имманентный игре человека эстетический импульс: ведь игра есть деятельность, цель которой лежит в ней самой, деятельность, осуществляемая ради удовольствия от ее процесса, а не ради какой-либо внешней для нее цели. Поэтому игра как таковая, и в частности, спортивная игра, когда она освобождается от влияния извращающих ее гуманистическую природу чужеродных факторов — корыстных, низменных — в полной мере раскрывает свой эстетический потенциал и становится важным компонентом эстетической культуры социалистического общества.

Следует учесть зависимость места спорта в эстетической культуре общества от системы социальных отношений, в которой складывается и функционирует данный тип культуры. Если культура Древней Греции выявила огромные эстетические потенции физической культуры и спорта, то уже в Риме рабовладельческое общество показало, как грубо могут извращаться их эстетические возможности: осуществление лозунга «Хлеба и зрелищ!» для плебса выразилось в кровавых «играх» гладиаторов. Широко известно и то, как уродуется спорт в современном капиталистическом обществе, становясь очередной формой всеобщей погони за наживой...

Безусловно, ошибочна идеалистическая концепция культуры, выдвинутая И. Хейзингой в его известной книге «Человек играющий» и объявившая игру основной культурогенной силой. Несостоятельность преувеличения роли игры в культуре блестяще показал Г. Гессе в своем философском романе-притче «Игра в бисер».

Нужно вместе с тем преодолеть и нередкое в нашей культуре пренебрежительное отношение к игре как к фактору, не имеющему будто бы сколько-нибудь существенного культурного значения. Социализм открывает перед игрой в самых различных ее конкретных проявлениях широкие возможности в эстетическом развитии человека.

4. Сказанное выше об игре мы вправе распространить на всю сферу общения людей, которая осваивается эстетической культурой в реальном разнообразии ее конкретных форм. Общение людей осуществляется и в производстве, и в социально-организационной деятельности, и в быту, и в искусстве, и в спорте, оно пронизывает все сферы и этажи общественной жизни — именно потому, что она является общественной, коллективной. И во всех своих формах общение выражает не только утилитарно-практическую, деловую ориентацию человека на человека, но и ориентацию эстетическую, которая предусматривает впечатление, производимое партнером на партнера, их эмоциональное взаимодействие. Однако характер и степень включения общения в эстетическую культуру зависят опять-таки от той системы социальных отношений и того типа культуры, в рамках которых осуществляется общение людей.

Уже в глубокой древности наши предки, интуитивно ощутив большую эстетически-воспитательную силу непосредственного общения, старались не только упорядочивать (регламентировать, контролировать и т. п.) его содержание, но и всемерно оттачивать его формы. Для упорядочения и регуляции общения на протяжении всей истории складывались те или иные относительно устойчивые, традиционные его формы — от простейших обрядов и ритуалов до весьма сложных этикетных установлений и церемоний. И в те далекие времена, когда обряды занимали колоссальное место в жизни наших далеких предков, и в условиях современной культуры, когда их серьезно потеснили иные формы общения, генеральная функция обрядов остается, в сущности, неизменной: укреплять социально-этическую (в самом широком смысле) консолидацию людей посредством эстетически значимых форм.

После Октября в нашем обществе постепенно утвердились десятки новых (или радикально преобразованных прежних) обрядов, ставших органичными элементами социалистического образа жизни: это и общественно-политические обряды, совершаемые в дни революционных и государственных праздников, и профессиональные обряды, отражающие деятельность трудящихся различных профессий (скажем, праздники моряков, спортсменов и т. п.), и семейные, бытовые (свадьба и дни рождения, новогодняя елка и т. п.), и народные обряды

и празднества, обусловленные сменой времен года, различными природными и сезонно-трудовыми циклами (праздник урожая, встреча и проводы белых ночей и т. д. и т. п.). Эта новая, социалистическая обрядность зачастую в образно-символической, но обязательно эмоционально-эстетической форме прославляет значимые для тех или иных коллективов, народных масс события, служит эффективнейшим средством передачи новым поколениям определенных идей и настроений, способствует формированию гуманистических и демократических идеалов.

Если обряды вводят общение в эстетическую культуру периодически и сравнительно редко, то повседневной эстетической регуляции общения людей служит *этикет.* Будучи всегда порождаемым определенными нравственными требованиями, этикет в своем развитии неизбежно приобретает эстетическое значение. Это позволяет именовать его скорее «эстетикетом», чем этикетом — ведь он закрепляет в виде известного канона именно эстетические качества поведения, его стиль. С этической ценностью содержания этикет несомненно связан, но лишь в конечном счете, а в каждом конкретном случае такая связь отнюдь не обязательна; напротив, эстетически ценное поведение, соответствующее всем нормам данного этикета, может облекать и безнравственное поведение. Значит, этикет выражает диалектически противоречивую связь этической и эстетической ценности поведения, допуская возможность не только их единства, но и их конфликтного столкновения.

Если каждый исторический тип общества рождает специфические формы этикета, то не удивительно, что радикальное преобразование всех форм общения, вызванное социалистической революцией, обусловило необходимость серьезных изменений и в этой сфере. Хотя на первых порах казалось, что советским людям никакого этикета вообще не нужно, что возможно «безэтикетное общение», все же практика убедила, что общение невозможно без традиций, без определенной оформленности и что в нашем обществе складывается новый, советский этикет, выражающий отношения социалистического демократизма в эстетически впечатляющих формах.

Для полноты представления об эстетических аспектах человеческого общения следует отметить, что наряду с обрядами и этикетом эстетическая культура выработа-

ла еще один механизм, существенно важный для оптимизации поведения людей в различных жизненных ситуациях: речь идет об особом, творческом умении преломлять эти общие нормы поведения в многообразных, зачастую противоречивых условиях. Подобное умение обычно называют *тактом.* Такт есть умение тонко и точно соразмерять свои чувства, оценочные отношения с действиями и поступками, есть своеобразное «чувство меры» в человеческих взаимоотношениях. Поскольку эстетический вкус можно считать «талантом восприятия», а проблема такта лежит на стыке этики и эстетики, то такт правомерно рассматривать как «талант общения», способный превращать межличностные контакты в ценности эстетического порядка.

В повседневном бытовом общении людей овладение эстетической культурой осуществляется с помощью такого механизма, как *мода.* Мода справедливо рассматривается в нашей литературе как своеобразный продукт различных социальных процессов — экономических, социально-психологических, идеологических и пр., объединяющий явления преимущественно эстетического плана и тем самым вовлекающий эти процессы известной всей стороной в сферу эстетической культуры. Воздействие моды ныне вышло далеко за сферу одежды, костюма и пр., где она издавна укоренилась. Став существенной стороной обыденного, массового сознания, мода теперь оказывает обратное влияние и на материальное производство, и на духовную жизнь, она сказывается в искусстве и в науке, при выборе профессии и при выборе форм проведения досуга и т. п.

Действительно, весьма значительную часть поступков и действий люди совершают именно под влиянием моды, а не в силу моральных принципов, идейных убеждений или физиологических потребностей; причем влияние это бывает не только отрицательным (например, различные проявления снобизма), но и положительным, когда мода согласуется с физиологическими, гигиеническими, утилитарными, нравственными и прочими критериями и нормами. Мода есть своеобразный социально-психологический механизм добровольного подчинения вкуса личности некоему эстетическому стереотипу, стандарту, норме массового вкуса. Она эстетически объединяет людей, оставляя, однако, каждому индивидууму известную свободу ее варьирования. Использование этой

свободы находится в прямой зависимости от уровня развития в человеке личностной самостоятельности: безликий человек идет за модой покорно и механически, личность же преломляет веления моды оригинальным, ей самой свойственным способом. Поэтому эстетическая культура социалистического общества должна формировать в человеке силу сопротивления двум прямо противоположным принципам мещанского поведения, весьма характерным для буржуазной эстетической культуры — рабскому следованию очередной моде независимо от соответствия ей индивидуальных качеств личности (эстетическое проявление конформизма) и анархическому отвержению любых эстетических норм во имя демонстрации уникальности данного индивида (эстетическое проявление нонконформизма). Воспитание правильного отношения к моде является поэтому существенным компонентом эстетического воспитания нашей молодежи.

Во многих произведениях мировой литературы были не только ярко описаны бесчеловечные, изуродованные формы общения, но и раскрыта закономерность их порождения феодальной и капиталистической системой государственности.

Социалистическая государственность требует искоренения подобных явлений и подчинения всех форм официального общения тем же эстетическим принципам, которые отличают в нашем обществе общение людей в быту, в частной жизни, ибо уважение к человеку независимо от его положения на служебной лестнице, желание помочь ему, если это от тебя зависит, т. е. отношение к другому как к другу («Человек человеку — друг, товарищ и брат», — говорится в Программе Коммунистической партии Советского Союза) является нравственным принципом, порождающим соответствующее эстетическое выражение — красоту взаимоотношений людей, красоту поведения, независимо от того, в какой сфере развертывается общение человека с человеком.

5. К сфере эстетической культуры при социализме относится и формирование у всех членов общества эстетического отношения к средствам общения людей, в первую очередь — к *языку.*

Язык, воплощенный в человеческой речи, — основной инструмент общения, где бы оно ни осуществлялось. Не будем говорить о великом значении языка в культуре — оно очевидно и достаточно полно описано философией,

культурологией, лингвистикой, семиотикой. К сожалению, во всех этих науках и даже в эстетике до сих пор далеко не достаточно раскрыты эстетические качества слова, речи, языка, — эстетическую ценность речевой деятельности обычно сводят к использованию языка в поэзии, в художественной литературе. Между тем, как бы ни была действительно высока эстетическая ценность слова в художественном творчестве, речь обладает эстетической ценностью и в нехудожественных, обыденных, повседневно-практических своих проявлениях. Красиво говорить человек способен и в семейной беседе, и на кафедре, и на производственном совещании, и на трибуне. Такое уменье основано и на совершенном владении грамматикой, и на широком словарном запасе, позволяющем выбирать во всех случаях лексику, адекватную содержанию высказывания, и на чувстве стиля, диктующем говорящему (или пишущему) выбор тех стилистических средств, которые наиболее уместны в данном жанре общения — в деловой или дружеской беседе, в публичном выступлении или интимном разговоре, в научном диспуте или объяснении в любви; наконец, для эстетической полноценности речи чрезвычайно важны ее фонетические качества — красота самого звучания словесной ткани, точность ударений, интонационная выразительность, использование аллитераций,- звуковысотных модуляций и т. д. и т. п. Все это, вместе взятое, и вводит речевую деятельность в эстетическую культуру общества, побуждая его воспитывать у каждого человека, начиная с детства, — в семье и в школе, с помощью печати, радио и телевидения, художественной литературы — эстетическое отношение к слову. Это отношение должно реализоваться и в уменьи эстетически воспринимать речь других людей и в уменьи делать эстетически совершенной собственную речь. В результате в социалистическом обществе об эстетической культуре личности и об эстетической культуре определенной социальной среды судят в немалой степени по эстетическому уровню речи; потому-то мы ведем решительную борьбу со всяческими формами уродования языка — безграмотностью, сквернословием, засорением речи вульгаризмами, канцеляризмами, с кокетством иностранными ' словами, не вошедшими в основной словарный фонд родного языка.

Сказанное нами о словесном языке относится в полной мере и к другим средствам общения людей.

6. Составной частью эстетической культуры является *искусство.*

В эстетическую культуру общества искусство входит разными путями — и отражая эстетические ценности реальной жизни; и эстетически осмысляя, оценивая и переоценивая то, что оно изображает; и воплощая человеческие идеалы, мечты, плоды воображения; и демонстрируя высочайший, виртуозно-филигранный уровень мастерства, придающий эстетическую ценность произведениям искусства даже тогда, когда они изображают нечто эстетически невыразительное или даже отвратительное, пошлое, низменное. Поэтому искусство занимает видное место в эстетической культуре общества, хотя его соотношение с эстетической ценностью других ее областей исторически меняется.,

Принципы этого соотнесения обусловливаются системой общественных отношений, в которой формируются и функционируют различные типы культуры, эстетической культуры, художественной деятельности. И в этом отношении ситуации, складывающиеся в социалистическом и в капиталистическом обществе, оказываются существенно различными (своеобразны они, разумеется, и в других социально-экономических формациях).

Социализм создает условия для преодоления упадочных явлений, для эстетической культуры в целом. Это оказывается и возможным, и необходимым, так как в самой действительности эстетическая культура постепенно проникает во все сферы жизни и деятельности людей, расширяя для искусства возможность воссоздавать, воспевать, утверждать красоту, величие, гармоничность реального бытия людей; с другой стороны, создавая модели эстетически полноценного бытия и одновременно разоблачая все враждебные ему, антиэстетические силы, как в буржуазном мире, так и в самом социалистическом обществе, искусство активно способствует совершенствованию и развитию, расширению, углублению и возвышению эстетических проявлений практической жизни. Именно такова позиция социалистического реализма, которая наиболее полно отвечает коренным потребностям социалистической культуры.

Социалистическое общество высоко оценивает искусство, находя в нем замечательное средство целостного — нравственного, политического, эстетического — развития человека.

Таковы основные слагаемые эстетической культуры развитого социалистического общества;

Единство принципов, характеризующих нашу эстетическую культуру, не делает ее однообразной, монотонной, стандартной; эстетическая культура социалистического общества отражает разнообразие его бытия на различных уровнях — национальном, социально-групповом, профессиональном, возрастном, половом, наконец, личностном.

Поскольку, как было показано в начале этой главы, культура может рассматриваться в том или ином масштабе, в зависимости от того, кто выступает в данном аспекте «культурогенным» субъектом, постольку и эстетическая культура разномасштабна и на каждом масштабном уровне мы обнаруживаем весьма рельефные различия между конкретными формами ее существования.

Таково, прежде всего, многообразие эстетических культур различных социалистических наций. Диалектическое единство общего социалистического содержания и специфически национальных форм, способов его выражения, характерное для культуры каждой социалистической нации, проявляется и в эстетической ее плоскости. В особенностях быта, обычаев и обрядов, языка и других средств общения, восприятия природной среды и фольклора, национального психического склада и воплощающего его искусства — во всем этом обнаруживается явный эстетический аспект, позволяющий говорить о существовании национального вкуса — не только художественного, выражающего предпочтение к определенным, сохраняющимся по традиции формам искусства, но гораздо более широкого эстетического вкуса, несущего в себе критерии оценки явлений природы, форм быта, типов общения, звучания языка, самой внешности человека. Национальные модификации эстетической культуры в социалистическом обществе не стираются, а раскрывают все свои возможности, существенно ограниченные в условиях угнетения одних народов другими; поэтому эстетическая культура социализма национально многоцветна, многолика, богата разнообразнейшими формами выражения.

Другое проявление ее дифференциации можно увидеть, сопоставляя эстетическую культуру города и деревни в нашей стране и в других социалистических странах. Конечно, развитие образования, техники, средств массо-

вой коммуникации — прессы, радио, кино, телевидения, расширяющиеся прямые контакты горожан и жителей села сближают их культуры, и в частности культуры эстетические. И все же здесь сохраняются и долго еще будут сохраняться многие эстетические особенности культуры, порождаемые разной степенью близости крестьян и горожан к природе, разным характером труда, общения, всего образа жизни.

Вместе с тем и в городе, и в деревне эстетическая культура далеко не однородна и не однообразна, так как и тут и там действуют внутренние дифференцирующие силы. Они связаны с различными для разных групп людей условиями трудовой деятельности, с уровнем образования и духовных потребностей, со специфическими психологическими структурами людей разного возраста и пола. Поэтому такие понятия, как «молодежная субкультура», «женская субкультура», «военная субкультура», «студенческая субкультура» и т. п., имеют каждая свой эстетический аспект, выражающийся в особом характере эстетических потребностей, вкусов, суждений, — например, у мужчин и у женщин вырабатывается разная мера использования косметики и украшений, у людей разного возраста эстетически значимыми оказываются разные манеры, разные лексические обороты, различны их предпочтения к тематике фильмов, к стилю музыки, танцев, к моде в одежде — проблема поколений, «отцов и детей» является поэтому в не меньшей мере эстетической, чем нравственной.

Дифференциация единых принципов социалистической эстетической культуры заходит еще глубже, сказываясь в многообразии эстетических культур тех или иных микрогрупп — семей, студенческих коллективов, спортивных команд, театральных трупп и т. п. Конечно, далеко не всегда здесь обнаруживается такое единство вкусов и эстетических установок практической деятельности, чтобы можно было говорить о целостной эстетической культуре данной группы. Однако нередко подобное единство возникает, отражая общность образа жизни членов данной группы, их воспитания, интересов, их взаимные влияния и влияние лидера на остальных членов группы. В результате мы нередко сталкиваемся в знакомых семьях, дружеских сообществах, в научных коллективах с весьма последовательной, продуманной и целенаправленной эстетической программой действий — в выборе

обстановки жилья или лаборатории, в манере одеваться, в украшении интерьера, в характере речи, в предпочтении к определенным телевизионным передачам, книгам, спектаклям, в любви к известным жанрам бытовой музыки и т. д. и т. п. Точно так же у многих театральных, музыкальных, хореографических коллективов существует весьма определенная программа тематического, сюжетного, стилевого отбора исполняемых произведений и их трактовки, что позволяет говорить о наличии у такого коллектива определенной эстетической культуры.

Идя еще дальше по пути дифференциации единой эстетической культуры социализма, мы приходим к ее «конечному пункту» — к эстетической культуре личности.

Известно, что отношения личности и общества теория научного коммунизма рассматривает диалектически, решительно выступая против двух метафизических крайностей — и против стирания индивидуально неповторимых, уникальных черт личности, ее поглощения социальным целым, и против игнорирования интересов этого целого и абсолютизации потребностей и устремлений отдельных личностей. Социализм призван реализовать предвидение К. Маркса об обществе, в котором свободное развитие каждого будет условием свободного развития всех, а общество в целом будет заинтересовано в свободном самораскрытии и развитии индивидуальных возможностей каждой личности.

Подходя с этой точки зрения к анализу эстетической культуры социализма, следует сказать, что ее идеал — богатство ярко выраженных эстетических культур отдельных личностей, образующих единую эстетическую культуру общества. Каковы же основные слагаемые эстетической культуры личности?

В ней можно выделить три подсистемы — практически-деятельностную, эмоционально-психологическую и научно-теоретическую.

Суть первой из них — способность данного человека придавать эстетическую ценность всему тому, что он делает, — продуктам своего труда и формам своего поведения. Это зависит в первую очередь от уровня мастерства человека в той области, в которой он работает, от его владения используемыми им средствами общения, так как все, что человек делает умело, мастерски, непринужденно, свободно, как бы играя, виртуозно, может стать красивым, изящным, грациозным. Но для того чтобы

возможность эта превратилась в действительность, деятельность должна приобрести эстетическую целенаправленность, т. е. опосредована наличием у действующего лица развитых эстетических потребностей, эстетических установок, эстетического вкуса, эстетических взглядов. Все это составляет содержание эмоционально-психологической подсистемы эстетической культуры личности, которая формируется в процессе эстетического воспитания. Его цель — помочь каждому человеку усвоить, интериоризовать достижения эстетической культуры общества, в котором живет эта личность.

Эмоционально-психологическая подсистема эстетической культуры личности в свою очередь во многом зависит от научно-теоретической ее подсистемы, которая определяется уровнем знаний личности в области эстетики. Эти знания дает ей ее эстетическое образование — процесс изучения истории и теории эстетики, истории и теории искусства, истории и теории эстетической культуры общества. Единство образования и воспитания в данной области, как и во всех других, обеспечивает единство эмоционального и интеллектуального развития личности, целостность духовного содержания ее эстетической культуры. Конечно, соотношение эстетического вкуса и эстетических знаний, эстетических потребностей и эстетических воззрений, эстетических установок и эстетической рефлексии может быть весьма и весьма различным, однако целью социалистической культуры является сравнительно равномерное, гармоничное развитие этих сторон эстетической культуры каждого человека. Это касается и соотношения эстетической духовности и эстетической практики человека.

Можно выделить несколько типов индивидуальной эстетической культуры. Известно, что основным критерием для определения уровня развития личности как субъекта деятельности служит мера ее «социальной отдачи». Так как между сознанием и практической деятельностью возможны весьма существенные противоречия и соотношение между отдачей (экстериоризацией) и освоением (интериоризацией) может сильно варьироваться, то вырисовываются созерцательный (с преобладанием «потребления») и созидательный (с преобладанием творчества) типы индивидуальной эстетической культуры. Если не в отрочестве, то в юности и тем более в зрелом возрасте у человека устанавливается определенный «ин-

дивидуальный баланс» эстетического созерцания и эстетического созидания, чем и определяется его принадлежность к определенному типу индивидуальной эстетической культуры.

Вместе с тем, исходя из марксистской концепции деятельностной сущности человека, созерцательный уровень эстетического развития следует рассматривать как низший, а созидательную активность в предметной деятельности — в труде, в общении, в художественном и научном творчестве и т. п. — как высший уровень. Следовательно, именно в эстетически значимом деянии, а не в одном только эстетическом созерцании заключена подлинная эстетическая культура человека социалистического общества.

В развитом социалистическом обществе мы все чаще встречаемся с третьим, еще более высоким уровнем индивидуальной эстетической культуры, характеризующимся потребностью и способностью личности передавать свой эстетический опыт другим людям. Это связано с формированием в нашей культуре всеобъемлющей системы эстетического воспитания. Участие в этой системе—в той или иной форме и степени — должно стать обычным делом для каждого человека. И самыми высокоразвитыми в эстетическом отношении членами общества оказываются те, которые не только достигли двух первых уровней, но и могут оказывать прямое и эффективное эстетически-воспитательное воздействие на окружающих их людей. Таким образом, третий тип эстетической культуры личности характеризуется универсальным, всеобщим, в том числе и педагогическим, проявлением ее эстетической активности. Соединяя все три уровня эстетической культуры — созерцательный, созидательный и воспитательный — личность оказывается подлинным двигателем культурно-эстетического прогресса, наиболее полным выразителем тенденции совершенствования и развития эстетической культуры общества.

ГЛАВА 2

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОСВОЕНИЕ ПРОИЗВОДСТВА И ПРОБЛЕМЫ ОХРАНЫ ПРИРОДЫ

§ 1. Эстетика труда и производства

Основа эстетического творчества заложена в самой сущности человеческого труда как всеобщем условии

жизни и развития общества, независимом от его конкретных форм. В человеческом труде можно выделить две стороны: конкретный полезный труд и его продукт, служащий для непосредственного потребления, и всеобщую сторону труда как универсальное свободное творчество, в процессе которого предметно воплощается богатство человеческих сил и способностей. Вторая сторона труда характеризует эстетический аспект труда.

Если рассматривать эстетическую сторону общественно-исторической практики, раскрывая в каждом конкретном виде труда и его продуктах всеобщее содержание человеческой деятельности как таковой, то она предстанет как закономерный процесс порождения и развития богатства творческих сил в их относительной самостоятельности, проявляющихся как предметно-утвержденные формы прекрасного. Это означает, что труд как творчество красоты выступает уже не в узком практически-утилитарном значении, а в своем всеобщем общественном содержании — как самодеятельное творчество, радость и наслаждение игрой физических и интеллектуальных сил.

Таким образом, сама по себе трудовая деятельность, взятая со стороны ее всеобщего содержания, т. е. как универсальное и свободное человеческое творчество, основанное на овладении объективными закономерностями, есть эстетическая деятельность, воплощающаяся в орудиях труда, многообразных предметах и вещах как прекрасных творениях.

Однако не всякая материализация человеческих сил создает красоту в предмете и порождает эстетическое чувство; иначе тогда надо было бы признать, что любая непосредственно-утилитарная деятельность, связанная с затратой рабочей силы, равнозначна созданию красоты. Факт опредмечивания человеческих сил и цели и простое узнавание себя в предмете еще не есть основание для эстетической радости и наслаждения. Эстетическое творчество невозможно до тех пор, пока сама производственная жизнь — главная сфера жизнедеятельности — оказывается для человека лишь средством для удовлетворения одной его потребности, потребности в сохранении физического существования.

В «Экономическо-философских рукописях 1844 года» и особенно в последующих классических произведениях марксизма — «Немецкой идеологии», «Капитале»

и других, у Маркса и Энгельса речь идет об исторически обусловленной универсальной и свободной деятельности общественного человека, основанной на овладении закономерностями природы и общества как творчестве по законам красоты.

Поскольку в красоте предмета концентрированно воплощается исторически определенная мера развития общечеловеческих сил, мера богатства в развитии материальных и духовных сил человечества, постольку люди могут взаимно и бескорыстно наслаждаться продуктами своей деятельности. В этой связи К. Маркс говорил, что «...поскольку человек *человечен,* а следовательно и его ощущение и т. д. *человечно,* постольку утверждение данного предмета другими людьми есть также и его собственное наслаждение...» [1].

Мы видим, что Маркс преодолел исконное буржуазное философско-эстетическое воззрение, противопоставляющее деятельность, материальную практику эстетическому творчеству пользу и красоту.

Применительно к характеристике труда как эстетической деятельности это означает, что труд как область прекрасного выступает не в узкоутилитарном значении, а в своем всеобщем общественном содержании — как свободное творчество, радость и наслаждение могуществом человеческих сил.

