

Российская Академия Наук
Институт философии

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА

Москва
1996

Руководитель авторского коллектива
доктор философских наук *Н. И. Кищенко*

Ответственный редактор
кандидат философских наук **И. А. Кошиков**

Рецензенты:
доктора философских наук: *Н. Н. Козлова,*
А. С. Мигунов

Э-87 Эстетическая культура. – М., 1996. – 201с.

Настоящее издание посвящено исследованию основных параметров эстетической культуры, проблем ее формирования, структуры и функций. В отличие от предыдущих публикаций тех же авторов данная книга представляет собой не коллективную монографию, а тематический сборник, что определяется самим характером исследования и выражается не только в естественном для данного сборника стилистическом разнообразии, но и в плюрализме авторских позиций, в постановке и исследовании проблем. Особенностью сборника, характерной для большинства статей, его составляющих, является рассмотрение проблем генезиса и эволюции эстетической культуры в их органической связи. Опираясь на достижения отечественных и зарубежных исследователей, авторы сборника стремились к оптимальной аргументации своих идей и обобщений. Методологическая значимость сборника, наличие в нем большого информационного материала и практических рекомендаций обуславливают ценность книги для широкого круга читателей.

О дефиците культуры (вместо предисловия)

Острейший дефицит, характеризующий современное состояние нашего общества – это не дефицит товаров и услуг, не дефицит доверия и милосердия, прав и свобод, а прежде всего дефицит КУЛЬТУРЫ. Масштабы его проявлений, в их неисчерпаемом драматизме, адекватны объему самого понятия КУЛЬТУРА. Ущербность нашей демократии, более чем полувековой анабиоз общественной мысли, дистрофическое состояние нашего гуманизма, нравственности, альтруизма, самой духовности нашего общества, жизненно важных органов и систем всего социального организма (а то и атрофия некоторых из них) – это проявления или последствия все того же дефицита культуры.

Действительно, культура производства и быта, общения и досуга – всех сфер общественного бытия и сознания несут на себе печать этого дефицита, а относительно их конкретных областей само применение слова культура представляется просто нелепым, если не кощунственным. (Достаточно упомянуть в этой связи, например, правовое сознание, или так называемую культуру сферы услуг...).

Дефицит культуры характеризуется и количественными, и качественными параметрами. Он выражается не только в низком уровне, недостатке или даже полном отсутствии культуры в данной конкретной области, но и во все возрастающей интервенцией квазикультуры, антикультуры, контркультуры. Пагубные последствия этого испытывают на себе все сферы и структуры нашего социума, а собственно культурные институты влчат просто жалкое существование, и не только с точки зрения их материально-технической базы.

Наша экономика, с грехом пополам кормившая и одевавшая народ, сегодня способна обеспечивать лишь армию госбюрократов, мафию и спекулянтов, обрекая основную массу населения – людей живущих честным трудом – на прозябание. Зловещий симптом: звание ПРОФЕССОР становится синонимом понятия НИЩИЙ.

Тоталитарный политический строй сменяется демократией с такой тотальной свободой – точнее говоря вседозволенностью, – что под ее покровом комфортно размещается весь спектр политических структур – от правых радикалов до крайне левых экстремистов, с практически неограниченной, вопреки действующему (точнее – бездействующему) законодательству пропагандой самых реакционных идей – насилия, национальной вражды, шовинизма, активно покровительствующей распространению откровенного фашизма.

Люди, именующие (и даже мнящие) себя коммунистами, маршируют в едином строю с национал-фашистами и вздымающиеся над их головами красные знамена с серпом и молотом полощутся рядом с фашистскими стягами со свастикой, осеняя идейно-политический союз двух казалось бы несовместимых политических полюсов.

Подлинную фантазмагорию являет собой идеология. Советские лидеры и, как правило, в том же лице – ведущие идеологи, традиционно носившие высокое звание академиков от марксизма, командовавшие армией придворных пропагандистов и „защитников“ марксистского учения, нанесли ему такой урон, на который оказались неспособны все буржуазные философы, социологи, советологи – вся армия открытых противников марксизма. Десятилетиями восхваляя, пропагандируя и „творчески развивая“ марксизм, а фактически вульгаризируя, деформируя учение Маркса, адаптируя его к сталинизму, теория и практика которого не имеет ничего общего (кроме терминологического сходства) с подлинным марксизмом и фактически в корне враждебна ему, эти „марксисты“ совершенно дискредитировали марксизм. И теперь вчерашние „адепты“ и „апологеты“ марксизма с прежним рвением обрушиваются на свои бывшие святыни, обливая помоями марксистское учение, не допуская наличия в нем даже проблеска прогрессивных идей, изображая его как сплошь антинаучное и даже реакционное учение. Перечеркивая самые светлые идеи человечества, его вековые (восходящие к христианскому учению) мечты о всеобщей справедливости, свободе, равенстве и братстве, выплескивая вместе с мыльной водой и самого ребенка, они не гнушаются клеветой и оскорблениями в адрес Маркса, изображая его – посветившего всю свою жизнь делу освобождения человечества – худшим врагом того же человечества, превращая гениального мыслителя в простого недоумка и даже алкоголика и тунеядца!

При этом пасквили на Маркса и его учение подписываются титулом „доктор философии“. Спрашивается: КАКОЙ?! Ими же

„опровергнутой“, объявленной несостоятельной? Или они получили свои докторские степени за заслуги перед буржуазной или какой-либо иной философией?

И вот сегодня вчерашние исполнители „Интернационала“ старательно выводят „Боже царя храни“. Воинствующие атеисты в одночасье обернулись истовыми поклонниками Христа, Магомета, Иеговы. Религия из „опиума для народа“ превратилась в бальзам для народной души и провозглашается панацеей от всех социальных бед, хотя ни Библия, ни Коран – не помеха самым еретическим мыслям и деяниям, а крест на шее преступника – будь то коррумпированный чиновник, обладатель министерского портфеля или генеральских погон, криминальный „авторитет“ или рядовой грабитель – слабое утешение для их жертв...

Удручающую картину являют собой наука и искусство, здравоохранение и просвещение, градостроительство и природоохранение, даже физкультура и спорт.

Наука сегодня мирно соседствует с мистикой и оккультизмом. Медиков-профессионалов теснят колдуны и шаманы, магистры черной и белой магии – патентованные шарлатаны от медицины. Порнография оккупировала не только подземные переходы, но и теле- и киноэкраны, и, прикрывшись фиговым листком эротики, кочует по театральным подмосткам. Нецензурица стала повседневным средством общения не только зеков и люмпенов, но и так называемых интеллигентов. Термины „чернуха“ и „порнуха“ вошли в повседневный лексикон искусствоведов и критиков.

Так называемая русская мафия приводит в трепет обитателей чуть ли не всех континентов, обескураживая даже самых искушенных служителей Фемиды, включая Интерпол!

И коррумпированность чиновников, и вакханалия организованной преступности, и эпидемия пьянства, и угрожающий рост наркомании, и армейская дедовщина, и превращение самой древней профессии в самую высокооплачиваемую – все это явления одного порядка.

Общественная психология нашего общества характеризуется симптомами маразма, а мораль не укладывается даже в прокрустово ложе имморализма и аморализма. Царящий в обществе беспредел, кажется, сам уже достиг своего предела.

Последнее десятилетие XX века – справедливо именуемого веком величайшей научно-технической революции, веком беспрецедентных достижений человеческого разума, в современных российских условиях не менее правомерно именовать временем все воз-

растающей экспансии обскурантизма. Дефицит культуры у нас трансформируется в настоящий кризис, метастазы которого охватывают все жизненно важные органы нашего общества.

Такая патология, разумеется, возникла не вдруг и не на пустом месте и прошла значительную эволюцию, прежде, чем обрести глобальный характер.

Состояние культуры любого социума детерминировано социальными факторами (экономического, политического, идеологического характера), которые, как известно, испытывают на себе обратное воздействие культуры. Эта взаимообусловленность выступает далеко не всегда в очевидной форме и может носить весьма опосредованный, многоступенчатый характер.

И если печальное, мягко говоря, состояние нашей культуры сегодня – это результат избранного пути социально-экономического развития в рамках формации, до сих пор почему-то именуемой социализмом (хотя сталинский ГУЛАГ – это антипод подлинного социализма), то и нынешнее состояние самого общества: экономический кризис, политическая нестабильность, межнациональные конфликты, идеологический вакуум и прочие аномалии – это своего рода печать культурной деградации нашего общества. Печать эта, опять-таки, не всегда выступает достаточно рельефно.

Однако несомненно: некомпетентность руководителей всех рангов (вплоть до самых высших), и непрофессионализм исполнителей (всех профилей), и весьма далекое от совершенства состояние нашего законодательства (и соответствующей ветви государственной власти), и постоянно проявляющаяся (даже на федеральном уровне) несостоятельность исполнительной власти, и явная беспомощность правоохранительных органов, или почти паралитическое состояние так называемой Третьей власти (по крайней мере в лице ее высших органов – Конституционного суда, или капитулировавшей перед национал-фашизмом Генеральной прокуратуры), и негативные последствия тотальной коммерциализации масс-медиа и террор против так называемой Четвертой власти – все это проявления острейшего социального синдрома – дефицита культуры, имеющего неисчерпаемо многообразные формы и требующего самых неотложных и радикальных мер по оздоровлению всего социального организма.

В силу этого преодоление культурного дефицита, возрождение и оздоровление нашей культуры и ее дальнейшее развитие – это не только одна из актуальных задач, стоящая сегодня перед нашим

обществом, но и незаменимый инструмент, без использования которого невозможна реализация ни одного из вариантов имеющихся программ спасения России. Более того, духовное возрождение (если только не ограничивать его рамками религиозного ренессанса) – предварительное условие решения всего комплекса социальных проблем.

Особое место в социокультурной инфраструктуре принадлежит эстетической культуре, ибо сама бинарная природа эстетического детерминирует субстанционально-атрибутивную форму ее экзистенции и функционирования. Будучи специфическим способом и результатом преобразования общества и человека, эстетическая культура является и одной из основных составляющих общей культуры социума и, одновременно, атрибутом каждой из этих составляющих. Образно говоря, эстетическая культура – это не только одно из ценнейших растений культурного парка человечества, но и неизменный аромат каждого из процветающих здесь растений.

Феномен эстетического, при всей сложности его содержания и всем разнообразии его возможных дефиниций, выступает как носитель специфически человеческого отношения бесконечно многогранного, охватывающего все богатство существующих отношений в мире, но неизменно конструирующего по ЗАКОНАМ КРАСОТЫ. В силу этого применительно к основным формам экзистенции эстетической культуры, отмеченная специфика выступает как наиболее оптимальная реализация сущностных сил человека, его исторического предназначения.

Это находит свое проявление в самой полифункциональности эстетической культуры и ее гуманистическом характере. Эстетическая культура – инструмент не только конструирования и совершенствования личности, но и регулятор отношений индивида с миром, гармонизации всей системы общественных отношений.

В силу отмеченной специфики эстетическая культура выступает в качестве своеобразного связующего звена, цементирующего все звенья культуры общества, а следовательно, и эффективного инструмента реализации всех его творческих потенций. Она является движущей силой, катализатором и формой общественного прогресса.

Все это придает особую актуальность исследованию проблем эстетической культуры.

Решение этих задач – исследование основных параметров эстетической культуры, в посильной для них степени, и взяли на себя авторы настоящего издания. В отличие от их предыдущих публикаций (например, „Эстетическое сознание личности“. М., 1994) данная

книга представляет собой не коллективную монографию, а тематический сборник, что определено самим характером исследования и выражается не только в естественном для данного случая стилистическом разнообразии, но и в плюрализме авторских позиций в постановке и решении исследуемых проблем.

Избранный, условно говоря, жанр издания в известной мере ограничивает возможности авторов, но компенсирует это, освобождая от самой необходимости охвата всей совокупности вопросов, составляющих ту или иную проблему, предоставляя большую свободу выбора подходов, методик, да и самой методологии, свободу определения круга вопросов и расстановки определенных акцентов.

Отличительной особенностью сборника, характерной для большинства составляющих его статей, является рассмотрение основных проблем – генезиса и эволюции эстетической культуры, ее содержания, структуры, функций и значения – в их органической связи. При этом отмеченная особенность проявляется не только в статьях общетеоретического, методологического характера, но и в статьях, посвященных анализу более частных, конкретных проблем (например, форм экзистенции и функционирования эстетической культуры).

Отличительной особенностью сборника как попытки разносторонних подходов к постановке и решению анализируемых проблем является и тот факт, что наряду со статьями, базирующимися на традиционно материалистической платформе, в нем имеются статьи, написанные с иных мировоззренческих позиций. В силу этого, если одни авторы акцентируют социальную детерминированность генезиса и эволюции эстетической культуры, другие апеллируют к феноменам трансцендентального и даже трансцендентального плана. И хотя подобные позиции не представляются состоятельными с точки зрения редактора, наличие этих статей оправдывается типом настоящего издания, являясь отражением его полифонического звучания.

Опираясь на достижения отечественных и зарубежных исследователей, авторы сборника стремились к строгой аргументации своих выводов и обобщений. Методологическая значимость сборника, наличие в нем большого информационного материала и практических рекомендаций обуславливает ценность книги для преподавателей, аспирантов, студентов, для широкого круга лиц, интересующихся проблемами эстетической культуры или причастных к различным видам творческой деятельности.

От эстетического опыта к эстетической культуре

Почти две с половиной тысячи лет человечество занимается философским осмыслением процесса взаимодействия человека с миром, основанного на следовании гармонии и опирающегося на присущее роду человеческому стремление к совершенству и красоте. Это стремление не присуще больше ни одному из живущих на земле существ, и все эти века человечество пытается понять – каким образом на тех или иных этапах жизни любого жителя, гражданина Земли подобное стремление дает о себе знать, как оно проявляется, формируется и „работает” на его благо, а также что может и должно сделать общество (род, племя, семья, народ, государство), чтобы обеспечить каждому наиболее полное и свободное проявление и „работу” этого высшего человеческого качества – самого стойкого, самого жизнотворческого и добродетельного.

По мнению многих философов-исследователей красоты и прекрасного, совершенства и гармонии, меры и безмерности, пропорции и симметрии, особенно исследователей XX века, трудно однозначно утверждать – чем древнейший человек занялся раньше: поиском средств выражения своих чувственно-эмоциональных состояний, вызванных в нем окружающим миром, или передачей этих состояний, запечатленных в его чувственной памяти, и начинающем формироваться специфическом знании причин, вызывающих благоприятные и приносящие чувство удовлетворения состояния. Последние он тоже стремился как-то зафиксировать (в линии ли, обработанном камне, вылепленной из глины фигурке, примитивном огораживании места, принесшего особую удачу в добывании пищи, или в движении собственного тела, спонтанно и неосознанно вызванного этим состоянием, в звуке ли изумления, исторгнутом в момент наивысшего удовольствия и т.п.). Несмотря на почти общераспространенный характер этого сомнения, мне все-таки представляется, что в древнейшем человеке первоначально пробудилось стремление к красоте в процессе воспитания и наставления, может быть, даже в процессе осуществления сначала врожденного ин-

стинкта продолжения рода, а потому и возникновения чувства влечения и почитания женщины как продолжательницы рода, подрастающих поколений, к самосовершенствованию с целью улучшения своего положения в природном мире и в Космосе.

Естественно предположить, что в выполнении своего родительского призвания древнейший человек пытался создать для ребенка такие условия, погрузить его в такую среду, в которой он возможно максимально развил бы те свои качества, которые были бы продолжением лучших качеств старших, особенно родителей и добившихся наибольших успехов в земных делах представителей рода или племени, иными словами, создать благоприятные возможности не только для адаптации к условиям жизни, но и для обогащения самих жизненных способностей человека, который был бы одновременно и неотъемлемой от природы ее частью, и в то же время уже выделялся из нее и даже как-то противостоял ей. Очевидно, что и слияние с природой, и выделение из нее требовали от человека запечатления в восприятии, в чувствах, в переживаниях и даже в ощущениях, через которые лежит путь к восприятию и переживанию прежде всего положительного и удовлетворяющего человека опыта. Осознание такого опыта происходит только в результате многократного повторения разнообразных обстоятельств и ситуаций.

Вот почему в самых ранних попытках уже философского осмысления процесса взаимодействий человека с миром прежде всего появляется понятие „опыт“, из которого в дальнейшем, по мере осознания человеком различных сторон и сфер своей жизни, выделяется собственно познавательный, хозяйственный, экономический, этический, эстетический, художественный, религиозный и т.п. опыт. Разумеется, каждая из разновидностей опыта складывается в реальной жизнедеятельности и деятельности отдельного человека, семьи, рода, племени, народа, но пути и способы формирования этого опыта равны и начинаются эти процессы на разных этапах жизни индивида. На это обращали внимание мудрецы и философы во всех странах Древнего мира: Египте раннего, срединного и позднего царств, в Шумере и Вавилоне, Индии и Китае, Персии и т.д. А в Древней Греции – у Платона и Аристотеля, а затем и у многих философов последующих поколений понятие опыта получает разностороннюю разработку. Нас же в данном случае в философии Платона и Аристотеля интересует то, что постепенно ведет к становлению понятия „эстетический опыт“, не совпадающем с общим понятием опыт в гносеологическом и житейском смысле.

Именно эстетический опыт Платон рассматривал как базу для воспитания эстетически развитой, а значит, и эстетически действующей, то есть эстетически осуществляющей жизнестроительство личности. „Кто в этой области воспитан, как должно, – писал философ, – тот очень остро воспримет разные упущения, неотделанность или природные недостатки. Его удовольствие или раздражение будет верно: он хвалил бы то, что хорошо, и, приняв его в свою душу, питался бы им и сам стал бы безукоризненным. Гадкое он правильно осудит и возненавидит с юных лет, еще даже не отдавая себе отчета, а когда придет ему пора мыслить, он полюбит это дело, сознавая, что оно ему свойственно, раз он так воспитан”¹. Вот это „даже не отдавая себе отчета”, накапливающееся в каждом в процессе спонтанных, еще не целеустремленных чувственных взаимодействий с миром, но уже каким-то образом фильтруемых промелькивающими мгновениями состояниями удовольствия, удовлетворения и даже наслаждения, – не это ли подталкивает, заставляет, а то и „принуждает” человека „охотиться” за такими ощущениями, впечатлениями, восприятиями, чувствами и наслаждениями, если говорить по большому счету? Ведь это случается не только с теми, кого старшие, непринужденно воспитывая, приобщают к заставляющим человеческую телесность и душу испытывать волнительные мгновения по отношению к различным явлениям, процессам и предметам, людским отношениям, поступкам и действиям, но и с теми, кто сам, без руководства взрослых находит подобные качества в бесконечно многообразном мире предметов и вещей, людей и идей, какими бы они ни были простыми или сложными, предельно ясными или туманными.

Во всем этом многообразном, единичном или многожды повторяющемся, опыте что-то находящееся в самом человеке заставляет вздрогнуть некие струны сердечные, зазвучать их – в просветляющем или затемняющем чувства и мысль человеческую – тоне, духе, свете. В древние времена, разумеется, это еще не было понято, изучено, исследовано на самых разных уровнях, различными методами, способами и средствами. Не потому ли тогда и высказывались самые разнообразные догадки о существовании какого-то особого мира идей или способностей чувственно интуитивно ощутить, охватить совершенство, гармонию, красоту космических сфер, выражаемую в известных человеку числах, каким-то образом обладающих магической силой, или просто о способности человека к подражанию природе, в которой в более или менее концентриро-

ванном виде содержится красота. Вот она-то и заставляет трепетать человеческое сердце, растревляет человеческие чувства, вынуждая раз от раза в соприкосновении с красотой все больше и больше их развивать, совершенствовать, устремлять человека, развившего „нечаянно“ в себе такие чувства, к гармонии с природой, которая и насыщена этой гармонией и красотой.

Сколько мудрецов и философов, попутно провозглашенных святыми, мучениками, отцами церкви прошли через искус красотой природы, когда вещными, телесными феноменами по предписаниям нужно было пренебрегать (некоторые из них – Василий Кесарийский, Августин Блаженный, Фома Аквинский), боролись в себе самих и тем более в своей пастве, с этим искусом, но так и не смогли вытравить эту тягу к нему никакими способами: не исчерпывалась для них красота лишь духовным, божественным началом, так и тянуло их к греховному телесному. Уж они-то вроде бы знали душу человеческую, положив много сил, чтобы заполнить всю ее, до последних ее клеточек божественной красотой и красотой, сотворенной Богом, но так и не смогли постичь-де, в каком закутке души гнездится что-то, что нет-нет да и заставляет человека, вроде бы уже и абсолютно верующего, обращать свой взор на красоту земную и припадать к ней, рискуя даже своей жизнью, могущей закончиться на кострах инквизиции. „Несомненно, что хотя наилучшее качество дерева – вовремя приносить зрелые плоды, – наставляет молодежь Василий Кесарийский, – однако некоторым украшением служит ему и скрывающая ветви листва; так и для души самый важный плод – истина, но, конечно, приятно также облечься и внешней мудростью, как бы листвою, которая защищает плод и придает не лишнюю приятности внешность”². Вот эта-то „не лишняя приятности внешность“ и проникает сама в человека в виде постоянно накапливающегося в нем опыта чувственного столкновения с миром, созерцания его или простого ощущения, так или иначе оказывающего воздействие на чувства, обогащающие сферу эмоционального взаимодействия индивида с миром, которое становится либо более тонким, облагораживающим, либо более грубым и жестким. Последнее зависит не только от особенностей воздействующих предметов и явлений внешнего мира, от характера отношений в нем, установившихся в том или ином сообществе или социальном организме, но и от характера и уровня развитости чувственности каждого взаимодействующего и каждого общающегося. Последний-то на первых этапах жизни человека и определяется во многом степенью дей-

ственности и выраженности в ней эстетического начала в процессе накопления впечатлений при погружении человека в мир, в его созерцательной деятельности.

На постижение именно этих особенностей и было направлено в течение многих веков внимание мудрецов всех эпох и народов. И тут главный вопрос, до нашего времени так еще и не выясненный, состоит в раскрытии тайны: что же такое есть в человеке, что делает его способным не только с первых часов жизни, но и, как теперь стало уже общепризнанным (по результатам многочисленных и широко проводившихся наблюдений в разных научно-медицинских центрах мира), в период утробного развития человеческого эмбриона производить классификацию явлений, отбор их по эстетическим, нравственным или каким-либо другим критериям (еще даже не имея представления о критериях) – спонтанно и неосознанно, а потом и на осознанном чувственно-эмоциональном и умственно-интеллектуальном уровне – во всем опыте взаимодействия с миром – приспособительном, созерцательном, пассивно-страдательном, а потом и деятельностном.

Почти все крупнейшие педагоги прошлых эпох, разрабатывавшие те или иные идеи и теории воспитания и образования, в той или иной степени приближались к разгадке тайны этой способности человека. Кант, перечисляя три способности души – познавательную, чувство удовольствия и неудовольствия и способность желания, – был наиболее близок к разрешению этого „проклятого“ вопроса. Однако, не имея в то время достаточного эмпирического материала наблюдений именно за процессом эстетического развития плода в чреве матери, да и материалов наблюдений за процессом развития ребенка в самом раннем детстве, он пришел к выводу о наличии в человеке априорных чувствований и суждений.

Исследователи XX века, можно сказать, ответили на вопрос Ф.Шиллера, каким образом природа выводит человека из состояния „чувственной дремоты“ и поворачивает весь процесс его становления, формирования и развития к деятельности „свободного интеллекта“. Эстетики в XX веке пришли к выводу, что в каждом человеке природой заложено родовое чувство красоты, точнее, стремление к красоте. И не вина отдельного конкретного индивида в том, что в нем это стремление не проявляется, то есть „не работает“. Здесь вступают в действие уже другие факторы, которые не всегда благоприятно для человека направляют формирование, классификацию и отбор накапливаемого индивидуального опыта. Естественнонаучные.

психофизиологические и нейропсихологические исследования – прежде всего головного мозга, особенно подкорки и коры больших полушарий – с открытием в них в середине 70-х годов эмоциональных функциональных центров представили картину пробуждения этого стремления к красоте и его влияния на деятельность свободного интеллекта. В „Письмах об эстетическом воспитании” Ф.Шиллер писал: „Природа поступает с человеком не лучше, чем с остальными своими созданиями; она действует за него в тех случаях, когда он еще не в состоянии действовать как свободный интеллект”³. И как только она доводит человека до выхода из состояния чувственной дремоты, он начинает сознавать себя человеком и пытается действовать независимо от природы. Чем это нередко кончается мы знаем на своем собственном опыте „покорения природы”, „господства” над ней.

Теперь мы знаем, что вывод из состояния „чувственной дремоты” – это длительный процесс эмбрионального и прижизненного развития, который, увы, так может и не завершиться успехом: во всем накопленном опыте взаимодействия будущей матери с миром, в самой семейной жизни, в системе общения и отношений людей и т.д. и т.п. на жизненном пути того или иного индивида могут и не встретиться ощущения, чувствования, переживания, да и мысли, способные вывести его и его стремление к красоте из состояния чувственной дремоты. Это, конечно, беда, если не трагедия каждого оказавшегося в таком положении индивида. Разумеется, тут виноват не только внешний мир бытия человеческого, но и состояние самого индивида, особенно его душевного состояния и духовного наполнения жизни. Но корни все-таки, наверное, нужно искать и в самом характере накапливаемого в чувственных взаимодействиях опыта. Многовековой опыт эстетического развития человечества с несомненностью доказывает, что даже в самых неблагоприятных материальных, нравственных и духовных условиях, как правило, не рождаются люди с напрочь заглушенным стремлением к красоте. Ибо каждому представителю рода человеческого присуще неутомимое стремление к совершенствованию окружающего мира, к самосовершенствованию, никогда неутоляемое стремление к познанию: арсенал культурных ценностей современного человечества включает огромное количество великих творений и открытий, сделанных людьми, рожденными отнюдь не в благоприятных условиях и не обязательно высокообразованными и культурными родителями.

Разумеется, в рассматриваемом аспекте речь идет о накапливании самого первоначального, исходного опыта, призванного про-

будить стремление к красоте, которое в дальнейшем по нарастающей будет „работать” как в чувственном, так и в рациональном плане взаимодействия человека с миром. А опыт будет постоянно на протяжении всей жизни пополняться все новыми и новыми впечатлениями, чувствованиями и переживаниями, которые станут материалом бесконечного их совершенствования, „возгоняясь” до эстетических чувств и эстетического вкуса, одновременного, вырастающего из эмоций и рациональных способностей, умения высказывать суждения, оценивающие характер всех взаимодействий носителя эстетических норм с миром. Иначе говоря, мы ведем речь не о врожденности эстетического чувства – эта проблема достаточно широко обсуждалась в истории эстетического развития человеческого и осмысления этой истории эстетикой. Мы говорим пока лишь о природности человеческой чувственности, в том числе эстетического чувства, которая всегда была предметом внимания философов и эстетиков. И для выявления, пробуждения которой „В каждом городе-государстве, – по словам С.С.Аверинцева, – был свой стиль жизнеотношения, свой вкус и такт, свои традиции, которые тщательно культивировались”⁴, в которых был сфокусирован эстетический опыт предшествующих поколений, становящийся исходным, первоначальным (включая получаемый еще в период утробного развития) опытом каждого рождающегося человеческого существа.

Это, если хотите, можно назвать социогенетическим процессом, хотя социогенетика никак не может привиться к древу современной науки. Тут повторяются извечные зигзаги и неурядицы развития научного знания: та или иная его отрасль или ветвь, пока она завоевывает место под солнцем научности, сама замахивается на очень многое, осящая все знаменем свободы развития, пополнения знания. Но как только эта свобода завоевана, начинается оборонительная война против всяких попыток „засорить” отвоеванное поле своего господства. Уж сколько претерпела генетика бед и проклятий, пока отвоевала себе право занять среди всех естественных наук свое достойное место. Вроде бы пора и пожить более или менее спокойно, наслаждаясь возможностью пополнять, углублять и засеивать плодотворными семенами свое поле деятельности. Но тут начинает, хотя и робко, предьявлять свои претензии на частицу этого поля социогенетика, и все: забыты все страдания, утрачивается миролюбие, забывается желание быть не только самой свободной, но и давать свободу другим.

В самом деле, нет в истории философско-эстетической науки исследователя, который бы так или иначе не обращал внимание на

чувственность и чувства человека, с которыми тот рождается и с которыми вместе формируется, воспитывается и развивается, добываясь нередко права занять в истории осмысления жизни свое незабываемое временем место. В обсуждение рассматриваемого вопроса, естественно, органично включались и естествоиспытатели, и художники, и музыканты и даже общественные деятели. Не приводя высказываний представителей всех отраслей знания или сфер человеческой деятельности, замечу, что вопрос о природной основе человеческой чувственности, в том числе и эстетического чувства, очевидно, занимает столь значительное место в жизни людей, что они вновь и вновь возвращаются к нему, пытаясь все глубже проникнуть в его жизнестроительную, *человекотворяющую* сущность. Сколько времени и сил отдал Ч.Дарвин исследованию эстетического чувства? Сеченов, Мечников, Бехтерев, Вернадский не обошли его своим вниманием. Почти невозможно назвать ни одного крупного физика конца XIX и XX веков, да и математиков тоже, которые не коснулись бы этой проблемы.

Но нам до недавнего времени все это было не указ, ибо мы принадлежали к лагерю „своей“ святой веры в исходную социальность в человеке всего человеческого. Хотя мы знали, что говорили почитаемые нами наши предтечи В.Г.Белинский и Н.Г.Чернышевский, чему пытался придать педагогическое звучание и значение А.С.Макаренко, но все это как-то принималось только тогда, когда природная основа человека рассматривалась лишь как биологическое начало, которое только при жизни наполняется социальностью и исключительно таким образом обретает человечность. „Эстетическое чувство, получаемое человеком от природы, – писал В.Г.Белинский, – должно возвыситься на степень эстетического вкуса, приобретаемого изучением и развитием”⁵. „Стремление к красоте, – подхватывает А.С.Макаренко, – крепко заложенное природой в каждом человеке, есть лучший рычаг, которым можно повернуть человека к культуре”⁶. Именно к культуре, ибо в ней и заключена истинно очеловечивающая все природные задатки и дарования человека сила. И именно политика осознанного государственного неверия в гигантский потенциал природного в человеке, политика подавления в человеке всего, что не согласовывалось с идеологическими установлениями, до сих пор держит в своих мощных тисках, как теперь модно говорить, менталитет многих людей и особенно психолитет (заскоружный и консервативный) во всех эшелонах власти, никак не способных понять, что самая главная наша беда все-таки не в эко-

номическом, финансовом хаосе и политической раздробленности, а в культурной отсталости личностного плана. В плане культуры общественного наполнения Россия для всего мира так и остается неиссякаемой духовной сокровищницей и надеждой человечества. А в личностном плане, увы, нам по крупному счету предъявить нечего. Вот когда во всем своем „величии“ проявился негативный результат идеологии и политики подчинения всего и вся в человеке, в том числе и его природности, социальному началу, результат всеми средствами насаждавшейся социализации, не находившей опоры в природной организации индивида. Последняя часто так и не прорастала в личность, прежде всего из-за неразвитости подлинно человеческой чувственности, по мере наполнения которой эстетическим опытом самого разного жизнетворного содержания, прорастающей в эстетические чувства, в первую очередь раскрывающие индивидуальную неповторимость личности. Серость и убогость всей нашей жизненной среды, аморфность и безликость межличностных, семейных и общественных отношений, безнравственность и жестокость всей политической атмосферы жизни общества и в обществе, захламленность городов и сел, поразительная казенность и антиэстетичность интерьеров всех детских, школьных и иных образовательных и воспитательных учреждений – это не только результат все той же усредняющей, обезличивающей и примитивизирующей социализации по идеологическим шаблонам, но и естественное следствие непробужденности во многих из нас нашего природного, родового стремления к красоте и заглуженности природных эстетических чувств. Думается не последнюю роль в этой „непробужденности“ (конечно, не у всех россиян) сыграло отсутствие в наших душах, в нашем сознании, в нашем мирозерцании организующей и цементирующей человеческий дух подлинно жизнестроительной веры. Я имею в виду не религиозную веру, а ту веру в добрые, добродетельные и благотворные начала, без которой, с моей точки зрения, вообще нет человека, особенно человека-творца.

Недаром ведь и подлинно человеческая жизнь, а значит, и адекватная чувственность и ум становились и развивались в неразрывном единстве добра и красоты, к которому позже присоединилась и истина, породив великую и священную для постоянно совершенствующегося духа человеческого троицу. Все, что хоть в каком-то виде дошло от древнейших времен до наших дней в виде ритуальных предметов, мифов, сказаний, легенд и знаков – исполнено стремления к этому единству, пусть первоначально примитивного харак-

тера, но неизменно направленного на соби́рание в каждом человеке всех тех крупиц отдыха, тех его свойств и качеств, из которых если не в каждом, то в очень многих индивидах – при благоприятных материальных, духовных и социальных условиях – и прорастали личности, открывавшие своими деяниями перед человечеством все новые и новые горизонты, дали и высоты, которые они прошли, преодолели и достигли в своей личной жизни. Если дошедшие до нас исторические описания жизни величайших титанов человеческого духа Гомера и Эсхила, Сократа и Аристотеля, Леонардо да Винчи и Микеланджело, Дюрера и Галилея, Шекспира и Сервантеса и многих гениев уже Нового времени и современности верны, то человекотворческая действенность „Великой троицы“, столь усиленно разрабатываемой и лелеемой человечеством, поистине неисчерпаема во всех своих гранях: добре, истине и красоте. Вера в эту троицу всегда передавалась всеми способами от поколения к поколению, даже если она не откладывалась в родителях в каких-то четко сформулированных воззрениях, она естественно и ненавязчиво, без идеологических прессов входила в мироощущение и мирозерцание, если не мировоззрение каждого землянина. Вот эти естественность и ненавязчивость как раз и дают основания усомниться в том, что насаждавшаяся в нас в течение трех четвертей века коммунистическая идеология и коммунистическая вера в единство истины, добра и красоты дали людям настоящую веру мироощущенного, мирозерцательного и мировоззренческого жизнестроительного плана. Иначе не рассыпалась бы она столь стремительно от малейших исторических дуновений иного плана, и мы не получили бы такого разброса духовных, нравственных метаний во всех сферах нашего собственного быта и бытия, которые никак не дают людям возможности, вернее, возможности в душах людей, пробиться этой вере в „Великую троицу“ и успокоить их, собрать их силы не для разорительно-захватнической, а для созидательной работы знаний, умений, навыков, ума, сердца и рук человеческих.

Наивно сегодня верить в то, что на всю ту массу людей, которые сегодня не припали к коммунистической идеологии большевистско-советского типа, а отшатнулись от нее в сторону религии и церкви благотворно и жизнетворчески подействует лишь желание верить. Пока в душах людей не прорастет хотя бы ощущение нового мироощущения, мирозерцания, пока они не найдут в себе самих опору для успокоения своих душевных волнений, преодоления сомнений, прорзрения или хотя бы предчувствования новых идеалов

и надежд на неисчерпаемость в роде человеческом добротворческих начал и неистребимой потребности в совершенствовании и гармонизации в конечном счете всех своих взаимодействий с миром, волны религиозных отливов и приливов будут постоянными спутниками духовной жизни россиян. Тем более, что и Церковь сегодня больше сосредоточена на накапливании в душах людей в первую очередь религиозного опыта, который с момента его зарождения с древнейших времен и до наших дней органически включает в себя и эстетический опыт. На пленарном заседании XI Международного конгресса по эстетике (Ноттингем, 1988 г.) Роджер Скрутон в докладе „Эстетический опыт и культура“ пытался развести и свести воедино религиозный и эстетический опыт. „Хотя цели религиозного опыта находятся за пределами данного момента – в области обещанного спасения, прозрения или возрождения души – они не полностью отделимы от акта, с помощью которого мы приближаемся к ним. Бог находит **выражение** в религиозном акте, более точное, чем в любом теологическом определении и именно поэтому так важны формы и детали церемонии. Смысл обряда соотносится с трансцендентальным; но он включает эмпирический момент со всем постоянством, которое мы находим в искусстве“.

Все художественно-эстетическое богатство человечества используется Церковью для создания атмосферы, благоприятствующей общению с Богом. Может ли сегодня в России Церковь повсеместно создать такую атмосферу? Осмелюсь сказать, что не может, ибо она не способна на это, притом, вероятно, не столько по материальным соображениям (хотя и этот фактор нельзя не принимать во внимание: Церковь была настолько разорена большевиками, пропорционально их способностям и мастерству разрушать и уничтожать), сколько по соображениям духовно-нравственным. И не только потому, что в самой Церкви кипят нравственные борения и страсти, но и потому, что не может вдруг возникнуть целая армия церковнослужителей, эстетически и нравственно подготовленных до статуса авторитетов для ищущих спасения в вере.

Пробудив, растревожив в человеке его родовое качество – стремление к красоте – эстетический опыт начинает складываться, по словам Н.Баумгартена, в опытность, которая проявится в умении индивида пользоваться им, постепенно поднимаясь от чувственного познания к мышлению в образах и органически входя в культуру, которую Ф.Шиллер впервые обозначил термином эстетическая культура, разумеется, не отождествив с нею при этом Культуру. а

лишь выделив в последней тот ее уровень, который только и может обеспечить целостность личности, не раздирая ее на разные культурные слои: политической, правовой, экономической, нравственной, экологической, художественной и т.п. культур. Эстетический опыт закладывает основу понимания того, что „гимнастические упражнения создают, правда, эстетическое тело, но красота создается лишь свободною и равномерною игрой членов. Точно так же напряжение отдельных духовных сил может создавать выдающихся людей, но только равномерное их сочетание создает людей счастливых и совершенных... Итак, неверно, что развитие отдельных сил должно влечь за собой пожертвование целостностью; или же, сколько бы законы природы к этому не стремились, все же в нашей власти при помощи искусства еще более высокого должно находиться восстановление этой, уничтоженной искусством, целостности нашей природы”⁷. В дальнейшем Ф.Шиллер предпринимает серьезные усилия для раскрытия огромной роли развитой эстетической чувственности как в сохранении целостности личности, так и в восстановлении ее, если она утрачена, поскольку способность чувствовать „служит средством к внедрению лучшего понимания жизни”⁸, подготавливает „удобренную” почву для рационального познания и мышления.

Разбуженное и начавшее свою длящуюся на протяжении всей жизни человека „работу”, стремление к красоте не только „встраивает” индивида в наличную культуру человечества, но и направляет его развитие на обогащение культуры, на достраивание ее достижений во всех делах человеческих. Эту „работу” стремление к красоте осуществляет тем, что сначала оно формирует, вырабатывает в человеке эмоциональную отзывчивость ко всему в мире (в том числе и в самом себе), что содержит те или иные эстетические качества, что ценно не только для данного конкретного человека, но и для племени, рода, народа, государства, общества, человечества. Пусть эта отзывчивость еще и не получает осознания, не всегда становится предметом рефлексии, хотя и дает для нее материал, но она постоянно расширяет поле таких взаимодействий человека с миром, которые все больше подчиняются закону гармонии и направлены на совершенствование этих взаимодействий. То есть самая главная человекотворяющая функция отзывчивости на красоту, обладающая гораздо большей энергией созидания, чем это принято считать, осо-

бенно из числа тех, кто по своей или по чужой воле оказался обделенным способностью эмоционально откликаться на благотворные воздействия мира, но, будучи наделенным властью или возможностью влиять на настроения и мнения других, часто бросает слова: „ну это все эмоции, что с них возьмешь“. Великая беда России наших дней состоит не в том, что наши люди не эмоциональны, а в том, что в политически-деятельностный водоворот с головой окунулись в большинстве своем те, кто даже во сне не может себе представить, что политическая деятельность, как говаривал Платон, может поднимать человека до высших духовных откровений, доставляя субъекту политики подлинно человеческие радости и удовольствия.