Из изложенного следует вывод о том, что эстетическое творчество не сводимо ни к практически-утилитарной, ни к теоретической деятельности; в нем преодолевается известная односторонность узкопотребительского отношения к предмету, когда предмет интересен со стороны прямой его полезности, а также односторонность теоретического отношения, в котором предмет выступает со стороны всеобщности (закона) в форме логического понятия. Эстетическое творчество — это особая и единственная форма практически-духовного освоения действительности, т. е. эстетического изменения и осознания объективного мира, осуществляемая ради бескорыстного наслаждения самой творческой деятельностью и ее продуктами. Творчество по законам красоты во всех сферах жизни и деятельности общественного человека есть одно из проявлений развития материальных и духовных сил человечества.

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений, с. 616.

Красота формы, связанная с полнотой и свободой воплощения жизнедеятельности человека в продуктах труда, рождалась прежде всего в процессе изготовления орудий труда и их использовании для добывания необходимых жизненных благ. В процессе многовековой трудовой практики по изготовлению орудий труда и предметов первой жизненной необходимости люди научились создавать в предметах красоту и изящество формы, гармоническое сочетание красок, линий, ритма.

Археология, этнография и история искусства доказывают, что человек научился по-настоящему чувствовать, осознавать и оценивать красоту разнообразных форм, гармонию красок и цветовых сочетаний, симметрию, пропорции, ритм лишь через трудовую деятельность, в процессе созидания и использования орудий и вещей с этими признаками. В психофизиологической природе человека заложена лишь способность к этому.

Растущие успехи эстетического освоения техники и промышленного производства показывают, что машины, станки, приборы, инструменты, самолеты, автомобили, тепловозы, так же как и предметы быта — чашки, вазы, кресла, столы, телевизоры и другие, могут стать произведениями промышленного искусства и обрести художественно-образное значение.

Гораздо труднее разобраться в вопросе о том, способна ли индустриальная, машинная техника создавать не только красивые предметы, но и предметы, представляющие подлинно художественно-образную ценность, т. е. запечатлеть в них мир человеческих отношений, характер эпохи, человеческие чувства, взгляды, стремления и сообщить внешнему окружению силу художественно-воспитательного воздействия на человека.
Как это возможно?

«...Предмет, как *бытие для человека,* как *предметное бытие человека,* — указывают К. Маркс и Ф. Энгельс,— есть в то же время *наличное бытие человека для другого человека,* его *человеческое отношение к другому человеку, общественное отношение человека к человеку»* [1].

Именно очеловечивание природы в трудовой практике людей явилось исторической предпосылкой возникновения эстетического творчества и художественно-образной выразительности самих предметов материального про-

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 2, с. 47.

изводства, равно как и образной формы произведений живописи, скульптуры, литературы и других видов художественного труда.

Разумеется, не каждый предмет материального производства обладает признаками красоты и художественности, так же как не каждое произведение, например, станкового искусства является действительно художественным творением. Красота и художественная ценность вещей прикладного искусства состоит в том, насколько они на основе своего практического назначения воплощают богатство и меру свободы творческих сил, определенный характер общественных взаимоотношений, духовное содержание и, следовательно, насколько они удовлетворяют не только узкоутилитарные потребности, но и разносторонние культурные запросы, духовные человеческие интересы. В этом заключается и их художественно-образная выразительность, и это делает прикладное искусство разновидностью художественного творчества.

Иными словами, прикладное искусство сродни искусству в собственном смысле, поскольку оно отражает черты эстетического идеала класса, народа, общества, запечатлевает в облике вещей какие-то стороны общечеловеческого содержания.

Но если эти положения в целом верны применительно к художественной промышленности — текстильной, силикатной и керамической, к производству мебели, ковров и др., то, спрашивается, правомерно ли распространить их на предметы индустриального производства — орудия и средства труда, многообразные машины, станки, инструменты, приборы, самолеты, мосты, автомобили, электровозы и т. д.

Бесспорно, что в производственно-технической области определяющая практическая функция предметов значительно резче обнажена, чем в предметах декоративно-прикладного искусства. Техника, самая совершенная с точки зрения взаимодействия практической целесообразности и художественной формы, лишена каких-либо признаков изображения характера человека, событий, индивидуальных непосредственных переживаний ее творцов, трагических или комических ситуаций. Но ведь известно, что кроме изобразительных образов в искусстве существуют неизобразительные образы (особая форма освоения действительности), отличающие архитектуру,

бытовые предметы, музыку, танец от скульптуры, живописи, литературы, способных воссоздать типичные картины жизни для непосредственного созерцания и представления. И если верно, что, например, произведения архитектуры и прикладных искусств могут стать выражением общественного строя в его соотношении с личностью (древнегреческий храм, средневековые готические соборы, дворцы эпохи Возрождения), то, в сущности, столь же верно, что предметы современного промышленного искусства — станки, машины, оборудование, самолеты, космические корабли, электровозы, тепловозы и др. — объективно и потенциально могут стать также образами свободных творческих сил человека, воплощением пафоса его победы над силами природы, предметно-вещным отражением общественных эстетических отношений людей данной эпохи.

В ансамблевом единстве промышленных изделий, как ив произведениях станкового искусства, могут быть ярко воплощены красота образа свободного и героического труда советских людей, дух коллективизма, радость мировосприятия нового человека. Скажем больше: даже отдельный предмет машинного производства, отличающийся гармоническим синтезом высоких функциональных и художественно-конструктивных достоинств, может быть в возможности образным выражением красоты новых общественных отношений, нового отношения человека к труду и технике.

Чем более в предмете видна только его собственная техническая функция — одна из сторон общественных связей, тем менее он эстетически значим. И наоборот, чем более в функциональной целесообразности предмета, в пропорциях его частей, композиции, линиях, ритме, фактуре и окраске «просвечивают» многогранные потребности, интересы, вкусы общественного человека, чем более предмет говорит не только «о себе», но и о целостном человеке, тем более он является носителем художественно-образного начала.

При всем различии художественных образов предметного мира, создаваемых в материальном производстве, и художественных образов в литературе, живописи, скульптуре, кино, музыке, их объединяет единый критерий прекрасного — эстетический идеал, и мера вещного, социального и духовного воплощения идеала в многообразных формах человеческого творчества есть показа-

тель подлинной красоты созидательной деятельности людей.

Вещный ансамбль — продукт промышленного искусства — выступает как предметная материальная действительность и одновременно как воплощение художественного образа этой же действительности, определенных отношений человека к обществу, к природе. В изобразительном же искусстве, например, художественный образ приобретает относительно самостоятельное значение, не связанное с материально-утилитарной функцией или с каким-либо художественным комплексом, и специально предназначен для удовлетворения эстетических потребностей людей.

Разумеется, эстетическое освоение действительности в технике носит более опосредствованный характер и здесь труднее выделить структуру эстетического порядка, т. е. эстетическое содержание, из утилитарно-практической сферы. Здесь невозможно столь многостороннее и адекватное художественное отображение действительности с использованием условности, отличающей весь богатый мир искусства слова, звуков, красок и т. д. Промышленное искусство и не ставит перед собой такой задачи. Однако объективные различия и особенности художественных образов в промышленном искусстве и произведениях литературы, живописи, музыки, скульптуры и др. пролегают внутри их более широкой качественной общности.

Все изложенное приводит к выводу, что творчество по законам красоты в основе своей неразрывно связано с художественно-образным освоением действительности, в разной форме и в разной мере проявляющемся в промышленном искусстве как особой форме человеческой деятельности.

Было бы неверно думать, что можно создать красивые предметы, лишенные художественного содержания, и связывать «художественность» только с активностью человеческого сознания, с миром воображения, далеким от «прозы бытия». Эстетический идеал коммунизма — наиболее полное гармоническое единство человека и общества — должен найти свое соответствующее выражение и в красоте машин, станков, приборов, механизмов, в предметах быта, во всем вещном мире, создаваемом человеком. И каждый предмет, отвечающий своему функционально-утилитарному назначению, будет

одновременно тем более красив, чем более он сможет удовлетворить эстетические потребности не только обладателя данного предмета, но и любого другого человека.

Высокие эстетические достоинства промышленной продукции и всех предметов массового производства призваны соответственно выражать свободный труд и потребности человека, красоту общественных отношений строящегося коммунизма и оказывать активное эстетическое воздействие на людей в их повседневной жизни, воспитывать их красотой предметного окружения, доставлять радость, пробуждать любовь к изяществу и творческое вдохновение.

В условиях строительства коммунизма, автоматизации производства формируется новый, всесторонне развитый работник, способный ориентироваться во всей системе производства, а следовательно, создаются возможности для возрождения на новой и высшей основе универсальности и цельности человека. В связи с этим изменяется понимание красоты вещного мира, творимого человеком. Оценка красоты предметов только как уникальных произведений мастеров-одиночек и индивидуального гения уже недостаточна. Ныне красота предметной деятельности создается общественным, коллективным творческим трудом, основанным на современной технике и передовой науке, и запечатлевается целостно в виде единого ансамбля (ансамбль улицы, города, интерьер жилища, цеха, ансамбль одежды и т. д.), в котором отдельные части гармонически сочетаются, взаимно обогащаются и приобретают эстетическую ценность на основе целого.

Именно всеобщее, общечеловеческое содержание, воплощенное в самых многообразных и различных по практическому назначению предметах человеческого труда, образует их красоту.

Взаимопроникновение прекрасного и полезного в материально-трудовой деятельности и ее продуктах, растущее гармоническое единство художественной и утилитарной формы предметной среды делают ненужным внешнее украшательство готовых предметов, привнесение «красоты» извне. Этот внутренний синтез красоты и пользы достигается через художественное конструирование, которое одновременно преодолевает и формалистическое украшательство (модерн), скрывающее и принижающее утилитарную функцию предмета, и конструк-

тивистские эксперименты, отрывающие искусство от общественной жизни и отождествляющие его с техникой. В прошлые времена, в отдельные периоды, обращение к изобразительным мотивам, заимствованным из природы, в целях украшения орудий труда и предметов быта было исторически необходимой формой проявления эстетического творчества, опирающегося на сравнительно примитивные производительные силы труда, ограниченное познание природных форм и свойств. Красота связывалась главным образом с орнаментальной декоративной обработкой предмета. Художественное конструирование является новым этапом в дальнейшем углублении познания и степени овладения внутренними закономерностями природы, естественными свойствами и выразительными возможностями ее различных материалов — металла, стекла, дерева и др.

Новый человек и новый мир человеческих отношений должны найти прекрасные формы своего отражения и утверждения и в материальной и духовной культуре коммунизма.

§ 2. Дизайн как специфический вид эстетической деятельности

Материальная культура носит на себе отпечаток тесного взаимодействия техники и художественного творчества людей. Заглядывая в глубь истории, мы видим, что техническая деятельность в целом не противоречит эстетическим представлениям о прекрасном. В результате длительной отшлифовки временем достигалось полное соответствие функции, конструкции и формы орудий труда, бытовых предметов и построек. Их совершенство вызывает чувство удовольствия, утилитарная функция дополняется художественным значением.

Но если раньше материальная культура создавалась очень медленно, ее формы совершенствовались веками, почти стихийным образом, схожим с формообразованием в природе, то с развитием научного и технического прогресса происходит учащение циклов в смене предметной среды. Раньше приходившие в негодность предметы заменялись на новые, но точно такие же. Принципиальное изменение облика предметной среды происходило в течение жизни нескольких поколений. В начале XX в. окружающая среда неизмеримо изменилась на глазах

одного поколения. В результате предметные формы, не успевая «отшлифоваться» и ассимилироваться культурой, вытесняются, сменяются другими — под воздействием более прогрессивных технических решений и бурного роста потребностей людей в новых средствах передвижения, коммуникации, приборах.

Усиливается моральное устаревание технических изделий. Оно сопровождается моральным устареванием их внешнего облика. Так что нередко случается, что еще довольно «сырые» с художественной точки зрения технические изделия, несущие на себе груз старых представлений о соответствии конструкции и формы, могут уступать место другим, не достигнув необходимой зрелости формы.

Однако наряду со стихийным формообразованием, подверженным законам медленной эволюции форм, проявляет себя тенденция к осознанному предметному формообразованию на основе логического мышления, художественной интуиции, творческого предвидения наиболее оптимальных результатов.

На рубеже XIX —XX вв., в эпоху резких научно-технических и социальных перемен в обществе, такая деятельность стала выделяться в самостоятельную профессию, которая впоследствии получила название *дизайн,* или *художественное конструирование.* Сознательное художественное формообразование предметной среды стало целью художников, работающих в тесной связи с инженерами, психологами, специалистами по восприятию предметной среды.

Особенно интенсивно дизайн стал развиваться в 20-е годы. В Советской России эта деятельность была частью революционной перестройки всего образа жизни людей, социальных отношений и необходимой для этого почти полной сменой предметных форм быта, облика городов и сел.

В дизайне развито критическое начало по отношению к реально существующим недостаткам предметного окружения и массового вкуса. Это притягивает в сферу дизайна многих прогрессивных художественных деятелей Запада. Но в положительном плане дизайн, конечно, не способен подменить собой все необходимые преобразования в материальной и духовной культуре. Его можно рассматривать только как специфический вид эстетической деятельности, может быть, больше других свя-

занный с техническими и социальными преобразованиями в обществе.

В дизайне можно выделить два аспекта. С одной стороны, имея дело с объективными процессами развития техники и утилитарных потребностей людей, обращаясь к глубинным человеческим эмоциям, специалисты в области дизайна работают над проектами отдельных вещей и комплексами изделий, которые имеют общечеловеческое значение. С другой стороны, эти специалисты включены в систему производства и распределения, работают над вещами, имеющими товарную ценность, затрагивают сложнейшие социально-эстетические механизмы формирования идеала, функционирования художественной культуры.

Первое общее определение дизайна было предложено английскими теоретиками искусства. Согласно их пониманию, дизайнером является любой специалист, который способен на основании полученных им знаний, технической подготовки и практического опыта, а также развитого зрительного восприятия рекомендовать производству использовать наиболее подходящие материалы, способы их обработки, форму, цвет, отделку промышленных изделий массового изготовления.

В данной формулировке отразились давнишние связи английских дизайнеров с художниками-прикладниками. Они подчеркивали особенности нового вида деятельности, ориентированного главным образом на массовое машинное производство.

Позднее, когда все больше внимания стали обращать на роль дизайнера в обществе, не отказываясь от характеристики его профессиональной работы над формой изделий, стали подчеркивать его возможности в деле организации окружающей предметной среды.

Споры об определении дизайна продолжаются до сих пор." Они вызваны желанием соответствующим образом скоординировать его цели и повлиять на характер участия дизайнеров в конкретном общественном производстве.

Одним из важных вопросов при определении сущности дизайна является вопрос о соотношении дизайна с другими видами искусства, о том, как дизайн входит в сферу художественного творчества.

Самый простой ответ сводится к тому, что дизайнеры работают над формой промышленных изделий, изгото-

вляемых серийно, используя при этом арсенал художественных средств формообразования. Но так же работают и архитекторы, только над более крупными объектами. Кроме того, здесь трудно уловить отличие дизайнеров от обычных инженеров и конструкторов, которые изобретают новые материалы и конструкции, значительно влияющие на облик предметного мира. Другими словами, инженер может выполнить работу дизайнера: Нередко бывает и наоборот — дизайнер берет на себя функцию инженера, прорабатывает технические детали, опираясь на так называемое непредвзятое суждение, на свою художественную интуицию.

Обращаясь к таким крайним точкам в обобщениях , практики, некоторые теоретики искусства приходили к крайностям «эстетики техницизма»г используя наиболее удачные, запоминающиеся примеры соединения технического и эстетического начал для нападок на традиционное художественное творчество. Подменяя техницизмом и технологизмом сложный процесс предметного формообразования с присущей ему диалектикой объективного и субъективного, они деидеологизируют проектную деятельность и сводят ее лишь к элементарным формально художественным операциям.

Как в среде дизайнеров, так и в более широких художественных сферах по этому поводу ведутся серьезные дискуссии. Их выводы имеют важное значение как для художественного образования, так и для практической деятельности дизайнеров.

Если бы в сфере инженерного конструирования логически можно было бы прийти к оптимальному выбору формы и конструкции, если бы этот выбор был независим от имеющихся материальных ресурсов, трудовых навыков людей и традиций производства, если бы потребители всегда соответствовали идеальной модели, тогда гипотетически можно было бы предположить полное соединение инженерного проектирования и дизайна. Но на самом деле все это не так. Даже в наиболее сложных с технической точки зрения областях проектирования, строго детерминированных внешними условиями, существует много вариантов решений (например, самолеты, автомобили, электронная техника). Дизайн и становится необходимым потому, что он используется в качестве механизма регулирования связей между отдельными элементами производства и возникающими несоответствия-

ми. Он обладает отчетливо выраженным социально-эстетическим характером.

Нередко высказывается мнение о том, что дизайн — в отличие от уникального художественного творчества — связан только с серийными формами и промышленной их обработкой. Как уже отмечалось, это было вызвано желанием отделить новую профессию от ремесла, основанного на примитивном производстве, и прикладного искусства, где важнее всего уникальность отдельного решения. Однако в практике дизайнеров можно встретить не только серийные изделия. Они работают над формой и конструкцией уникальных технических приборов и сложных изделий, выполняемых вручную, с минимальным применением промышленной обработки. Дизайнера и тех, кто пользуется его изделием, интересуют в первую очередь функциональные и эстетические качества готового объекта, а не то, как он был сделан — серийно или индивидуально. Есть такие приборы и целые комплексы научной аппаратуры, которые изготавливаются принципиально в одном экземпляре, но, по существу, оказываются значительными вехами в развитии техники и дизайна.

Все это означает, что принципы дизайна не могут быть выведены только из производства. Подобно тому, как представления о критериях формы предметного окружения не могут быть выведены лишь из зрительных, образных впечатлений. Дизайн вырастает из их единства, занимая особое место в ряду других видов художественного творчества.

Дизайн не сводим ни к одному из других видов искусства, поскольку он в большей мере является материально-продуктивным видом творчества, чем художественно-образным осознанием действительности.

Воплощение в нем эстетических идеалов, пространственно-временных особенностей восприятия окружающего мира, образных и символических характеристик происходит опосредованно, через механизмы функционирования материальной и духовной культуры. Поэтому дизайн может быть описан только совокупностью целого ряда естественнонаучных и гуманитарных дисциплин.

Совокупность научных подходов к дизайну получила наименование *техническая эстетика.* Она не охватывает эстетическую проблематику всего окружающего нас материального мира и предметного творчества, к которым

относятся архитектура, народные ремесла, художественная промышленность, декоративное и оформительское искусство. Предмет технической эстетики локальнее. В то же время техническая эстетика не сводится только к эстетическим аспектам. Она опирается на социологию, экономику, инженерную психологию, теорию управления производством и многие технические дисциплины. Свойственные ей междисциплинарные связи порождены интеграцией наук в условиях научно-технической революции, когда, в частности, резко усиливается внедрение общесоциологических дисциплин и специальных наук о человеке в производственный процесс. Здесь техническая эстетика стоит ближе всего к теории архитектурного проектирования.

Исходным в творчестве дизайнеров являются материалы и закономерности формообразования, подчиняющиеся строгим естественным законам природы (законы механики, оптики и т. д.). Художник не переходит грань их полного художественно-образного преображения, как в изобразительном искусстве, когда зритель перестает ощущать естественность исходного «сырого» материала (камня, холста, краски). С другой стороны, дизайнер ставит перед собой определенную цель: соотнести технику и бесчисленное разнообразие технических форм с человеком и возможностями их типологического восприятия. Тогда перед человеком находится уже не хаос форм, а упорядоченная система. Дизайнеры учитывают и стимулируют развитие «разрешающих» эмоциональных и умственных способностей человека, возрастающих с прогрессом науки и техники. Для этого в технической эстетике много внимания уделяется детальному знанию механизмов эмоционального и эстетического восприятия людьми окружающего мира, основанному на данных психологии.

В технической эстетике проводится детальный логический анализ конструирования как типа творческой, продуктивной деятельности, определяется роль в нем эстетического начала, координации внехудожественных и ассоциативно-образных факторов.

В дизайне одной из важных методологических задач является максимально раннее включение художника в процесс проектирования вещи, уже на стадии предварительного, предпроектного задания. Тогда могут быть обеспечены правильная перспектива, предвидение необхо-.-

димых технических и формальных параметров вещи, которые могут потребовать поиска еще не существующих в практике материалов и способов их обработки, новых видов конструкций.

Преображение существующей предметной среды сопряжено с изобретением, предвидением, причем не только в техническом, но и в художественном плане. На этом основывается требование включать художников в состав проектных коллективов. Поскольку художественное восприятие принципиально целостно, художник способен соединить в своем воображении утилитарные и эстетические параметры. Он обладает даром образного предвидения, художественного моделирования будущей среды В условных формах и материалах (макеты, эскизы, экспериментальные поиски форм). Художник отличается значительной по объему зрительной памятью, что помогает ему быстро и успешно ассимилировать новые, еще чужеродные формы и в художественной, духовной культуре.

Именно в дизайне моделируется и детализуется эмоциональное отношение людей к новой «технической реальности», которая, возникая на их глазах, является не результатом прихоти отдельных людей и не случайного стечения обстоятельств, а следствием планируемой перестройки производства, требующей больших затрат материальных и человеческих ресурсов. Цельный образ такой реальности, создаваемой художником, нуждается еще в расчленении на его составляющие элементы, в переводе их на язык техники и экономики, управления производством. Без этого он останется лишь утопическим предвидением будущего.

Этим объясняется усиление внимания в технической эстетике к всестороннему прогнозированию изменений предметной среды. В ней начинает занимать большое место категория социально-эстетического идеала, а также понятие совокупного образа среды как результата художественно-проектного мышления. Но последний не исчерпывается макетами и эскизами, фотоколлажами городов и бытовой среды будущего, даже сопровождаемыми подробными литературными описаниями. Перспективное проектирование включает в себя экспериментальное и общетеоретическое прогнозирование, основывается на системном подходе к явлению.

На определенной стадии развития технической эстетики эта тенденция нашла выражение в виде теории «то-

тального проектирования среды». Весь предметный мир охватывался умозрительно и к нему подходили в одном стилистическом ключе. Дизайн воспринимался как антипод хаоса и разновременности в создании среды, утверждая ценность лишь наиболее «кратных» и потому лаконичных форм. Благодаря тому, что в массовом серийном производстве любые заложенные формы и типоразмеры получают широкое распространение в жизни, они воспринимаются как победа определенного стиля. Так что проблемы стиля в дизайне решаются несколько по-иному, чем в других видах художественного творчества.

В дизайне больше, чем в остальных видах художественного творчества, проблемы стиля связаны с проблемами стилизации, неоправданного переноса решений, логичных и функционально оправданных в своих пределах, на вещи и явления совершенно другого характера. Так, успехи авиации и связанных с ними аэродинамических форм привели в 30-е годы к распространению «обтекаемого стиля», подчеркнутая техничность современной электронновычислительной и радиоаппаратуры используется как «модная линия» в современной бытовой технике. Стилизация, или «стайлинг», как ее называют в дизайне, не содержит в себе фатально отрицательного начала. Она используется для ускорения смены технических форм, для подчеркивания многофункциональности вещи, усиления игрового начала. Она выступает как средство художественно-образных решений. Но, конечно, чаще всего «стайлинг» оказывается орудием коммерческого подхода к проектированию вещей, рассматриваемых прежде всего как товар. «Стайлинг» становится регулятором в системе товарообмена, влияет на изменение вкусов и потребностей людей. Чтобы бороться с неоправданной стилизацией в дизайне, необходимо изучать мотивации вкусовых и функционально-эстетических предпочтений людей, их отношение к подчеркнуто новым формам и наследованному из прошлого предметному окружению, исследовать социально-символическую значимость предметных форм.

Соотношения между подчеркнуто обыгрываемой стилизацией форм и объективно-функциональными решениями в дизайне неоднозначны. Ведь функциональный подход в дизайне также ориентирован на подготовку и реализацию предметов в сфере товарных отношений. Дизайн не может быть отделен от культурно-историче-

ской ситуации своего времени. То, что создавалось, художниками совершенно искренне в виде «вечных», объективно функциональных форм, некоторое время спустя воспринимается как локальный стиль, внешняя примета прошедшего исторического периода. Условия, которые казались художникам объективными, представляли собой совокупность требований производства, экономики, эстетических норм, стиля и моды. Кроме того, в разных условиях проектирования и производства предпочтение отдается то технико-экономическим факторам, то социально-экономическим, то престижным и символическим.

В результате тщательного анализа предметной среды дизайнеры определяют скрытые в ней противоречия и тенденции в ее развитии. Нередко существующие потребности людей оказываются в противоречии с народнохозяйственными и технологическими возможностями, необходимыми для их удовлетворения, содержат в себе отзвуки уже «переживших себя» функциональных требований, получивших когда-то устойчивую зримую форму и кажущихся объективно «вечными», а по сути дела,— только символичными. Чтобы понять ситуацию, дизайнеры пользуются данными социально-психологических исследований, моделируют с помощью своего художественно-образного мышления тип возможного потребителя, наблюдают поведение людей в больших и малых коллективах. Все это необходимо для прогнозирования среды будущего, для реального утверждения новых форм и потребностей, сохраняющих связь с историческими традициями формирования материальной культуры.

Недостаточно только материально создать новое окружение. Оно еще должно проникнуться общекультурными связями людей, стать частью их духовного, эстетического мира. С позиций дизайна в этом окружении выделяют два уровня. Основной уровень по преимуществу утилитарный. Возвышающийся над ним уровень связан с механизмами формирования моды, стиля, эстетических идеалов. Соответственно этому различаются задачи дизайна как вида эстетической деятельности.

Когда художникам приходится иметь дело с проектированием вещей, используемых в чрезвычайных условиях жизни людей (при ликвидации последствий стихийных бедствий и катастроф, для жизнеобеспечения в районах с суровым климатом, для таких видов работ, которые приводят к перенапряжению всех сил и стрессу, наконец,

при проектировании предметов для использования их людьми с физическими недостатками), главное внимание уделяется функциональности, удобству пользования, учету дополнительных факторов в контакте с предметной средой. В задачу художников входит не только грамотное формальное решение проблем, но и тактичное, эмоционально приемлемое включение необходимых дополнений, чтобы они вписывались в окружающую предметную среду естественно и не разрушали ее своим видом.

Дизайн способствует не только удобству пользования предметами, снятию излишних психологических нагрузок, облегчает ориентацию в предметной среде, но и компенсирует ее недостатки в целом.

Дизайнерская практика неоднородна. Есть уровень практической постановки и решения конкретных дизайнерских разработок. Художники-конструкторы стараются достичь наибольшего и скорейшего по времени воплощения своих замыслов в натуре, на основе имеющихся в распоряжении материалов и средств производства. Тем самым они получают возможность прямо влиять на качество выпускаемой сегодня продукции и на общую культуру производства. Как правило, такие специалисты тесно связаны с производством и работают в штате промышленных объединений.

Следующий уровень — художественное прогнозирование среды будущего в подчеркнуто экспериментальных проектах, необычных по своему внешнему виду, противопоставленных сегодняшнему окружению. Они сообщают импульс к ускорению поисков нового, помогают формулировать задания на проектирование формы и даже функций вещи.

Существует уровень более общих, научно-исследовательских разработок, необходимых для .проведения в жизнь многосложных дизайнерских программ, выходящих за рамки только интуитивного художественного предвидения. Поэтому в теории и практике дизайна большую роль играет координация научного и художественного подхода, что составляет специфику дизайна.

Наряду с архитектурой и изобразительным искусством дизайн является сегодня неотъемлемой частью материального и духовного производства. Конечно, он не может и не должен подменять их собой. Он обладает весьма специфическими чертами и является связующим звеном между техникой и человеком, затрагивая совокуп-

ность социально-экономических, технических и эстетических аспектов их взаимодействия. Этим дизайн и интересен для эстетических исследований.

§ 3. Эстетические ценности природы и проблема их защиты

Убежденность в великой эстетической ценности природы, утверждение первичности красоты естества по отношению к красоте рукотворной — характерная черта стихийно-материалистических философских учений. Уже в древних космологиях, синкретично сочетавших зачатки научных подходов с мифологическими воззрениями, содержатся представления о всеобще проявляющихся правильностях (ритм, симметрия, пропорциональность, мера, гармония), противостоящих хаотическому началу, упорядочивающих формы вещей, управляющих их бытием и лежащих в основе всех совершенных явлений мира. Эти законы и правильности мыслились как онтологические основы и архитектонические устои мироздания. При кажущейся наивности таких представлений в них был намечен продуктивный подход, поэтому идеи античной космологической эстетики получили развитие у мыслителей Возрождения и Просвещения (в том числе в работах русских рационалистов конца XVIII и начала XIX веков), искавших естественнонаучного и математического обоснования природы красоты. Теперь, в конце XX века, естествоиспытатели, углубляющиеся в строение галактики и атома, кристаллов и живых клеток, работающие над проблемами кибернетической биологии и экологии, устанавливают с помощью точных методов и отвечающего им инструментария реальное действие универсальных регулятивных законов, наличие основанных на них соразмерностей, которые на всех уровнях организации и развития материи — от космоса до микромира — обеспечивают стабильность и структурно-функциональное совершенство природных предметов, процессов, организмов.

Многие совершенные природные формы (кристаллы, венчики цветов, плоды, животные, человеческое тело) оказываются математически «выверенными». Так, принцип спирали лежит в основе строения галактик и головки подсолнечника, сосновой шишки и раковины улитки; на принципе «золотого сечения» основан ряд органических структур различных уровней сложностей — от шаровид-

ного кактуса до человеческого торса; в скелетной архитектуре некоторых морских животных выявляется принцип синусоиды и т. д. С другой стороны, канонические математические функции при графическом их выражении образуют своего рода «матричные модели» многих совершенных форм («кардиоида», «ромашка», «линия красоты» и др.).

Единство результатов эстетико-философских размышлений и естественнонаучных исследований способствует более строгой аргументации диалектико-материалистической концепции объективности красоты природы и ее ценности.

Для углубления в интересующую нас проблему важно обратиться к тому объяснению взаимосвязи человека и природы, которое мы находим у Ф. Энгельса. В «Диалектике природы» он разъяснял: «...на каждом шагу факты напоминают нам о том, что мы отнюдь не властвуем над природой... что мы, наоборот, нашей плотью, кровью и мозгом принадлежим ей и находимся внутри ее, что все наше господство над ней состоит в том, что мы, в отличие от всех других существ, умеем познавать ее законы и правильно их применять»[1]. Человек находится «внутри природы», поскольку включен в ее макросистему в качестве духовно суверенной, но биологически зависимой от нее системы; он принадлежит своим мозгом природе в том смысле, что мозг — материальный субстрат сознания, а также в том смысле, что эмоционально-психические механизмы сознания, обеспечивающие эстетическое восприятие и оценку действительности, формировались в процессу очеловечивания природной среды.

Становление эстетического отношения человечества к природной среде было связано с открытием универсальных законов совершенства. Первоначально это было " интуитивное их обнаружение в ходе трудового процесса, а затем — отчетливое их осознание. Открываемые правильности служили гносеологической опорой и ценностными ориентирами в различных видах трудовой деятельности. Человек с необходимостью должен был подчиняться законам ритма, симметрии, пропорциональности, меры, гармонии, должен был учитывать их при изготовлении орудий труда, оружия, утвари, посуды, при

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 20, с. 496.

сооружении жилища, ограды, лодки и т. д. На протяжении тысячелетий выявлялась и подтверждалась зависимость между следованием этим законам и совершенством результатов производственной деятельности. Положительное эмоциональное переживание этих результатов, возникавшее при этом ощущение дружественности всего совершенного человеку способствовали преодолению страха перед непонятным и неподвластным, выстраиванию обозримой картины действительности. Это привело к тому, что универсальные правильности природы стали восприниматься как залог совершенства, как сущностные характеристики красоты, а сама красота — как несомненная ценность.

Является примечательным, что изначально в языке народа все хорошо устроенное, ладное, целостное именовалось «лепым». «Лепота» — это явленное созерцанию совершенство: «лепота поднебесная», «лепота вещей». Позднейший термин «красота» произведен от «красочного», т. е. доставляющего чувственную и духовную радость: «красное солнышко», «красный день», «красный звон», «красна девица» и т. д. Все, не отвечающее своей природе, не сообразное с естественной мерой, расценивалось как «нелепое».

Вместе с проникновением в тайны природы и распространением экологических идей возрастает внимание и уважение к ее жизнетворчеству и ко всему живому, которое само себя строит, воссоздает, совершенствует; обогащаются представления о практической неисчерпаемости видов и форм естественной красоты.

Это, прежде всего, ее первоэлементы: фактура, простейшие звуковые и цветовые характеристики. Так, например, эстетически значимыми являются для нас и солнечный свет и его спектральные модификации, возникающие вследствие отражений, рассеяний, преломлений, поглощений в той или иной среде. Воспринимая эти первоэлементы, мы испытываем предварительное эстетическое наслаждение — подобно знатокам живописи, которые любуются палитрой художника, или любителям музыки, которым доставляют удовольствие звуки настраиваемых оркестрантами инструментов. Эстетическое восприятие многоканально, оно схватывает и оценивает многие свойства явлений мира. К эстетически значимым элементам следует поэтому отнести не только визуальные и аудиальные, но также все другие «сигналы»

природной среды, при условии, что они вызывают бескорыстную радость чувств, порождают ассоциации неутилитарного порядка (ароматы трав и цветов, вкус и запах ягод, плодов, пчелиного меда и т. д.).

Второй уровень составляют линеарные, пространственные, цветовые, звуковые микро- и макроструктуры: прямолинейная геометрия кристаллов, их полисимметричность, криволинейная геометрия и многообразные соразмерности в строении растений, рыб, насекомых, животных. Архитектурные, скульптурные, живописные находки, природы неистощимы вследствие изменчивости и вариативности жизненных форм. Красивыми предстают для развитого эстетического восприятия такие из этих форм, которые «читаются» и вызывают восхищение своей лаконичностью и изяществом.

Третий уровень — целостные эстетические облики живых существ, слагающиеся из многих компонентов и воспринимаемые в единстве с их жизнедеятельностью. Предметом оценки является здесь и их соответствие мере того вида, к которому они принадлежат, и достигнутое в данном организме соответствие формы ее назначению, завершенность, целесообразность.

Особую область красоты образует на этом уровне совершенство движений живых существ: ритмичность, пластичность, изящество, грациозность. Если даже то или иное существо не кажется нам красивым в состоянии покоя, оно может стать эстетически привлекательным, когда творит свои движения: летит, плывет, бежит, прыгает. Весьма выразительно информативное поведение наших меньших братьев: их детские, брачные, охотничьи игры, ритуальные танцы, песни. Прирученные нами, они становятся верными нашими друзьями, а их поведение — источником различных эстетических впечатлений и переживаний. На доброе отношение они отвечают нам преданностью и бескорыстной любовью. Деятельность высокоразвитых существ, их обычаи и повадки вызывают у нас антропоморфные ассоциации. В таком случае в своих оценках мы не ограничиваемся категорией красоты, а прибегаем и к другим модальностям: мы квалифицируем их характеры и поступки как милые, комичные, мужественные, героические. Наблюдения этологов, рассказы натуралистов, свидетельства очевидцев нередко оказываются столь же впечатляющими, как художественные произведения.

Помимо указанных источников эстетический фонд природы обогащается благодаря связям, возникающим между многими компонентами среды, их естественной композиции. Таковы, например, ландшафты — комплексы, возникшие на базе экологических систем. Они слагаются из многих эстетически выразительных компонентов (холмы и долины, горы и степь, моря и озера, большие и малые реки, ручьи и болота, разные виды хвойных, лиственных, смешанных лесов), которые, обладая собственной живописностью, образуют новые многоразличные сочетания. При этом облик каждого ландшафта непрерывно изменяется в зависимости от времени года и времени дня, от погодных условий, положения солнца, конфигурации облаков, отражений в водоемах. Ландшафты находятся в состоянии непрерывных оптических превращений, волнующих, трудноуловимых. К тому же ландшафты обладают не только пластическими и живописными, но и музыкальными характеристиками: в их эстетическое целое входят голоса природы — плеск волн и шум листвы, шорох падающего снега и стук дождя, пение птичьего хора, гудение пчел, стрекот кузнечиков... Сложный, живописно-музыкальный образ ландшафта рождает у нас глубокие, иногда даже экстремальные душевные состояния, и если мы созерцаем горную гряду, полярное сияние, штормовое море, бесконечную степь, «вечернее земли преображенье» в час захода солнца или даже (глазами космонавтов) всю нашу планету на фоне звездного неба, в спектре наших эстетических переживаний преобладает чувство возвышенного.

Уяснение эстетической ценности природной среды предполагает, что должно быть рассмотрено ее значение для полноценного бытия людей. Здесь прежде всего можно указать на природную среду как на источник благотворной сенсорной информации. Созерцание правильных естественных форм, движений, цветовой палитры, слушания голосов природы — фактор эмоциональной подзарядки, релаксации, эйфории. Благотворен и другой результат эстетического общения с природой: духовное овладение ее совершенством не только доставляет наслаждение, но способствует обогащению чувств, осветляет сознание, оптимизирует миро переживание. Установлено, что со специфическим эстетическим обликом того или иного ландшафта (соснового леса или дубовой рощи, укромной поймы небольшой речки или озерного окоема,

равнинной или пересеченной местности и т. д.) связано особое целительное их воздействие на чувственную и психическую сферу. Эстетотерапия — это составная часть природотерапии, средство укрепления и сохранения физического, психического, нравственного здоровья.

Благотворность общения с природой не исчерпывается гомеостатическим, гедонистическим, психогигиеническим эффектами: если общение это совершается на уровне развитого эстетического восприятия и общей культуры, оно способствует духовной активности личности, приводит в движение ее душевные и интеллектуальные способности.

Неповторимая красота родной природы, окружающей человека в годы становления его личности, ее прекрасные образы, запечатлеваемые нашей памятью, во многом определяют строй наших чувств. Эстетическое единение с природой своей страны и своего края, любовь и уважение к ней — один из этико-эстетических устоев патриотического сознания.

Итак, общение с природой, освоение ее эстетических ценностей — одно из условий гармоничного развития человеческой личности и ее успешной творческой деятельности, в том числе художественной. Для художника природа не фон, а фонд творчества: это часть жизненной среды, из которой он черпает необходимые для творчества впечатления, первообразы; вместе с тем общение с природой для художника — способ творческого самоуглубления и фактор вдохновения. Открытие и поэтизация красоты природы, утверждение непреходящего значения ее ценностей (а в. XX в. также и тревога относительно судеб этих ценностей) отличают сознание художников -гуманистов.

Очевидна зависимость таланта и мастерства художника от его способности познавать естество вещей, объективные законы их совершенства и опираться на эти законы. Эта зависимость выявляется уже на уровне использования свойств того эстетического естественного материала, который предстоит обработать (мрамора или гранита, бронзы или дерева в скульптуре; минеральных и растительных красителей в живописи; антропологических характеристик в сценическом искусстве; вокальных данных в искусстве певца и т. д.).

В ансамбле многих свойств сознания художника непременным является готовность «учиться у природы»

в ее живописной, скульптурной, архитектурной мастерской. Совершенные формы, творимые в искусстве, вторичны по отношению к совершенным формам природы. Это выявляется наглядно в орнаментальном и прикладном искусстве, скульптуре, пейзажной живописи, пикторальной музыке; эта закономерность может быть также выявлена при анализе более глубокой генетической связи художественной красоты с красотой естественной. Художник может создать оригинальные рукотворные формы, только опираясь на законы, лежащие в основе строения и бытия реальных вещей и существ. Самые средства художественного воздействия с необходимостью должны быть соотнесены с возможностями человеческого восприятия, с особенностями чувственного и психического аппарата, с ритмами дыхания, сердечной деятельности, речи. Наконец, следует видеть, что некоторые непременные критерии художественного достоинства преемственны по отношению к универсальным свойствам, обеспечивающим совершенство всего живого: целесообразности и системности, органичности и оправданности, экономности и простоты. В силу этого непреложным принципом для каждого зрелого мастера оказывается художественная естественность.

Возвращаясь к идеям, высказанным в «Диалектике природы», напомним, что уже в 80-х годах прошлого века Ф. Энгельс пришел к выводу: благодаря успехам естествознания человечеству открылись отдаленные последствия его вмешательства в жизнь природы, а это, в свою очередь, с необходимостью должно привести к тому, что люди «...снова будут не только чувствовать, но и сознавать свое единство с природой...»[1].

Стремление к такому единству всегда характеризовало эстетическое мировосприятие и мироотношение народа. Это нашло отражение в любовно найденных названиях деревьев, трав, цветов, птиц, животных; сказалось в сюжетах, образах, символике народных песен и сказаний, в орнаменте, украшающем одежду и утварь, в мотивах деревянной скульптуры и архитектуры, в органичной связи с ландшафтом эстетического облика селений, городов, крепостных сооружений.

Гуманистически ориентированное профессиональное искусство тоже не отделяет от природы, не противостоит

[1] *Маркс К., Энгельс Ф. Соч.* 2-е изд., т. 20, с. 496.

ей. Достижение единства красоты рукотворной и красоты естественной составляет цель, и смысл садово-паркового искусства. История этого искусства знает многих талантливых мастеров, умевших выявить своеобразие естественного ландшафта, а вместе с тем обогатить их эстетическую выразительность органичными архитектурными и скульптурными включениями.

Разумеется, красота природы, увековеченная в народном творчестве и профессиональном искусстве, не представляет собой нерукотворной первозданности. Ландшафты строго естественного характера сохранились только частично (в горных районах, в тайге, в тундре, в заповедниках). Их все более теснят ландшафты антропогенные, возникшие на основе экосистем, испытавших воздействие человеческой деятельности (сведение лесов, земледелие, выпас скота, проведение дорог, горнорудные разработки и т. п.). В процессе освоения природной среды человечество непреднамеренно изменяет ее эстетический облик (таково происхождение вторичных степей и «лунных пейзажей» в промышленных районах), а наряду с этим совершается эстетически ориентированное очеловечивание природой среды.

Стремительные преобразования в области сельскохозяйственного производства привели к появлению ранее не виданных макропейзажей. Уходящие за горизонт хлебные нивы целинного края, рациональный чертеж оросительных каналов и лесозащитных полос, обрамляющих многоцветные прямоугольники лугов и пашен; вписанные в первобытную тайгу комплексы гидроэлектростанций — все это меняет эстетический облик целых географических районов. Эти макроландшафты обладают своей эстетической характерностью, и их выразительность не лишает обаяния ландшафты традиционные. Более того, при всех различиях их "объединяет красота разумно возделанной человеком земли.

Идея гармонии между природой и коммунистической культурой движет исканиями наших градостроителей. Наиболее удачные из их проектов и осуществлений доказывают, что не только собственно архитектурные, но и чисто утилитарные строения могут органично вписываться в естественные ландшафты (рощу, живописно пересеченную местность, берег реки и т. д.) или рукотворные зеленые зоны (старые парки, дачные усадьбы). При этом исконная среда может быть успешно дополне-

на новыми насаждениями, искусственными водоемами, спортивно-оздоровительными комплексами, «вертикальным озеленением» жилых домов.

Поиски органичных связей между результатами конструктивной научно-технической деятельности и естественными конструктами природы открывают обширный фронт работ. Позитивный опыт убеждает, что эстетически ценными и благотворно воздействующими на эмоционально-психическую сферу оказываются только такие комплексы, в которых цивилизация не подавляет природу, а технические новации не наносят ей ущерба.

Предвидение Энгельса сбывается: в конце XX в. человечество все более убеждается в своей зависимости от природы и необходимости сохранения единства с ней. Геоглобальные и космологические исследования, экологизация миропонимания и мироотношения (в том числе эстетического) способствуют осознанию уникальности нашей планеты, неповторимости ее красоты.

Непосредственное духовное единство с природой в условиях научно-технического прогресса остается для человечества столь же необходимым, как и во времена Гомера. Примечательно, что в космосе люди во всех отношениях остаются «землянами». Более того, все земное обретает для космонавтов особую ценность: по их признаниям, им недостает земного притяжения, им хочется подержать в ладонях горсть земли, они тоскуют о траве и деревьях, о дожде и снеге, об облаках, проплывающих над головой, а не под ногами. На космических кораблях будущего растения, птицы, а возможно, и животные станут такой же привычной частью системы обеспечения эмоционально-психического баланса, как факторы и средства биологического гомеостазиса. Подобно этому уже теперь здесь, на земле, утрата эстетического единства с красотой природы может сказаться катастрофически на душевном состоянии и жизнедеятельности человечества.

Интенсивный рост городского населения привел к тому, что миллионы людей оказались отъединенными от естественной среды и испытывают эстетический голод, вызываемый урбанизацией и технизацией образа жизни. В этих условиях все более притягательной становится для них естественная красота, все более настоятельным стремление провести свободное время за чертой города. В результате и непосредственно примыкающие к горо-

дам зеленые зоны и районы более отдаленные испытывают критические перегрузки. И если все большее число видов цветов, бабочек, птиц, рыб, зверей заносится в тревожную «Красную книгу», то причина тому не только *в* издержках промышленной революции, нарушении экологического баланса, демографическом взрыве, миграции населения, но и в субъективном факторе, которым в данном случае является состояние эстетического сознания: в расхождении между стремлением к общению с природой и недостижением необходимого уровня культуры такого общения.

Способность открывать и ценить совершенство природных явлений, наслаждаться их красотой — родовое свойство человечества; невосприимчивость к красоте природы или редуцированность «чувства природы» следует поэтому рассматривать как аномалии. Люди, страдающие эстетической слепотой и глухотой по отношению к природе, приходят в лес, в поле, на берег реки всего лишь для того, чтобы расслабиться, «размяться», устроить пикник и т. п.; они оказываются способными без сожаления и стеснения вытаптывать лесные поляны, замусоривать водоемы, уродовать и срубать деревья, «загрязнять» тишину, вспугивать птиц и животных, даже убивать их ради удовлетворения «охотничьего инстинкта». Такая атрофия ценностного отношения к природе — предельный случай, свидетельствующий о потребительской ориентации сознания. Другая аномалия — урбанизированная ценностная установка, которая позволяет реагировать на эстетические объекты городской среды, но при этом естественная красота не "привлекает или представляется невыразительной, оставляет равнодушным. В литературных и телекинематографических произведениях последних лет мы нередко встречаемся с сюжетами, драматизм которых проистекает из того обстоятельства, что судьба эстетических ценностей природы оказывается зависящей от носителей такого равнодушно-прагматического склада сознания.

От полной или частичной редуцированности эстетического отношения к природе следует отличать заинтересованность, ограниченную неразвитостью восприятия, избирающего только простейшие яркие формы, а также наивным представлением, что красотой можно обладать как некоей материальной данностью, располагать ею по своему усмотрению и что при этом красота возрастает

по мере количественного увеличения материальных ее носителей. Подмена критериев влечет за собой смешение мотивов, духовное освоение подменяется потребительским присвоением. Это выражается в «пропалывании» полян и лугов с целью собрать и увезти в город как можно больше цветов, в старательном «прочесывании» водоемов ради того, чтобы сорвать все растущие в них кувшинки, в навязчивом стремлении поймать птицу или белку.

Коммунистическая партия Советского Союза и Советское правительство видят в действенных мерах по охране природы и приумножению ее ценностей (сохранение генетического фонда, восстановление естественных ландшафтов, организация заповедников, создание национальных парков, рекреационных зон) дело первостепенной важности. Статья 67 Конституции СССР, воплотившей опыт народа и принципы коммунистического мироотношения, гласит, что охрана природы и ее богатств — гражданский долг каждого члена нашего общества, долг столь же непреложный, как оберегание ценностей художественной культуры. В свете жизненной значимости этого общенародного дела и должны рассматриваться проблемы эстетического образования и воспитания.

Отмеченные выше аномалии в отношении к природе — это следствие невыработанности личной эстетической культуры, неразвитости эстетического чувства, недостаточности опыта, узкой специализации сознания; они могут- быть изжиты в процессе формирования всесторонне развитой и гармоничной личности.

Для успеха дела нужно, начиная с детского возраста, пробуждать и развивать эстетическое восприятие природной среды, умение всматриваться и вслушиваться в нее, открывать совершенное и овладевать им, радоваться ему бескорыстно, бережно-уважительно к нему относиться, делиться своими открытиями и своей радостью со всеми людьми. Каждым человеком должны быть усвоены научно обоснованные представления о законах красоты, о критериях эстетической ценности и благотворных их функциях в жизни личности и общества.

Аксиоматическим положением эстетической науки является та истина, что прекрасное не может быть присвоено: единственный достойный способ отношений к ней — духовное ее освоение. Потребительское отношение

к природе безнравственно. Природа ранима и беззащитна: песчаные дюны, родниковый ключ, деревья, цветы не могут спасти себя от кощунственно относящегося к ним человека; живые существа, потревоженные им, не могут безболезненно покинуть обжитые ими территории: птицы перестают вить гнезда и петь, животные заболевают и перестают размножаться.

Эстетические ценности природы должны быть признаны неприкасаемыми, так как они составляют общенародное достояние и принадлежат не только нашим современникам, но и будущим поколениям. Следует разъяснить, что игнорирование этико-экологических принципов отношения к природе наносит непоправимый вред не только ей, но и обществу. И если любое самочинное вмешательство в гармоничные экосистемы природы и уничтожение ее богатств строго наказуемо по закону, то уничтожение или оскорбление ее красоты есть не менее тяжкое преступление.

Коммунистическое отношение к природе не является пассивно-созерцательным: духовное освоение ее ценностей сочетается с их защитой и приумножением. Это, в свою очередь, требует не только образованности, но и воспитанности, которая предполагает неразрывность убеждений личности и способа ее бытия. Воспитанность проявляется в добровольном и неуклонном следовании этико-эстетическим нормам и принципам. По самому его смыслу общение с природой предполагает ненаблюдаемость со стороны, свободу выбора, интимность. Перед лицом природы, находясь в ситуации формальной ненаказуемости, каждый человек до конца выявляет уровень своей культуры и степень своего нравственного достоинства.