„Чем более разовьется впечатлительность, чем она подвижнее, чем большую поверхность она будет обращать к явлениям, тем большую часть мира охватит человек, тем больше способностей разовьет он в себе“⁹, – писал Ф.Шиллер. Вот эту созидательную мощь отзывчивости, чувственности не дано постичь многим и многим россиянам, поскольку ни семьей, ни детскими, ни школьными учреждениями, ни системой высшего образования не пробуждено в них стремление к красоте, не развита впечатлительность, а потому и мир не воспринимается ими во всем его богатстве и величии. При „развитой“ в таком виде чувственности не из чего сформироваться и способностям рационального познания, особенно способности суждения, в которой прежде всего и выражается неповторимость личности и ее возможности „встраиваться“ в наличный мир, а не только адаптироваться к нему. Именно поэтому Кант рассматривал опыт как систему для способности суждения: „...опыт должен составлять (в идее) систему эмпирических знаний по общим и частным законам, если только он, рассматриваемый объективно, вообще возможен“¹⁰.

Думается, главный вклад в систематизацию эмпирических знаний, включаемых в формирование способности суждения, вносит эстетическая отзывчивость или впечатлительность. Вызвав в субъекте „эстетическое состояние“ (Кант), то есть возбудив внутреннее чувство, эстетическая отзывчивость, как теперь это установлено, инициирует работу эмоциональных функциональных центров, которые являются катализатором мышления (точнее интеллекта), поскольку как бы изначально облагораживает ум, эстетизирует его.

Иначе говоря, эстетическая впечатлительность, восприимчивость, отзывчивость начинает культивировать, лелеять, возделывать в человеке его глубинные природные образования, подводя под разум человеческий то, благодаря чему человек может „иметь заслу-

гу перед человечеством через культуру"¹¹, ставя перед собой благородные и добродетельные цели. То есть она лежит в основании эстетической культуры личности, определяя культурное будущее личности в целом („как деятельного совершенства самого себя“) (Кант).

Разумеется, в данном случае Канта интересовала этическая сторона совершенствования человеком самого себя, точно так же, как и физическое совершенство и самосовершенствование человека он прежде всего рассматривал в этическом ключе. Но когда он переходил к физическому совершенству как культуре „всех вообще способностей для содействия поставленной разумом цели“¹², а логическое совершенство отождествлял с высокой культурой разума, ставящего возвышенные цели, он так или иначе подвигался к эстетическому совершенству, то есть к гармонизации всех человеческих сил и способностей, превращающих индивида в эстетически развитую или эстетически культурную личность. Ведь недаром же Кант последовательно рассматривал физическое, нравственное, логическое и эстетическое совершенство личности, в котором все достигшие уровня культурного развития способности в единстве дают совершенного человека, личность, совершенствующую мир.

Самая великая тайна состоит в усовершенствовании человеческой природы, заключающейся не только в гармонизации чувственных и умственных, физических и духовных способностей человека, но и доведения их до высшего уровня развития: выявить и развить природные задатки до таланта. Талант и есть внутреннее совершенство человека. В дальнейшем талант дополняется, усиливается знаниями, умением и навыками, но главной детерминантой оказывается именно он, а он наделен и великой эмоциональной силой, подвигающей его к творческим дерзаниям. „Эмоция, – писал Л.С.Выготский, – обладает как бы способностью подбирать впечатления, мысли и образы, которые созвучны тому настроению, которое владеет нами в данную минуту“¹³. Эту „работу“ в нас и помимо нашего сознания эмоции выполняют на том уровне, до которого они сами развиты. Усиление их действенности осуществляется за счет объединения „усилий“ разных впечатлений и образов, вызывающих чувственные переживания; „несмотря на то, что никакой связи ни по сходству, ни по смежности между этими образами не существует налицо“¹⁴.

„Окультуривающая“ роль эмоций столь значительна, что А.Н.Леонтьев назвал их результатом и „механизмом“ движения деятельности, поскольку эмоции „выполняют функцию внутренних сигналов, внутренних в том смысле, что они не являются психиче-

ским отражением непосредственно самой предметной действительности. Особенность эмоций состоит в том, что они отражают отношения между мотивами (потребностями) и успехами или возможностью успешной реакции, отвечающей им деятельности субъекта”¹⁵. Рациональная оценка или способность суждения складывается из естественного сочетания возможностей рефлектирующего (основанного на данных впечатлений и эмоциональных состояний), то есть собственно эстетического и определяющего (познавательного) суждений; по Канту: чувственно-эмоциональных и рационально-интеллектуальных способностей. В этом двуединстве и состоит загадка и таинственность эстетического вкуса, оказывающего решающее влияние на поступки, поведения, действия и деятельность человека, собственно открывающего личности путь к эстетической деятельности и эстетическому творчеству.

Если развитая до эстетического уровня эмоциональность человека оказывает столь сильное влияние на процесс культурного развития личности и возвышения ее до эстетической культуры, то способность эстетического вкуса, естественно гармонически сочетающая в себе развитую чувственность и развитую рациональность, становится не механизмом движения деятельности и жизнедеятельности личности, а ее главным энергоблоком, раскручивающим творческие потенции личности. Раз в эстетический вкус включается и рациональное (определяюще-оценивающее) суждение, то уже на этом этапе эстетического развития личности присущее культуре культивирование, лелеяние, возделывание приобретает осмысленный характер, не говоря уже о том, что оно целенаправленно, целеустремленно и целесообразно подчиняет жизнетворчеству и творчеству личность, сформировав в ней предварительно потребность в постоянном самосовершенствовании как проявлении, по Канту, высшего долга перед собой и перед человечеством.

Непонятно, почему после Ф.Шиллера и И.Канта, даже при специальном внимании к проблемам эстетической культуры, никто серьезно и основательно не занимался вопросами целесообразности, целеполагания и цели, которые в культуре вообще, а в эстетической в особенности – как творческих способах деятельности и жизнедеятельности человека – занимают центральное, скажем, конституирующее место¹⁶. „Телеологическое суждение сравнивает понятие продукта природы по тому, каков он есть, с тем, чем он *должен быть* (именно с этого пункта и начинается длительный путь творчества, созидания, открытия нового – Н.К.). Здесь в основу рассмот-

рения его возможности кладется понятие (о цели), которое а priori предшествует ему. Нетрудно представить себе такого рода возможность в произведениях искусства¹⁷.

Достижения современного естественнонаучного знания, как бы наложившего теорию эволюции не только на физический природный, но и на духовный мир (в виде теории коэволюции); исследование физическими методами психофизиологических возможностей не только головного мозга, но и биодинамических тканей, интересно и основательно поставившие вопрос о соединении в сознании человека биодинамического его слоя, чувственного и рационального¹⁸ (автор уже имел возможность писать об этом)¹⁹ позволяют современной эстетике настаивать и на природности чувства стремления к красоте, и на определяющей роли эстетического творчества и эстетической культуры во всей жизнедеятельности и деятельности личности. Сколь основательно (как показал своими исследованиями Илья Пригожин) целесообразность господствует в природе, проявляясь в неумолимости движения всех природных процессов от хаоса к порядку, затем к хаосу и опять к порядку более высокого уровня и так до бесконечности, столь же неумолимо родовое качество человека – стремление к красоте – направлено к целеполаганию и к осуществляющейся в деятельности, особенно в творческой, цели. Идеальный план любого действия (неважно осознан он или нет), тем более деятельности – это и есть целеполагание, которое через сознание, знания, навыки, умения реализуется в продукте как цели.

Если при этом все составляющие способностей человека: сознание, знания, науки, умения, окультурены, то есть выросли не на пустом месте жизни индивида, основаны не только на его собственном опыте, но, вырастая на основе природных задатков индивида, и впитали в себя и спрессованный опыт предшествующих поколений, т.е. окультурены, получается творец, который в результате творчества может добиться эстетического уровня материализации поставленной перед собой цели. Вряд ли нужно доказывать, что в эстетически реализованной цели личность как раз и выполняет свой высший долг – самосовершенствует себя через совершенствование окружающего мира. А через самосовершенствование и совершенствование она естественно достигает гармонизации своих взаимодействий с миром.

Здесь следует если не развести, то четко отграничить процесс общего окультуривания и эстетического окультуривания всех природных задатков и дарований личности, особенно когда они развиваются в талант. Дело в том, что общепринятая точка зрения отожд-

дествляет культуру со всем не природным *человеческим* миром, говоря словами Маркса, со всеми результатами распредмечивающей и опредмечивающей деятельности человека. Я полагаю, что это не совсем отвечает самому смыслу термина „культура“, но здесь не буду обращаться к обоснованию своей точки зрения на культуру. Говоря же об эстетической культуре и об эстетически значимых результатах любой деятельности человека, укажу на ее естественную выделенность из устоявшегося представления о культуре по ее субстанциональному признаку: красота изначально рассматривалась и рассматривается человечеством неотторжимой от добра, хотя в своей распредмечивающей и опредмечивающей деятельности человек очень часто поступает в пику и добру, и красоте. Трудно представить, как представитель рода человеческого, несущий в себе глубинное природное качество – стремление к красоте, человек сколь-нибудь осознанно культивирует, лелеет, возделывает в себе, для себя и для людей то, что несет зло, разрушение, варварство, злодейство. Недаром в древнем мире (не только в Древней Греции) главным термином, обозначающим культурную деятельность человека, был термин „калокагатия“ (от греч. *calos* – прекрасный и *agatos* – добрый, хороший, нравственно совершенный), немного иначе звучавший в Древнем Египте, в Шумере, Древнем Китае и т.д. Значит, по существу своему, эстетическая культура никогда не распространяла свое влияние на искусность любого рода, а сосредоточивала в себе лишь искусность человекотворящую и жизнесозидающую. Хотя термины „искусство“, „искусность“ и до сих пор употребляются при оценке деятельности и ее результатов не только жизнестроительного, жизнетворческого, но и жизнеразрушительного характера, например „военное искусство“, „воровская искусность“ (вспомним, как Ж.Габен в фильмах мастерски готовил и осуществлял ограбления банков, магазинов или как искусно Жан-Поль Бельмондо, Сталлоне, Рэдфорд, Шварцнегер „совершают“ кровавые расправы), „бандитское мастерство“ и пр. Может быть, кто-то и это относит к культуре? С эстетической культурой это не имеет ничего общего: и сегодня она зиждется на том же нерасторжимом единстве в человеке „добра и красоты“, прорастающем все из того же стремления к красоте.

Н.Баумгартен, выражая свое убеждение именно в таком, отрешенном от зла, развитии природных задатков до культуры, называемой им эстетической дисциплиной, писал: „Будучи наделено ею, дарование, прекрасное от природы, подогреваемое ежедневными упражнениями, ею движимое и ею поощряемое, вместе с честным,

искренним, по выражению Персия, эстетическим сердцем, легче может склоняться к тому, чтобы прекрасно мыслить о данной теме²⁰. Значит, уже в то время некоторые народы интересовала и занимала эстетическая культура как важная и необходимая сторона развития личности и общественного организма, ибо она уясняет „нам Бога, вселенную, человека (особенно в его моральном облике), повествования (не исключая мифических) и древности, а также дух символов (signorum denium)²¹. Может, и мы, стряхнув в себя наваждение политических и экономических, сугубо личностных (точнее индивидуалистических, даже не разумно эгоистических), предшествовавших насильственно навязывавшихся господствующей идеологией), стереотипов, отречения от бесконечных шараханий из стороны в сторону, от погони за другими народами и государствами, в поисках средств существования с протянутой рукой, сумеем понять, наконец, что и Бога, и вселенную, и искомого человека мы сможем найти прежде всего в нашей богатейшей истории (которой мы и сегодня не знаем, а то и чужаемся), в наших повествованиях, мифах, символах, вековых обрядах и обычаях, в народной культуре, устоявшемся укладе жизни и образе бытия российского? Знай серьезно и глубоко нашу историю, мы бы не искали сегодня нашу самоидентичность в том, в чем ее никогда не было и быть не может, не шаркались бы ни в русофильство, ни в русофобство, понимая, что любая форма национализма неизбежно ведет к фашизму, а значит, и приглушению, удушению в душах людей пробужденного в россиянах их духовной культурой и воистину искусным, мастерским отношением к созидательному труду российских мужиков, их природного стремления к красоте. Может, тогда появятся правители России – не через обездоленность и политически-правовое невежество, не через равнодушие людей к тем, кого они как бы свободно избирают – все равно они их не знают и считают: кого не избери, будут хапать, доводить народ до ручки, будут клясться в рдении о народе и, как Жириновский, брызгать обещаниями во все стороны, столь же неисполнимыми, сколь были таковыми насытившие народ коммунистические обещания? Может, тогда появятся деятели парламента, которые не будут считать политику грязным делом, а грязь начнет отлипать от политики? Но это наступит уже при новых поколениях россиян, которые будут становиться, формироваться, воспитываться в иной, очищенной и нравственно-эстетически насыщенной атмосфере бытия: хозяйственно-экономической, общественно-политической, нравственной, культурной деятельности и жизнедеятельности.

Все это возможно только при условии, если общество жизненно заинтересовано в развитии науки и культуры, всей системы общественного образования и воспитания, нацеленных не только на пробуждение стремления к красоте, но и на воспитание личности, фундированной на „святой Троице” – истине, добре и красоте. Опыт России XX века со всей очевидностью показал пагубность общественной и государственной невосребованности такой малости, как даровитая, талантливая, эстетически творящая личность. В результате весь общественный организм приходит в болезненное, расстроенное, хаотическое состояние, не получая от каждого даровитого, талантливого человека того, что он мог бы дать обществу, реализуясь в предназначенной ему судьбой деятельности, обеспеченной благоприятными материальными, духовными и социальными условиями.

В этой части разговора об эстетической культуре на первый план выступает одна ее самая сильная и действенная социальная особенность: развитая эстетическая культура обеспечивает личности, ею обладающей, свободу проявления всех задатков и развитых на их основе способностей и талантов в свободной деятельности и жизнедеятельности. Прежде всего она обеспечивает внутреннюю свободу, которая проявляется даже в самых неблагоприятных социальных, материальных и духовных условиях. Ведь внутренняя свобода побеждает, преодолевает внешнюю несвободу, ибо она торжествует в результатах прежде всего эстетически значимого для творящей личности творчества, ценность которых в конечном итоге неизбежно раскрывается и перед обществом. Хотя, конечно, невозможность сделать общим достоянием результаты своего творчества сказывается на состоянии, самочувствии, духовном, да и телесном здоровье личности. Может быть, внешняя несвобода в какой-то мере снижает эффективность, внутренняя свобода – даже если личность и добывает средства материального существования в другой, вынужденной нетворческой деятельности – во всех отношениях ставит творящую личность в более благоприятные условия осуществления своего жизненного призвания. Ярчайший тому пример А.С.Пушкина – гений земли российской, почти всю свою творческую жизнь находившийся в самых неблагоприятных условиях, с блеском раскрывший свой гений и навечно обогативший не только Россию, но и все человечество.

Разумеется, это происходит с личностью, в которой с самого рождения выявлен природный дар, разбужено стремление к красоте и сформированы потребности и способности к творчеству, которые, сформировавшись, неуклонно ведут личность далее по жизненному

пути. Общество, особенно государство, свою сковывающую и губительную роль „хорошо” и успешно выполняют на стадии эмбрионального развития и раннего младенчества, да и младшего дошкольного и школьного возраста ребенка, то есть в тот период жизни индивида, когда в нем еще не проснулся его Божий дар и не начала „работать” в нем великая Божественная сила, которая прежде всего преодолевает „страх, древний и изначальный” (Н.Бердяев), и пока в нем еще не пробудилось „желание быть самим собой” (С.Кьеркегор). Такое желание, освобождающее личность не только от страха, но и превращающее ее в свободно чувствующего себя субъекта, оказывает решающее влияние на выработку воли, нравственной силы для творчества вопреки неблагоприятным внешним обстоятельствам.

Не вдаваясь здесь в существо эстетического творчества (в самом общем виде это мною уже было сделано в книге: Киященко Н.И., Лейзеров Н.Л. Эстетическое творчество в социалистическом обществе. М., 1984), обращаю внимание лишь на освобождающую его силу в процессе становления, формирования, воспитания и развития личности.

Прежде всего, творчество в любом виде деятельности человека основывается на знании и познании. Оно и начинается и раскрывает свою созидательную мощь лишь тогда, когда для его начала и проявления накоплены достаточные знания, когда выработаны необходимые для любого конкретного вида творчества навыки и умения, то есть обеспечена база для свободного проявления творческих сил и человеческого духа. В этом наращивании духовных сил и мастерства происходит, на первый взгляд, парадоксальный процесс внутри человека: с одной стороны, накапливаемый культурный опыт делает очевидной ограничивающую силу культурных норм, канонов, традиций и т.п., как бы естественно ведущих к несвободе проявления личности в деятельности, а с другой – тот же опыт подводит личность к подлинному внутреннему освобождению, сопровождаемому осознанием личной ответственности в творчестве и в его результатах, превращая состояние ответственности в естественное, нормальное состояние личности творца.

При этом в личности реализуется господство не абстрактной, анархической свободы, а свободы, естественно преодолевающей ограничения, реализующей призвание и божественное начало в личности. В работе „О назначении человека” Н.А.Бердяев придавал эту раскрепощающую силу этическому познанию и этическому творчеству (добротворчеству), называя этическое познание «„наиболее

бесстрашным и горьким” из всех родов познания”», ибо в нем раскрывается ценность и смысл жизни и в нем же разверзается грех и зло”²². Раскрывая же смысл творчества, он, естественно, пришел к выводу, что художественный элемент (читай эстетический) есть во всяком творческом проявлении духа, а „в искусстве есть творческая победа над тяжестью „мира сего” – никогда не приспособление к этому „миру”. Акт искусства прямо противоположен всякому отяжелению, в нем есть освобождение”²³.

Я здесь не вижу противоречия, поскольку исхожу в рассмотрении творчества (акта торжества культуры) из неразрывности триединства истины, добра и красоты: творчество не только покоится на познании и знании, оно есть не только утверждение добра и достижение красоты, но и особое состояние духа человеческого, при котором достигается гармонизация личности с миром, наслаждение своим собственным миром и достигнутой гармонией с миром внешним, хотя бы и на краткое мгновение.

Если бы художественное, а шире и эстетическое, творчество рассматривалось мною вне единства с истиной и добром, то можно было бы добротворчество считать высшим проявлением человеческого духа, наиболее полной реализацией божественного начала человека-творца. Тем более, что этическое творчество и познание, при сосредоточенности на них всех духовных и душевных сил человека, представляется многим самым важным средством выработки, воспитания воли, обеспечивающей духу настоящую действенность и боеспособность. Но вся история культурного развития человеческого духа в актах художественного и эстетического творчества. И на всех исторических этапах, во всех условиях социального бытия всех народов, стран и континентов высшие победы человеческого творческого духа воплощены в художественных эстетических ценностях, составляющих арсенал человеческой культуры.