Искомый результат формирования эстетического отношения к природе следует видеть в образовании у всех членов социалистического общества устойчивой внутренней потребности духовно овладевать ее ценностями, оберегать и приумножать их. В этом смысле можно сказать, что законы красоты должны стать категорическими императивами поведения каждого из нас.

ГЛАВА 3

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ-ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД СОВЕТСКОГО И МИРОВОГО ПРОГРЕССИВНОГО ИСКУССТВА

§ 1. Исторические предпосылки возникновения искусства социалистического реализма

В эстетическом отношении искусство социалистического реализма было подготовлено всей историей прогрессивного художественного развития человечества. Непосредственной художественной предпосылкой возникновения этого искусства явилось утверждение в эстетической культуре XIX века принципа конкретно-исторического воспроизведения жизни и необходимость дальнейшего обогащения этого принципа после великих художественных достижений искусства критического реализма. В этом смысле социалистический реализм является качественно новым этапом в развитии искусства конкретно-исторического типа и, следовательно, в художественном развитии человечества в целом, так как конкретно-исторический принцип освоения мира является самым значительным завоеванием мировой эстетической культуры XIX-XX веков.

Конкретно-историческое воспроизведение жизни только тогда поднимается до уровня великого искусства, до всемирно-исторической художественной значимости, когда оно правдиво осваивает конкретно-историческую связь отдельного индивида с жизнью человеческого общества в целом, когда оно воспроизводит реальный человеческий характер как конкретно-исторический результат и перспективу общеисторического развития. Решая эту задачу, критический реализм создал такую художественную систему, в которой конкретно-историческая связь индивида с обществом объективно осваивалась как его связь со своей социально-классовой средой, а более широкие общественные связи устанавливались лишь субъективно в виде отрицания узкосоциальной замкнутости как враждебной человеку и утверждения внутреннего, волевого стремления индивида к внеклассовым, свободным, гармоническим отношениям с обществом. И поэтому как только критический реализм пытался придать таким отношениям облик художественной реальности, он тут же отходил от принципа конкретно-исторической правдивости, сбивался на художественную иллюзию.

Здесь проходит последняя граница конкретно-исторической правдивости в искусстве критического реализма. Оно не в состоянии освоить внутреннюю, субъективную устремленность человека к гармоническим отношениям с обществом в единстве с объективной необходимостью, этого в самом обществе.

Теоретически диалектика связи индивида с его социально-классовой средой и поступательным развитием общества в целом была раскрыта марксизмом еще в середине XIX в. Но художественно она была освоена значительно позже. Это объясняется прежде всего тем, что для искусства необходимо было, чтобы связь социально закрепленного индивида с поступательным развитием человечества приобрела характер непосредственного, конкретно-чувственного процесса социального раскрепощения человека и реального утверждения нового типа общественных отношений — неантагонистических, равноправных, освобождающихся от узкосоциальной замкнутости. Необходимость такого состояния мира для появления искусства нового типа вполне осознавалась классиками марксизма в XIX в., но они достаточно ясно сознавали и то, что в их эпоху общественно-историческая почва для такого искусства еще отсутствовала. В сущности, именно об этом идет речь в известном письме Ф. Энгельса к М. Каутской от 26 ноября 1885 г., где он пишет, что для их времени «...писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов» !, а также в его известном письме к Лассалю от 18 мая 1859 г., где говорится, что «полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия будет достигнуто, вероятно, только в будущем...»[2].

Марксизм в XIX в. теоретически осознал всемирно-историческую необходимость превращения антагонистического классового общества в неантагонистическое, социалистическое, а затем и в бесклассовое, коммунистическое общество. Эта объективно-историческая необходимость и ее теоретическое осознание являются важнейшими общеисторическими предпосылками возникновения реалистического искусства нового типа. Однако чтобы

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с; 5.

[2] Там же, с. 23.

такое искусство действительно появилось, потребовалась особая конкретно-историческая ситуация.

Такая ситуация сложилась только в начале XX в., прежде всего в России, когда появилась реальная историческая возможность освобождения человека от социального гнета, узкосоциальной замкнутости и установления неантагонистических, социалистических общественных отношений. Чтобы реализовать эту возможность, требовалась мобилизация всех революционных и прогрессивных сил во всех областях общественной жизни, в том числе и в области художественного творчества. Именно тогда В. И. Ленин и обратился в своей знаменитой статье «Партийная организация и партийная литература» к писателям-социалистам со специальным призывом активно включиться в великое дело социалистического обновления жизни в качестве одной из составных частей коммунистической общественно-преобразовательной деятельности. Этим была определена всемирно-историческая задача и обозначена конкретно-историческая сущность реалистического искусства нового типа. Сущность эта — в его коммунистической партийности.

Таким образом, искусство социалистического реализма возникло исторически как составная часть коммунистического типа общественного сознания и деятельности. Этот тип творческого освоения мира сложился на основе всемирно-исторической необходимости перехода человечества от классово-антагонистического общества к бесклассовому и сформировался как последовательно революционное движение в интересах трудящегося большинства, и прежде всего рабочего класса, наиболее заинтересованного — уже в силу общественного характера своего труда — в социалистическом и коммунистическом преобразовании мира.

Искусство отражает реальный опыт коммунистического освоения мира и по-своему продолжает и приумножает его — с помощью художественно-творческого воображения.

Являясь одной из составных частей коммунистического движения, искусство социалистического реализма специфически художественным образом реализует общий для этого движения тип творческого освоения жизни. Оно органически связано с другими частями общего дела — и с марксистско-ленинской теорией, которая вооружает художников знаниями о мире и путях его измене-

ния, и с политикой Коммунистической партии, которая направляет творческое внимание художников на важнейшие задачи социалистического (коммунистического) строительства, и с социалистической экономикой, которая определяет новый характер общественных отношений — объективный предмет искусства социалистического реализма, и, наконец, с коммунистической нравственностью как почвой, непосредственно питающей это искусство. Однако все это приобретает собственно художественное значение только в процессе художественно-творческого воспроизведения жизни, только в преломлении через специфику этой сферы общественной деятельности, только в виде художественного сплава объективного и субъективного жизненного содержания, осуществленного на основе собственно художественных принципов творческого освоения мира. Сами же эти принципы (метод социалистического реализма) складываются прежде всего в результате качественного обновления прежней художественной культуры за счет собственно художественного освоения закономерности социалистического преобразования жизни и благодаря активному участию художников своим творчеством в коммунистическом типе общественного движения.

§ 2. Определение социалистического реализма как художественного метода

Начало искусству социалистического реализма было положено *р* первое десятилетие XX в., прежде всего в литературе. В дальнейшем, особенно после Октябрьской революции, оно стало приобретать в мировой художественной культуре все более широкое значение, выдвинув во всех видах искусства первоклассные художественные дарования, давшие высочайшие образцы художественного творчества XX века: Горький, Маяковский, Шолохов, Твардовский, Бехер, Арагон — в литературе; Греков, Дейнека, Гуттузо, Сикейрос — в живописи; Прокофьев, Шостакович — в музыке; Станиславский, Брехт — в театре.

Вместе с развитием художественной практики социалистического реализма шло и ее теоретическое осмысление, выяснялись и формулировались ее основные творческие принципы, ее метод, особый характер партийности и народности этого искусства, исследовались основные

тенденции и формы его конкретного исторического развития. Все это происходило путем столкновения разных точек зрения, в острых дискуссиях, которые продолжаются и в настоящее время.

Особое значение для теоретического осмысления сущности социалистического реализма имела дискуссия начала 30-х годов, развернувшаяся накануне Первого съезда советских писателей (1934). Именно тогда возник термин «социалистический реализм», сложилось теоретическое понятие о социалистическом реализме как художественном методе и было выработано достаточно емкое определение этого метода, сохраняющее свое значение до настоящего времени: «... правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии» с целью «идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма».

Это определение социалистического реализма учитывает все его наиболее существенные признаки: и то, что это искусство относится к конкретно-историческому типу творчества в мировой художественной культуре; и то, что его собственную реальную первооснову составляет действительность в ее особом, революционном развитии; и то, что оно социалистически (коммунистически) партийно и народно, является составной, художественной частью социалистической (коммунистической) переделки жизни в интересах трудящегося народа.

Необходимо иметь в виду, что «изображение жизни в ее революционном развитии» относится в приведенном выше определении именно к характеристике метода социалистического реализма, а это означает, что революционное развитие жизни является для нового искусства не только предметом изображения (таким предметом для искусства социалистического реализма может быть в конечном счете любая область и любое состояние конкретно-чувственного бытия человека), но и принципом воспроизведения, той закономерностью общественно-исторического развития, которая творчески осваивается художником и становится «строем его души» — основным принципом художественно-творческого освоения всего конкретного многообразия жизни.

Принцип изображения жизни в ее революционном развитии или, иначе говоря, принцип художественно-творческого освоения конкретных явлений жизни в их отношении к поступательному развитию общества к ком-

мунизму — именно это отличает прежде всего искусство социалистического реализма от всех других художественных систем, в том числе и от произведений с социалистической направленностью в этих системах, например в романтизме или критическом реализме, а также от тех многочисленных произведений с социалистическим содержанием, которые обычно называют малохудожественными или слабыми в художественном отношении. В последнем случае имеются в виду произведения, в которых авторы ограничиваются в основном лишь отражением явлений жизни и их оценкой, а главного для искусства — творческого освоения мира в целом через посредство этого отражения — не осуществляют или осуществляют не в полную меру, так что еще не происходит качественного скачка от реального жизненного материала и авторского мировоззрения к собственно художественному явлению. Социалистический реализм, как и романтизм и критический реализм, — это эстетическое понятие, т. е. такое понятие, которое характеризует определенный тип именно художественного творчества.

В современном советском искусствознании утвердился специальный термин для обозначения всех форм художественного творчества, которые несут в себе социалистические идеи и утверждают социалистический идеал — «социалистическое искусство». Общая ценность этого искусства состоит в том, что оно является социалистическим по своей идеологической направленности и поэтому воспитывает людей в духе социализма. Однако неправомерно относить все социалистическое искусство к художественной системе .социалистического реализма, неправомерно прежде всего потому, что при этом не учитывается собственная природа искусства социалистического реализма как такого социалистического искусства, которое в наибольшей мере соответствует принципам социалистической жизнедеятельности, так как оно не просто несет в себе социалистические идеи, а является одной из форм социалистического (коммунистического) типа творческого освоения жизни.

Определяя особую функцию художественной литературы в составе коммунистического движения, В. И. Ленин писал, что она состоит в том, чтобы оплодотворять «...последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата...», создавать «...постоянное взаимодействие между

опытом прошлого (научный социализм...) и опытом настоящего...» [1]. Иначе говоря, искусство в составе коммунистического движения призвано осуществлять «постоянное взаимодействие» между идеями научного социализма (коммунизма) и живой социалистической практикой. Совершенно ясно, что искусство может выполнять эту особую функцию только тогда, когда оно и само по себе, своими собственно художественными средствами творчески осваивает жизнь по принципу, однородному с практическим освоением ее в духе социализма.

Сущность коммунистического движения состоит в том, что оно, опираясь на конкретно-историческую возможность, превращает в реальную действительность необходимость социалистического и коммунистического преобразования жизни. Искусство, включаясь в это движение, осуществляет по-своему то же самое, что и все другие его составные части: отражая реальное состояние жизни в конкретно-чувственных образах, оно творчески реализует в этих образах конкретно-историческую возможность социализма и его поступательного движения, другими словами, оно своими собственно художественными средствами превращает эту возможность в действительность — не в практическую действительность, конечно, а в так называемую «вторую», художественную реальность. Но тем самым искусство дает художественно-образную перспективу и для практической преобразовательной деятельности людей и непосредственно, конкретно-чувственно убеждает их в необходимости и возможности такой деятельности.

Если определять своеобразие социалистического реализма по типу связи характеров и обстоятельств в эпических и драматических произведениях литературы, то оно состоит прежде всего в особом качестве конкретно-исторических обстоятельств, которые формируют характеры героев художественных произведений. Если речь идет о дореволюционной действительности, то, с одной стороны, это силы социального подавления людей, обесчеловечивающие их, например рабочих — на первых страницах романа Горького «Мать»: «..Люди привыкли, чтобы жизнь давила их всегда с одинаковой силой, и, не ожидая никаких изменений к лучшему, считали все изменения способными только увеличить гнет». В критиче-

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 12, с. 104.

ском реализме такого рода обстоятельства являются единственными социально-историческими обстоятельствами, которые определяют судьбу человека, делая ее практически безвыходной. В социалистическом реализме это лишь одна из сторон конкретно-исторических типических обстоятельств, которая, хотя и может целиком поглотить человека или целую группу людей, не означает единственного исхода для всех остальных людей.

Другой стороной типических обстоятельств в социалистическом реализме дореволюционных лет является борьба против социально-классового и всякого иного закрепощения личности, преодоление классового разделения вообще с целью утверждения непосредственного, свободного общения между людьми. Вовлекаясь в этот процесс, человек преодолевает чуждую его личности силу социального подавления, освобождается от нее и уже совершенно добровольно — и в этом смысле свободно — вступает в союз с другими такими же личностями, независимо от того, из какой социальной среды они вышли, ради освобождения человеческого общества в целом от всякого рода социальных антагонизмов и, таким образом, ради своего окончательного освобождения.

В отличие от «Железной пяты» Джека Лондона, где при всей политической и нравственной симпатии автора к социалистам социалистическое движение оказалось всего лишь одной из замкнутых в себе общественных сил, отгороженной даже от революционных народных масс, в романе «Мать» социалистическое движение органически связано с освободительной борьбой рабочего класса как со своей основной социально-исторической почвой и пустило корни во все другие социальные слои общества — крестьянство, интеллигенцию и даже господствующие классы — дворянство и буржуазию, поскольку их лучшие представители стремятся преодолеть свою классовую замкнутость и обрести значимость для общества в целом. В результате социалистическое движение предстает у Горького' не как выражение интересов какого-либо одного класса, но как одна из сторон общественно-исторического развития в целом.

Существенно обновились в искусстве социалистического реализма и принципы реалистического воспроизведения человеческих характеров — как положительных, так и отрицательных. Подобно положительным персонажам в искусстве критического реализма, положительные пер-

сонажи в искусстве социалистического реализма стремятся к лучшей жизни, к гармоническим отношениям с обществом. Но при этом они опираются не только на субъективное желание сделать жизнь лучше, но и на объективно-историческую необходимость и возможность ее преобразования. Положительный персонаж в искусстве социалистического реализма — это человек, который осознает объективную необходимость исторического прогресса и делает все возможное для практического превращения этой необходимости в действительность. Именно поэтому в «Матери» Горького так много внимания уделяется учебе, самообразованию рабочих и крестьян, а ход событий развертывается в виде все более организованной практической деятельности, осуществляемой на основе объективных знаний и точного учета конкретных условий.

Ведущий положительный герой в искусстве социалистического реализма — это активная творческая личность с сознанием своего места и роли в революционно-преобразовательном движении. Он — «очень умный», как рекомендуют одного из таких героев в пьесе Горького «Враги». «Греков! Идем с нами, ты умный!» —обращаются к нему и его товарищи по работе.

Греков — «умный», он обладает определенными знаниями о законах общественного развития, понимает, в чем состоит особая роль его класса в истории общества, знает, что надо делать лично ему и его товарищам, чтобы эта роль была выполнена. Он знает также, что борьба за утверждение новой жизни на земле потребует больших жертв и, может быть, одной из них будет его собственная жизнь, — и он идет на это.

Уверенность положительного героя в своей правоте и в будущем торжестве своего дела проистекает в искусстве социалистического реализма из сознания своей непосредственной причастности ко всемирно-историческому прогрессу в качестве его активной движущей силы, практического творца истории. Он всем своим существом связан с будущим человечества, и в этом его непреоборимая сила, несмотря на все муки, которые выпадают на его долю, несмотря на все препятствия, которые стоят на его пути, в том числе и такие, которые пока невозможно преодолеть.

Приобщение личности, субъективно устремленной к гармоническим отношениям с обществом, к объектив-

но-историческому прогрессу, по-новому осветило и силы социального подавления человека, социального отчуждения его от общества. Если в критическом реализме эти силы просто отрицались как враждебные личной свободе человека, то в социалистическом реализме они стали воспроизводиться в их отношении к поступательному общественному развитию, как исторически преходящие, бесперспективные, подлежащие уничтожению. В творчестве Горького, где эти силы выступают еще как господствующие, их историческая несостоятельность выражается, как правило, во внутренней неуверенности, в ощущении внутренней беспомощности при всем внешнем превосходстве над силами будущего. Вот как это передается, например, в реплике Клеопатры («Враги»), которую она в яром озлоблении бросает в сторону арестованного Грекова и его товарищей: «Вы видите, какие разбойничьи рожи у этих арестантов? Они знают, что хотят, они это знают. И они живут дружно, они верят друг другу... Я их ненавижу! Я их боюсь! А мы живем все, враждуя, ничему не веря, ничем не связанные, каждый сам по себе... Мы вот на жандармов опираемся, на солдат, а они — на себя... и они сильнее нас».

Таким образом, социалистический реализм дал принципиально новое решение труднейшей задачи конкретно-исторического типа творчества — правдивого освоения конкретно-исторической связи отдельного человека с жизнью всего человечества. Он установил непосредственную связь внутренней, субъективной устремленности человека к лучшей жизни со всемирно-исторической необходимостью и конкретно-исторической возможностью социалистического и коммунистического преобразования мира и выработал на этой основе принципы художественно-творческого воспроизведения жизни в виде конкретно-исторического процесса, в котором идет объективно оправданное и субъективно обеспеченное освобождение человека и общества, высвобождение личности из условий социального отчуждения и гнета и установление в этом процессе все более свободных, взаимозаинтересованных отношений между людьми.

Такова внутренняя закономерность, на основе которой создается и существует художественный мир социалистического реализма, его принципиальная основа, таковы принципиальные особенности этого творческого метода. «Социалистический реализм, — говорил М. Горь-

кий в докладе на Первом съезде советских писателей,— утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью» [1].

Принципы социалистического реализма сложились в условиях практически результативной борьбы за социализм и утвердились как основной метод художественного творчества в условиях успешного строительства социализма. Однако это не значит, что они применимы только по отношению к "этим историческим условиям. Художественная практика свидетельствует о том, что новое искусство способно творчески осваивать и историю прежних эпох, включая и далекое прошлое человеческого общества. Искусство социалистического реализма и там обнаруживает конкретно-историческую связь отдельной личности не только с ее социальной средой, но и с общественно-историческим развитием в целом и воспроизводит эту связь, художественно творит ее как социально опосредованную субъективную деятельность, неповторимым образом осуществляющую объективную необходимость общеисторического прогресса в его созвучии с современным социалистическим преобразованием жизни. Далекое прошлое тем самым получает вторую, художественно сотворенную жизнь и начинает непосредственно работать на социализм, становится его художественной составной частью. Именно в этом, например, состоит принципиальное значение романа А. Толстого «Петр I» и кинофильма Эйзенштейна «Александр Невский» как произведений социалистического реализма.

В любом случае главным в искусстве социалистического реализма является творческое воспроизведение, конкретного жизненного процесса как результата субъективной реализации объективной необходимости поступательного развития общества в сторону социализма и коммунизма, к свободному, взаимозаинтересованному общению личностей друг с другом. Конкретное содержание этого процесса всегда неповторимо, так как является

[1] М. Горький о литературе. М., 1961, с. 441—442.

художественной реализацией именно данных конкретно-исторических возможностей и именно данной творческой личностью, ее собственным вкладом в созидание нового мира, одним из возможных вариантов социалистической преобразовательной деятельности.

По своей общественно-исторической природе, в качестве составной части коммунистического движения, искусство социалистического реализма преследует цель максимально эффективного воздействия на реальный жизненный процесс ради его поступательного развития. Поэтому оно и находится в преемственной связи с конкретно-историческим типом художественного творчества в прошлом и является новым этапом в развитии этого художественного типа. Именно на пути творческого освоения реальных характеров как конкретно-исторического результата и перспективы общеисторического развития и возможно максимально эффективное воздействие искусства на реальный процесс социалистического преобразования общества.

Принадлежность к конкретно-историческому типу художественного творчества во многом определяют не только содержательные принципы в искусстве социалистического реализма, но и принципы образной детализации в этой литературе. Социалистический реализм предусматривает в принципе конкретно-историческую правдивость художественно-образной детализации, по меньшей мере, закрепление художественно освоенной жизненной характерности за ее временем, местом и средой. Но так как эта художественная система творчески осваивает связь данной конкретно-исторической ситуации с общеисторическим движением человечества к его коммунистическому будущему, то в целом художественная форма в произведениях социалистического реализма определяется всякий раз характером реального жизненного материала и индивидуальной творческой способностью художника. Это дает широкое многообразие форм и стилей в искусстве социалистического реализма.

Например', в тех случаях, когда конкретные исторические характеры и события, на основе которых писатель творит мир художественных образов, сами по себе имеют всемирно-историческое значение такого рода, тогда и весь художественный процесс может осуществляться в конкретно-исторических формах, вернее, в жизнеподобных конкретно-исторических формах. Таковы класси-

ческие произведения советского искусства социалистического реализма, посвященные теме революции, гражданской войны, Отечественной войны, теме практического созидания социалистического общества.

Но бывают ситуации, когда конкретно-историческая форма реальной действительности оказывается в художественном отношении малоэффективной, когда она не позволяет передать подлинное значение творчески освоенной художником связи между конкретным жизненным материалом и общеисторическим прогрессом. Тогда художник создает так называемую условную (условно-фантастическую) конкретно-чувственную форму.

Победоносиков — главный начальник по управлению согласованием в сатирической комедии Маяковского «Баня». Ему безразлично, чем управлять и что согласовывать, главное — управлять и согласовывать и тем препятствовать свободной творческой деятельности людей, выхолащивать революционно-созидательное содержание из их общественной практики. Спрашивается, как художнику социалистического реализма бороться против Победоносикова, как художественно реализовать возможность его преодоления, когда реальные победоносиковы были еще достаточно сильны? И тогда писатель своими, собственно художественными, средствами искусственно ускоряет всемирно-исторический процесс, создает «Машину времени», «Фосфорическую женщину» из далекого будущего и с помощью этих фантастических образов творит коммунистическую перспективу дальнейшего исторического развития. Фантастика эта художественно правдива, правдива в конкретно-историческом смысле, так как выявляет связь вполне определенного конкретно-исторического момента с общеисторической перспективой коммунистического преобразования жизни. Это, так сказать, собственная фантастика искусства социалистического реализма. Конечно, пример с «Баней». Маяковского далеко не исчерпывает всех форм фантастической образности в искусстве социалистического реализма.

В принципе социалистический реализм предусматривает художественное освоение более широких и сложных по своему общественно-историческому значению связей человека с миром и его будущим и значительно более эффективное воздействие на реальный ход жизни, чем любая другая художественная система в ми-

ровом искусстве. Общая цель искусства социалистического реализма — проникать во все стороны человеческой жизни, включая и сферу глубоко скрытых, подсознательных процессов, и сферу самого высокого сознания, самых смелых полетов человеческой мысли, с тем чтобы всюду устанавливать конкретно-чувственную связь индивидуально неповторимого бытия с общеисторическим движением человечества к коммунизму. А это предполагает все новые и новые творческие открытия как в области содержания, так и в области художественной формы. Главное, чтобы невозможное или невероятное по форме, когда оно художественно необходимо, выражало возможное и вероятное по существу.

§ 3. Типология социалистического реализма

В отличие от других художественных систем, например романтизма или критического реализма, для которых характерны разные социально-идеологические позиции" художников и, следовательно, наличие разных идейных течений, искусство социалистического реализма едино по своей социальной основе и идеологическим взглядам. Это обусловлено прежде всего его коммунистической, партийностью, которая предусматривает глубоко осознанную творческую деятельность в интересах миллионов трудящихся, в условиях социализма — в интересах всего социалистического общества.. Конечно, и в социалистическом реализме творчество художника не-посредственно может быть связано по преимуществу с какой-то одной социальной средой, и эта связь может определять особенности содержания и формы его произведений, как, например, связь с крестьянской жизнью в творчестве Шолохова или Пластова, Но в любом случае конкретный жизненный материал творчески осваивается художником. социалистического реализма с позиций социалистического пролетариата, социалистического общества в целом.

Вместе с тем искусству социалистического реализма свойственно широкое внутреннее многообразие типов творчества, так называемых стилевых течений. Основные из них сложились в результате творческого освоения важнейших для социализма сторон жизни (в определенном их освещении) это, во-первых, борьба за социализм и защита его завоеваний; во-вторых, соотношение обще-

ственных и личных интересов в условиях упрочения социалистических отношений и их дальнейшего развития; в-третьих, утверждение самоценного значения личности, ее желаний, стремлений, творческих порывов, собственных возможностей; и, наконец, в-четвертых, борьба против отрицательных явлений жизни, препятствующих поступательному развитию общества и развертыванию личной самоценности человека.

В общеисторическом плане все эти стороны равно значительны для коммунистического движения, в конкретных же исторических условиях какая-то сторона приобретает особое значение, например защита социализма в годы войны, борьба с недостатками — когда они существенны и опасны, всестороннее развитие личности — в условиях развитого социализма. Кроме того, каждый художник и по характеру своего воспитания, и по своему жизненному опыту, и по своей внутренней устремленности особо пристрастен, как правило, к какой-то или к каким-то определенным сторонам жизни и связанной с ними проблематике, живет этим и придает всему своему творчеству соответствующую внутреннюю направленность, пафос. В результате в искусстве социалистического реализма сложились особые разновидности, свои внутренние типы художественного творчества.

Прежде всего это произведения с преимущественно *героическим* содержанием (такие, как «Мать» Горького, «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова и одноименный фильм братьев Васильевых, «Разгром» и «Молодая Гвардия» Фадеева, «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» Маяковского, «Шторм» Билль-Белоцерковского, «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Тачанка» Грекова, «Левый марш» и «Оборона Севастополя» Дейнеки.

Реальную жизненную основу героического в социалистическом реализме составляют прежде всего такие исторические ситуации, в которых решается судьба коммунистического движения и его завоеваний и которые требуют от его активных участников высочайшего, крайнего напряжения и отдачи всех физических и духовных сил. Именно в результате такой самоотверженной борьбы народам России удалось совершить социалистическую революцию в Октябре 1917 года и отстоять свои завоевания в годы гражданской войны, построить новое социалистическое общество и защитить его от фашист-

ской чумы в годы Великой Отечественной войны. Художник, осваивающий жизнь в героическом ключе, воспроизводит реальную героическую ситуацию в виде такой художественной действительности, в которой самоотверженная борьба за социализм утверждается в качестве высшего смысла человеческого существования, а коллектив товарищей по борьбе выводится в качестве главной или даже единственной формы общественной и личной жизни человека. Поэтому для таких произведений особо характерен многоликий образ крепко спаянного, политически сплоченного коллектива, неудержимо устремленного к победе новых общественных сил, к защите нового, социалистического миропорядка. Все другие связи человека с миром переводятся в этом типе. творчества на задний план, а на передний план выдвигается одна связь — с коллективом товарищей по борьбе.

«Нема у меня ни отца, ни матери, ни жены, ни братьев, ни близких, ни родни,— размышляет о своей судьбе Кожух, командир «железного потока» в романе Серафимовича,— тильки одни эти, которых вывел я из смерти. Я, я вывел. А таких миллионы, и округ их шеи петля, и буду биться за них. Тут мой отец, дом, мать, жена, дети...» «И что за народец собрался! — читаем в романе Фурманова о чапаевцах. — Как только лицо — так тебе и тип: садись и пиши с него степную поэму. У каждого свое. Нет двоих, чтобы одно: парень к парню, как камень к камню. А вместе все — перевитое и свитое молодецкое гнездо. Одна семья! Да какая семья!»

Героическое начало заключено в самой природе коммунистического движения: чтобы коренным образом переделать жизнь и отстоять достигнутое, требуются колоссальные усилия активных участников движения и постоянная готовность совершить ради этого героический подвиг. Поэтому жизнь питает искусство героическим содержанием на всех этапах развития социалистического общества. Но все же наиболее полное и массовое проявление героизма происходит в особые, критические периоды истории социализма, требующие от человека отдачи всех сил, всего себя делу утверждения и защиты нового общества. Этим объясняется, что большинство произведений с преимущественно героическим содержанием появилось в нашем искусстве именно в такие периоды или посвящалось им впоследствии.

В целом же искусство социалистического реализма ос-

ваивает не только героические ситуации, свершения и возможности людей, но и все другие состояния общественной и личной жизни человека. При этом внимание художника может сосредоточиться на соотношении разных сторон человеческой жизни, на их взаимосвязи, на противоречиях между ними, в том числе и трагически неразрешимых. В результате складывается особый *«полифонический» тип* художественного творчества в искусстве социалистического реализма. Это такие произведения, как «Хождение по мукам» А. Толстого, «Тихий Дон» и «Судьба человека» Шолохова, «Страна Муравия» и «За далью даль» Твардовского, «Баллада о солдате» и «Чистое небо» Чухрая, «Летят журавли» Калатозова, триптих «Коммунисты» и «Влюбленные» Коржева. Здесь есть и воспроизведение жизни в ходе ее социалистического преобразования, есть и пламенное утверждение героических свершений ради нового общества и его защиты. Но при этом внимание художника сосредоточено на многообразии связей человека с миром, на драматически сложной или трагической судьбе человека в революции, во время войны, в мирное время.

Искусство «полифонического» типа обогатило социалистический реализм высочайшими образцами художественного творчества и располагает богатейшими возможностями дальнейшего развития. Конечная цель коммунистического движения — всестороннее развитие человека на основе гармонического единства личных и общественных интересов. Но эта цель достигается не сразу, а в результате длительной общественно-преобразовательной деятельности, захватывающей все новые и новые сферы общественной жизни и все новых и новых членов общества. Художник, который творит в этом ключе, вскрывает противоречивость в соотношении разных сторон жизни человека и воссоздает художественными средствами напряженный процесс реально возможного преодоления этих противоречий.

«По ту сторону его (царства необходимости. — *И. В.)* — писал Маркс, — начинается развитие человеческих сил, которое является самоцелью, истинное царство свободы, которое, однако, может расцвести лишь на этом царстве необходимости, как на своем базисе. Сокращение рабочего дня — основное условие» [1].

[1] К. Маркс и *Ф.* Энгельс об искусстве, т. 1, с. 243 — 244.

«Царство свободы», о котором говорит Маркс, — это сфера «свободного времени», которое остается у труженика после работы. В условиях развитого социализма рост свободного времени становится одной из важнейших целей нового общества. Именно при этом условии возможно всестороннее развитие человеческой личности, все более полное выявление ее творческих способностей.

Этим определяется и основная задача искусства социалистического общества на современном этапе. Не просто изображение трудовой деятельности людей, но труд в его связи с другими областями общественной жизни как реальное право человека на участие и в организации труда, и в распределении продуктов, ив управлении всей жизнью общества в качестве его свободного и равноправного члена. Не просто человек в процессе труда, но художественное воспроизведение трудовой деятельности человека, у которого есть любимая, может быть, семья, дети, есть много других интересов и потребностей — наслаждаться обществом друзей, искусством, природой, осуществлять важнейшее предназначение человека — творить: делать научные открытия, создавать художественные ценности, творчески участвовать в практическом преобразовании мира.

В жизни все это находится в очень сложных и противоречивых соотношениях, порождает острые, иногда неразрешимые конфликты, напряженные, драматические ситуации. Отсюда особое значение «полифонического» типа творчества в современном искусстве социалистического реализма.

Вместе с тем в искусстве социалистического реализма продолжает успешно развиваться такая разновидность творчества, которую принято называть *романтической.* Имеются в виду произведения с повышенным интересом художника к тому, как рождение нового общества преломляется во внутреннем мире личности, приобретая особую задушевность и привлекательность; как новое в жизни преломляется в субъективных порывах человека, в его индивидуальных действиях, поступках.

Не столько многообразие связей личности с обществом в целом, как в «полифоническом» типе творчества, не столько героические свершения коллектива борцов за социализм, как в героическом типе творчества, сколько приподнятое субъективное восприятие событий и индивидуальный подвиг. Исследователи относят к этому типу

творчества лирику Тихонова, Багрицкого, Светлова, Вургуна, творчество Яновского, Довженко. К этому типу творчества тяготеют и столь популярные в настоящее время приключенческие произведения литературы и киноискусства, рассказывающие о подвигах советских разведчиков во время Великой Отечественной войны или о подвигах борцов за социализм в годы Октябрьской революции и гражданской войны, например фильмы «Неуловимые мстители» и «Новые приключения неуловимых мстителей», «Белое солнце пустыни». В этих случаях романтика органически сливается с героикой, образуя в целом героико-романтический пафос.

Очень важно различать романтический тип творчества в искусстве социалистического реализма и собственно романтизм, т. е. романтизм как особую художественную систему, которая существует помимо социалистического реализма и появилась задолго до него. Собственно романтизм предполагает художественное воспроизведение жизни в виде абсолютно самоценных личностей, внутренне независимых от окружающей их действительности и устремленных в иной, созвучный им мир. В социалистическом реализме устремленность личности к лучшей жизни воспроизводится в единстве с объективно-исторической необходимостью коммунистического преобразования общества, на основе чего появился новый для искусства тип самоценной личности — тип героя, субъективно осознающего объективно-историческую необходимость общественной гармонии и мобилизующего все свои творческие возможности для ее практической реализации.

Однако, пока будущее практически не осуществилось, оно в любом случае живет только во внутреннем мире человеческой личности и всегда остается для нее чем-то загадочным, таинственным и в то же время неодолимо зовущим к себе, требующим своей разгадки, осуществления. В современной науке это состояние все чаще называют *романтикой* в отличие от романтизма как особой художественной системы. Романтика существует прежде всего в самой реальной действительности и поэтому может находить отражение не только в собственно романтической литературе, но и в других художественных системах.

Как и собственно романтическое искусство, романтический тип творчества в социалистическом реализме по-

этизирует личную самоценность человека. Но эта поэтизация никогда не приводит здесь к отрыву личности от общества или к противопоставлению личности обществу в целом, что так характерно для собственно романтизма. При всей своей самоценности личность в искусстве социалистического реализма, в каких бы конкретных условиях она ни оказалась, всегда несет на себе отпечаток определенного времени, определенных общественных сил и общества в целом.

Романтика — всюду, где есть внутреннее, задушевное, сокровенное стремление человека к еще неизведанному, необыкновенному, загадочному. Это состояние особенно характерно для юношеского возраста, когда почти все в мире еще не изведано и загадочно и когда так много внутренних возможностей для разгадок, открытий, подвига. Все это является неиссякаемым источником для романтического типа творчества в литературе социалистического реализма.

Все рассмотренные разновидности творчества в искусстве социалистического реализма представляют собой разные формы прямого утверждения новой жизни. Но новое можно утверждать и путем отрицания всего того плохого, что осталось от старого мира, и вообще всего, что мешает людям творить свое счастливое будущее. Поэтому искусству социалистического реализма в целом присуще критическое начало. Оно заключено в самом методе этого искусства, так как он предполагает воспроизведение жизни в виде действительного преодоления тех сил, которые подавляют человека и препятствуют ему свободно общаться с другими членами общества. При этом критическое, в том числе сатирическое, начало может преобладать в творческой практике художника, стать пафосом его творчества или отдельных его произведений, что и создает особую, *критическую* разновидность в искусстве социалистического реализма. Это, например, «Баня» и «Клоп» Маяковского, «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» Ильфа и Петрова, «Волга-Волга» Александрова, «Карнавальная ночь» Рязанова.

Ближе всего к этому типу творчества стоит искусство критического реализма. Но в искусстве социалистического реализма эта традиция, как и все другие традиции, претерпела качественное обновление. Сущность этого обновления рассмотрена выше на примере «Бани» Маяковского. Она состоит в том, что отрица-

тельные явления жизни воспроизводятся здесь в процессе их исторически необходимого преодоления, путем раскрытия их несостоятельности, обреченности — в отличие от искусства критического реализма, где отрицательное в жизни лишь осуждается как враждебное людям, но, в сущности, непреодолимое ими.

Рассмотренные типы творчества представляют собой вполне сложившиеся художественные образования внутри искусства социалистического реализма. Но они далеко не охватывают всего многообразия этой художественной системы. При более детальном исследовании можно выявить и другие типы творчества, а также промежуточные явления разного рода. В целом же принципы социалистического реализма настолько емки, что позволяют этому искусству вобрать в себя все существенно важное, значительное в художественной культуре прошлого и вместе с тем предусматривают все новые и новые художественные завоевания, так как система социалистического реализма по самой сути своей открыта для творческого освоения всего нового, чем обогащается человечество в своем многотрудном, сложном и великом движении к будущему.

В постановлении ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» говорится: «Для искусства социалистического реализма нет более важной задачи, чем утверждение советского образа жизни, норм коммунистической нравственности, красоты и величия наших моральных ценностей — таких, как честный труд на благо людей, интернационализм, вера в историческую правоту нашего дела» [1].

ГЛАВА 4

НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС И ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Для эстетики особое значение имеет рассмотрение связи прогрессивных процессов в научно-технической и художественной сферах. При этом важно отметить, что; научный и технический прогресс не подменяет собой социального прогресса. Антагонистические социальные отношения способны самым прямым образом негативно влиять на использование достижений научно-техническо-

[1] Литературная газета, 1982, 4 авг., с. 1.

го прогресса и уродливо трансформировать их в недрах художественной культуры. Соединяясь с преимуществами социализма, эти достижения благотворно влияют на художественную культуру, о чем говорит многообразный и богатый опыт революционных изменений в материальной и духовной жизни стран, строящих социализм, приходящих к нему с разным багажом культурно-исторического наследия, этногенеза, научно-технического опыта.

Техницистское мышление фетишизирует технику, рассматривает ее как объективированный вовне «здоровый» социально-духовный мир человека, механистически трактуя ее как аккумулятор и генератор социальных отношений. В теориях индустриального развития общества господствует схоластическая подмена реальной человеческой истории историей только «технического разума». С удовольствием в этих теориях признается и подчеркивается только один вид прогресса — технический прогресс и признается из революций только научно-техническая революция. Она якобы принципиально позитивна, а социальные революции — негативны, поскольку приводят к неоправданным разрушениям материальных благ. Нетрудно видеть, что упование на технику при решении глобальных проблем современности или рассуждения о преимуществах «спокойных» технических реформ довольно быстро разбиваются о реальные социальные противоречия. Хотя защитники такого подхода к технике нередко блистают изощренной логикой, хотя в их критике существующего положения дел бывает немало интересного, они не могут предложить полноценного, оптимистического в своей основе теоретического подхода к решению данных проблем.

Чтобы преодолеть техницистский подход, необходимо рассматривать научно-технический прогресс в совокупности проблем человеческой культуры. Изучать его детально — значит рассматривать наряду с материальным производством и духовное производство. Что представляет собой духовное производство? Оно включает в себя духовное творчество (научное, художественное) и распределение и освоение духовных ценностей, благодаря чему работает механизм межличностного общения людей *К*

[1] Развернутый анализ духовного производства дан в кн.: Социалистическое общество. Социально-философские проблемы современного советского общества. М., 1975, с. 107 и далее.

При таком подходе научно-технический прогресс и судьбы художественной культуры оказываются тесно связанными. В духовном производстве, как и в материальном, мы замечаем процессы развитого общественного разделения труда, качественного изменения составляющих его элементов. Простой труд все больше включается в научно осмысленный, творчески осознанный процесс. Особенно это заметно при все большем техническом усложнении в создании и донесении до зрителей и слушателей произведений искусства наших дней. Не говоря уже о кино и телевидении, следует отметить все усложняющийся характер полиграфического производства, развитие сети музеев, техническое усложнение в сфере музыки и т. д.

Правда, художественное творчество в большей мере, чем другие виды деятельности, демонстрирует, что научно-технический потенциал не может подменить здесь, вытеснить естественные производительные силы, присущие человеку. Так, знание материала, помощь науки и техники, способствуя интенсификации художественного творчества, требуют, может быть, еще большей, чем прежде, затраты индивидуальных сил художника-творца. Алгоритм, программа, заложенная в машину, или совокупность используемых механизмов остаются только орудием творчества, как бы они ни были эффектны сами по себе.

Таким образом, рассмотренные с разных точек зрения социально-эстетические характеристики, приписываемые людьми технике .(в позитивном и негативном плане) составляют один из важных разделов в эстетических исследованиях материальное и художественной культуры. Поскольку техника не возникает обособленно от человека, хотя и создается по объективным законам, она является частью как материального, так и духовного производства в полном его объеме.

Главное назначение предметного окружения, создаваемого людьми с помощью техники,— обеспечивать жизненно важные утилитарные функции. Эстетический аспект предметного окружения — дополнительный к утилитарному и определяется мерой включенности материальной среды в эмоционально окрашенные общественные отношения людей. Однако значительные предпосылки к эстетическому восприятию техники заложены в ней самой — в логике технических конструкций, ее ра-

боты, в совершенстве функционирования, соответствии назначению, в качестве исполнения и отделки.

Соединение научных и технических переворотов в XX в. привело в среде художников и архитекторов к серьезному эстетическому переосмыслению технических форм, почти всегда выключаемых из сферы художественного. Категорию прекрасного в технике стали определять как совпадение совершенства выполнения замысла и ощущения красивого. Иногда такие совпадения возникают легко, естественно, но чаще всего достигаются с помощью целенаправленного формообразования, поскольку существуют различия между условиями изготовления предметов и их дальнейшего использования. Такое отношение к технике получило теоретическое и методологическое обоснование в теориях функционализма, сопровождавших общефилософские и социально-экономические исследования научно-технической революции.

В теориях функционализма в данный период наблюдается повышенный интерес к формированию нового, очень активного по своему воздействию на широкие массы эстетического идеала — главным образом с помощью лабораторных художественных экспериментов, довольно далеких от реального положения дел в современной науке и технике.

Соотношение технических и социально-культурных аспектов открывает сложнейший механизм взаимодействия материальной и социально-культурной жизни. Научно-техническая революция происходит на Земле в условиях неодинакового развития этнических общностей людей, государственности, общественно-политического строя, что сказывается на неравномерном приобщении людей к достижениям цивилизации. Но научно-технический прогресс принципиально обращен ко всем людям Земли сразу. Он дает возможность почти мгновенного «общения» в пределах планеты — благодаря спутникам связи, радио и телевидению, он облегчает личные контакты скоростными транспортными средствами, заставляет реагировать самые разные слои людей на одни и те же события политической и духовной жизни, — другими словами, делает людей гораздо более зависимыми друг от друга, чем когда-либо ранее в истории. Усиливается диалектическая взаимосвязь между тенденциями формирования единой, общечеловеческой культуры и сохранением многообразия культурных форм.

В этой ситуации окружающий предметный мир, «вторая природа», созданная людьми, не может быть социально-эстетически нейтральной, даже если она не используется прямо в классовых целях.

Научно-техническая революция в условиях поступательного общественного прогресса сопровождается мощными сдвигами в культуре. Общечеловеческие достижения в материальной сфере адресуются все большему количеству людей. Если раньше завоевания науки и техники ставились на службу прежде всего небольшой части людей, находящихся наверху классовой пирамиды, то теперь они демократизируются, нацелены на улучшение образа жизни всех людей в целом. Прогресс науки и» техники позволяет получить необходимые для жизни материальные блага, достававшиеся ранее ценой огромных усилий, способствуя проявлению в человеке личности, раскрытию его творческих сил. Поэтому все сильнее проявляется этическая направленность в осознании конечных целей и завоеваний научно-технической революции В наиболее яркой форме эту задачу решает искусство, показывая в художественных произведениях положительные стороны и драматические коллизии воздействия материального развития общества на духовный мир личности.

В условиях буржуазной действительности технический прогресс довольно часто бывает направлен непосредственно против личности, подавляя ее и включая в качестве подчиненного элемента в буржуазную «массовую культуру». Возникающие отсюда трагические, безвыходные жизненные ситуации являются одной из наиболее распространенных тем прогрессивного зарубежного искусства. Например, согласно концепции «общества потребления», технический прогресс превращает людей в пассивных участников анонимной сферы производства и усредненных потребителей предлагаемых им различных материальных благ. Массовая культура иссушает их душу. Сферой их отдыха, общения с другими людьми становятся торговые центры, индустрия развлечений. На смену торговым островкам и зонам культурных центров в буржуазных городах приходят скопления магазинов, общественных служб, мест сомнительных по своей духовной ценности развлечений, образующих своеобразные гипермаркеты культуры. Жилые кварталы городов становятся их своеобразным придатком. В результате насе-

ление проявляет себя вне своего дома в высшей мере однозначно — как усредненные потребители готовой, индустриализированной продукции. Их человеческие различия нивелируются.

Благодаря распространению телевидения и средств звукозаписи происходит нивелировка интересов и вкусов людей в наиболее интимной для них обстановке дома, в кругу семьи. Человек становится запрограммированным извне. Его всеядность в потреблении оборачивается лишь поверхностным восприятием культуры.

Конечно, непросто и небезконфликтно соотношение личности и научно-технического прогресса в условиях построения нового общества, основанного на социалистических общественных началах. Но ясно, что более богатая, совершенная в общечеловеческом плане жизнь заключается в содержательном, глубинном освоении современной культуры и духовного наследия прошлого. Благодаря средствам массовой коммуникации, тиражированию современных художественных произведений (книги и журналы, кино, звукозапись и т. д.) появляется возможность преодоления вековой отсталости целых слоев населения, возможность эстетического воспитания в невиданных ранее масштабах, о которых не могли даже мечтать, например, просветители XVIII столетия.

С этой целью происходит накопление культурных ценностей и совершенствуются средства пользования ими. Научно-техническая революция открыла доступ для обозрения многих сокровищ мирового искусства. Развивается туризм и практика передвижных и специализированных выставок; в конечном итоге тысячи и миллионы людей непосредственно знакомятся с шедеврами искусства, о которых знали только из литературы. Повседневной становится практика гастролей театров, музыкальных коллективов. Растет осведомленность людей о сегодняшней повседневной художественной жизни, которая перестала протекать в замкнутом узком кругу эстетов. Все это, несомненно, положительные завоевания.

Вместе с тем расширение аудитории зрителей и читателей воздействует и на сам творческий процесс. Чтобы воплотить творческий замысел в реальность, авторам необходимо сотрудничать с целыми коллективами людей, технически и экономически обслуживающих сферу искусства. Некоторые виды искусства требуют по-настоящему развитой промышленной основы. В сфере индустрии ис-

кусства занято уже немалое число работников нового типа, которых в целом именуют работниками сферы культуры. Налицо новый вид дифференциации труда в искусстве. На определенных стадиях создания художественного произведения речь идет о сугубо инженерных, экономических и социологических проблемах, которые кажутся весьма далекими от первоначального замысла, но в конечном итоге подчиняются его требованиям. Это приводит к более сложным отношениям между своего рода «сверхзадачей» искусства, непосредственным заказом на создание художественного произведения и материальным обеспечением его выполнения и тиражирования.

Теперь обратимся к проблемам отражения в современном искусстве жизни и мировосприятия человека в эпоху научно-технической революции. Хотя эта задача не всегда является основной в искусстве, она не может не накладывать свой отпечаток почти на все его жанры. Даже в литературных произведениях на историческую тему, казалось бы, наиболее далеких от этой области, читатель может почувствовать влияние нового отношения к миру. Ведь для проникновения в историю автор пользуется достижениями современной науки, иногда даже обыгрывая этот факт, например вводя документализм. Обращаясь к современному читателю, автор подразумевает знание истории с позиций сегодняшнего дня и меняющееся отношение к отдаленным от нас временам и месту действия (более свободное, гибкое, открытое отношение, чем раньше, когда люди были в значительной мере отделены друг от друга). Но если подходить к тематике научно-технической революции, отраженной в искусстве прямым образом, прежде всего следовало бы остановиться на жанре научной фантастики. В середине XX в. этот жанр получил наибольшее распространение по сравнению со всей историей литературы.

Сегодняшняя научная фантастика по своему характеру является сложным литературным жанром, включающим в себя изображение героев и антигероев, противоречия между развитием цивилизации и культуры, частными штрихами жизни людей и всеобщими закономерностями. Воображение фантастов перемежает действительность и вымысел, причем действительность оказывается порой фантастичнее, чем некоторые умозрительные построения авторов о ближайшем и отдаленном будущем.

В конспектах философских работ И. Дицгена В. И. Ленин выделил такую мысль: «Фантастические представления взяты из действительности, а самые верные представления о действительности по необходимости оживляются дыханием фантазии» [1]. Это особенно характерно для времени кардинальных научных и технических переворотов. Современный фантастический сюжет уже не ставит перед собой цель обязательно поразить читателя научными и техническими неожиданностями. Автор компонует и трактует описываемые им факты, приглашая читателя вместе с ним соединять вымысел и реальность, позитивное и негативное, заложенное в развитии исторического процесса. В наши дни лидирует социально окрашенная фантастика, позволяющая охватить многие, казалось бы, несопоставимые иначе факты.

Писатели тяготеют к описанию мира будущего в гипертрофированных образах дня сегодняшнего, часто обращаются к черточкам забытого людьми мира прошлого. Без таких примет, без кодирования образов в непривычные одежды, что, по сути дела, является вековой традицией при изображении сил зла и добра, не может быть этого жанра художественного творчества.

Иногда материальные приметы научно-фантастических историй приобретают у авторов повышенно символическую окраску, отсылая читателей к совокупной памяти образов. Техника рисуется в таких произведениях обладающей своим характером, скрытой силой. Она оказывается способной вмешиваться в жизнь людей самым неожиданным образом, выступает как демиург, но наталкивается на противодействие людей и побуждает тем самым этих людей к углубленному самопознанию. Для эстетических исследований перспективной и весьма поучительной задачей может быть выявление того, как в мышлении фантастов происходит гиперболизация реальности, как она соотносится с различными типами художественных культур.

Во вполне реалистических произведениях о сегодняшнем человеке и о самих творцах научно-технического прогресса ставятся не менее важные социально-культурологические проблемы, чем в фантастике. При этом используется уже несколько иной художественный прием.

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 29, с. 441.