Не последнюю роль в создании этих ценностей играет факт освобождения человеческого духа от тяжести необходимости, вернее, осознание неизбежности некоторой необходимости (уже отмеченной культурной и нравственной необходимости) в процессе творчества как совершенствования и гармонизации мира и человека. „Сущность художественного творчества. – писал Н.А.Бердяев, – в победе над тяжестью необходимости. В искусстве человек живет вне себя, вне своей тяжести, тяжести жизни. Всякий творческий художественный акт есть частичное преобразование жизни. В художе-

ственном восприятии мир дан нам уже просветленным и освобожденным, в нем прорывается человек через тяготу мира. В творчески-художественном отношении к миру уже приоткрывается мир иной. Восприятие мира в красоте есть прорыв через уродство „мира сего“ к миру иному. Мир, принудительно данный, „мир сей“ – уродлив, он не космичен, в нем нет красоты. Восприятие красоты в мире есть всегда творчество – в свободе, а не в принуждении постигается красота в мире”²⁴.

Именно установление факта гармонизации в личности всех ее духовных, душевных и телесных состояний и дает основание говорить о том, что эстетически развитые в индивиде чувства, ум и воля в наибольшей мере обеспечивают свободу самопроявления личности, поскольку для такой личности любая форма деятельности и способ жизнедеятельности неизбежно будут творческими. Естественной предполагается активность и действенность чувств, мысли и воли, в отличие от тех требований, которые предъявлял Ф.Шиллер к различным ипостасям культурно развитой личности: он полагал, что в чувствах человек, чтобы достичь культуру, должен развивать, культивировать „наибольшую пассивность“ чувств, „наибольшую независимость от восприимчивости и развить возможно более активность разума“. Эта боязнь экспансии чувств и их замутняющего действия на разум сохранялась в течение веков, пока не была установлена „умность“ эмоций искусства (Л.С.Выготским), вернее, эстетических эмоций, подтвержденных открытием в высших отделах головного мозга функциональных центров эмоций. Противореча себе при рассмотрении отдельных составляющих личности, Шиллер не мог обойти гармонии при соединении этих составляющих в целостную личность, поскольку в культуре человек всегда предстает целостным существом. „Человек лишь тогда достигнет высшей полноты бытия в соединении с высшей самостоятельностью и свободой, когда оба качества соединятся, и вместо того чтобы потеряться в мире, он впитает в себя мир со всей бесконечностью явлений и подчинит единству своего разума”²⁵. А единый разум, подкрепленный волей, и переведет человека из сферы существования в сферу бытия. „Человек поймет тем большую часть мира, тем больше форм создаст он вне себя (разрядка моя – Н.К.), чем большей силой и глубиной будет обладать его личность, чем большую свободу приобретет его разум”²⁶.

Вот почему подведение под всю систему народного образования и общественного воспитания эстетических начал сегодня означает обеспечение России ее завтра, сил и способностей для духовного и матери-

ального возрождения и крайне необходимого нравственного очищения, чтобы проснувшееся в каждом россиянце стремление к красоте подвигло его на создание возможно большего количества форм вне себя, воплощающих в себе истину, добро, красоту. Тогда и прорастет в каждом „ответственная свобода“, а не безответственный эгоизм, втягивающий человека в апокалиптическое состояние. Сейчас, кажется, уже время понять, что это не утопия, а жизнеспасительное для нас направление движения, один из важнейших способов выживания, провозглашавшегося многими философами – основным средством преодоления глубинного страха, сохранения и движения жизни.

- 1 Платон. Государство // Идеи эстетического воспитания. Т. 1. М., 1973. С. 161.
- 2 Кесарийский Василий. О том, какую пользу могут получить молодые люди из эстетических книг // Идеи эстетического воспитания. Т. 1. С. 255.
- 3 Фридрих Шиллер. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1957. С. 255.
- 4 Идеи эстетического воспитания. Т. 1. С. 121.
- 5 Белицкий В.Г. Полн. собр. соч. Т. 9. М., 1955. С. 159.
- 6 Цит. по: Журавский Г.Е. Педагогические идеи А.С.Макаренко. М., 1963. С. 296.
- 7 Шиллер Ф. Т. 6. С. 270.
- 8 Там же. С. 274.
- 9 Там же. С. 292.
- 10 Каит И. Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 113.
- 11 Там же. Т. 4. (2). С. 326.
- 12 Там же.
- 13 Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. М., 1976. С. 13.
- 14 Там же. С. 14.
- 15 Леонтьев А.Н. Деятельность, сознание, личность. М., 1975. С. 198.
- 16 См.: Василеску Г.Я. Культурно-эстетическое развитие советского человека. Кишинев, 1985; Видюф В.М. Целостность эстетического сознания. Томск, 1992; Гаврилюк П.И. Эстетическая культура и социальный прогресс. Киев, 1978; Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск, 1990; Эстетическая культура советского человека. Л., 1976.
- 17 Каит И. Т. 5. С. 146.
- 18 См.: Велихов Е.П., Зигченко В.П., Лекторский В.А. Сознание: опыт междисциплинарного исследования // Вопр. философии. 1988. № 11.
- 19 См.: Киященко Н.И. Чего мы хотим и что мы можем // Современный мир и эстетическое развитие личности. М., 1993.
- 20 История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. II. М., 1964. С. 457.
- 21 Там же.
- 22 Берожев Н.А. О назначении человека. М., 1993. С. 31.
- 23 Берожев Н.А. Смысл творчества // Берожев Н.А. Из истории отечественной мысли. М., 1989. С. 427.
- 24 Берожев Н.А. Смысл творчества. С. 437-438.
- 25 Шиллер Ф. Т. 6. С. 292.
- 26 Там же.

Эстетическая культура как комплексный феномен утверждения и реализации человека в мире

1. Человеческий уровень комплексной адаптации

Если культуру в самом общем суммирующем плане можно определить как способность и умение на сугубо человеческих (выходящих за пределы биологического приспособления) началах построить, организовать и реализовать отношения с миром (включая природу, других людей, самого себя), то эстетическая культура может быть истолкована как способность и умение прочувствовать свою связанность с миром, содержательно пережить, человечески ценно выразить полноту, глубину и многообразие этих отношений. При этом специфику эстетического отношения составляют прежде всего два момента, касающиеся как своеобразия содержания этих отношений, характера их развертывания, так и механизма их существования, обуславливающего самую их специфичность. Это, во-первых, целостность, комплексность, всеохватывающий характер данного отношения, которое не может быть реализовано в частичной форме – например, только рационально или только чувственно. И, во-вторых, это отношение, где принципиальное значение, значение конституирующее, имеет качество не только той стороны, что традиционно именуется объектом отношения, но и стороны субъективной: качество отношения здесь не только определяется субъектом, его собственным „качеством”, идет от него и через него, но это отношение становится как таковое, в своей качественно-бытийной определенности, именно благодаря ему.

Разворачивание феномена эстетической культуры происходит как бы на внутреннем плане мотиваций к деятельности (которая понимается очень широко – от внутренней идеально-предметной до воплощенной во внешней предметной деятельности) или же в сфере качественно-оценочной составляющей в том совокупном отноше-

нии, которое определено как эстетическое. Актуальная „становимость“ эстетической реальности¹ в зависимости от активности эстетического субъекта определяет и эстетическую культуру как реальность в известном смысле условную – условно выделяемую грань или, точнее. – модус отношения к миру, образующий уровень, качество, окрашенность отношения. Безусловное существование этой условной реальности позволяет не только охарактеризовать ее, но и выделить ее *структуру*, отчетливо проступающую при всякой попытке анализа эстетических феноменов. Так, явления эстетической культуры можно анализировать и характеризовать как в определенном смысле онтологические образования, как деятельностьные или психологические феномены, оценивать их с точки зрения аксиологической и т.п. При этом возникает картина не только совокупности эстетических объектов, имеющих определенную ценность, но и иерархическая система представлений, определяемая особой способностью восприятия.

Можно сказать, что для эстетической культуры характерны и актуальны те же проблемы, те же коллизии, что и для культуры в целом, например, проблема культурных универсалий, вопрос о правомерности самой постановки этой проблемы и т.д. Одна из основополагающих проблем культурологии – соотношение культуры и природы – в области эстетической культуры предстает как проблема общего конститутивного содержания и характера этой культуры и как частная проблема специфики разрешения противоречия культурного и природного в западной и восточной системах эстетики или, в еще более специальном контексте, как проблема расхождения методов в конфуцианской и даосской системах художественного воспитания, и т.д. Столь же важна и актуальна в плане анализа эстетической культуры общая проблема психологических оснований культурной деятельности.

Психологический аспект эстетической культуры не просто один из составляющих ее пластов или уровней, но условие проявления (или становления) всех других. Психологическое в эстетической культуре проявляется как манифестация исходного биоантропологического содержания человека на социальном, социумном плане его бытия. Одним из аспектов подхода, который объединяет в своем „субстратном“ слое все виды проявления феномена эстетической культуры, является учет антропологических предпосылок. Это в определенном смысле методологическое условие, позволяющее, во-первых, рассматривать феномен эстетической культуры комплексно,

и, во-вторых, подойти к объяснению этого феномена, не мистифицируя сущности эстетического и не абстрагируясь от реального бытия человека. При этом антропологический подход не является самоцельным и не замыкается на самом себе, ибо в обществе людей, осознающих себя, антропологизм уже предполагает включенность в исторически формируемый социум.

Философская антропология, осмысляющая проблему соединения в человеке природы и культуры, биологического и социального, представляет основания для выделения **постоянного ядра психики** человека, являющегося основой антропологических предпосылок эстетических свойств человека, его эстетических чувств, потребностей. Антропологизм, объединяющий безусловно-биологические предпосылки чувственности человека и социально-исторический контекст ее развертывания, существования и развития как именно человеческой, позволяет проанализировать и представить каждый из выделенных выше четырех структурных пластов или уровней бытия и проявления эстетической культуры – онтологического, психологического, деятельностного, аксиологического – в трех связанных между собой позициях. Во-первых, позволяет выделить особый **уровень связи** безличного пласта восприятия с личным, через-модусным восприятием. Во-вторых, выделить особый *уровень работы сознания*, антропологически обусловленный функциональной асимметрией мозга как материального субстрата психической деятельности и определяющий качество связи его полушарий, т.е. образного и логического способов восприятия и мышления. Это чрезвычайно важный момент при рассмотрении феноменов эстетической культуры, ибо означает выход на **форму**, объединяющую в себе и возможность чувственного восприятия, и возможность целостного постижения смысла, программой развертывания которого в совокупности функционирования заключающего его объекта и является форма. В то же время это выход и на проблему особого художественного языка, языка искусства. В-третьих, означенный общий подход позволяет выделить особый уровень связи природного и культурного. Это особенно важно для понимания самой специфики культуры как человеческого творчества при анализе, например, компьютерного искусства, „машинной” культуры и т.п., что служит основой для подлинной идентификации феноменов при определении собственно эстетической культуры. Действительно, машинная культура может производить культурный пласт онтологически, но только традиционная преемственность человеческого содержания и цен-

ностный характер его могут определить произведенное как культуру в собственном смысле. Соотношение, связь, с одной стороны, и разделение культурного и природного – с другой, помогает понять специфику эстетических феноменов, представляющих из себя культурное выражение, культурную „интерпретацию“ существования и проявлений природной человеческой чувственности.

Подобный подход позволяет в известной степени проследить формирование способности эстетического восприятия на филогенетическом уровне. В процессе своего человеческого существования человек непрерывно осуществляет, в тех или иных формах, культурную деятельность, ибо создает, вносит в уже существующее нечто новое, „искусственно“ произведенное им; и эта деятельность называется культурной, если направляется, руководствуется или оценивается с позиции идеи реализации в ней человечески-ценностного, как человек это понимает на данном уровне своего развития. Эстетическая культура – это специфическое освоение и накопление опыта (в деятельности восприятия и творчества), осмысляемого и оцениваемого в определенном, специфическом модусе – целостного, всеохватывающего отношения, не членимого в себе и не членимого объект восприятия. Такой опыт возможен, когда возможно целостное, единым образом осуществляемое и в нем переживаемое восприятие, т.е. охват объекта в его формальной полноте и единстве, в смысловой его выраженности, осуществляемый нерасчленимым актом его „присвоения“ в процессе творческого взаимодействия с ним.

Учет антропологических предпосылок при анализе эстетического опыта и эстетической культуры необходим, ибо человек вносит в свое переживание мира столько, сколько есть в нем самом. Понять и оценить воспринятое он может так, как способен, и столько, сколько имеется в его распоряжении безусловных (филогенетически) и обусловленных (онтогенетически) возможностей. Иначе говоря, в „состав“ его восприятия входит как то, что обусловлено качествами его личности – индивидуальным опытом, способностями, общим уровнем его развития и т.п. конкретными его человеческими особенностями, так и то, что заложено в плане человеческой, объективной антропологической обусловленности. Это означает, что качество переживания (то есть психический субстрат и предпосылка бытия эстетических феноменов) зависит и от „качества“ самой человеческой природы, в которой духовное опирается на материальное и личное связано с безличным.

Этим безличным человек связан с миром на уровне своих объективно-безусловных реакций, ибо он и мир объединены общностью своей природы, своим физическим компонентом на материальном плане и общностью программы и направленностью развития на плане духовном. Именно своим безличным человек непосредственно (культурно не опосредовано) отзывается на внешние сигналы как на физические раздражители (цвет, звук и т.д.), что становится отправной точкой для развертывания последующей эстетической реакции, характер которой культурно – в самом общем смысле – обусловлен. (Объективно безусловный характер восприятия проявляется, например, в том, что если человек находится в комнате, окрашенной в сине-голубые тона, его давление понижается – даже в том случае, когда человек слеп, т.е. не может зрительно воспринять цвет и отреагировать на него культурно-ассоциативно²).

И в высшем эстетическом переживании, переживании духовном, являющемся результатом развития человека как вида и как рода, сохраняется значение этой отправной точки, эта связь с безличным. Поэтому феномен эстетического столь сложен и так трудно поддается анализу и определению, если пренебречь хоть какой-то его стороной, упустив какую-либо составную его часть. Указание на естественные предпосылки эстетической чувственности не только не умаляет значения высоких духовных переживаний красоты и гармонии, но лишний раз подчеркивает, сколь тесно человек связан с миром, насколько глубоко и безусловно укоренена в самой его природе способность откликаться на многообразные воздействия мира, сколь велик потенциал развития этой способности, которая может вырастать в тонкий, чуткий и могущественный инструмент совершенствования самой человеческой природы. Освобождение философии как науки о человеке и человеческих феноменах от антропологизма, считает Н.Бердяев, есть умерщвление философии, ибо уводит ее в объективизированное, отвлеченное знание³, что происходит, когда человека пытаются познавать вне человека и без человека.

Наукой установлено, что на известной стадии развития мозга ему – для дальнейшего развития – становятся необходимы эстетические впечатления. Пробуждая сильнейшие эмоции, они способствуют формированию и развитию эмоциональных центров мозга, действие которых выступает стимулятором и ускорителем умственной деятельности, „ферментом“ процессов становления интеллекта. Недоразвитие и тем более подавление эмоциональности Э.Фромм напрямую связывал с ростом деструктивности⁴, утверждая, что без

эмоций человек страдает, лишается стабильности. И наконец, о механизме прямой связи переживаний сложных эмоций и эмоциональных состояний с активностью мозга и его сбалансированностью пишет в своей „Автобиографии“ Ч. Дарвин: „Если бы мне пришлось вновь пережить свою жизнь, я установил бы для себя за правило читать какое-то количество стихов и слушать какое-то количество музыки по крайней мере раз в неделю; быть может, путем такого постоянного упражнения мне удалось бы сохранить активность тех частей моего мозга, которые теперь атрофировались. Утрата этих вкусов ..., может быть, вредно отражается на умственных способностях, а еще вероятнее – на нравственных качествах, так как ослабляет эмоциональную сторону нашей природы“. Безусловно, в силу этого некоторые психологи, например А. Маслоу, относили эстетические потребности к числу „основных потребностей“⁵.

Дело в том, что эстетические впечатления, вовлекающие в целостное всеохватывающее восприятие всю природу человека, составляют внешнюю стимуляционную основу для внутренней интеграции деятельности мозга и потому выступают условием дальнейшего совершенствования его функционирования.

Если бы восприятие какого-либо объекта действительно было возможно только по отдельным его частям, охватываемым той или иной способностью восприятия, и состояло из линейной последовательности разворачивающихся одно за другим впечатлений, то потребовалось бы весьма значительное время для синтеза этих фрагментарных впечатлений в единый образ, который и позволяет опознать объект и идентифицировать его. Для опознания предмета с помощью построения его образа через синтез отдельных впечатлений требуется, как подсчитано психологами, 320 миллисекунд. Для целостного схватывания предмета в едином образе, позволяющем составить общее впечатление о предмете и характере ситуации, возникающей в связи с ним, требуется 60 миллисекунд. Причем только такое целостное впечатление может стать основой для оценки. Следовательно, чтобы оценить ситуацию как угрожающую, нейтральную и т.д. и действовать соответственно этому, с помощью образного восприятия человеку требуется значительно меньше времени, и это имело жизненно важное значение на начальных этапах человеческой эволюции, давая шанс на выживание в тех обстоятельствах, когда требовалась немедленная адекватная реакция. Эта способность, сформированная в ходе эволюции, не только продолжает и поныне выручать человека в экстремальных ситуациях, но и состав-

вила основу для формирования и развития способности воспринимать и мыслить с помощью образов, в том числе в такой специализированной сфере как искусство.

Действительно, без целостного впечатления об объекте в форме мысленной картинки-образа нельзя дать ему определение и оценку, следовательно, нельзя построить соответствующее поведение-реакцию. Оценка же объекта или ситуации в целом возможна в определенной степени лишь через соотнесение с другими объектами или ситуациями, т.е. через сравнение одного целостного впечатления (непосредственно воспринимаемого или в форме воспоминания-представления) с другими. Поэтому самым условием выживания человека и дальнейшего его успешного функционирования стало умение оперировать с образами на основе их построения, познания, идентификации. Способность к эстетическим целостным восприятиям лежала в глубине антропологических возможностей человека и была бы невозможна без предпосылок этому, заложенных в самой природе человека, в особенностях строения и функционирования его мозга.

Человеческий мозг, наряду с необходимостью интеграции своей деятельности, был стимулирован и необходимостью быстрого, одновременного решения проблем противоположного характера. Это привело к развитию функциональной асимметрии полушарий, каждое из которых взяло на себя особую задачу по отражению мира. Специфика левого полушария – способность вербально-логического, анализирующего восприятия и мышления – оформлялась параллельно и взаимосвязано с развитием речи и языка, давшего формы для оперирования с дискретно организованной информацией, и сформировалась в ходе дальнейшего приспособления человека к жизни в мире. Специалисты утверждают, что ребенок рождается, условно говоря, как бы с обоими правыми полушариями, что определяет его первоначальную невыделенность из мира, слитность с ним при отсутствии осознания себя. Специализация левого полушария развивается в течение жизни, в ходе социализации человека, однако предпосылки возможности к этому уже заложены в мозгу – в его анатомии и структуре, гибкости и универсализме мозговых клеток.

Однако и деятельность правого полушария в результате разделения функций значительно изменяется под влиянием особенностей функционирования левого, и образные правополушарные реакции включают в себя достижения левополушарного сознания. Специально вырабатываемое с помощью различных психотехник „отключение“ деятельности вербально-логических структур для достижения чувства

„растворения“ в мире осуществляется уже на базе сформированной способности самосознания, а не до него. И потому художественно-эстетическое переживание, целиком захватывающее человека, как бы исключаящее его на время из обычной жизни, уводящее из мира и т.д., не означает перехода его на уровень „детского“ беспонятийного восприятия. Это в качественно-содержательном отношении иной уровень переживания, когда чувства и эмоции оказываются тем глубже и сильнее, что они вовлекают в себя, содержат в себе в скрытом (снятом) виде мыслительный потенциал достигнутой понятийности.

Без развитого функционирования правополушарного восприятия человек не мог бы воспринимать образы, без левополушарного мышления его реакции могли бы остаться на уровне простой реактивности. Взаимно усиливая, дополняя, коррелируя друг друга, полушария вырабатывают особый способ постижения действительности, который не сводим ни к нерасчлененному беспонятийному восприятию животного, ни к механическому рационально-логическому, последовательно-линейно разворачивающемуся вычислению машины. Целостный образ в его единстве позволяет правильно воспринять и общую идею, смысл целого, и выделить его структурные элементы, произведя анализирующие операции.

Определенный уровень развития мозга и специфика взаимодействия полушарий стали фоном и условием для дальнейшего развития эстетической „впечатлительности“ человека, позволив ему организовать связанное, непротиворечивое, целостное и адекватное бытие. Правое полушарие „отвечало“, например, за ощущение себя „здесь и сейчас“, а левое – за ощущение в длении „бытия-вообще“; связь этих ощущений давала человеку осознание себя в реальности, обуславливая адекватное поведение в мире. Только наложение ощущений, даваемых тем и другим полушариями, помещающее человека в реальность, рождаемую взаимосвязью и взаимообусловленностью этих ощущений, когда конкретно-ощутимое бытие вписывается в отвлеченно-объективное бытие, могло дать ему реальную почву для развития осознания себя, мира и, наконец, себя в мире.

Условия, делающие возможными эстетическую реакцию и оценку, – это качественно новый уровень психического освоения мира, когда, с одной стороны, оформляется функциональная асимметрия (разделение полушарий по функциям), с другой – формируется усиливающее друг друга гармоническое их функционирование в единстве. Непосредственная опора на природный субстрат эстетических возможностей человека лишает эстетику той излишней аб-

страктности, которая, по мнению Т.Манро, была причиной очень малого ее влияния на жизнь общества. Умозрительный ее характер должен быть изменен не только в плане большей развернутости к эмпирическому опыту, но и в плане преодоления оторванности эстетических способностей от их оснований в самой природе человека. И тут нет опасности впасть в натурализм или биологизацию, но есть стремление преодолеть распадение связи „человек-природа“. Сама этимология слова „эстетическое“ отсылает именно к деятельности чувств, которые начинают функционировать при воздействии на них тех или иных раздражителей, сигналов из окружающего мира и начинают давать сбои или производят ложные картины в условиях сенсорной депривации.

Более сложные эстетические чувства, такие, например, как чувство формы, требующие обеспечения столь же сложными мозговыми реакциями, развились у человека из тех ощущений, которые прежде имели практическое значение: точно идентифицировав объект, четко действовать в сложившейся ситуации (преследовать добычу, скрываться от более сильного врага и т.п.). Эти ощущения, связанные не только с определением характера ситуации, но и различением формы объекта, затем приобретают (или развивают) и эстетическое содержание, получая направленность, адресуясь к самой форме, а не только к тому, что практически может за ней скрываться.

Эстетическая составляющая предметных ощущений не только помогала непосредственно приспособиться к миру и деятельности в нем, но и давала новые ощущения красоты и разнообразия мира, полноты бытия в нем и т.п., т.е. те ощущения, которые помогали человеку в осознании себя, являя ему новый характер возникающих у него переживаний. Становление личности означало выделение человеком себя из остального мира, что, конечно, имело свои преимущества (и недостатки, которые станут продолжением и развитием некоторых сторон преимуществ и перерастут в полное самоотделение человека от мира, разрыв связей с ним и даже противопоставление).

Развитие личности как процесс овладения качественно новыми силами и количественного их приумножения охватывает совокупность реальных состояний индивида, возникающих в процессе его взаимодействий с миром и характеризующихся со стороны их содержательного богатства и способов выражения. Формирование человеческого содержания потребностей, составляющих мотивацию деятельности человека в мире, и человеческого способа их удовлетворения, предполагающего требования к форме реагирования и

выражения, и закладывает основу того, что можно назвать фундаментом эстетической культуры.

Действительно, привычно определяя культуру как то, что человек создает, – „вторую природу“, т.е. помещая культуру как бы **вне** человека (и зачастую игнорируя „первую природу“ самого человека), в пространство созданных им, но отделяемых от него ценностей, мы упускаем из вида, что человек при этом создается, формируется и сам, что он создает, строит в себе нужные качества, умения, возможности. Таким образом, культура – это и то, что в самом человеке – как достигнутый уровень способности понимать смысл своей деятельности в мире и адекватно ее строить, организуя и регулируя свои отношения с миром. И эстетическая культура – это уровень способности ценностно воспринимать, по-человечески переживать и осмысливать действительность, обогащая содержание и формы выражения своей деятельности в мире. Эстетическая культура – это и показатель интеграции человеческих качеств и способностей в единое целое, создающее базисную структуру человеческого характера, это формирование внутреннего мира в его целостности перед лицом внешнего мира в его целостности. Это и совокупность ценностных ориентиров личности в ее взаимоотношениях с миром, ориентиров, касающихся и направляющих и содержательные, и выразительные стороны человеческой деятельности.

Одним из показателей эстетической культуры, вытекающих из природы самого человека и обращенных к миру, является характер потребностей человека и способ их удовлетворения. Само существование потребности в ее человеческом виде есть способность формировать и пересоздавать предметный мир в соответствии с новым качеством человеческой жизни. Гармонически развитая личность утверждает себя через творчество новых отношений с миром и тем самым творчество нового предметного мира. Речь при этом идет не только о самих эстетических потребностях как таковых, но и об известной эстетизации всех вообще человеческих потребностей, о потребности не только в восприятии искусства и реализации творческого импульса самовыражения, но в особым образом организованном окружении, жилье, быте, отношениях, производственной среде и процессе производства и т.д. Это означает расширение пространства потребностей и качественное изменение ценностных акцентов внутри этого пространства, перемещение приоритета с потребностей материальных на потребности духовные, отдавание предпочтения творческой позиции над позицией потребительской и т.п.

Перемещения в этой сфере означают изменения ценностной парадигмы потребностей, что, в свою очередь, необходимо для пересмотра всей стратегии отношений человека с миром в современном обществе ввиду реальной угрозы самому выживанию человека при сохранении им прежнего уровня и характера потребностей.

Таким образом, эстетическая культура – это и умение расшифровать и организовать эстетический опыт, предвидеть перспективу развития своего пребывания в мире, определять тенденции общего процесса своего взаимодействия с ним, корректировать промежуточные результаты. И в этой деятельности человеку необходимо то особое чувство равновесия, тонкого баланса между идеально мыслимым и реально возможным, между побуждением и потребностью, средством и целью, смыслом и выражением, – то, что называют вкусом, позволяющим человеку безошибочно определять меру нужного, обеспечивающего гармонию противоречивых тенденций и побуждений. Развитый эстетический вкус не только интуитивно угадывает „оптимум“, но и способен обосновать критерии оценки, его фиксирующие. Знание истинной меры предполагает умение видеть в целостности и единстве пространство ее определения применительно к определяемому объекту как элементу также некоей целостности.

В свое время неправильно истолкованные слова Протагора и Сократа о том, что человек есть мера всех вещей, будучи подкреплены антропоцентристским энтузиазмом Возрождения, чуть ли не обожевсившего человека, привели его к некоторой утрате своей человеческой аутентичности, породив завышенные претензии к миру. Самодовольно навязывая ему свои, им самим до конца не определенные и не понятые, „мерки“, человек уже ходит по самому краю экологической катастрофы, спровоцированной, в частности, и отсутствием вкуса и чувства меры. Таким образом, от эстетических, в своей основе, качеств человека зависит успешность и безопасность самого его пребывания на Земле.

Действительно, если понимать истинную культуру как стремление к гармонии с окружающим миром, в том числе к поддержанию динамического равновесия с природой, то вопрос об аутентичной человеческой „мере“, а следовательно, и о действительном содержании его реальных, а не мнимых, „сфабрированных“ потребностей, становится проблемой не только эстетического, но онтологического плана.

Понимание эстетической культуры как уровня становления смысла и формы взаимодействия человека с миром позволяет видеть

в ней способ расширения экзистенциальной перспективы человечества, признавшего в качестве истинных своих потребностей познание и творчество, а истинное свое предназначение реализующего через духовность на Земле и ответственность перед Космосом. О космической ответственности человека писали и ученый-естественник К.Э. Циолковский, называвший человека „садовником космогеза“, и философ В.С. Соловьев, утверждавший, что человек призван продолжать начатое природой дело по организации красоты мира.

Творчество – душа многообразных форм эстетического освоения действительности, которое есть не просто познание ее, но определенное преобразование, ибо предполагает „встраивание“ в нее и произведенного человеком ее образа. „Преобразование действительности вокруг нас, – писал А. Белый в своей статье „Проблема культуры“, – зависит от преобразования ее внутри нас: творчество оказывается перее познания“⁶. Психическая ценность творчества состоит в том, что оно, расширяясь, вовлекая в свою орбиту все способы осуществления человеческой деятельности, неизбежно ведет к преобразению самой личности. „Последняя цель культуры, – по мнению А. Белого, – пересоздание человека“⁷.

Обеспечивая рост человеческого самосознания – индивидуально по форме, универсально по сути и смыслу, – культура позволяет соотносить оба направления преобразовательской деятельности, что определяет адекватность и развитие способов утверждения человека в мире. Ценность внутренне переживаемого опыта в том, что он образует индивидуальную целостность способов человеческого творческого выражения.

Не отделяя эстетическую культуру от эстетического сознания, следует подчеркнуть, что в отличие от эстетического сознания, которое в определенных своих аспектах может формироваться самим контекстом человеческого существования, качествами среды, воздействием окружения и т.п., эстетическая культура никогда не бывает продуктом стихийного процесса формирования. Она всегда предполагает личную активность, направленную на себя как объект формирования. Это, как правило, сознательно (осознанно) организуемый (прослеживаемый) процесс, имеющий целью достижение намеченного результата. И если культуру возможно себе представить как в определенной степени „обуздание“ и даже, в известной мере подавление природного в человеке – социально-культурным (традиция, находящая оправдание и легитимизацию в теории З. Фрейда об исходной порочности человека, окультуриваемого

цивилизацией и в процессе социализации подавляющего все свои природные инстинкты, действующие против принятых в обществе норм), то эстетическая культура означает развитие и утончение именно природного, его облагораживание, но не вытеснение или подавление. Развитие эстетической культуры возможно лишь на основе признания самостоятельных прав чувственного познания, что утверждает равноправность суждений вкуса с суждениями ума.

Как уже говорилось, эстетические чувства означают особый модус существования и протекания, а также особую качественную характеристику тех чувств, с помощью которых человек видит, слышит, ощущает и т.п., первично оценивая действительность. Культура, в широком смысле, этого видения, слышания, ощущения, чувствования и оценивания, т.е. содержательно обогащенная, облагороженная деятельность чувств и наличие развитых, утонченных форм их выражения, позволяет человеку расширить и обогатить свое представление о действительности, поскольку расширяется сама возможность и готовность восприятия мира в его разнообразных проявлениях. Эстетическая культура становится как бы особым показателем способности тонкой корреляции между миром внешним, от которого отталкивается восприятие, и миром внутренним, где разворачивается его переживание. Это особый способ **представления** мира внешнего в мире внутреннем и основанный на нем особый способ **различения** этих миров. Развитие эстетической культуры позволяет говорить о формировании нового склада мировосприятия, мирочувствия и мирооценки, являясь, таким образом, характеристикой ценностных оснований внутреннего мира человека.

Только наличие определенной структурированности внутреннего мира человека, позволяющей осуществить кристаллизацию его эстетического опыта, делает возможным формирование соответствующего эстетического сознания, т.е. такого состояния способности человека взаимодействовать с миром, когда созданы устойчивые внутренние формы для удерживания представлений о нем. Развитие способности к формированию представлений, ставшее основой для становления воображения, фантазии, самой памяти, позволяющей человеку удерживать и сохранять в сознании то, что он непосредственно не воспринимает, дает человеку возможность поставить рядом с миром – целостную картину мира, воспроизводящую наиболее важные, наиболее ценностные для человека предметы, явления и связи мира.

Трудно переоценить значение для сознательной жизни человека сформировавшегося феномена воображения, которое совершенно справедливо называют „хлебом культуры“. Без способности воображения, которое формирует внутреннее пространство сознания, переживания, освоения опыта и т.п., было бы невозможно говорить ни о памяти, позволяющей сохранять и накапливать опыт, ни об искусстве, образы которого живут как внутренние формы сознания и в деятельности творца, и при восприятии его произведения другими.

Именно эстетическая чувственность наполняет живым содержанием образы фантазии, становящейся на определенной стадии развития человеческого мозга необходимым инструментом для расширения чувства бытия, для расширения самой сферы опыта и его понимания, когда опытом может становиться не только непосредственно воспринятое, но созданное, сконструированное во внутреннем пространстве сознания. С помощью фантазии человек творит и новые миры, „обживает“ их, конструирует новые реальности, расширяя сферу своего обитания трансцендированием сознания в иные измерения, а сферу своего опыта – трансцендентальными переживаниями. Без воображения невозможно было бы ни становление внутреннего мира человека, ни образование понятий типа „эстетическая реальность“, ни сотворение теогоний и космогоний. Воображение, фантазия, строящиеся как образы, разворачивающиеся как формы взаимодействия и т.д., – безусловно, суть эстетические феномены, составляющие необходимое условие самой творческой способности. Воображение предполагает установление гармонического соответствия полета фантазии и рассудка, и сдвигание их соотношения (в ту или иную сторону) позволяет человеку получать и формулировки научных понятий, и фантастические картины иных миров.

Проблема творчества как особого комплексного культурно-эстетического феномена заслуживает специального, обстоятельного и детального рассмотрения, здесь же она затрагивается лишь в определенном аспекте заявленной темы статьи. Способность к творчеству, будучи характеристикой состояния полноты и зрелости сознательной души, готовой воспринять импульс к деятельности по созданию нового, небывшего, не имевшего места, – есть специфически человеческий уровень адаптационной деятельности, позволяющий человеку наиболее адекватно реагировать на динамику состояний окружающего мира и тем успешнее вписать свое человеческое бытие в общее бытие мира. Творчество означает совершенствование механизмов предвидения, антиципации, планирования и т.п., стро-

ящихся на развитии воображения и фантазии. Все эти механизмы помогают организовать опережающее отражение действительности, без которого человеку было бы просто невозможно строить свою деятельность целенаправленно, т.е. в расчете на достижение нужного эффекта, в условиях постоянно изменяющегося контекста жизни.

Творчество расширяет представление человека о самом себе, о своих возможностях, своем внутреннем потенциале, делая его равноправным участником мировых процессов становления. Творческая активность, переводя психику на более высокий уровень функционирования, позволяет открывать и новые горизонты и перспективы бытия человека, способствуя его реальному утверждению в мире как рода и его психическому утверждению как индивида и личности. Эволюционное значение творчества как особого состояния и поведения в том, что оно способно гармонизировать весь порядок жизнедеятельности человека, поддерживать его психическое и даже физическое здоровье, активизируя его силы, оптимизируя общий настрой и характер, окрашенность восприятия. То напряжение жизненных сил, которого требует творчество, то ощущение полноты бытия и переживание своей человеческой и личностной значимости, которое оно дарует, дают человеку такую активность психической жизни, которая благотворно влияет на все биологические функции организма, помогает устанавливать и поддерживать духовное равновесие. И специалисты-медики, и сами художники утверждают, что творческая активность есть могучее терапевтическое средство, обеспечивающее порядок психической деятельности и гармоническое развитие и состояние внутреннего мира.

Внесение строя и порядка в содержание и выражение всех форм человеческой деятельности, составляющее задачу и функцию культуры, получает свое специализированное, художественно-эстетически организованное, выражение в искусстве. Искусство, можно сказать, составляет некую привилегированную область творческой деятельности, ибо здесь творчество выступает как эстетический феномен не только в плане организации внутренних мотиваций и внутренних процессуальных форм, но и в организации внешних форм проявления способов и результатов деятельности.

Искусство осуществляет не только организацию протекания внутренней духовной жизни человека, его сознания. Оно организует его освоение внешней действительности в наиболее эффективных формах ее отражения. Искусство становится человеческим способом овладения действительностью с помощью образного представления

и осмысления ее, поставив рядом с ней – во внутреннем пространстве мышления – ее общую модель, им построенную. Образное мышление – как характеристика природы и специфики искусства – помогало освоить мир в тех аспектах и параметрах, которые могли не поддаваться рационально-логическому осмыслению. Эти свойства и возможности искусства предопределили то, что оно, по словам Л.Н.Толстого, стало „органом жизни” человека.

Действительно, искусство стало для человека могущественным способом освоения мира, ибо явилось универсальным средством моделирования бытия в его пространственно-временных измерениях, в его качественных характеристиках и способности изменения. Человек в искусстве осваивал пространство и время, переводя их в свои, лично ощущаемые и переживаемые пространство и время, с помощью доступных ему средств – художественных – организуя протекание пространственных и временных ощущений (в так называемых пространственных искусствах, например живописи, скульптуре, – посредством членения, ритмизации, конструирования объема пространства линиями, пропорциями и т.д.; в так называемых временных искусствах, например музыке, поэзии, – посредством организации времени деления, течения и развертывания, чередования и сталкивания впечатлений). Человек работал со смыслами пространственно-временных характеристик, творя мир искусства, а они в произведении работали на нужное художественное воздействие. Научившись оперировать с пространством и временем в процессе пространственно-временной организации художественного языка, он овладевал ими, лишая их подавляющей его власти, несоизмеримости их характеристик с характеристиками его личного бытия. Он как бы вводил их меру внутрь своей человеческой меры, „приручал” их и тем лишал их трансцендентальности.

Закрепление человеком в искусстве своей власти над действительностью сделало искусство, по словам О.Нимейера, „манифестацией духа человека”. Познавая действительность путем воспроизведения ее, т.е. создания своей, наполненной своим пониманием и опытом, действительности, человек тем самым осуществлял созидающую и развивающую его самого активность – эмоциональную, интеллектуальную, духовную. Строя свое представление о мире, человек строил и организовывал прежде всего самого себя. Искусство выступило самопроизводством человека во внешних формах, служа в то же время углублению понимания собственного внутреннего мира.

В искусстве обобщается, организуется, приводится в систему то, что представляется разрозненным, непонятым, даже непостижимым. В своих развитых формах искусство выступает как адаптация традиционных, общепризнанных общечеловеческих ценностей к жизни конкретных людей и обществ. Искусство являет в форме конкретных образов идеалы, оцениваемые как безусловные ценности, и тем создает как бы реальную перспективу движения к их достижению, помогая организовать общественную энергию и направить ее на созидательные цели. В.Брюсов совершенно справедливо заметил, что искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество.

Таким образом, эволюционное значение искусства не только в том, что оно позволяет овладевать внешним миром, организацию которого повторяет в своей организации и делает его постижимым, моделируя его, но и в том, какие глубокие изменения вносит оно в душу человека. Формируя соответствие внешней гармонии мира и внутренней гармонии человека, как бы уравнивая их, искусство способно регулировать психический тонус, что используется и сознательно (вплоть до лечебных сеансов эстетотерапии), и бессознательно (массовые обрядовые действия, театрализованные шествия и т.д.). При этом восприятие гармонии, красоты, уравновешенности в лучших образцах искусства организует не только внутреннее состояние человека, но и внешние проекции его, т.е. поведение относительно окружающего мира. Создание и восприятие искусства позволяет изжить излишек эмоций, служит разрядке аффектов, регулируя и перераспределяя нервную энергию. Это становится основой переживания катарсиса – тотально протекающего чувства очищения и освобождения. Искусство позволяет осуществить невозможное, компенсировать недоступное, мысленно „примерить“ желаемое. Искусство – это и не знающая границ и барьеров (временных, пространственных, языковых и др.) система коммуникации, позволяющая ему говорить со всем человечеством и отдающая в его распоряжение всю многообразную информацию, накопленную человечеством.