Например, человек может быть охарактеризован через предметную среду, которая его окружает, через признаки, приметы современной техники, переносящей его на огромные расстояния, позволяющей ему быть в курсе множества событий, углубляющей его знание о мире и самом себе. Развивается тема труда и производственная тематика. Причем даже в так называемой «деревенской» тематике происходит отражение научно-технической революции.

В современном художественном творчестве также остро стоит задача, о которой писал еще, в прошлом столетии В. Г. Белинский: «Человеческое знание состоит не из одной математики и технологии, ведь оно прилагается не к одним железным дорогам и машинам... Напротив, это только одна сторона знания, еще только низшее знание, — высшее объемлет собой мир нравственный, заключает в области своего ведения все, чем высоко и свято бытие человеческое» [1]. Это как раз и проявляется в тенденции выбора персонажей и тематики, связанных с наукой и техникой, с помощью которых можно наглядно показать различие технического и человеческого начала.

Развивается жанр художественного описания самого процесса научного познания. Оно способно подниматься до высокого уровня — сложнейшего эмоционально-эстетического переживания действительности. Оно трактуется как неотъемлемая часть духовной культуры своего времени, как космос людей науки. В таких произведениях сближаются между собой интуитивные постижения истины в науке и искусстве, объясняется появление эстетического момента в научном творчестве. Эстетическое оказывается своего рода компасом, помогающим разобраться в нагромождении фактов. Без него невозможно творческое озарение, малоисследованный еще феномен научного инсайта.

С другой стороны, исследование сущности и особенностей научного творчества и научного начала в художественном творчестве ведутся специалистами в области психологии, теории науки, социологии, эстетики. Хотя пока следует признать, что ученые не вышли еще из области разрозненных догадок и наблюдений. В художественных произведениях такие отдельные наблюдения синтезируются в цельном образе, отношении к герою

1 *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М,, 1955, т. VI, с. 470-471.

и его судьбе. В них есть точнейшие описания факторов и этапов мышления ученых, связанных с чувственными представлениями о пространстве, времени, ритме, цвете и т. д.

В искусстве образное мышление людей науки трактуется как часть совокупной духовной, художественной культуры своего времени. Современники иногда не признают этого. Им непонятны «видения» реформаторов в науке и технике. Но проходит время, открытия становятся всеобщим достоянием, ассимилируются в культуре. В результате происходит действительная, массовая ассимиляция того, что принадлежало внутреннему миру гениальных одиночек, культурой в целом.

Относясь к этому явлению как факту развития истории человечества, следует признать, что подобный процесс в прошлом занимал значительно больше времени, чем сегодня. В периоды резких изменений в человеческой истории, формирования новых социально-экономических формаций противоречия между научно-творческим предвидением и массовым сознанием особенно заметны. В XX в., когда свершается современная научно-техническая революция, от момента первичного открытия нового до его всестороннего рассмотрения в сфере науки и последовательного воплощения в жизнь проходит все меньше и меньше времени. Поэтому опрокидывание научно-гипотетического предвидения на реальность становится заметным и сильнейшим фактором развития образного мышления многих людей, а не только гениальных одиночек. Оно превращается в активный элемент современного духовного производства, что и старается отметить искусство, обращаясь к тематике научно-технической' революции.

Рассмотрим теперь, как художественное отражение современной эпохи взаимодействует с изменениями внутреннего эмоционально-психологического склада людей. Несмотря на то что физически человек принципиально не меняется, он совершенствуется по мере развития человеческого общества, науки и техники. Всем известны сравнительные данные из достижений в спорте. Что раньше казалось совершенно недостижимым, рекордным, теперь является превзойденным не одиночками, а большим количеством людей. Это результат мобилизации человеческих сил, методики тренировок, общего развития условий, в которых живут люди. У современного человека.

больше возможностей приспособиться к новым масштабам жизни, ее ритму, информационной емкости в общении. Поэты, музыканты, мастера киноискусства не только считаются с такими изменениями в эмоционально-психологической сфере и обыгрывают их в своих произведениях, Они раньше других замечают такие изменения, а затем закрепляют их в художественном сознании с помощью искусства. Отраженные и осмысленные в сфере художественной культуры, такие изменения в жизни людей становятся важным фактором.

Особенно это проявляется в архитектуре и при создании нового предметного окружения людей, которые не-посредственно, в течение долгого времени воздействуют на эмоциональное, образное восприятие действительности. Архитектура открывает перед людьми новые пространственные координаты, меняет наше представление о макро- и микромасштабе окружающей среды, заставляет серьезно относиться к глобальным изменениям в цветовой культуре городов, интерьеров зданий, к новым сочетаниям естественного и искусственно созданного окружения. Архитектура открывает все новые аспекты использования и переработки природных форм и материалов, позволяет добиваться заранее заданных свойств искусственных материалов, тиражирования одинаковых форм, что было невозможно на ранних этапах развития техники.

Отношение к окружающей среде фиксируется и «проиг-рывается» в кино, по-новому окрашивая тональность реальной предметно-пространственной среды. Косвенным образом, но не менее активно эту же роль играют литература и живопись. Причем достижения в одних видах художественного творчества распространяются на другие. Так, приемы монтажа в киноискусстве, использование резких ракурсов, ритмических повторов форм могут переходить в архитектуру, становиться приемами при создании больших пространственных зон. Найденные живописцами соотношения формы и цвета, пространства и плоскости картины, выражавшие вначале подспудные изменения в отношении людей к миру, затем переходят в архитектуру, в кино, в балет и т. д. Подобные взаимо-влияния могут быть и опосредованными разными худо-жественными стилями и языками искусства (например, между зрительными и звуковыми образами). Таким образом, технические и технологические новшества пере-

носятся из одного вида искусства в другой не механически. Они проходят стадию творческого усвоения в художественно-образном мышлении художников, зрителей и слушателей, становясь необходимыми элементами современной культуры.

Однако художественное творчество представляет собой такой производственный процесс, в котором участвуют соисполнители и просто технические работники. Для всех них техническая база искусства оказывается лишь косвенно соединенной с конечными целями создания художественного образа. В таких видах искусства, как кино, телевидение, архитектура, обслуживающие их системы требуют развития целых отраслей промышленности. Авторы художественных произведений работают в границах, определяемых возможностями техники, социальными и экономическими условиями, и имеют разную степень творческой свободы. По мере развития научно-технического прогресса взаимоотношения авторов с этими объективными условиями для творчества меняются. Они не приводят к обязательному облегчению, улучшению условий для творчества. Сам творческий труд становится все более дифференцированным, включает в себя множество промежуточных этапов. В задачу автора входит привести в действие весь механизм художественного производства, объяснить свой замысел соисполнителям и техническим работникам на промежуточном, понятном для них языке. Значительно повышается роль автора как руководителя работ, знакомого со многими, иногда внешне совершенно не связанными сферами производства и экономики.

Нередко само творчество становится принципиально коллективным, особенно в архитектуре, кино, где трудно выделить индивидуальную волю отдельного автора. 'Конечно, благодаря творческой одаренности и другим личным качествам, а также благодаря стечению ряда обстоятельств в таком коллективе выделяется лидер, способный направлять или окрашивать деятельность всего коллектива.

С таких позиций могут быть сопоставлены между собой различные типы художественного творчества, в которых проявляется степень свободы художника. В одном случае художники работают, внимательно изучая и подчиняясь существующим требованиям технологии и стиля, делая небольшой, последовательный шаг по отношению

к достигнутому их предшественниками, разрабатывая варианты. В другом случае художники сами выдвигают цели и определяют необходимые им средства для воплощения их творческих замыслов, создают новые правила, по которым затем оценивается их собственное творчество. Известно, что художников-реформаторов в истории искусства немного. Они являются исключительными личностями, революционно воздействующими на развитие культуры. Их значимость в обществе особенно повышается в самом начале революционных изменений в обществе и сфере материальной культуры. Они" выступают как дополнительный генератор революционных идей, фокусируют их в лозунговых по духу художественных образах.

В результате разрозненные и малозаметные новшества благодаря удивительным синтезирующим качествам цельного художественного образа становятся наглядными и понятными для большого количества людей. Причем формальные новшества, совпадающие с революционным изменением содержания произведений искусства, воспринимаются сами как символ прогресса. Авангардность в искусстве, выраженная зримо, технологически, оказывается проникнутой сильным этическим, социально-эстетическим подходом к жизни. Все это — идеальные случаи совпадения гениальности в искусстве с объективными революционными изменениями, безошибочного вкуса и прогрессивных перемен в технической базе художественного творчества. Если такого совпадения нет, искусство легко переходит в формализм, в поиск новых средств выразительности, оторванных от содержания. Где-то, в глубине творчества, внутри узкоцеховых художественных интересов они могут принести известную пользу, но, претендуя на лидирующее место в искусстве в целом, оказываются наполненными противоречиями и могут быть использованы в демагогических и даже реакционных целях.

Революционные изменения в техническом обеспечении искусства и потребность их применения для новых социальных целей способствуют тому, что искусство в целом становится богаче, эмоционально насыщеннее, серьезнее. В таких исключительных условиях сама ситуация развития искусства благотворно действует на художников. Многие из них наиболее полно раскрывают заложенные в них силы, способны перейти на более высокий

уровень творчества. В подобных случаях говорят, что этих художников позвала и создала сама эпоха, что они буквально превзошли самих себя и стали выражать в произведениях эту эпоху. Поэтому мы можем утверждать, что научно-техническому и социальному прогрессу объективно сопутствует прогресс в сфере художественной культуры. Так оно и происходит в масштабах человеческой истории, хотя и не прямолинейно. Дело в том, что на определенном этапе лидирующими оказываются то одни, то другие виды искусства. С течением времени начинается переоценка вклада отдельных видов искусства, поскольку перемены в одних затрагивали внешне эффектные, сразу видимые стороны, а в других, более скромных по их достижениям, по существу, происходили более глубокие и важные сдвиги.

ГЛАВА 5

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ

В понимании образа жизни есть тенденция рассматривать его как «совокупность основных видов деятельности людей» [1]. Что же касается материального производства, социально-политической организации и общественных связей между людьми, то они относятся при этом лишь к условиям, определяющим человеческую деятельность или сопутствующим ей. Такое разграничение представляется неоправданным, поскольку все перечисленные факторы и представляют собой на деле основные виды человеческой деятельности. Они не существуют вне этой деятельности и образуют в совокупности общественно-историческую практику. Приведенное определение образа жизни узко и односторонне еще и потому, что исключает неосновные виды человеческой деятельности (спорт, формы самодеятельности), а также образ мыслей людей. Образ жизни, однако, только тогда может стать[1] именно образом жизни, когда он представляет собой общую картину жизненного строя, определенный тип всего человеческого общежития, а не сводится к какой-либо его части.

Более глубоко и полно, на наш взгляд, образ жизни определяется как «типичные для исторически конкретных

[1] *Струков Э.* Социалистический образ жизни. М., 1977, с. 14.

социальных отношений формы индивидуальной и групповой жизнедеятельности людей, которые характеризуют особенности их общения, поведения и склада мышления в сферах труда, общественно-политической деятельности, быта и досуга» *К* Такой широкий подход к пониманию образа жизни вполне согласуется со взглядами основоположников марксизма, которые выводили образ жизни людей из определенного способа материального и духовного производства.

Понятие образа жизни является собирательным понятием. Оно охватывает проявления материального, социального и духовного бытия людей. Это общесоциологическая категория, интегрирующая все законы, принципы и нормы, в соответствии с которыми живут люди данного общества в данное время.

При всех различиях, какие существуют в образе жизни отдельных индивидов, классов, социальных групп и наций с их особыми обычаями, традициями и психическим складом, исторически формируются общие черты связующего их всех данного социально-экономического строя, с присущими ему разделением труда, обменом, распределением и господствующей идеологией. Все это, вместе взятое, образует эмпирическое бытие людей, характеризующееся определенной мерой свободы и счастья, наслаждений и удовлетворенности жизнью. Такая «тотальность» бытия, включающая в себя определенный спектр человеческих ценностей, и составляет исторически конкретный образ жизни людей. Вся история человечества, начиная с первобытнообщинного строя, представляла собой последовательную смену разных „ форм жизнепроявления людей, многих модификаций образа жизни. Каждая из них была неповторима как особая ступень человеческого развития.

В современном мире существуют и противоборствуют два основных образа жизни, два существенно разных способа, какими воспроизводят себя люди, постоянно решая кардинальные вопросы, — чем жить, как жить и во имя чего жить, — это социалистический и буржуазный образы жизни. Каждый из них имеет свойственное ему эстетическое выражение и оформление. Но прежде чем перейти к освещению эстетических аспектов

[1] *Толстых В. И.* Образ жизни. Понятие, реальность, проблемы. М., 1975 с 27.

социалистического образа жизни, рассмотрим главные аспекты, из которых вообще складывается эстетическая культура общества.

Эстетическая культура общества включает, с одной стороны, эстетические свойства самой социальной действительности, а с другой — эстетические отношения людей друг к другу и к миру в целом. Сюда входят не только эстетическое восприятие действительности и соответствующее ему эстетическое, сознание, но и все формы эстетической деятельности людей и эстетического воспитания как развития специфически человеческих способностей и потребностей. Все это и составляет эстетическую культуру общества. Важной и огромной ее частью является художественная культура, область искусства, художественного творчества как особого способа духовного освоения мира.

Эстетическая культура общества всегда включена в существующий образ жизни и взаимосвязана со всеми его сторонами. При этом она остается особой сферой общественного развития, имеющей свои законы. В. И. Ленин говорил о поступательном художественном развитии всего человечества, которое осуществляется наряду и в связи с экономическим, социально-политическим и духовным развитием общества. Культурно-эстетический процесс оказывает сильное влияние на все социальное бытие. Эстетическая культура и приобщение к ней является могущественным способом становления личности, развития родовых сил человека.

В сферу эстетического входит весь мир прекрасного, возвышенного, трагического и комического в жизни и в искусстве. Каждая из этих граней эстетического представляет собой определенный закон (или совокупность законов) существования и развития предметов и явлений.

Доминирующей эстетической категорией является категория прекрасного. Красота является исходным пунктом, основой всего эстетического сознания и умения. В некоторых интерпретациях законов красоты на абстрактный, субъективистский и релятивистский лад перечеркивается само понятие закона как существенной, повторяющейся и устойчивой связи в вещах, отрицается объективность прекрасного. Между тем К. Маркс совершенно определенно утверждал, что, во-первых, красота — это мерка (мера) любого вида предметов и явлений, т. е. высшее единство содержания и формы в них самих.

Чувственно представленная и воспринимаемая чувственным образом мера и есть эстетический закон. Во-вторых, человек способен творить эстетически только потому, что «...умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету присущую мерку...», т. е. следовать объективным мерам вещей в отличие от животного, которое творит лишь «...сообразно мерке... того вида, к которому оно принадлежит...»[1]. В-третьих, поскольку лишь человек свободен в своей деятельности от непосредственной потребности и «...делает своим предметом род — как свой собственный, так и прочих вещей...»[2], т. е. обладает благодаря этому эстетической способностью, он следует в своем творчестве не одному, а многим законам красоты. Дело эстетики исследовать все эти законы и конкретное их проявление в природе и обществе. Лишь в свете такого знания могут быть глубоко и правильно раскрыты эстетические аспекты общественного бытия.

Марксистская эстетика вобрала в себя лучшие достижения мировой эстетической мысли, которая дала глубокую материалистическую разработку не только меры вещей, как одного из законов красоты, но и гармонии, представляющей собой единство в многообразии и многообразие в единстве, согласие разногласного, а также симметрии, пропорциональности, совершенства и многих других законов изящества и великолепия, которые на протяжении тысячелетий составляли эстетическую основу всей художественной практики людей и постигались с огромным трудом. Только знание этих законов дает возможность понять способ эстетического бытия людей как бытия в красоте и жизнеутверждения посредством красоты, исследовать весь широчайший спектр эстетических проявлений мира и человека, проследить эстетическое развитие человечества.

Эстетическое созерцание природы, общественных явлений, предметов труда и художественных произведений есть одна из форм нашего духовного бытия, форма наслаждения жизнью и искусством. На основе непосредственного созерцания складывается целая система эстетических отношений общества к действительности и искусству. Уровень, характер и масштаб этих отношений

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 42, с. 94.

[2] Там же, с. 92.

обусловлены социально-экономическими отношениями и существующими воззрениями на мир, т. е. образом жизни и образом мыслей людей.

Эстетическое развитие общества и художественное творчество при социализме обусловлены образом жизни, сложившимся в результате революционного преобразования всего капиталистического строя, ликвидации частной собственности, антагонистических классов, социального неравенства и эксплуатации человека человеком.

Кардинальное обновление образа жизни, преодолевающее все формы отчуждения, К. Маркс называл переходом от предыстории к подлинной истории, практическим гуманизмом, возвращением «...человека к самому себе как человеку *общественному,* т. е. человечному» [1]. Реальный социализм представляет собой подлинно человеческое общество, где всестороннее развитие каждого все больше становится условием свободного развития всех, где культивируются свойства общественного человека и люди живут в атмосфере коллективизма, нравственного здоровья. Такой образ жизни, сложившийся впервые в истории человечества, представляет собой не только новое, но и неизмеримо более высокое качество человеческого бытия.

Эстетическими аспектами социализма, как всемирно-исторической формы, являются красота и величие самой советской действительности, созданной героическими усилиями, исключительным трудолюбием и несгибаемой волей нашего народа. Поистине возвышенны подвиги советских людей, совершивших величайшую из революций, отстоявших свою свободу и независимость, спасших мировую цивилизацию и построивших развитое социалистическое общество. Здесь заключена невиданная ещё поэзия самой истории в ее стремительном движении к коммунизму. В социалистическом образе жизни реально воплощены гуманистические идеалы всего человечества, мечты о прекрасном общественном устройстве, где люди трудятся, равны и свободны.

Велики и ответственны в связи с этим задачи эстетической науки, которая становится одной из важнейших наук о коммунистическом строительстве. Сегодня необходимы глубокие и всесторонние исследования эстетического содержания реального социализма, эстетических

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 42, с. П6.

ценностей человеческого бытия, единства этических и эстетических начал в советской действительности. Эти задачи повышаются в условиях обостряющейся идеологической борьбы, когда буржуазная пропаганда дает извращенное представление о социалистическом образе жизни, эстетически фальсифицирует наше общество.

Одним из важнейших аспектов социалистического образа жизни является новое, истинно человеческое по своему характеру эстетическое отношение людей к природе, более глубокое постижение ее великой красоты, влюбленность в реальный мир, окружающий нас. Поскольку отношения к природе осуществляются через призму общественных отношений, которые при социализме были коренным образом преобразованы, а уничтожение частной собственности явилось одновременно, как это предсказывал еще К. Маркс, подлинной эмансипацией всех человеческих чувств и свойств, то было преодолено, наконец, религиозное и экономическое отчуждение людей от природы, идеалистическое презрение к ней. Люди, по-человечески относящиеся друг к другу, стали в массе своей по-человечески относиться и к природе, т. е. полной мерой воспринимать ее красоту и величие.

Прозрачные и разумные связи с природой означают в плане эстетическом глубокое ее восприятие во всем богатстве качеств и свойств, в собственном эстетическом достоинстве. Когда пользование предметами природы утрачивает эгоистический характер и голую полезность, связь с ней, писал Маркс, становится отношением «...к *вещи* ради вещи...»[1]. Социалистическая обусловленность эстетических отношений к миру состоит именно в том, что люди освобождаются от ложного чувствования природы, от мистифицированного восприятия ее. Отношение к природе становится здесь разумным и прозрачным потому, что оно выявляет и подтверждает объективные эстетические ценности, устраняет шоры, мешающие правильно видеть мир и наслаждаться им, исключая суррогаты чувственного восприятия, преодолевает эмоциональную атрофию и недостаточность.

Эстетическое созерцание, как духовное освоение первозданной и преобразованной человеком природы; представляет собой любование ее красотой, сильнейшее чувство жизненности и свободы. Наслаждаясь вселенским

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений, с. 592.

величием и гармонией, человек духовно возвышается, обретает внутреннее богатство, получает стимулы к собственному совершенствованию и эстетическому творчеству. Он учится у природы законам красоты. Прекрасная природа является одним из могучих способов «адекватного» формирования социалистического и коммунистического *«...богатого и всестороннего, — по* словам Маркса, — *глубокого во всех его чувствах и восприятиях* человека» [1].

Социализм означает неизмеримо больший масштаб, остроту и глубину эстетического познания мира. Научно-техническая революция, освоение космоса и Мирового океана беспредельно расширяют эстетический кругозор советского человека, усиливают чувство эстетической ценности нашей планеты. Никогда еще в истории человечества люди эстетически не проникались так природой, а природа не раскрывала им с такой полнотой гармонию и безбрежность своих законов, как в настоящее время.

При социализме вся человеческая жизнедеятельность получает свое эстетическое выражение и оформление в виде союза красоты и труда, красоты и быта, спорта, социальных отношений и т. д. При этом снимается антагонистическая форма такого соединения, свойственная всем классовым обществам. Социализм освобождает труд не только социально, но и эстетически, возвращая ему родовой эстетический характер. При этом происходит эстетическое развитие не отдельных «спецов», как, например, в буржуазном дизайне, а каждого человека.

Коммунистический труд — это непременно эстетически окрашенный труд, насыщенный красотой в самом его процессе и в результатах. Победа коммунистического труда означает овладение законами красоты на деле и всеми людьми без исключения. Это огромной трудности, но вполне осуществимая задача.

Касаясь развития социалистического общества, В. И. Ленин выдвигал требование, чтобы передовые коллективы за успехи в труде вознаграждались предоставлением большего количества «...культурных или эстетических благ и ценностей...»[2]. Необходимо, следовательно, огромное количество таких благ и ценностей.

Составной частью этого преобразовательного процесса является социалистическая эстетизация быта, одежды,

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений, с. 594.

[2] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 36, с. 192.

транспорта, украшение наших городов и поселков, эстетическое оформление празднеств, обрядов и общественного этикета. На XXV съезде КПСС речь шла о планомерном превращении всей среды, в которой живут советские люди, в «цветущий край» [1].

Характерной гранью и особенностью социалистического образа жизни является, далее, художественная самодеятельность. Это — форма собственно художественного творчества. Если в труде художественное начало есть лишь один из образующих его элементов, то в самодеятельности оно составляет основу и суть. Здесь постижение законов красоты происходит на более высоком уровне, как процесс познания жизни и создания художественных образов. При этом человек выступает уже в качестве художника. От профессионального искусства художественная самодеятельность отличается лишь своим любительским характером. В виде фольклора она сопутствовала человечеству во всей его истории, но социальная несправедливость ограничивала и душила народные таланты. Социалистический строй жизни открыл широчайшие возможности и перспективы для художественной самодеятельности. Собственно говоря, этот вид духовного творчества как массовое явление, организуемое государством, начинается только с социализма.

Выход трудящихся масс на широкую арену исторического творчества, общий подъем образования и культуры, а также увеличение свободного времени способствовали выявлению несметных талантов в народе, активному развитию художественной самодеятельности. Сегодня в ней участвует более 15 млн. взрослого населения и 10 млн. детей. Художественной самодеятельностью в нашей стране практически охвачены почти все производственные коллективы и учебные заведения. У нас действует свыше 800 тыс. самодеятельных кружков и коллективов, охватывающих своими выступлениями ежегодно более 600 млн. зрителей и слушателей. Все чаще организуются выступления самодеятельных артистов по радио и телевидению, которые $^{3}/_{4}$ эфирного времени отводят собственно художественному вещанию, а также поездки за рубеж, где эти артисты с большим успехом художественно представляют и прославляют нашу страну.

[1] См.: Материалы XXV съезда КПСС, с. 53.

В СССР всемерно поощряется развитие «профессионального искусства и народного художественного творчества», — записано в ст. 27 Конституции СССР. Самодеятельность раскрывает духовный потенциал народа и является наиболее действенной формой эстетического воспитания людей. Она мощным потоком вливается в общекультурный фонд страны. Народное художественное творчество является составной частью социалистического образа жизни и представляет собой важнейшее направление его эстетического прогресса.

Социалистическое общественное производство, основанное на принципах гуманизма, благотворно для развития искусства и всего духовного производства. Преимущества социализма совпадают с гуманистической природой искусства, в результате чего закономерен расцвет всех видов и жанров советского искусства — социалистического по содержанию и национального по форме. Достижения в художественном развитии социализма огромны. Здесь накоплены ценности всемирно-исторического значения. Многие народности, не имевшие прежде письменности, создали свою литературу, выдвинули крупные художественные таланты. Наша революция пробудила духовные силы масс и призвала их к творчеству прекрасного. Была сформулирована, таким образом, целая программа художественного развития социалистического общества, в которой особо следует отметить заслуженное право трудящихся на большое, настоящее, великое искусство. Это означало решительную ликвидацию старого разделения искусства на элитарное и массовое и фактическое приобщение народа ко всему великому искусству. Отсюда проистекали и меры Советского государства по национализации и широкому использованию художественных сокровищ прошлого — музеев, библиотек, архитектурных памятников. Свободное и всеобщее потребление этих ценностей, социалистическое распределение духовных благ явилось одной из ярких примет нового образа жизни и вместе с тем великой ступенью в развитии культуры, поскольку уважительное и активное отношение к художественному наследию является важнейшим элементом культуры.