И, наконец, воспроизводя в искусстве красоту мира и создавая сам новую красоту, утверждая ее как ценность жизни, человек утверждает новый подход к миру, не связанный с непосредственной пользой или выгодой от овладения им, но обеспечивающий, помимо расширения экзистенциальной перспективы, и повышение экзистенциального уровня. Сама красота, эта центральная категория эстетики, имеет значение пробного камня в определении эстетической

культуры. Часто ее и определяют как умение видеть, понимать, ценить красоту. Восприятие красоты, прекрасного гармонизирует душу, доставляя высокое эстетическое наслаждение, рождающее чувство воодушевления и подъема, пробуждает эмоции преимущественно положительного характера. Это также важный источник жизнеутверждающего настроения, интегрирующего все внутренние силы человека для творчества собственного бытия. „Перед лицом прекрасного в природе и искусстве, – пишет Г.-Г.Гадамер во «„Введении к работе М.Хайдеггера „Источник художественного творения“», – оживает вся целокупность наших духовных сил, их вольная игра”⁸.

Таким образом, заключая это краткое рассмотрение эстетической культуры с точки зрения ее эволюционного значения для человека, можно сказать, что эстетическая культура в совокупности связанных с ней и обеспечивающих ее феноменов может быть определена как особый уровень целостного всеохватывающего отношения к миру, обусловленный ценностно ориентированной способностью человека с помощью развитой (умной) чувственности постигать действительность в ее целом, в ее гармонии и порядке, формировать целостный образ действительности, помогающий в ее столь же целостном понимании. Способность к подобному восприятию действительности в ее образном отражении помогает человеку выжить и, обогащая и утончая эстетическое содержание его отношения к миру, становится фактором его утверждения в нем. Это специфическое отношение к действительности выражается в деятельности человека, осуществляемой как предметная и мотивационно-побудительная в идеальном и материальном планах. Специфика восприятия, способа мышления и оценки выражается соответственно в специфике способа деятельности и в характере продуктов этой деятельности, будь то искусство или созерцание ландшафта. Специфический характер процессов осмысления и выражения (мира, себя, продуктов своей деятельности), определяющий особый способ работы с действительностью, образует новый аспект, новую грань освоения человеком и действительности, и собственной природы в ее наличном богатстве и могучих потенциях.

Эстетическая культура может быть охарактеризована как определенный уровень развития и организации эстетического сознания, которое не только представляет собой совокупность психоментальных характеристик человека и их проявлений, но и в структуре своей отражает порядок восприятия мира. В этом смысле эстетическая культура существует как некий достигнутый этап в орга-

низации комплексных отношений с миром и сама есть комплексное явление и показатель адаптационных возможностей человека, учитывающих перспективы его эволюции.

Под культурой в самом широком значении понимают внебиологический способ адаптации человека к миру. Эстетическая же культура особым образом „снимает” биологическое, включая его в переосмысленном виде, в пересозданном качестве в характер этого целостного отношения, которое составляет содержание процесса развития и функционирования культуры. И идущая от природы человека сторона его комплексно понимаемого поведения в мире составляет специфическую окраску, глубину и безусловность содержания эстетического отношения. Таким образом, эстетическая культура – это характеристика содержания и выражения отношения, способа его реализации, ценностного вектора процесса его протекания и опредмечивания.

Особое значение при этом имеет становящееся возможным с оформлением эстетических чувств создание общей картины мира, необходимой человеку для того, чтобы он мог ориентироваться в мире, адекватно строить свое поведение, планировать свою деятельность. Эстетическое развитие человека может осуществляться только как развитие целостное, охватывающее сферы представления, переживания, понимания. Такое развитие может быть обеспечено только работой целостной души. „Я убежден, – пишет Гегель, – что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узлами лишь в красоте. Философ, подобно поэту, должен обладать эстетическим даром. Философия духа – это эстетическая философия”⁹.

2. Проблема души как проблема эстетики

Итак, эстетическую культуру, как говорилось выше, определяют способность и умение субъекта пережить, осознать, выразить и реализовать всеохватывающее отношение к действительности, которую образуют все ее процессы, состояния, события, предметы, явления и формы – на всех уровнях их организации, включая природу, общество, человека. Отношение человека к самому себе также входит в этот ряд. При этом подразумевается, что человек формирует себя как бы одновременно в двух планах: делает себя достойным и всесторонним *субъектом* эстетического отношения, поскольку

внести в свое восприятие мира и в свои отношения с ним он может столько, сколько есть в нем самом; и делает себя самого состоятельным *объектом* такого отношения, ибо сформированная у него человеческая способность представления позволяет ему воспринимать в качестве объекта и свой собственный внутренний мир, собственные состояния и переживания.

Умение *выразить* себя, т.е. представить или воплотить себя в так или иначе воспринимаемых формах (слов, поступков, произведений искусства и т.д.), – означает не только достигнутую возможность „сделать себя объектом для другого и для себя самого“¹⁰, но закрепляет и определенный уровень способности к эстетической деятельности выражения. Само выражение есть столь важный феномен в сфере эстетики, что это позволило Б.Кроче истолковывать всю ее как именно науку о выражении¹¹. Эта двоякость акта эстетического отношения – как формы поведения (в отношении к миру) и формы выражения (себя в мире) – предполагает тот аспект, что составляет специфику всех феноменов эстетического сознания: будучи осуществляемы через переживание, они предполагают осознаваемую чувственность, и эта осознаваемость факта переживания есть ментальная основа самого существования собственно эстетической реакции.

Это всеохватывающее отношение, реализуемое через особый характер его переживания, есть работа *целостного* человека, и оно не может быть реализовано в частичной форме, например только рационально, или только чувственно. Это комплексное переживание, вовлекающее все способности и все уровни психической организации человека, есть, как таковое, работа *души*. Через эту работу происходит ее становление, развитие, углубление, рост. И именно потому, как уже говорилось выше, эстетические переживания, будучи переживаниями интегрирующего характера, становятся необходимы на определенной стадии развития человека для формирования самой человеческой сущности и совершенствования человеческой природы. Очевидно, именно эстетические впечатления запускают механизм формирования человеческой души и могут стать управляемым, специально организованным и действующим способом этого формирования, когда начинает создаваться специально выделенная область эстетической деятельности – искусство.

Душа трудится в переживании в известной степени независимо от интеллекта, самостоятельно и над самой собой. И именно в душе рождаются и оформляются чувства в собственном смысле, становя-

щиеся основой ценностного отношения человека к миру. В отличие от эмоции „реальной“, эстетическая эмоция может не выражаться немедленно в каком-либо действии. Однако многократно повторяемые, переживаемые эмоции могут создавать некие устойчивые доминанты восприятия и реакции, которые ложатся в основу поведения личности, определяя ее свойства, характер мироощущения. Без этого нельзя было бы вообще говорить о воспитательно-формирующей функции искусства, под которой мы подразумеваем его способность направленно воздействовать на человека, когда, например, род чтения (а следовательно, характер и направление организуемых им переживаний) влияет на сам строй личности, определяет „состав“ души.

Эстетическое отношение, возможное на основе способности и умения воспринять и оценить мир в целом и как целое, может быть осуществлено только *целостной* душой – в ином, „частичном“ состоянии душа не сможет уловить единства мира, а в состоянии своей хаотичности, „несобранности“, неорганизованности – не может уловить и оценить его красоты, гармонии, порядка. Восточная мудрость гласит: бесполезно устремляться по миру в поисках красоты – если она не живет в твоей душе, ты все равно не сможешь ее увидеть (распознать). Об этом сродстве восприятия и воспринимаемого, в конечном же счете о единстве человека и мира пишет и поэт Кайсын Кулиев:

Когда б не солнечен был глаз,

Как Солнце он узреть сумел бы...

Подразумеваемое единство „субстанции“ обеспечивает саму возможность связи человека с миром, т.е. части природы со всей природой, со всем миром. И человеческий уровень этой связи (т.е. осознание и реализация) определяются как культура.

Проблема души, как „становящегося во времени внутреннего целого“, которое, по словам М.М.Бахтина, „построится в эстетических категориях“¹², всегда была актуальной в эстетически ориентированной русской философии. Историк русской философии В.В.Зеньковский, характеризуя специфические черты ее, пишет об определенном примате эстетической проблематики вообще в русской культуре, объясняя данное положение тем, что это имеет собственные корни в самой русской душе. Эстетическое в традиционной русской философии рассматривается как проявление в красоте (высших по совершенству формам) жизни самого Духа (высшего по совершенству бытия), его формально воплощенного явления. О кра-

соте как феноменологии Духа говорят многие цитаты из теоретических трудов В.С.Соловьева, П.А.Флоренского, С.Н.Булгакова и художественных произведений Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского и др. Однако в данной статье целью ставится не детальное рассмотрение этого положения, а именно обозначение проблемы, указанной в названии главы, и обоснование правомерности постановки вопроса о душе как методологической проблемы эстетики в истолковании его М.М.Бахтиным.

„Органом“ восприятия красоты, переводящим духовно-незримое в предметно-видимое, является душа – чисто человеческий орган, позволяющий человеку существовать между миром божественным и миром природным, объединяя их, связывая. Эстетический гуманизм, составляющий основу всего мировоззрения в традиционной русской культуре и являющийся характеристикой ее специфики в ряду других культур, опирается на ценностно-нравственно ориентированный антропоцентризм. Это не антропоцентризм бытия, помещающий человека в центр мира, но антропоцентризм мысли, когда человек помещается в фокус рассмотрения смысла истории, ее цели, и антропоцентризм ответственности, определяющий не права, но обязанности человека перед миром.

И „центровость“ человека, и нравственная ориентированность его мировосприятия – следствие присутствия души, которая и способна реализовать, сделать возможным целостное отношение человека к миру. В этом контексте душа понимается не как метафора, но как некое идеальное образование, имеющее определенную структуру, некий субстрат, позволяющий реализовать все многообразие восприятий, переживаний, отношений. Это субъект духовных сил человека, центр его психической структуры и ее основа. От Демокрита до Вл. Соловьева душа зачастую рассматривалась как некая реальная единица, монада, обладающая вечностью. В то же время она трактовалась и как некий природный, материальный механизм для улавливания нематериального, духовного, его освоения, переработки, усвоения. И эта двоякость души, двойственность ее природы, объясняемая и двойственностью, промежуточностью ее положения, когда она полудуховна, полуматериальна (в чем отражает структуру мира и человека), позволяет ей выступать „органом“ восприятия красоты. Исключительно духовная природа души сделала бы ей неинтересным мир земных, вещественных форм, изменчивых и смертных, ибо оказался бы утрачен „общий член“ отношения; целиком материальная душа не способна была бы уловить и оценить

искру вечной красоты в плотских преходящих творениях. Именно общность, сродство субстрата позволяет полуматериальной душе воспринять живые формы красоты, в то же время позволяла полудуховной душе оценить красоту, соотнеся с неким вечным идеалом, абсолютной идеей красоты. Единство души с миром делает ее, с одной стороны, живым компромиссом между духом и телом, с другой стороны, необходимым транслятором духовного содержания на земной уровень предметных форм. Так, событие искусства может происходить целиком только в душе, ведь дух знает идею красоты без воплощения ее в форме и без ее переживания. В то же время душа как живой организм может развиваться и эволюционировать, как целостная структура – перестраивать свой состав и иерархичность организации. Как пишет М.Цветаева, если для человека обычного душа – верх духовности, то для человека духа – она почти плоть¹³.

Традиционная психология не избегает понятия души, под которой также подразумевает некий психологический „субстрат“, являющийся, как утверждал еще В.Вундт, определенной организацией единства отдельных духовных состояний. Однако, как считает М.М.Бахтин, проблема души не может быть проблемой психологии, которая есть наука безоценочная и каузальная; „проблема души методологически есть проблема эстетики“¹⁴, – пишет он, полагая, очевидно, что эта проблема связана не столько с механизмами и путями реализации, сколько с ценностями, в которых она существует и которые осуществляет.

Подобная постановка проблемы представляется совершенно правомерной и подготовлена всем контекстом развития эстетически ориентированной русской философии. Так, например, понимая под душой нечто целое и организованное, говорил о структуре души Н.А.Бердяев¹⁵, помещая это понятие в сферу психического. В то же время он обвинял психоанализ в том, что тот обращается с душевной жизнью человека так, будто самой души не существует, а есть некий механический конгломерат, с которым можно манипулировать. Связывая душу с дуновением, которое исходит от Бога¹⁶, Бердяев считал, что душа преобразается и организуется через духовность, в отличие, например, от К.Г.Юнга, который также писал о структуре души и ее организации, но полагал, что она отражает порядок внешних воздействий. Психологическая трактовка души, по которой человек и мир взаимно создают друг друга, противостояла пониманию души как способа воплощения духа в форме. По терминологии М.М.Бахтина, введшего в эстетический анализ поня-

тие „другого“, душа – это как бы „другой“ духа, т.е. явление его в образе другого, каждый раз воплощенного конкретно иначе, являя грани разнообразия неисчерпаемого содержания духовного.

Всякая конкретная душа есть единство способов и возможностей проявления духовных состояний, и это единство постоянно, образуя единство и непрерывность личности (в разных ситуационных и временных контекстах). Его распадение, разлад означает впадение человека в частичность, фрагментарность. Человек теряет гармоническую симфоничность внутреннего мира, становится односторонним, функциональным – вследствие перевеса или преобладания какой-то одной из сторон или склонностей. Функциональность души противоположна ее творческому состоянию, которое рождается из гармонии и свободы.

Интерпретация единства и гармонии души как условия и основы восприятия мира в его единстве, целостности и гармонии имеет своим следствием два следующих положения. Во-первых, эстетическое восприятие мира невозможно без души, вне ее работы и ее особой организации. Само переживаемое единство мира, ощущение полноты бытия – особое состояние души, порожденное ощущением внутренней связи человека с миром и рождающее целостное отношение к нему, выраженное в особом модусе восприятия мира и бытия в нем. Как пишет японский поэт Симпэй Кусано:

*Солнце, букашка и я -
Встретились все вместе
На моей ладони.*

Именно в душе рождаются и оформляются чувства, становящиеся основой понимания человеком своего места в мире, смысла жизни, предназначения человеческого бытия.

И, во-вторых, истолкование ощущаемого единства мира через единство собственной души позволяет рассматривать эстетическую культуру как некий параметр соответствия, корреляции микро- и макрокосма. Этот эстетический параметр соизмеримости человека и мира имеет и гносеологическую обращенность: поскольку процесс познания есть процесс взаимодействия, взаимоотражения, то, постигая мир, человек постигает сущность самого себя, свое человеческое „я“. „Человек не есть, – пишет Н.Бердяев, – дробная часть мира, в нем заключена цельная загадка и разгадка мира“¹⁷.

„Идеальное сродство мира и человека“¹⁸, о котором писал П.А.Флоренский, означает и предъявляет особые требования к самой человеческой душе, ее устройению, структуре. Так П.Флоренский

противопоставляет „праздно-хаотическую душу – устроенной душе“¹⁹. Порядок, целостность души важны потому, что именно душа, по Флоренскому, становится ареной борьбы между хаосом как мировым уравниванием в беспорядке и порядком культуры. Осуществляя ставший позднее столь плодотворным у многих исследователей прием синтез естественнонаучного и философского подходов, Флоренский противопоставляет, с одной стороны, энтропию-хаос-грех и, с другой стороны, эктропию-культуру-гармонию. Сам грех он определяет как хаотический момент души, противостоящий ее строю и гармонии, что является следствием дисбаланса состояний или побуждений души. „Грех – момент разлада, распада и развала духовной жизни. Душа теряет свое субстанциональное единство, теряет сознание своей творческой природы, теряется в хаотическом вихре своих же состояний, переставая быть субстанцией их“²⁰.

Подобное же видение организации души мы отыщем и в китайской культуре: у каждого состояния сознания – своя душа. Их насчитывается около десяти. Мудрый соединяет их воедино. Целостность души отражает целостность восприятий мира и соответствует его единству. Что же касается неупорядоченной души, то всякая из них, как утверждает Августин в „Исповеди“, сама в себе несет свое наказание²¹. Спасением же души – в наиболее широком, психологическом смысле слова – может стать, утверждал П.Флоренский в своем выступлении „Разум и диалектика“, – равновесие душевной жизни.

Флоренский, утверждая, что гармония противоположна греху, представляет грех явлением, которое может быть рассматриваемо с точки зрения его эстетической характеристики. Здесь следует указать на глубинное родство между данным представлением православного исследователя и пониманием гармонии в японской, например, эстетике. Понятия греха в христианском смысле нет ни в синто, ни в дзэн, где под грехом может пониматься лишь нарушение гармонии, которое допустимо только ради гармонии более высокого порядка. Подобное видение мира, усматривающее сокровенную связь онтологических характеристик структуры мира и ценностных подходов культуры, глубинное родство мира и человека, восходит еще к древней эзотерической культуре, основные содержательные моменты которой всегда так или иначе проглядывают сквозь образно-смысловую ткань всех культур и религий.

По мнению Флоренского, основным законом мира является второй принцип термодинамики, обрекающий мироздание на возрастание хаоса, энтропии. Саморазвитие, самодвижение мира, по

его мнению, невозможно. Но как оказывается возможно появление в *таком* мире человека? Это возможно благодаря силе, лежащей вне мира, вне его естественного бытия. Эта сила – культура, если она ориентирована на абсолютные ценности. Культура – это система средств к раскрытию и осуществлению некоторой ценности, почитаемой как основная и безусловная. Порывы человеческого духа к родному ему вечному началу – стремление к полноте совершенства – не может не иметь эстетических характеристик, тем более что в этом порыве творчества и создаются гармония и красота. И именно потому проблема души – ее формирования, структурирования, упорядочения и т.д. – выступает и как проблема эстетической культуры, характеризующей уровень отношений с миром. И тогда, по сути, все искусство как художественно-эстетическая деятельность и шире – как мыслительно-деятельностный феномен – это упорядочение, организация, устройство и оформление души в активном эстетическом видении. Будучи одним из способов объективации духа в условиях феноменологичного мира, искусство способствует конкретному и действенному преодолению природной, животной стороны души в пользу стороны духовной²², т.к. предоставляет для воплощения духовного специально организованные и выразительные материальные формы. „Для души, обремененной земными тяготами, утратившей крылья, так что она уже не в силах вознестись к вершинам истинного, остается лишь один путь, когда у нее снова начинают расти крылья и возвращается способность воспарения. Это путь любви и искусства, любви к прекрасному”²³, – пишет Гадамер.

Само творчество, по Вл.Соловьеву, имеет мистическую природу, ибо означает связь с высшим началом, с Духом, и „каналом связи” при этом выступает душа, которая в искусстве составляет и „пространство связи”. Движения души к духовному приобретает новые измерения, если под духовностью понимается не оценка определенного качества, и не только аксиологическая, а и онтологическая реальность. Духовность нельзя развить, как нельзя, например, развить материю или материальность. Можно развить личность человека, можно „организовать” его душу таким образом, чтобы она стала способной к уловлению духовного, можно подготовить ее к состоянию, когда она способна воспринять дух. Как пишет Соловьев, „Божество принадлежит человеку и Богу, с тою разницею, что Богу принадлежит оно в вечной действительности, а человеком только достигается, только получается”²⁴.

Сложному исходному „составу“ души всегда уделяли особое внимание те представители всех направлений идеалистической мысли, от Платона до Н.Бердяева, кто усматривал в нем „устройство“, позволяющее душе осуществлять свою основную функцию – улавливать свет мира горнего и переводить в ощущения и образы мира вещественного, земного. Мысль о глубинном единстве порядка мира и порядка души проходит из древних эзотерических учений, через философию всеединства, вплоть до современных космогонических представлений. Самые древние представления о строении мира всегда изображали его как трехуровневую структуру, объединяющую Бога – Человека – Природу (Небо – Человека – Землю, в соответствии с восточной космологией), которая так или иначе отражена во всех мифологических системах. В соответствии с этим и человек, уподобляемый миру, содержит в себе три уровня: дух, душу, тело.

В этой проекции онтологии мира на структуру человека месту человека (в первой из них) соответствовало (во второй) место души, которая соединяет дух и тело, как сам человек связывает Небо и Землю (Бога и Природу). В свою очередь, и сама душа имеет в своем составе соответствующие три уровня, являющиеся проекциями сложной иерархии мира. Правильный человек, пишет Платон, „прилаживает друг к другу три начала своей души, совсем как три основных тона созвучия – высокий, низкий и средний...; все это он связует вместе и так из множественного достигает собственного единства“²⁵. Современные же исследователи говорят о соединении в душе выходов сознания, подсознательного и сверхсознательного. Их баланс и составляет гармонию души, под которой подразумевается качество интеграции личности, обеспечивающее ей как целостному единству возможность вписаться в единую конструкцию мира. Эта целостность, опирающаяся на гармоничное взаимоотражение и взаимообогащение трех истоков души, знаменующих вращение космического принципа в плоть земной жизни, позволяет душе, с одной стороны, через ее инстинктивные в бытии начала улавливать истину как неизменные константы и устойчивые инварианты бытия, с другой стороны, дает способность переживать отвлеченные понятия без связи с непосредственным, внешним импульсом.

Единство души, как творческое, по Флоренскому, ее состояние есть гармония данных трех уровней, которая и выводит ее в процессе творчества на уровень духа. Как уже говорилось, отрешенный от обусловленностей земного бытия, невидимый в своей природе Дух не может творить и не может быть явлен, не будучи воплощен через

душу. Душа – это тот „другой“ духа, в котором он видит себя и воплощает себя в формах. Душа, таким образом, есть форма и в смысле онтологическом, а не только структуральном, и вопрос души как эстетическая проблема приобретает новые основания и конкретизации.

Видимая красота мира – порядок проявления Духа в формах действительности, организация этого проявления, составляющая иерархию нисхождения, растворения Духа в мире. Духовность не противопоставляется душе, но преображает ее, овладевая ею. Тело, в свою очередь, т.е. все вещественно-предметные формы, есть орган выражения души; утрачивая тело, душа теряет возможность выражения, т.е. представления смысла в конкретно-явимых формах. Душа без тела, даже обладающая вечным смыслом, не имеет средства для его выражения, проявления. Без материи, вне вещественных форм смысл непроявим, как бы ни было интенсивно его движение, развитие в идеальной сфере. Дух за свою свободу („дышит, где хочет“) платит неизреченностью, неявленностью для другого, тело за свою воплощенность платит смертностью. Душа объединяет эти два начала, объединяя этим и весь мир; и в этом – специфика проявления человека. И хотя сама душа ограничена телом, однако внутренне она бесконечна, ибо соизмерима со Вселенной. Целое, вписанное в другое, равнозначное и „конгруэнтное“ ему целое, рождает единство порядка познания мира и человека; их гносеологическое подобие и структурная соразмерность делают душу как бы эстетической голограммой мира.

Осуществляя связь двух аспектов сверхъединой реальности – духа и материи, – душа обеспечивает внутреннее свое единство, без которого нет *восприятия* единства мира. Прилагаемые к душе характеристики, определяющие ее бытие и проявление, – целостность, структура, гармония и т.п., – позволяют говорить о душе как о своеобразно понимаемой форме, которая на разных уровнях структуры (разных уровнях общности) может выступать как внешняя и как внутренняя. Для духа душа представляет внешние формы, существующие в идеальной реальности (которая может при определенных условиях проявляться в реальности обычной).

Само понятие формы не получило достаточного развития в нашей эстетике и философии вообще из-за опасений быть обвиненными в формализме; в результате, хотя в области художественной практики поиски в этом направлении были разнообразны и интересны, однако в теории оставался некий пробел, не позволяющий вывести рассмотрение формы за пределы „формы содержания“. Что

же касается западной эстетики, то и там понятие формы развивалось скорее в прикладном, конкретно-предметном толковании ее воплощенности, а не в ее философском значении. Прорывом в этой области мы оказались обязаны усилиям астрофизиков, которые, связав форму тела с динамикой его развития в пространстве и времени, поставили вопрос о ней в глобальном масштабе, поместив ее рассмотрение в контекст мирового целого.

И если прежде любой объект (как и художественное произведение) рассматривался с точки зрения взаимосоответствия в нем формы и содержания, то осмысление формы как программы изменения и развития помогло открыть в ней новый вектор значений, выделив уже не два, а три составных аспекта существования вещи в ее качественно-бытийной данности. Отечественный филолог А.А.Потебня выделил в слове его внутреннюю форму, показав, что существует некий особый слой структуры объекта. Это тот слой разворачивания идеи в содержание, когда оно готово к воплощению во внешней предметной форме, т.е. состоялось в идеальном плане.

В отношении к душе можно сказать, что дух выступает здесь как скрытая идея, которая, воспринимаясь душой, разворачивается в материале ее „состава“, образуя внутреннюю форму как программу развития смыслов, инициируемых духом. Внешней формой становится „телесность“, т.е. воплощение импульса, задающего программу поведения объекта. Душа выступает как внешняя форма по отношению к духу и как внутренняя – по отношению к телу. Когда же мы говорим о красоте как способе существования и явления духа, то душа здесь образует программу, которая закладывается духом, а красота – внешнюю форму, в которой дух может проявиться. Дух вмещает в себя все мыслимое множество принципов и идей, а тело – все множество могущих быть явленными форм. Это и определяет роль души как промежуточной, потенциальной формы. То есть душа выступает в качестве внутренней формы, переводящей программу развития смыслов в живую ткань материи. Именно в этом значении души, ибо без формы, заключающей единство и образующей порядок его функционирования с окружением, высшие смыслы и ценности оказались бы навсегда непроявими; душа же как внутренняя форма являет не только этот идеальный смысловой рисунок, но и обозначает порядок и иерархию его функционирования и развития.

Внутреннее пространство души составляет образ человека, это его „идея“, воплощенная в телесной форме; внешние „очертания“ души, ограничивающие ее единство в связях с внешним миром, за-

ключают ее целостность и определенность. Итак, если Дух есть отсутствие формы, а природа – естественно функционирующие, но не осознающие себя формы, то человеческая душа есть осознаваемая и осознающая себя форма, обладающая структурой, порядком, целостностью, а в идеале – гармонией, что и делает ее не только самим этим органом осознания, но и *объектом эстетического анализа*.

Таким образом, душа, понимаемая как произведение, состоящее из идей, чувств, представлений, переживаний, образуемых на всех уровнях ее структуры, в идеале может выступать в качестве внутренней формы воспринимаемой и создаваемой гармонии, внешней формой которой выступает явленная красота. И от того, *как* человек понимает красоту и гармонию (т.е. *как* устроена и организована его душа), будет зависеть и то, каким он увидит мир и как будет строить свою действительность, захотев организовать ее на сугубо человеческих началах. Соизмеримость, сокачественность души и мира проявляются в том, что для гармоничного человека – мир гармоничен (он умеет видеть и распознавать гармонию). Для счастливого – прекрасен. Для неспособного видеть и понимать – мир беспорядочен и хаотичен. Закон гармонии проявится в том, что если несчастный человек способен увидеть мир прекрасным – он перестает быть несчастным, ибо изменилось (очистилось, гармонизировалось, поднялось на иной уровень видения) его мироощущение.

Отчасти подобное толкование заложено и в основе понимания мира как представления у Шопенгауэра²⁶. Действительно, мир выступает как совокупность представлений, но каждый формирует свою особую, отдельную совокупность. Каждый видит то, что может, и столько, сколько вмещает его восприятие („емкость” воспринимающей души). И душа выбирает видеть то, а не иное, думать так, а не иначе. И мы, как говорит Р.Бах, вовлекаем в свою жизнь то, о чем и как думаем. И наша жизнь начинает состоять и определяться содержанием наших мыслей и соответствующим поведением. У каждого делается свой мир – особенно это очевидно у художников. Каждый выбирает *свой* мир – это *его* воля, и живет по тем законам (хорошо или плохо), которые определил, исходя из своего опыта мира и выбора души. У выбравшего иное – иной мир.

Таким образом, „состав” души определяет индивидуальность человека: одно и то же явление, запечатленное в одной и той же фиксированной внешней форме, разными людьми не только понимается, но и видится по-разному – имеет разные внутренние формы, ибо каждый выделяет и видит то, что имеет соответствие в „составе”

его души. Чем более полон „состав“ души, чем гармоничнее он организован, тем полнее способен человек воспринять и понять мир и тем гармоничнее его образ. Порядок души определяет порядок движения человека в познании мира, порядок развития самого человека, ибо задана иерархия ценностей. Человек, почувствовавший (тем более переживший в тех или иных особых психических состояниях, о которых пишут мистики и которые анализирует американский психолог С.Гроф) свою общность с мирозданием, тем самым создает предпосылку для интеграции всех сторон, всех элементов своей души в гармоническое целое. Противоречия изживаются, снимаются, беспокойство духа сменяется сознанием красоты и совершенства творения.

Сама гениальность может быть интерпретирована как явление высшей степени развития души, когда она настолько целостна и соразмерна, сокачественна мирозданию, что через нее говорит сама его суть и природа, т.е. Бог. То же относится и к душе народа. Как пишет Г.Лебон в своей „Психологии народов и масс“, жизнь народа и все его учреждения суть только видимые продукты его невидимой души. Чтобы переделать жизнь народа, надо изменить его душу. Проблему культуры и цивилизации имеют дело именно с душой, вне которой невозможно движение, изменение, развитие. И когда человеческая природа повреждена изнутри, то она и спасена может быть только изнутри, а не каким-либо внешним воздействием, внешним актом „исцеления“.

Но, не будучи изменяема одним лишь внешним воздействием, душа и не замкнута в себе: она преобразует, модулирует информацию, поступающую извне. Душа и преобразователь, и преобразуемое. Как писал Шиллер, характеризуя специфику творческого акта, в душе художника происходит процесс, подобный происходящему в зерне до появления ростка. Идет процесс, идет перестройка, собиране, формирование и т.д. – чтобы однажды дать росток (произведение).

Душа организуется и настраивается, чтобы стать связующим звеном всех потенциальных сущностей, которые в ней присутствуют как бы в латентном состоянии. И когда объединение этих лиц, этих сущностей происходит, выявляется, выстраивается единый стержень личности.

„Человек, – пишет Н.Бердяев, – есть посредник между миром неподвижных идеальных ценностей и природным миром, в котором нет телеологии и в который человек своей свободой должен внести цель и данность, почерпнутую из небытийственного идеального мира“²⁷. Воспринимая идею абсолютного и воплощая ее, человек

осуществляет и себя самого в сфере реального. Если в идеальном макрокосме это осуществляется через мировую душу, то в реальном микрокосме это делает душа человека. Таким образом, душа человека, как Иисус Христос, имеет двойственную природу – божественную и человеческую. И бьется „на пороге как бы двойного бытия” (Ф.Тютчев): только воспитав в себе душу человеческую, человек может услышать, уловить, „воплотить” в ней божественную. Содержа в себе божественную идею, пишет Вл. Соловьев, „то есть всеединство или безусловную полноту бытия”, человек осуществляет эту идею посредством „разумной свободы в материальной природе”²⁸.

Стоящий между Небом и Землей, человек соединяет их, черпая силы в природе, но для гармонии призывая силы высшего мира. Это положение, наличие энергии, которую человек переводит из потенциального состояния в действующее, позволяет ему быть не только созданием, но и создателем мира, причем не только его, например, гносеологической модели, но и самой его онтологии. И сама душа, по эзотерико-мистической концепции мира, не только метафора, не только условное образование или условно выделяемое бытие, но и онтологическая реальность в особом слое существования.

Можно добавить, что душа – это и живая методология бытия ценностей, ибо осуществляет процесс перехода от общего, заявленного как ценность, к конкретным способам выражения, осуществления, раскрытия этой ценности. При этом пробуждение сил того или иного структурного уровня может быть инициировано высшим уровнем, но осуществимо только за счет возможностей данного уровня. Как пишет Н.Бердяев, „рост духовности осуществляется заключенной в человеке духовной же силой, этот рост не может быть результатом недуховных состояний. Высшее никогда не получится из низшего, не заключающего в себе никаких зачатков высшего, никаких его потенций”²⁹. Действительно, иначе будут меняться лишь внешние формы, имитирующие несуществующее.

Являющийся, по словам Вл. Соловьева, продолжателем дела организации мира, начатого природой, человека может осуществить это с помощью тех средств, которые развиты в его, человеческой, природе. Истинно человеческую природу и составляет душа как внутренняя природа самого человека. И это природа, пришедшая не „снизу”, но рожденная „сверху”; родиной ее является не плоть, но дух, оформившийся в душу. Наличие устремленности души к своему источнику – причина возможности развития человека, самой его эволюции.

Космическая миссия человека, как она виделась Вл. Соловьеву, П.Флоренскому, В.И.Вернадскому и др., – преодоление хаоса и смерти, создание гармонии и очеловеченной красоты – той красоты, которая станет вещественной проекцией идеи красоты, живущей в душе. И как раз наличие души единственно может позволить человеку выступить в этом качестве и в этой миссии. Как чувства человека не есть лишь функции тела, так и реакция человека на красоту не есть лишь телесный рефлекс: благодаря душе они осуществляются именно как человеческие проявления, ибо „пропущены” через организованную, упорядоченную душу.

Само искусство, в котором человек осваивает пространство и время специфическими для искусства и для человека средствами, становится возможно потому, что человек измеряет не пространство и не время сами по себе, а их психоментальные образы, не вместимые только лишь в разум, но переживаемые душой. „В тебе, душа моя, измеряю я время, – пишет Августин в своей „Исповеди”. – Впечатление от происходящего мимо остается в тебе, и его-то сейчас существующее, я измеряю, а не то, что прошло и его оставило”³⁰.

В природе души, которая способна к собственной организации и устройению, заложена возможность обретения того порядка и тех функций, которые, как уже говорилось, составляют условие возникновения эстетических отношений с миром. Эстетическая культура, будучи особым способом корреляции между невидимым внутренним и видимым внешним мирами есть способ проявления души в особом, открытом миру, состоянии ее. Эстетическая культура характеризует обретение особого уровня восприятия мира и организации отношений с ним, проходящих, осуществляющихся через душу. Таким образом, эстетическая культура как целостный феномен, объединяющий мир и душу, в то же время как бы разделяет образования различного духовно-содержательного порядка, ибо за *различием уровня эстетической упорядоченности отношений с миром стоит работа человеческой души по достижению нового уровня своего собственного осуществления и осознания.*

¹ Это положение подробно развито в ст.: *Самохвалова В.И.* Эстетическая реальность // Эстетическое сознание личности. М., 1994.

² Подробнее этот вопрос рассматривается в кн.: *Самохвалова В.И.* Красота против энтропии. М., 1990 (гл. III и IV).

³ *Бердяев Н.* О назначении человека. М., 1993. С. 25.

⁴ *Фромм Э.* Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994.

- ⁵ Maslow A. *Motivation and Personality*. N.Y., 1954.
- ⁶ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 19.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 106.
- ⁹ Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. М., 1970. С. 212.
- ¹⁰ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 289.
- ¹¹ См.: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920.
- ¹² Бахтин М.М. Цит. произведение. С. 95.
- ¹³ См.: Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 88.
- ¹⁴ Бахтин М.М. Цит. произв. С. 95.
- ¹⁵ Бердяев Н. О назначении человека. М., 1993. С. 76.
- ¹⁶ Бердяев Н. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // Бердяев Н. О назначении человека. М., 1993. С. 332.
- ¹⁷ Бердяев Н. О назначении человека. С. 54.
- ¹⁸ Флоренский П.А. Макрокосм и микрокосм // Филос. тр. М., 1983. Сб. 24. С. 233.
- ¹⁹ Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 177.
- ²⁰ Там же. С. 174.
- ²¹ См.: Богословские труды. Сб. 19. М., 1978. С. 71-264.
- ²² См.: Бердяев Н. Диалектика... С. 325.
- ²³ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 279.
- ²⁴ Соловьев В. Чтения о богочеловечестве // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 26.
- ²⁵ Платон. Соч.: В 3 т. М., 1971. Т. 3. Ч. 1. С. 239.
- ²⁶ Шопенгауэр. Мир как воля и представление.
- ²⁷ Бердяев Н. О назначении человека. С. 32.
- ²⁸ Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1911. Т. 2. С. 160.
- ²⁹ Бердяев Н. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. С. 321.
- ³⁰ Августин Аврелий. Исповедь. М., 1992. С. 176.

Формально-структурные основания эстетической культуры

Изучение любого явления требует определенного инструментария, использование которого опиралось бы на накопленный в данной области исследований опыт, а специфика была бы обусловлена самим предметом исследования. Категориальный аппарат, составляющий необходимый теоретический инструментарий любой науки, формируется на протяжении длительного периода становления и в процессе развития данной науки.

Степень его разработанности свидетельствует об уровне исследовательских возможностей, достигнутых в данной области человеческого знания.

Очевидно, что эстетическая культура как предмет научного исследования не может быть ограничена „заботами“ какой-либо одной науки в силу универсальности и полиаспектности самого предмета исследования. Термин „эстетическая культура“ указывает, по меньшей мере, на две науки, которые имеют право претендовать на изучение возникающих в этой области проблем: это эстетика и культурология. При этом не нужно забывать, что и та, и другая представляют собой совокупность научных дисциплин, каждая из которых, обладая известной самостоятельностью, уделяет первостепенное внимание интересующему только ее аспекту общего предмета исследования, сохраняя в то же время теснейшую связь с ведущим направлением соответствующей отрасли теоретической мысли. Помимо того и эстетика, и культурология привлекают к процессу научного исследования целый ряд конкретных частных наук, которые, во-первых, оказывают им посильную помощь в разрешении возникающих проблем, а во-вторых, обнаруживают и непосредственную заинтересованность в осмыслении последних, ибо – если мы понимаем под культурой совокупный духовный опыт человечества – очевидно, что и история, и филология, и социология, и психология, и многие другие науки, не говоря уже о философии и этике, обнаруживают прямое отношение к изучаемым культурологией проблемам.

Возможность комплексного и полиаспектного изучения интересующих эстетическую науку вопросов представляется безусловным благом, однако в связи с этим возникает и целый ряд сложностей. И одна из них заключена в выборе научного инструментария. Каким должен быть его характер, чтоб привлеченные науки могли говорить на понятном для эстетики и культурологии языке?

В какой-то мере данная статья и является поиском в этом направлении. И логичнее всего было бы использовать то, что уже достигнуто в двух ведущих науках – в эстетике и в культурологии. Однако на пути такого прямого использования уже имеющегося встают немалые трудности.

О категориальном аппарате культурологии как об упорядоченной системе еще, пожалуй, рано говорить, так как отдельные понятия, которыми пользуется эта относительно молодая наука, пока не прошли достаточной „обкатки” для того, чтобы сложиться в самостоятельную, оригинальную структуру.

Обращаясь к эстетике – науке с богатой историей, – мы вправе были бы надеяться обнаружить здесь вполне благополучную картину и использовать в качестве основы уже имеющийся категориальный аппарат этой науки. Обращение к эстетике оправдывается и тем, что понятия, используемые этой наукой, достаточно органично могут быть применены и в культурологическом исследовании, избирающем в качестве предмета изучения совокупный духовный опыт человечества и рассматривающем его в конкретных формах. При этом форма понимается здесь не как пустая емкость, а как неразрывно связанная с содержанием сторона явления; „не форма, а отлитое по форме”, по удачному выражению французского эстетика В.Фельдмана¹.