По мере продвижения нашего общества к коммунизму и развития эстетических потребностей народа роль и значение советского искусства возрастают. Всестороннее и ускоренное развитие социалистического производ-

ства нуждается во всесторонне развитых людях. Никогда еще в истории человечества искусство не занимало в жизни людей столь почетного и ответственного места, не было так действенно и значительно. Для социализма характерен художественный расцвет, ленинский подход к искусству как к «мощному организующему орудию», живой и крепнущий союз искусства и народа. Все средства массовой коммуникации, явившиеся следствием научно-технического прогресса, служат в нашей стране укреплению и развитию этого союза, широкому осуществлению благороднейших гуманистических целей искусства.

В решении исторической задачи формирования всесторонне развитых людей, сочетающих в себе духовное богатство, нравственную чистоту и физическое совершенство, исключительно велика роль эстетического воспитания как одного из важнейших аспектов социалистического образа жизни. Эстетическое воспитание, осуществляемое у нас в масштабе всей сараны и с учетом специфики различных групп и возрастов населения, является особой формой воспитательной работы, составной частью коммунистического воспитания.

Вся эстетика социалистического образа жизни является духовно-практическим богатством нашего общества, свидетельством исторической прогрессивности и неоспоримых преимуществ реального социализма. Эстетическая культура, созданная социализмом, есть важнейший признак и залог новой коммунистической цивилизации.

ГЛАВА 6

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ

§ 1. Всесторонне и гармонически развитая личность— «сверхзадача» эстетического воспитания

В теории марксизма эстетическое воспитание рассматривается как органическая составная часть коммунистического воспитания, в едином ряду с другими его важнейшими сторонами, направлениями — нравственным, политическим, трудовым, атеистическим, физическим и др. Высшей целью всех составляющих коммунистического воспитания является формирование всесторонне и гармонически развитой личности, сочетающей в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство. Идеал этот вызревал,, шлифовался веками,

питаемый то относительно благоприятными (античность, Возрождение), то, напротив, крайне неблагоприятными (развитый капитализм) условиями исторических эпох.

Параллельно этому, в борьбе и смене различных концепций — материалистических и идеалистических, — складывались определенные представления о сущности и значении эстетического воспитания (учения Платона, Аристотеля, идеологов Просвещения, Ф. Шиллера, социалистов-утопистов XIX века и др.). Основой, критерием и главным средством этого вида воспитания издавна считалось прекрасное. Характер учений о прекрасном накладывал тот или иной отпечаток на соответствующие теории эстетического воспитания. Согласно исторической традиции, эстетическое воспитание — это воспитание красотой окружающей природы, гармонией человеческого тела и духа, совершенством искусства, служащее целям универсального и гармонического развития человека.

Одной из наиболее ранних форм выражения такого рода идеала была античная *калокагатия.* Этот специфический, термин древних, производный от двух слов: «калос» (красота) и «агатос» (добрый, хороший), утверждал в качестве образца для подражания абсолютную нераздельность, единство эстетического и этического начал, совершенства физического и духовного.

Ввиду особой важности воспитания красотой крупнейшие мыслители древности (Платон, Аристотель) разрабатывали, каждый по-своему, систему общегосударственной организации эстетического воспитания.

«Классовое происхождение этого наиболее классического понимания калокагатии совершенно ясно. Этот идеал был порожден общественными условиями середины V века до н. э. — в сущности, хронологически очень краткого момента, — когда возникла известного рода социальная гармония аристократических и демократических элементов в греческом полисе. Это была кратковременная полоса, когда героизм был неотъемлемым достоянием граждан, а их естественная и повседневная жизнь была пронизана высокой идейностью. Однако, несмотря на свою кратковременность, этот уже больше не повторившийся момент социальной гармонии навсегда остался в памяти и самих греков и всех последующих культурных народов» *К*

[1] *Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических .категорий. М., 1965, с. 103.

Утверждение ценности человеческой личности и безграничных возможностей ее развития стало центральным мировоззренческим принципом эпохи Возрождения. Это была «эпоха,—писал Ф. Энгельс, — которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености... Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества»[1].

Однако если номинально призыв к универсальному развитию личности был обращен ко всем членам общества, то реально он мог быть воплощен лишь более или менее узким кругом «гуманистов» — наследников и продолжателей античной культуры.

Крупное капиталистическое производство доводит начатое еще в мануфактурный период углубление разделения труда до крайних пределов. Прогрессивную сторону этого процесса составляет возрастание производительности наемного труда; регрессивную, антигуманную — превращение труженика, рабочего из целостного индивида в изуродованное, одностороннее, частичное существо. Гегель невозмутимо констатирует исчезновение в новое время «прекрасной индивидуальности» — детища ушедшей в прошлое античной эпохи, отмечает торжество буржуазной «прозы жизни», отнимающей у искусства, поэзии почву для дальнейшего прогресса. И. Кант и Ф. Шиллер, напротив, возлагают все свои надежды на эстетическую деятельность как на последнее убежище человеческого универсализма и цельности, на эстетическое воспитание как последний и единственный гарант восстановления утраченного...

Марксизм не просто унаследовал от прошлых эпох прекрасную, вековечную мечту человечества об универсальном и гармоничном человеке, а вместе с тем и представления об эстетическом воспитании как важном инструменте ее осуществления. Он придал качественно новый смысл пониманию обоих этих взаимосвязанных явлений, а также их соотношения.

Что касается марксистского учения о всесторонне и гармонически развитой личности, то для него наиболее характерны следующие положения.

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346.

1. «Само собой разумеется, — подчеркивал Ф. Энгельс,— что общество не может освободить себя, не освободив каждого отдельного человека» [1]. Отсюда — распространение требования всестороннего и гармонического развития личности не на немногих избранных, как бывало раньше, а на всех без исключения членов общества. Эту важную особенность коммунистического идеала основоположники марксизма выразили в лапидарной формуле об ассоциации, «...в которой свободное развитие каждого является условием свободного развития всех»[2]. Капиталистическая частная собственность является главным препятствием для гуманизации взаимоотношений между людьми; коммунистическая революция «есть общее условие их свободного развития» [3].

2. Многие проклинали капиталистическое разделение труда и мечтали о гармоническом человеке, но лишь марксистско-ленинская теория раскрыла, что та же крупная промышленность, которая довела до крайних пределов уродливую однобокость человека, в конце концов «...делает вопросом жизни и смерти признание перемены труда, а потому и возможно большей многосторонности рабочих...»[4]. «...Наличные формы общения и производительные силы всесторонни,— писали К. Маркс и Ф. Энгельс, — и только всесторонне развивающиеся индивиды могут их присвоить, т. е. превратить в свою свободную жизнедеятельность»[5].

Мечта о совершенном человеке превратилась в научное предвидение, выражающее объективную необходимость общественного развития. Люди смогут вернуть себе (но на новом, высшем уровне) утраченную цельность лишь тогда, когда исчезнет старое разделение труда — отделение города от деревни, умственного труда от физического, труда управленческого от исполнительского и т. д. Ведь до тех пор, пока каждый член общества не овладел теми основными видами деятельности, которые развились в обществе,— какие-то из подлинно человеческих, общественных функций за него выполняют другие, а он остается в чем-то все-таки ограниченным. Поэтому, говорил В. И. Ленин, социализм будет «... переходить

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 20, с. 305.
[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 4, с. 447.
[3] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 3, с. 441.
[4] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 23, с. 499.
[5] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 3, с. 441.

к уничтожению разделения труда между людьми, к воспитанию, обучению и подготовке *всесторонне развитых и всесторонне* подготовленных людей, людей, которые *умеют все делать.* К этому коммунизм идет, должен идти и *придет,* но только через долгий ряд лет»[1].

3. В соответствии с последовательно материалистическими основами своего мировоззрения классики марксизма-ленинизма обосновали положение о том, что всестороннее и гармоническое развитие индивидов есть продукт осуществленной полноты их общественных связей. Капитализм хотя и создает универсальные общественные связи, но в то же время придает им отчужденную форму сил, как бы независимых от человека и господствующих над ним. В бесклассовом обществе вместо «суррогатов коллективности» (в государстве и т. п.) утверждается подлинный коммунистический коллективизм, как раз и формирующий всесторонне развитую, гармоническую личность.

4. Коммунизм предполагает иную, высшую меру универсальности человеческого развития. Раньше это был идеал многостороннего развития «для чего-то», для какой-то определенной (а, значит, в той или иной мере ограниченной) цели, хотя бы этой целью и было, как у древних, благо государства. Конечно, здесь, в античном мире, тоже, «... в пределах определенного круга, может иметь место значительное развитие. Возможно появление крупных личностей. Но здесь немыслимо свободное и полное развитие ни индивида, ни общества, так как такое развитие находится в противоречии с первоначальным отношением [между индивидом и обществом]»[2]. Человек бесклассового общества будет совершенствовать себя не для частных целей, даже не для такой важной из них, как производство. Коммунизм делает «...самоцелью эту целостность развития, т. е. развития всех человеческих сил как таковых, безотносительно к какому бы то ни было *заранее установленному* масштабу»[3]. Эта высшая мера универсальности и свободы есть вместе с тем и высшая мера гуманизма[4].

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 41, с. 33.

[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 46, ч. I, с. 475.

[3] Там же, с. 476.

[4] В свете сказанного особое значение приобретает критика незрелого, «казарменного» коммунизма, который «во имя равенства» хотел бы ограничить рост потребностей и способностей, развитие личности, индивидуальностей, таланта и т. д.

Как видим, теория эстетического воспитания органически связана с философским учением о человеке и его историческом пути к свободе, с принципами гуманизма. Она активно участвует в старом, но разгоревшемся с новой силой идеологическом споре о сущности человека, о возможности целенаправленно формировать его гармонический облик.

§ 2. Сущность и значение эстетического воспитания

Эстетическое воспитание есть та сторона целенаправленного формирования всесторонне и гармонически развитого человека, которая творит его целостный облик «по законам красоты», а также учит чувствовать, понимать и активно утверждать — трудом, борьбой — истинно прекрасное в жизни и в искусстве.

«Любовь к прекрасному — это любовь к жизни, к творчеству, к борьбе за высокие идеалы, — пишет, раскрывая содержание понятия «эстетическое воспитание», М. Ф. Овсянников. — Любовь к прекрасному окрыляет человека, одухотворяет его жизнь, наполняет ее глубоким смыслом и содержанием. В прекрасном воплощается стремление к счастью, свободе, добру, мудрости, нравственному величию. Человек, который способен правильно понимать и ценить прекрасное, становится духовно богаче, нравственно чище, он глубже чувствует и переживает, щедро отдает себя людям. Человек — новатор, мастер, творец — вместе с тем образец высокого эстетического развития. Он создает не только полезные, необходимые вещи,- но и эстетические ценности» [1.]

Иногда, правда, эстетическое воспитание определяют несколько по-иному, через понятие «эстетическая культура». Вслед за этим обычно сразу же уточняется, что высокая эстетическая культура человека, выступающая здесь непосредственной целью воспитания, включает в себя и культуру внешнего облика, и должный уровень развития эстетического сознания (эстетическое чувство, вкус, идеал, теоретические взгляды, потребности и интересы), и соответствующие созидательно-коммуникативные способности, навыки и умения. Нетрудно заметить близость подобных определений определению, приведенному выше.

[1] *Овсянников М. Ф.* История эстетической мысли, М., 1978, с. *4.*

Вопрос об объеме понятия «эстетическое воспитание», о его месте и роли продолжает вызывать споры.

Есть теоретики, отказывающиеся признать его относительно самостоятельным видом воспитания, ссылаясь на рассредоточенность эстетических элементов по всем другим направлениям воспитательной работы, что, с их_ точки зрения, лишает эстетическое воспитание его собственного предмета. С этим трудно согласиться.

Прежде всего, сошлемся на пример нравственного воспитания: предмет последнего не существует обособленно, в виде «чисто» нравственных поступков (нравственной оценке подлежит лишь определенная сторона наших целесообразных действий — производственных и т. д.), однако это отнюдь не колеблет его самостоятельный статус. Что касается эстетического отношения к действительности, то оно составляет особый, не сводимый к смежным формам способ взаимодействия человека с миром, являясь основой специфических воспитательных воздействий. Эстетическая «материя» существует не только в виде подчиненных моментов в составе иных общественных сфер, но и в качестве доминирующего начала в специфическом виде эстетической деятельности — искусстве.

Наряду с" этим встречаются слишком уж расширительные трактовки, возлагающие на эстетическое воспитание весь тот объем задач, который на деле под силу лишь различным видам коммунистического воспитания в их единстве (всестороннее и гармоническое развитие личности в целом).

Иногда же, наоборот впадают в другую крайность, рассуждая примерно так: поскольку эстетическое воспитание — лишь часть коммунистического воспитания, к тому же часть, как нередко неоправданно подразумевается, периферийная, то его объем и значение сравнительно узки и ограниченны.

В связи с наличием различных точек зрения возникает необходимость уяснить более конкретно, какие функции выполняет эстетическое воспитание, каковы его место и роль в формировании человека будущего.

1. Эстетическое воспитание непосредственно служит той «эмансипации чувств» (Маркс), которая составляет один из характерных признаков нового человека. Человек может и должен подняться в своем отношении к миру не только выше мерки частнособственнической коры-

сти, но и грубой практической пользы. «Коммунизм — это последовательное бескорыстие не на словах, а на деле»,— справедливо заметил в одной из бесед М. А. Шолохов. Тем более знаменательно, что именно в бескорыстном любовании своим предметом теоретики издавна усматривали специфику эстетического чувства.

Воспитание эстетических эмоций служит преодолению вульгарного практицизма, черствого рационализма и т. п. явлений, оно формирует высокую культуру чувств, создавая предпосылки для подлинно гармонического единения чувств и разума человека.

2. Эстетическое воспитание формирует такие компоненты сознания, которые выступают регуляторами (на разных уровнях), с одной стороны, познания и оценки человеком эстетических объектов, а с другой — различных форм его собственной деятельности.

Одним из таких компонентов является *эстетический вкус.* Регулятивные функции на другом, более высоком уровне сознания выполняет *эстетический идеал.* Взятые в их неразрывном (хотя и противоречивом) единстве, эстетический вкус и эстетический идеал ориентируют познающего и деятельного субъекта в многообразии реальных эстетических ценностей и антиценностей, направляя его усилия на утверждение прекрасного, возвышенного и борьбу с уродливым, низменным. Задача формирования передового эстетического идеала и развитых вкусов — задача мировоззренческая. Здесь находится важный участок современной идеологической борьбы.

3. Одной из главнейших вадач коммунистического воспитания в целом является превращение труда в первую жизненную потребность, формирование наслаждения им как игрой физических и интеллектуальных сил. Существенной предпосылкой этого является выработка эстетического отношения к труду. Не случайно во вводной статье к «Программам Единой Трудовой Школы» 1921 года проводилась мысль о том, что «нельзя воспитать волю к труду, не воспитав воли к творчеству, радости творчества» [1]. Опираясь на развитие общественного производства и самих его участников (развитие в направле-

[1] См.: Революция — искусство — дети. Материалы и документы. Из истории эстетического воспитания в советской школе. 1917—1923. М., 1966, с. 178.

нии повышения культуры и универсализации свободного труда, приобретения им творческого характера), эстетическое воспитание целенаправленно формирует в человеке ощущение эстетической радости труда, внося свой вклад в трудовое воспитание.

Одним из наиболее универсальных видов свободного, творческого труда, осуществляемого по законам красоты и гармонии, является искусство. Опыт общения с ним, приобретенный чаще всего за пределами рабочего времени, в сфере досуга (который является главным резервом всестороннего и гармонического развития личности), позволяет затем человеку вносить как в производственную деятельность, так и во все другие сферы его жизни творческое начало, чувство прекрасного, критерий развитого эстетического вкуса.

4. Искусство включено в орбиту эстетического воспитания не только как побудитель к свободному творчеству «по законам красоты», но и как могучее средство познания жизни и духовного обогащения человека.

Иногда, однако, предпринимаются попытки вывести большую часть содержания искусства за рамки эстетического воспитания на том основании, что, кроме эстетической стороны, у искусства есть еще и другие стороны — познавательная, идеологическая и т. п. Многогранность искусства — бесспорный факт, но он может быть интерпретирован не только вышеуказанным образом. Мы исходим из того, что доминирующей функцией искусства, а точнее — системообразующей среди многих его функций, интегрирующей, гармонически объединяющей их,— является именно эстетическая функция. Поэтому неправомерно противопоставлять эстетическую действенность искусства его правдивости и идейной направленности. В противном случае эстетическое начало искусства будет сведено к чисто формальным моментам, а его идейно-познавательное содержание, действительно, выйдет за пределы подлинного искусства — либо просто в смежные формы общественного сознания, либо в область имитаций, подделок, суррогатов искусства.

Подлинное искусство является внутренне дифференцированным и в то же время эстетически целостным, комплексным средством воспитательного воздействия.

Искусство обращается не только к разуму, но и к чувствам человека. Оно проникает в такие тайники человеческой души, в такие глубины психологии, которые

остаются недоступными для всех других средств идеологического воздействия. Причем его воздействие носит максимально непринужденный и индивидуализированный характер. Ведь искусство оставляет инициативу общения с собой и известную свободу выбора за воспринимающим. - В силу этого оно является специфическим, ничем не заменимым средством формирования гармонического духовного облика человека.

5. Так как эстетическое отношение человека к миру является более широким и универсальным, чем другие отношения (утилитарное, познавательное, этическое), то оно формирует (особенно велика здесь роль искусства) не узкоспециальные, а так называемые «генерализованные способности»: воображение, наблюдательность, память, нестандартность мышления, богатство ассоциативного ряда и т. п. Генерализованные способности содействуют успешному, творческому овладению человеком различными видами деятельности. Так, например, о воображении, фантазии В. И. Ленин писал: «Эта способность чрезвычайно ценна. Напрасно думают, что она нужна только поэту... Даже в математике она нужна, даже открытие дифференциального и интегрального исчислений невозможно было бы без фантазии. Фантазия есть качество величайшей ценности...»[1].

Генерализованные способности обеспечивают также взаимодействие эстетического воспитания с другими видами воспитания, их взаимопроникновение. Так, без воображения было бы невозможно (или затруднено) проникновение во внутренний мир других людей, сопереживание им, сочувствие — именно то, что является важной предпосылкой подлинно человеческого общения, высоконравственного поведения, коллективизма. Развитая эмоционально-эстетическая сфера человека — один из залогов успеха и нравственного, и патриотического, и интернационального, и других видов воспитания.

6. Эстетическое воспитание является одним из эффективных способов развития личных склонностей и талантов, а вместе с тем и формирования свободных *индивидуальностей.* Идеал всесторонности каждой личности отнюдь не означает стандартизации, нивелировки. Пролетарское требование равенства, подчеркивал Ф. Энгельс, ограничивается уничтожением классов; «требова-

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 45, с. 125.

ние равенства, идущее дальше этого... становится нелепым» [1]. Именно всесторонность развития становится тем фундаментом, на котором наиболее естественно и широко расцветает многообразие индивидуальностей. И в этом непосредственно участвует эстетическое воспитание.

Резюмируем. Об эстетическом воспитании порой говорится много и сочувственно, но в каком-то «культурническом», чисто просветительском тоне, как о чем-то желательном, но, в сущности, необязательном, факультативном. В противоположность этому сказанное выше приводит к выводу, что эстетическое воспитание является не просто благим пожеланием, а объективной необходимостью, и находится оно не на периферии воспитательной работы, а на ее фарватере. Эстетическое воспитание, являясь относительно самостоятельным видом коммунистического воспитания, решает отнюдь не узколокальные задачи, а создает важные предпосылки для формирования всесторонне и гармонически развитой личности.

Особого внимания заслуживает вопрос о соотношении эстетического и художественного воспитания.

Художественное воспитание есть целенаправленное формирование способности человека полноценно воспринимать и верно оценивать явления искусства, а также способности и умения творить самому в тех или иных его видах. Таким образом, художественное воспитание — это воспитание в сфере искусства.

Еще не так давно, два-три десятилетия тому назад, в нашей литературе эстетическое воспитание зачастую сводилось к художественному. Эстетический потенциал природы, предметной среды, эстетическое начало в труде и быту при этом игнорировались. Ныне утвердилось положение о том, что художественное воспитание является составной частью эстетического воспитания.

Но теперь в ряде случаев уже намечается обратная тенденция — тенденция недооценки роли художественного воспитания, рассматриваемого порой как всего лишь одно из многих направлений эстетического воспитания, к тому же якобы уступающее по непосредственности и силе влияния воздействию внехудожественной реальности. Указанная тенденция требует критического рассмотрения.

[1] *Маркс К., Энгельс Ф. Соч.* 2-е изд., т. 20, с. 638.

Прежде всего уместно вспомнить о той критике вульгарно-пренебрежительного отношения к искусству, которая содержится в «Анти-Дюринге» Ф. Энгельса (отдел третий, гл. V. Государство, семья, воспитание). Для восходящей буржуазии, как известно, была характерна тяга к античным традициям, к классическому образованию и художественному воспитанию. Утвердившись, буржуазия выдвигает иной лозунг: «ближе к жизни!», — требуя более дешевого, практичного, «реального» образования и воспитания. Это умонастроение захватило и мелкобуржуазного социалиста Е. Дюринга. «Греческое искусство, в идеализированной форме изображающее человека в мраморе, — утверждал Дюринг, — не в силах будет сохранить прежнее историческое значение, когда люди возьмутся за менее художественную, и поэтому гораздо более важную для жизненной судьбы миллионов, задачу — усовершенствовать созидание человека из плоти и крови. Этот род искусства не является просто работой над камнем, а его эстетика состоит не в созерцании мертвых форм». Иными словами, Дюринг искусство, как «ненужную» надстройку над жизнью, предлагал заменить прямым «жизнестроением», в частности тем, что на языке современной науки называется «евгеникой»[1]. С убийственной иронией отозвавшись о прожектах «Фидия по этой части», Ф. Энгельс выступил в защиту искусства, этого могучего и незаменимого средства эстетического воспитания. В острой полемике с Дюрингом Ф. Энгельс отстаивал специфическую природу художественной фантазии, требуя для нее большего простора, нежели это допускал дюринговский «здравый смысл», плоский критерий буквального жизнеподобия.

Вольные или невольные современные попытки противопоставить эстетическое и художественное воспитание, умалить роль последнего основаны на недоразумениях (если не на сознательных софизмах).

Согласно одному из них, художественное воспитание ограничивает человека миром искусства, замыкает его в нем. Однако правдивое искусство всегда обращено к действительности, и благодаря ему мы глубже познаем, осмысливаем саму жизнь. Конечно, люди воспринимают окружающий мир и помимо искусства. Но так

[1] Евгеника — направление в генетике человека, ставящее своей целью улучшение его биологических качеств.

ли глубоко постигали бы мы, например, красоту степи, не зная произведений Гоголя, Чехова, Шолохова? красоту моря — без полотен Айвазовского? сирени — без натюрмортов П. Кончаловского? современного пейзажа, пейзажа эпохи НТР — без картин Г. Нисского? Как видим, искусство «работает» не только и не столько «само на себя» [1].

Другое недоразумение связано с непониманием того, что искусство является не просто «еще одним», а ведущим видом эстетической деятельности. Именно в нем в наибольшей степени концентрируется эстетический опыт людей. И в этом смысле оно является идеальной моделью, образцом для всех других видов эстетического творчества. Не случайно те же дизайнеры — проектировщики эстетических достоинств материальных вещей в поисках оригинальных идей и решений обращаются к богатейшему, неисчерпаемому арсеналу искусства.

«... Художественная культура — ядро эстетической культуры, — подчеркивает А. Г. Егоров.— И потому, что искусство наиболее полно выявляет эстетические отношения человека к действительности, и потому, что оно представляет собой важнейшую сферу выражения общественно-эстетического идеала, раскрывает будущее эстетической культуры общества, и потому еще, что оно формирует саму способность художественно-образного мышления... Взаимопроникновение, углубление связей различных сфер и форм эстетических отношений человека к действительности не ограничивают общественного значения искусства, а, наоборот, еще ярче выявляют его специфику как генератора эстетических ценностей общества» [2].

Таким образом, художественное воспитание в действительности не противостоит эстетическому воспитанию, а является его органической составной частью, одним из центральных его направлений.

[1] Мы отвлекаемся здесь от тех особых случаев и обстоятельств, когда воспитание искусство нарочито оторвано от жизни, противостоит ей (см. об этом, в частности: *Холостова Т. В.* Этическое воспитание. Л., 1970, разд. «Воспитательные возможности искусства»).

[2] *Егоров А. Т.* Проблемы эстетики. М., 1977, с. 138.

§ 3. Методы и средства эстетического воспитания

Эстетическое воспитание представляет собой активную, целенаправленную человеческую деятельность. В трактовке этого важного положения марксистско-ленинская эстетика преодолела заблуждения и черты ограниченности, свойственные домарксистской теории.

Так, в «Письмах об эстетическом воспитании человека» Ф. Шиллера — последователя учения И. Канта — эстетическое воспитание отрывалось от практики революционного преобразования мира и противопоставлялось ей. На основе идеалистических философских установок сформировалась еще одна гуманистическая утопия, абсолютизировавшая духовный аспект человеческой деятельности.

Представители домарксистского материализма уже учитывали детерминирующую роль внешних обстоятельств. Но при этом они не могли справиться с тем характерным затруднением, которое всегда подстерегало старый, метафизический, созерцательный материализм. «Материалистическое учение о том, что люди суть продукты обстоятельств и воспитания, что, следовательно, изменившиеся люди суть продукты иных обстоятельств и измененного воспитания,— писал К. Маркс в «Тезисах о Фейербахе», — это учение забывает, что обстоятельства изменяются именно людьми и что воспитатель сам должен быть воспитан. Оно неизбежно поэтому приходит к тому, что делит общество на две части, одна из которых возвышается над обществом (например, у Роберта Оуэна).

Совпадение изменения обстоятельств и человеческой деятельности может рассматриваться и быть рационально понято только как *революционная практика»* [1],— резюмировал К. Маркс.

Философско-методологической основой коммунистического эстетического воспитания является материализм нового, высшего типа. Диалектико-материалистическая теория воспитания в полной мере учитывает, что человека формирует вся окружающая действительность, условия его жизни. Поэтому воспитательные воздействия, чтобы быть успешными, должны опираться на объективные предпосылки, на достигнутый уровень всей социальной

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е'изд., т. 3, с. 2.

практики, ее ведущие тенденции. В СССР и братских социалистических странах эстетическое воспитание опирается на экономические, социальные и культурные достижения реального социализма.

Но ни о каком «преклонении перед стихийностью» здесь не может быть и речи. На XXVI съезде КПСС подчеркивалось: «Мы располагаем большими материальными и духовными возможностями для все более полного развития личности и будем наращивать их впредь. Но важно вместе с тем, чтобы каждый человек умел ими разумно пользоваться. А это, в конечном счете, зависит от того, каковы интересы, потребности личности. Вот почему в их активном, целенаправленном формировании наша партия видит одну из важных задач социальной политики» [1].

В эстетической сфере, как и в других областях, нужна активная, сознательная, целенаправленная деятельность людей. Эта деятельность включает как духовное воздействие, так и создание материальных предпосылок и компонентов эстетической культуры коммунизма. В ней участвует фактически весь народ, выступая одновременно и объектом, и субъектом воспитания.

Идейно-теоретическое и организационное руководство всей этой работой осуществляют КПСС и Советское государство, профсоюзные, комсомольские и другие общественные организации.

На современном этапе наша страна вплотную подошла к решению такой кардинальной задачи, как создание единой системы эстетического воспитания советских людей. Это предполагает:

формирование теоретических знаний о «программе» эстетического воспитания. Иными словами, необходимо научно обосновать тот объем знаний, умений и навыков, которые должны быть освоены в процессе воспитания:

— формирование научных представлений об основных путях и этапах достижения этой цели, о важнейших методологических принципах воспитательной работы;

— последовательное формирование системы материально-организационных средств, дифференцированных по сферам эстетического воспитания и по охвату различных категорий населения;

[1] Материалы XXVI съезда КПСС, с. 63.

— согласование элементов внутри каждой из этих подсистем, обеспечение единства целей, методов и средств.

Все предыдущие этапы культурной революции в нашей стране правомерно рассматривать как процесс постепенного складывания предпосылок и звеньев такой системы.

Интенсивная разработка теоретических основ советской системы эстетического воспитания развернулась уже в первые годы после Великого Октября. В «Основных принципах Единой Трудовой Школы» (1918) говорилось: «Вообще под эстетическим образованием надо разуметь... систематическое развитие органов чувств и творческих способностей, что расширяет возможность наслаждаться красотой и создавать ее. Трудовое и научное образование, лишенное этого элемента, было бы обездушенным, ибо радость жизни в любовании и творчестве есть конечная цель и труда и науки» [1]. Программные документы тех лет и сегодня сохраняют свое принципиальное значение. В их подготовке принимали непосредственное участие А. В. Луначарский и Н. К. Крупская; за работой по закладке основ советского школьного обучения и воспитания пристально следил и направлял ее В. И. Ленин.

Огромную, роль для дальнейшего развития всей теории коммунистического воспитания сыграла знаменитая речь В. И. Ленина на III съезде комсомола (1920). В «Задачах союзов молодежи» В. И. Ленин обосновал важнейшие принципы теории и практики воспитания: положение о классовом характере воспитания в классовом обществе; принцип единства воспитания и образования, обучения; принцип критического освоения культурного наследия; принцип связи воспитания с жизнью, с борьбой за построение нового общества; принцип объединения всего воспитания, образования и обучения вокруг задач нравственного воспитания как центральных задач; принцип сознательности, самодеятельности и активности воспитуемых. Эти принципы, специфически преломленные, составляют основу и эстетического воспитания.

В тот период и в последующие годы в разработку системы эстетического воспитания внесли свой вклад крупные педагоги, теоретики и практики искусства,

[1] Революция — искусство — дети, с. 102.

ученые-психологи: П. П. Блонский, С. Т. Шацкий, Н. Я. Брюсова, А. В. Бакушинский, А. С. Макаренко, Л. С. Выготский, В. Н. Шацкая, Б. В. Асафьев и др.

В 1961 г. XXII съездом КПСС была принята новая Программа партии, в которой вопросам формирования всесторонне и гармонически развитой личности, принципам и задачам эстетического воспитания отведено значительное место. «Партия будет неустанно заботиться,— записано в Программе КПСС, — о расцвете литературы, искусства, культуры, о создании всех условий для наиболее полного проявления личных способностей каждого человека, об эстетическом воспитании всех трудящихся, формировании в народе высоких художественных вкусов и культурных навыков. Художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека» [1].

Факторами[2] эстетического воспитания являются следующие.

Общественные отношения. «Эстетическое воспитание начинается, — писал известный советский педагог В. А. Сухомлинский, — с богатого эмоционального подтекста отношений между членами коллектива: чуткость, сердечность, задушевность. В гармоничном соединении красоты, окружающей человека, и красоты самого человека ведущая роль принадлежит красоте человеческих взаимоотношений... Справедливость имеет чудесное свойство открывать ребенку глаза и сердце на красоту... Красота окружающего мира является для такого сердца могучим источником веры в добро» [3].

Природа. Красота природы является для человека, как отмечал В. А. Сухомлинский, «прежде всего школой культуры эстетического восприятия. Красота природы воспитывает утонченность чувств, помогает ощущать красоту человека». Причем «ее красота влияет на духовный мир человека только тогда, когда юное сердце облагораживается высшей человеческой красотой — добром, правдой, человечностью, сочувствием, непримири-

[1] Программа Коммунистической партии Советского Союза, с. 130.

[2] Термином «факторы» мы обозначаем такие сферы действительности, социальные процессы и т. п. явления, которые либо сами обладают определенным потенциалом для эстетического воспитания, либо содействуют его эффективности, выступая в качестве своеобразных катализаторов, либо, наконец, соединяют в себе то и другое.

[3] *Сухомлинский'В. А.* Рождение гражданина. М., 1979, с. 282 — 283.

мостью ко злу... Притупление чувства человеческого достоинства ведет к тому, что человек не видит красоты природы»[1].

Практическая деятельность - труд и борьба за прогрессивное развитие общественных отношений. Согласно учению марксизма, труд — не просто одна из многочисленных способностей человека, а характерный для него способ жизнедеятельности, тот, который выделил его из животного царства и сформировал его человеческое, в частности эстетическое, отношение к миру. В силу этого он представляет собой наиболее фундаментальный и действенный фактор воспитания и самовоспитания человека. Коммунистический труд — свободный, творческий, все более универсальный — несет в себе эстетическое начало, способность творить «по законам красоты».

Рядом с трудом может и должна быть поставлена практическая борьба за воплощение идеалов гармонии и красоты в обществе.

Только в процессе изменения внешнего мира люди изменяют, совершенствуют и самих себя.

Искусство. О его исключительной эстетической действенности уже говорилось выше. Но именно поэтому приобретает огромное, принципиальное значение качество того искусства, которое используется в воспитательных целях. Эстетическое воспитание должно вестись на лучших образцах классического и современного высокохудожественного прогрессивного искусства.

Художественная самодеятельность. Ее особая ценность состоит в том, что она потребителя, реципиента искусства превращает в художника, творца (конечно, соразмерно его одаренности). В Программе КПСС записано: «Развитие и обогащение художественной сокровищницы общества достигается на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства»[2].

Литературно-художественная критика. Взыскательная, боевая критика своими специфическими средствами воспитывает и широкие круги публики, и самих художников. Особенно важно то, что она ориентирует общество по отношению к новым, еще не апробированным художественным ценностям. Огромное воспитательное значе-

[1] *Сухомлинский В. А.* Рождение гражданина. М., 1979, с. 287 — 288.

[2] Программа Коммунистической партии Советского Союза, с. 130.

ние критики подчеркнуто в специальном постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972).

Образование и обучение. Естественным дополнением к общению с искусством и к занятиям им является художественное образование. «Если ты хочешь наслаждаться искусством,—писал К. Маркс, — то ты должен быть художественно образованным человеком» *к* Однако успех эстетического воспитания зависит также от общего образовательного и культурного уровня воспитуемых, от широты их кругозора. Поэтому Ф. Энгельс так резко протестовал против дюринговских проектов сужения школьного образования как за счет полного устранения ряда предметов (греческий и латинский языки, химия, труд, гимнастика), так и за счет внутреннего обеднения, выхолащивания других дисциплин (биология, родной и иностранный языки, литература, техническое образование). Без широкого, универсального, фундаментального образования, считал Ф. Энгельс, так же трудно глубоко освоить классическое культурное наследие, как из-за незнания иностранных языков уменьшается возможность «...стать выше ограниченной национальной точки зрения»[2]. Столь же решительно боролся с идеей узкой специализации обучения В. И. Ленин. Например, он требовал «... расширить во *всех* профтехшколах *общеобразовательные* предметы»[3], включив в их перечень научный коммунизм, цикл исторических дисциплин, географию, литературу и т. д. Сами педагоги с полным основанием отмечают, что нет ни одного учебного предмета, который не мог бы служить делу эстетического воспитания.

Средства массовой коммуникации. Печать, радио и телевидение участвуют в эстетическом воспитании как пропагандой эстетических и художественных ценностей, существующих помимо них, так и созданием оригинальных произведений, выражающих их специфику. Однако, как отмечалось в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», соответствующие руководящие органы еще «слабо используют средства массовой

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 42, с. 151.
[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 20, с. 333.
[3] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 42, с. 229.

информации для целенаправленного идейно-эстетического воспитания трудящихся, для пропаганды лучших достижений многонационального советского искусства»[1].

Эстетическая организация пространственно-предметной среды. Этот фактор охватывает эстетическую организацию «дикой» природы (создание ландшафтных зон, парков и т. п.), градостроительство и архитектуру, планировку жилых массивов в целом и отдельных домов, квартир. «Не надо объяснять, — говорилось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии,— как важно, чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса. Олимпийские объекты и некоторые жилые кварталы Москвы, возрожденные жемчужины прошлого и новые архитектурные ансамбли Ленинграда, новостройки Алма-Аты, Вильнюса, Навои, других городов — это наша гордость. И все же градостроительство в целом нуждается в большей художественной выразительности и разнообразии»[2].

Эстетическая культура быта. Весьма действенным фактором эстетического воспитания является все то, с чем мы сталкиваемся повседневно в быту: эстетические аспекты общения, этикета, эстетическая мера и критерии моды в одежде, украшениях, прическе, косметике; эстетическое оформление интерьера (мебель, предметы обихода, в том числе продукты дизайна; украшении в виде произведений станкового и декоративно-прикладного искусства и т. **п.).**

Спорт и физическая культура. Физкультура и спорт не только демонстрируют в упражнениях и борьбе красоту человеческого тела и духа, но и открывают перед каждым перспективу собственно эстетического совершенствования.

Но в анализе столь сложного процесса, как эстетическое воспитание, нельзя ограничиться одним изолированным понятием. «Фактор» — понятие весьма широкое, обобщенное. В качестве факторов эстетического воспитания выступают и явления природы, предметной среды, и определенные виды целенаправленной человеческой деятельности. Факторы могут оказывать и стихийное воспитательное воздействие (тем более, что для некоторых

1 Правда, 1972. 25 янв.

2 Материалы XXVI съезда КПСС, с. 62-63.

из них эстетическая функция не является ни единственной, ни основной).

Целенаправленному и эффективному использованию воспитательного потенциала «факторов» служат средства эстетического воспитания. В качестве таковых выступают, как правило, конкретные социальные институты, имеющие определенный статус, материальную базу и организационную структуру, позволяющие им вести активную воспитательную деятельность. Перечислим основные средства эстетического воспитания в условиях нашего общества:

— семья;

— дошкольные учреждения;

— учебные заведения системы среднего, профессионально-технического, среднего специального и высшего образования (школы, профессионально-технические училища, техникумы, вузы); военные учебные заведения;

— производственные и армейские коллективы;

— сеть партийного и комсомольского политпросвещения;

— учреждения культуры:

а) культурно- просветительные (Дворцы и Дома культуры, клубы, библиотеки и др.);

б) обеспечивающие художественное производство и «потребление» (киностудии, кинопрокат, кинотеатры, театры, музеи, картинные галереи, концертные залы, студий грамзаписи, дискотеки и т. п.);

в) системы массовой коммуникации (редакции газет и журналов, радио- и телестудии, телецентры и т. п.);

— внешкольные детские учреждения (Дворцы и Дома пионеров, пионерские лагеря и т. п.);

— творческие союзы (союзы писателей, кинематографистов, художников, композиторов, архитекторов, театральное общество) со своими печатными изданиями и художественно-культурной деятельностью;

— научные учреждения в сфере культуры, искусства (академии, НИИ и т. п.);

— различные общественные организации, проявляющие инициативу в области эстетического воспитания (общество «Знание», Педагогическое общество и т. п.);

— проектные учреждения, организации и производственные предприятия, обеспечивающие жилищное строительство и производство товаров народного потребления (проектные институты, КБ и СХКБ, заводы, фа-

брики, производственные объединения со своими художественными советами, бюро дизайна, технической эстетики и т. п.);

— учреждения и предприятия сферы обслуживания (магазины, салоны, Дома моделей, ателье, мастерские, парикмахерские и т. п.);

— наконец, к средствам эстетического воспитания должно быть причислено и воздействие конкретной личности воспитателя, одновременно опирающегося, как правило, на потенциал ряда «институциональных» средств.

Опосредуя и интенсифицируя своей деятельностью воспитательное воздействие «факторов», различные средства эстетического воспитания взаимодействуют между собой, усиливают и взаимно дополняют друг друга.

Дальнейшая конкретизация состоит в применении неисчерпаемого многообразия форм воспитательной работы (лекции, экскурсии, выставки, конкурсы и т. д. и т. п.).

Состояние и перспективы развития эстетической культуры на современном этапе получили освещение в материалах XXIV, XXV и XXVI съездов КПСС, в постановлениях ЦК КПСС и Совета Министров СССР по вопросам идеологии, культуры, искусства, в ряде законодательных актов Советского государства (об охране природы, охране и использовании памятников истории и культуры и др.), а также в Основном Законе — новой Конституции СССР.

Нынешний этап работы по эстетическому воспитанию характеризуется рядом особенностей. Можно сказать, в частности, что былой «искусствоцентризм» ныне преодолен, и эстетические аспекты окружающей природы, труда и материальной культуры эффективно используются в процессе эстетического воспитания. Проблема повышения качества потребительских товаров, включающая улучшение их эстетических свойств, рассматривается как генеральная общенародная задача. Вместе с тем весьма актуальной является задача целенаправленного формирования высоких эстетических вкусов и духовных потребностей советских людей в противовес потребительству, «вещизму» и другим проявлениям мещанской психологии, чуждым идеологическим влияниям. Особую роль здесь призваны сыграть литература и искусство, значение которых продолжает возрастать. В воспитательной работе все полнее реализуется принцип комплексности, сбли-

жающий эстетическое воспитание с другими направлениями идейного воздействия, в особенности с нравственным и трудовым воспитанием.

В настоящее время «вопросом вопросов» стало создание целостной системы эстетического воспитания. Это должна быть система универсальная, единая для всей страны, для города и села в равной мере. Такая система должна также обеспечить преемственную связь между различными этапами воспитательной работы. По общему мнению, центральной осью системы, которая удовлетворяла бы всем этим условиям, может и должна стать государственная система народного образования, взаимодействующая с другими воспитательными учреждениями и институтами. Именно она способна создать материальное, кадровое и другое централизованное обеспечение «эстетического всеобуча».

В общесоюзном масштабе идет работа по постепенному внедрению в 80-х годах преподавания музыки и изобразительного искусства как обязательных школьных предметов, которые вместе с литературой составят своего рода эстетический цикл, дополняемый различными формами внеклассной работы. Работники высшей школы, со своей стороны, настойчиво добиваются повсеместного введения курса «Основы марксистско-ленинской эстетики», придания ему должного статуса и улучшения качества преподавания. При наличии такого «стержня» более упорядоченный, стройный, системный характер приобретут и все другие усилия в области эстетического воспитания народа.

Из всего многообразия методов, применяемых в процессе эстетического воспитания, можно выделить в качестве основных следующие (фактически речь идет не о единичных методах, а о группах типологически сходных методов):

— метод непосредственного приобщения к эстетическим и художественным ценностям. Здесь прежде всего преследуется цель расширить, обогатить у воспитуемых запас живых эстетических впечатлений, пробудить потребность в общении с прекрасным и вкус к нему;

— метод целенаправленного влияния на оценку воспитуемыми тех или иных эстетических, художественных ценностей и. выработки у них высоких ценностных критериев. Конкретные приемы такого влияния при формировании эстетической оценки могут быть различными: зна-

комство с яркими образцами критического анализа воспринятого, коллективное обсуждение, дискуссия и т, п.;

— метод пропаганды эстетико-культурных и искусствоведческих знаний;

— метод пропаганды философско-эстетических знаний;

— метод вовлечения воспитуемых в эстетическую, художественную и художественно-критическую деятельность;

— метод постепенного формирования из воспитуемого — воспитателя. Каждый участник «эстетического всеобуча» должен готовиться к тому, чтобы самому стать активным пропагандистом воспринятых убеждений, знаний и умений. Давно подмечено: обучение и воспитание других есть одновременно лучшая форма собственной учебы и самовоспитания.

Перечисленные методы эстетического воспитания составляют одно целое с общими, универсальными методами воспитательного воздействия, характерными для советской педагогики. Бесспорно, доминирующим среди них является метод убеждения; в рассматриваемой, весьма специфической, области этот метод приобретает особое значение.

Эстетическая культура человека — глубоко личностное образование, где общезначимое выступает в целом спектре индивидуальных преломлений и вариаций. Грубое, бестактное внешнее воздействие не совершенствует, не развивает эту тонкую структуру, а, напротив, ломает, разрушает, умертвляет ее.

Но, как отметил на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС Ю. В. Андропов, «даже самая яркая и интересная пропаганда, самое умелое и умное преподавание, самое талантливое искусство не достигнут цели, если они не наполнены глубокими идеями, тесно связанными с реальностями сегодняшней жизни и указывающими путь дальнейшего движения вперед» [1].

[1] Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС. 14 — 15 июня 1983 года, с. 7.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие..... 3

Раздел **I. Эстетика как наука**

Глава **1. Предмет и задачи марксистско-ленинской эстетики** **4**

Глава **2. Основные этапы развития эстетической мысли** ... 21

§ 1. Формирование эстетики как науки 22

§ 2. Возникновение и развитие марксистско-ленинской эстетики 35

§ 3. Современная буржуазная эстетика 52

Глава 3. **Эстетическое** 63

§ 1. Эстетическая деятельность 68

§ 2. Эстетическое сознание, его структура..... 76

§ 3. Эстетические чувства и потребности 83

§ 4. Эстетическое суждение и эстетическая оценка..... 90

§ 5. Эстетический вкус. 97

§ 6. Эстетический идеал 104

Глава **4. Основные эстетические категории**..... 116

§ 1. Прекрасное..... 116

§ 2. Возвышенное..... 126

§ 3. Трагическое 133

§ 4. Комическое 144

Раздел **II. Специфика искусства**

Глава 1. **Художественный образ** 159

§ 1. Генезис и бытие художественного образа..... 160

§ 2. Уровни художественного образа 163

§ 3. Формы обобщения в искусстве 167

Глава 2. **Процесс художественного творчества** 180

§ 1. Эмоциональное в структуре художественного субъекта..... 182

§ 2. Рациональное в структуре художественного субъекта . . . 185

§ 3. Художественный талант 190

§ 4. Художественное творчество как процесс 191

Глава 3. **Произведение искусства** 195

§ 1. Способ существования произведения искусства как эстетического объекта..... 196

§ 2. Художественное произведение как целостность 202

Глава 4. **Содержание и форма в искусстве** 204

§ 1. Эстетическая специфика содержания — предмет и цель искусства 205

§ 2. Художественность содержания 207

§ 3. Основные компоненты художественного содержания . . . 210

§ 4. Материал и язык искусства 214

§ 5. Социальность и системность языка искусства..... 216

§ 6. Содержательность компонентов художественной формы . . 218

§ 7. Единство и взаимодействие содержания и формы в искусстве 225

Г л а в а 5. **Эстетическое восприятие произведений искусства** 228

§ I. Структура и образно-знаковый характер эстетического восприятия 229
§ 2. Особенности содержания эстетического восприятия 231
§ 3. Особенности эстетического восприятия произведений отдельных видов искусства..... 237

Р а з д е л **III. Виды искусства**

§ 1. Принципы классификации видов искусства 245
§ 2. Художественная литература 250
§ 3. Архитектура 256
§ 4. Декоративное искусство..... 259
§ 5. Скульптура 262
§ 6. Живопись 265
§ 7. Графика 269
§ 8. Музыка..... 272
§ 9. Хореография 277
§ 10. Театр..... 282
§11. Искусство фотографии 293
§ 12. Кино 295
§ 13. Телевидение..... 301
§ 14. Эстрада и цирк 303
§ 15. Взаимодействие искусств..... 306

Р а з д е л **IV. Социальная природа искусства**

Г л а в а 1. **Искусство как общественное явление** 311

§ 1. Социальные функции искусства 311
§ 2. Художественная культура общества 317
§ 3. Развитие художественной культуры общества как социально-детерминированный процесс..... 323

Г л а в а 2. **Искусство и другие формы общественного сознания** . 328

§ 1. Искусство и философия 328
§ 2. Искусство и наука..... 333
§ 3. Искусство и мораль..... 340
§ 4. Искусство и религия..... 350

Г л а в а 3. **Народность, классовость и партийность искусства** 359

§ 1. Народность и классовость искусства..... 359
§ 2. Партийность искусства 369
§ 3. Диалектика национального и интернационального в искусстве 379
§ 4. Народные художественные традиции и их место в социалистической художественной культуре 389

Г л а в а 4. **Художественный метод и стиль как категории исторического развитии искусства** 396

§ 1. Общее определение художественного метода 396
§ 2. Методы «универсальных» художественных систем 401
§ 3. Художественный метод романтического искусства 410
§ 4. Критический реализм как художественный метод 411
§ 5. Стиль в искусстве 417

Раздел **V. Эстетическая культура социалистического общества**

Глава 1. **Эстетическая культура социализма** 428

Глава 2. **Эстетическое освоение производства и проблемы охраны природы**.....446

§ 1. Эстетика труда и производства 446
§ 2. Дизайн как специфический вид эстетической деятельности 454
§ 3. Эстетические ценности природы и проблема их защиты 464

Глава 3. **Социалистический реализм — творческий метод советского и мирового прогрессивного искусства** 476

§ 1. Исторические предпосылки возникновения искусства социалистического реализма.....476
§ 2. Определение социалистического реализма как художественного метода 479
§ 3. Типология социалистического реализма 489

Глава 4. **Научно-технический прогресс и проблемы художественной культуры** 496

Глава 5. **Эстетические аспекты социалистического образа Жизни**..... . 509

Глава 6**. Эстетическое воспитание** 518

§ 1. Всесторонне и гармонически развитая личность — «сверхзадача» эстетического воспитания 518
§ 2. Сущность и значение эстетического воспитания..... 523
§ 3. Методы и средства эстетического воспитания 531

МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКАЯ ЭСТЕТИКА

Под редакцией профессора М. Ф. Овсянникова

Заведующий редакцией А. Д. Кашин. Редактор И. И. Головин. Младшие редакторы Н. П. Алексеева, Т. А. Кезикова. Художник Э. А. Марков. Художественный редактор М. Г. Мицкевич. Технические редакторы Н. А. Битюкова, Р. С. Родичева. Корректор Е. К. Штурм.

ИБ № 3628

Изд. № ФПН-461. Сдано в набор 26.05.83. Подп. в печать 26.09.83. А-11967. Формат 84 x 108 1/32. Бум. тип. № 3. Гарнитура Таймс. Печать высокая. Объем 28,56 усл. печ. л. Усл. кр.-отт. 28,56. Уч.-изд. л. 30,1. Тираж 230000 экз. Зак. № 943. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Высшая школа». 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.