Еще в большей степени данное замечание относится к **эстетической** культуре, которая, становясь предметом исследования как эстетики, так и культурологии, выдвигает на первый план анализ содержательной формы и требует выработки общепонятного научного языка.

Однако обращение по этому поводу к эстетической науке натывается на целый ряд сложностей, не позволяющих использовать существующий уже категориальный аппарат. А первой и главной трудностью является недостаточная разработанность этой проблемы в самой эстетической науке.

Дело в том, что проблема систематизации категорий стала предметом исследовательского интереса в эстетической науке срав-

близости его к предлагаемой в данной статье точке зрения, нельзя не отметить, что в концепции Ю.Борева остались „за бортом” такие важные понятия, как, например, эстетическая деятельность, эстетическое сознание, эстетический вкус и т.п., а эстетическое познание оказалось ориентированным исключительно на искусство.

М.С.Каган писал, что „многообразие эстетических ценностей правомерно разделить на три группы: **основные** эстетические ценности, **дополнительные** и **синтетические**”⁷. В этой позиции привлекает методологический принцип деления понятий в соответствии с их содержанием, известное преломление которого можно обнаружить и в предлагаемом в данной статье варианте разрешения проблемы. Однако круг привлекаемых М.Каганом понятий ограничивается лишь теми, которые составляют, так сказать, эстетическую аксиологию.

Можно обнаружить некоторое сходство разрабатываемой в данной статье точки зрения и с концепцией Е.Г.Яковлева, который делит все эстетические понятия на три основные группы, отражающие: 1) объективные состояния объектов и явлений, 2) духовно-практическое освоение мира и 3) мир субъекта социальной жизни⁸. Однако имеющиеся совпадения относятся лишь к самой структуре, но не к формообразующим принципам, что позволяет говорить только о внешнем сходстве двух данных систем, в то время как существенные различия проявляются в содержательной и количественной сторонах сравниваемых систем категорий.

Если обобщить те моменты, которые вызывают чувство неудовлетворенности при анализе как названных концепций, так и целого ряда других, то можно выделить следующие основные их недостатки. Во-первых, это не обоснованное присвоение единого статуса „разнокалиберным” по своему значению, объему, роли и месту в эстетической науке понятиям. В качестве равнозначных трактуются, например, эстетическое и грациозное, прекрасное и искусство, эстетический идеал и трагическое, художественный образ и гармония и т.д. Это наблюдение, как представляется, позволяет сделать вывод о недооценке различий „удельного веса”, присущего каждой категории эстетики, или же о некорректно проведенной классификации категорий, а также и о неразработанности самого понятия „эстетическая категория”.

Во-вторых, зачастую необоснованно ограничивается количество включаемых в конструируемую схему понятий, (число их сводится к двум-шести терминам) или, напротив, исчезает достаточно четкий критерий, определяющий возможность присвоения эстети-

ческому понятию статуса категорий. Такой подход негативно сказывается на научной строгости и эвристической эффективности создаваемых концепций.

В-третьих, во многих вариантах построения системы эстетических категорий отсутствует попытка обнаружить исходное для всей системы понятие, способное служить опорой для разработки всей конструкции. Особое удивление вызывает игнорирование категории „эстетическое“, которая в подавляющем большинстве существующих концепций попросту отсутствует, что явно не соответствует ее месту в эстетической науке (см. статью „Эстетическое и его место в культуре“).

В данной статье не ставилась задача построить окончательную схему распределения „по полочкам“ категорий эстетики, которая допускала бы лишь „косметические“ поправки в разработанной раз и навсегда структуре. Поэтому прежде всего автор считает необходимым вести поиск наиболее существенных принципов, использование которых было бы нацелено на разработку перспективной методологической основы формирования упорядоченного категориального аппарата, дальнейшее развитие и совершенствование которого будет зависеть от потенциальных возможностей используемых системообразующих принципов. Предлагаемый здесь эскиз системы категорий эстетики рассматривается лишь как рабочий инструмент, применение которого в эстетической науке может быть полезно на определенном этапе ее развития.

В качестве основных методологических принципов построения „работающей“ и перспективной системы категорий эстетики автор данной работы предлагает следующие.

Во-первых, проблема отбора и классификации эстетических понятий остро ставит вопрос о *сущности* самой *эстетической категории*. (Этот же вопрос ставится на повестку дня, если мы ведем речь и о категориях эстетической культуры). К сожалению, эта проблема в эстетической литературе практически не получила соответствующего ее важности освещения. В силу ее сложности она заслуживает самостоятельного изучения, и в рамках данной статьи может быть предложен лишь беглый обзор этой проблемы.

Во-вторых, к пониманию сущности эстетической категории тесно примыкает вопрос, который также не входит в качестве самостоятельного предмета рассмотрения в данную статью: это вопрос о **выборе исходной категории** для построения системы. До сих пор не существует единой точки зрения на выбор не только исходного понятия для категориальной системы эстетики, но и основопола-

нительно недавно. Если в трактатах, ныне включаемых в число теоретических трудов по эстетике, мыслители далекого прошлого обращались лишь к отдельным (естественно, важнейшим) понятиям – таким, как прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, – то лишь в XX веке, по существу, возник устойчивый интерес к эстетическим категориям, рассматриваемым в качестве элементов некоей системы, составляющей структурный костяк эстетической науки.

Возникновению и развитию этого интереса способствовали и приращение собственно эстетического знания, внутреннее обогащение и усложнение вышедшей на новый качественный уровень эстетической науки, и революционные изменения, происшедшие в XX веке в мировой науке в целом, и сложнейшие процессы в сфере искусства, осмысление которых всегда было важнейшей задачей исследователей-эстетиков. Наконец, стала очевидной необходимость упорядочения накопленного в процессе исторического развития эстетики материала и создания научной дисциплины, отвечающей требованиям, предъявляемым в современных условиях к любой отрасли научного знания, рассчитывающей на завоевание равноправия в семье наук среди своих „сестер”. Однако нужно признать: в последнее время проблема эстетических категорий перестала быть „модной”, что вовсе не свидетельствует ни о разрешении всех связанных с ней проблем, ни об утрате ими своей актуальности.

В результате появления в XX веке целого ряда научных трудов, посвященных проблеме эстетических категорий, как в нашей стране, так и за рубежом², обнаружилось, что эта проблема в высшей степени многопланова и в свою очередь ставит целый ряд частных вопросов, в первую очередь следующие: 1) поиск методологических принципов отбора и систематизации основных понятий эстетики; 2) выбор, обоснование и всестороннее изучение исходной категории – или же отказ от не, то есть признание равноценности всех главных эстетических понятий; 3) разработка структуры создаваемой системы; 4) теоретически обоснованная группировка отдельных элементов этой системы, выявление и выражение через структурные связи отношений между отдельными элементами, звеньями и подсистемами целостной структуры. Рассмотрение этих вопросов и является основной задачей данной статьи. Однако, учитывая ее объем, речь здесь может идти только о наиболее общих подходах к их решению. Полученные в этих исследованиях данные должны стать питательной средой для дальнейшей разработки категориального аппарата эстетики в целом и, разумеется, основой для исследования отдельных понятий эстетики.

Совершенно очевидно, что в работе, подобной предлагаемой, невозможно, да и нет смысла подробно анализировать многочисленные теоретические взгляды на исследуемую проблему. Однако, как представляется, нельзя и обойтись без указания на наиболее интересные идеи, высказанные по этому поводу, и на определенные связи, которые излагаемая в данной статье точка зрения имеет с наиболее известными по современной эстетической литературе концепциями. При этом главное внимание будет уделено разъяснению своеобразия позиции, занимаемой автором статьи.

Очень привлекательно, с точки зрения автора, выглядит система, предложенная французским эстетиком Ш.Лало³, в которой реализован принцип деления категорий на группы, относимые соответственно к разуму, деятельности и эмоциональности. Однако в общей оценке данной системы можно согласиться с другим французским эстетиком – Э.Сурио, который писал: „Эта в высшей степени изобретательная доктрина, чья архитектоника настолько строга, что может показаться искусственной, являет пример пренебрежения большим количеством ценностей, которые, однако, трудно признать лишь за разновидности” основных эстетических понятий⁴, как это делает Ш.Лало.

Сам Э.Сурио предлагает интересную, хотя и не слишком четко разработанную систему категорий, в которую входит довольно большое количество эстетических понятий, разделенных на оригинальные по составу и названиям группы⁵. Характерной чертой всех называемых и подразумеваемых им категорий является то, что они фактически сориентированы на искусство, на анализ художественного произведения, что позволяет с большим основанием относить их, или хотя бы большинство из них, не к эстетическим категориям в широком понимании этого термина, а к категориям философии искусства.

Одним из первых из числа советских эстетиков к проблеме систематизации категории обратился Ю.Б.Борев, подразделивший эстетические категории на два рода, первый из которых „охватывает эстетические свойства действительности и искусства (прекрасное, возвышенное, безобразное, низменное, комическое и т.д.)”, а второй – главным образом – „гносеологическую сторону искусства, творческий процесс, идейно-эстетические особенности искусства (художественный образ, художественный метод и т.д.)”⁶.

При безусловной привлекательности подобного подхода к классификации важнейших эстетических понятий и, при очевидной

гающей категории для всей эстетической науки в целом. Как будет показано в дальнейшем, по мнению автора, эти два понятия могут (и должны) быть сведены в одно.

Как было сказано, чаще всего подобная – исходная, основополагающая – категория отсутствует вообще. В случае же если исследователь все же останавливается на каком-либо понятии, принимая его за исходное, то этот выбор далеко не всегда выглядит достаточно обоснованным. Например, В.П.Шестаков, предлагавший в 1973 г. в качестве исходного – понятие гармонии, спустя десять лет, разработав „новую систему категорий, основанную на совершенно иных принципах классификации”⁹, сам отказывается от первоначально занятой позиции и превращает понятие гармонии из исходного в одну из „модификаций” основных эстетических категорий. В качестве же исходной категории он – одним из немногих – использует „эстетическое”, правда, не давая при этом никакого толкования этому сложнейшему понятию.

А.В.Гулыга, обосновывая свою точку зрения тем, что „в качестве начала в эстетике должна быть найдена „совершенно простая категория” (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 46. Ч. 1. С. 44), которая хотя и не возникла изначально с эстетическим освоением мира, но определяет ныне его развитую структуру”, приходит к выводу, что „именно такой категорией и является категория „прекрасное”... В широком смысле слова прекрасное равнозначно эстетическому”¹⁰.

Как представляется, приведенная позиция сочетает в себе упрощенное понимание и исходной категории (сводимой в данном случае лишь к одному – хотя и наиболее важному и „популярному” – из целого ряда однопорядковых понятий), и эстетической науки в целом, с излишне широким толкованием прекрасного. При том, что оно является одним из основных эстетических понятий, у него, на наш взгляд, нет оснований называться предельно широкой, то есть всеобъемлющей эстетической категорией, вбирающей все оттенки и цвета понятийного спектра этой науки. Спорность подобного подхода подтверждается и тем, что сам А.Гулыга говорит о широком, отождествляемом с эстетическим, и об узком понимании прекрасного, что не прибавляет ясности ни в интерпретации последнего, ни в определении эстетического как фундаментальной категории эстетики.

В-третьих, не разрешив проблемы **классификации категорий**, нельзя говорить о построении какой-либо обоснованной и упорядоченной в достаточной степени системы. Поэтому можно рассматривать поиск основания для отбора и группировки эстетических понятий в качестве одного из ведущих принципов.

Наконец, если идти еще дальше и говорить о **классификации категорий внутри** каждого отдельного уровня, каждой **отдельной группы**, сформированной на основе использования уже названных принципов, то необходимо провести анализ всех включаемых сюда понятий, что позволит выявить их роль и значение в эстетическом освоении действительности. В соответствии с этим любая категория должна быть помещена внутри своей группы на определенное место с учетом имеющихся между понятиями, составляющими номенклатуру данной группы, отношений координации и субординации. Благодаря такому подходу каждая группа категорий может быть построена как диалектическое единство взаимосвязанных элементов.

В связи с этим важным принципом классификации становится учет объема данного понятия. На этой основе может быть осуществлена достаточно радикальная дифференциация предельно широких (в рамках эстетической науки, конечно) понятий, имеющих потенциальную возможность быть отнесенными ко всему спектру изучаемых эстетикой явлений, и понятий более узких.

Как же могут быть реализованы изложенные принципы в самом процессе построения системы категорий эстетики?

Начнем с вопроса о статусе эстетической категории. Необходимо выделить наиболее важные характеристики категории эстетической науки. Но, как это часто бывает, попытка дать какое-либо определение явлению приводит к необходимости как бы „делать шаг назад“ в поисках основы, опоры, исходного пункта. Так и в этом случае: характеристика эстетической категории, как представляется, требует хотя бы общего определения эстетики как научной дисциплины. Однако, понимая, что определение предмета эстетики в свою очередь требует специального анализа, неосуществимого в рамках подобной статьи, и что при этом в выборе искомого определения необходимо избегать набивших всем оскомину формулировок типа „эстетика есть наука об эстетическом“, ограничимся использованием некоей рабочей дефиниции без дополнительных комментариев к ней: с точки зрения автора, эстетика – это наука о практически- и духовно-творческом освоении действительности, которое осуществляется в исключительно разнообразных чувственно-эмоциональных формах при постоянном возрастании роли рационального начала и – шире – всей сферы духовного по мере достижения более высоких уровней организации данного освоения.

Нужно отметить также, что автор выделяет из эстетической науки в качестве относительно самостоятельной дисциплины все-

общую теорию искусства, предмет которой, по его мнению, находится в таком же соотношении с предметом эстетики, как категория „художественное” с категорией „эстетическое”. С точки зрения автора, эстетическое и художественное, при всей их близости и даже родственности, не тождественны и объемы их соотносятся, как две наложенные друг на друга окружности, границы которых не совпадают, оставляя в каждой из них принадлежащие только соответственно эстетическому и художественному территории. Таким образом, выделяется некая относительно самостоятельная сфера, ускользающая из-под „юрисдикции” эстетики и как составная часть художественного, включенная в предмет всеобщей теории искусства.

Сделанные замечания по поводу предмета эстетики представляются необходимыми для разговора о принципах построения системы эстетических категорий, а также о понимании специфики категории эстетической науки как своеобразного понятия.

Эстетическая категория является специфическим инструментом, без которого эстетическое освоение действительности невозможно в принципе. Однако прежде чем перейти к характеристике категории эстетической науки, необходимо подчеркнуть, что эстетика принадлежит к сфере философского знания. Следовательно, помимо специфического значения понятия самостоятельной науки эстетическая категория не может утратить своей специфики и категории философской. Поэтому характеристику эстетической категории постараемся дать в плане сопоставления ее с категорией философской.

Последняя, как принято считать, представляет собой выраженную в понятии форму осознания всеобщих способов отношения человека к миру. Категории фиксируют наиболее общие и существенные связи, свойства, присущие действительности и обнаруживаемые человеком в процессе познания окружающего его мира и самого себя. Эстетическая категория также выражается в понятии, фиксируя определенные аспекты отношения человека к миру. В то же время отличие ее от философской категории заключается в том, что если последняя является прежде всего инструментом познания действительности (хотя философская категория – инструмент не только гносеологии, но и онтологии, и феноменологии, и аксиологии), то эстетическая категория – это в первую очередь инструмент оценки, и аксиологический аспект, не подавляя онтологического, гносеологического и феноменологического, играет в этом образовании ведущую роль.

Поэтому на первый план в разнообразных эстетических понятиях, относящихся к различным группам (о которых разговор еще

впереди), выходят на онтологический, то гносеологический, то аксиологический аспекты. Например, прекрасное или комическое, обладая всеми отмеченными аспектами, являются прежде всего „инструментами оценки“, по удачному выражению Э.Сурио¹¹. Категория же эстетического восприятия, к примеру, прежде всего обнаруживает гносеологическую сущность, являясь инструментом особого рода познания, но не утрачивая при этом права претендовать на наличие и иных аспектов.

При том, что философская категория всегда есть результат некоего интеллектуального процесса, субъективный момент в ней практически элиминирован или стремится к нулю, что в идеале придает ей максимально возможную объективность, а философии – научную строгость. Эстетическая категория немыслима без наличия субъективного фактора, пусть даже последний будет выражен через Субъекта с большой буквы или через деиндивидуализированное понятие „человечество“. В то же время эстетика никоим образом не отказывается от своих претензий на научность и теоретическую строгость.

Как и любая философская категория, эстетическое понятие фиксирует существенное в явлении, выделяет нечто общее, присущее разнообразным феноменам, но она далеко не всегда может претендовать на высокую степень обобщения. В таких философских понятиях, как, например, „материя“, „бытие“, „сознание“ и т.п., предельно элиминирован индивидуальный момент. Эстетические же категории обязательно **индивидуальны**. Это обусловлено, вероятно, и менее общим характером эстетики как науки по сравнению с философией. Но не только этим. Ведь, выполняя роль общих понятий, эстетические категории предназначены прежде всего для фиксации отдельного и даже единичного в действительности. Отсюда и продление многочисленных понятий, таких, как „милое“, „очаровательное“, „прелестное“, „смазливое“, „хорошенькое“ и т.п., которые, правда, многими эстетиками не рассматриваются в качестве эстетических. С точки зрения автора, допускающего множественность эстетических понятий-оценок, в этом состоит еще одно существенное отличие эстетических категорий от категорий философии.

Даже такие уникальные понятия, как эстетический идеал, эстетическое чувство, эстетическое творчество и т.п., являясь результатом обобщения множества частных, единичных явлений, указывают на их отличие от „родовых“ понятий идеала, чувства, творчества, своеобразный вид которых они призваны обозначить, именно благодаря их меньшей степени общности. Из таких же терминов, как

приведенные выше оценочные понятия, очевидно, что степень их общности весьма низка.

В качестве промежуточного вывода можно отметить, что в связи с последним замечанием представляется гораздо более логичным признание многочисленности эстетических категорий, чем сведение их к двум-трем понятиям, что, как это очевидно, уменьшает возможности эстетики как науки о специфическом освоении действительности.

Следующее замечание заключается в том, что философская категория представляет собой сугубо рациональное образование. Эстетическая категория также обозначается определенным термином, но она в принципе неформализуема. При том, что рациональное начало играет важную роль в любом понятии вообще и в эстетическом в частности не это является наиболее существенным для понимания сути эстетической категории. Именно чувственно-эмоциональное, а еще шире – духовное наполнение понятий эстетики делает их уникальными научными образованиями.

Категории эстетики, как и философские категории вообще, суть несводимые друг к другу понятия. Они не повторяют друг друга и не могут быть „составной частью“ более широкого понятия, так как „сумма“ в данном случае никогда не выражается как механическое объединение отдельных элементов. Но многие из них образуют некие родственные семейства, сгруппировавшиеся вокруг какой-либо наиболее широкой категории.

Сходство философских и эстетических категорий проявляется и в том, что при всей их неоднородности и автономности между ними нет непроходимых пропастей. Они как бы перетекают друг в друга, что делает еще более важным вопрос о выявлении некоего порядка, очередности в их следовании друг за другом, диалектических взаимосвязей, между ними существующих.

Вероятно, даже такая беглая характеристика эстетических категорий как специфических научных понятий позволяет выявить некоторые своеобразные черты этого поливалентного инструмента освоения действительности. И на этой основе можно попытаться сделать следующее обобщение: эстетические категории – это специфические понятия, являющиеся результатом рационального осмысления процесса чувственно-эмоционального освоения самых различных сторон и явлений действительности и используемые для обозначения, характеристики и оценки этих феноменов, а также для атрибуции инструментария названного – специфического по форме и содержанию – типа познания действительности.

Это определение позволяет говорить об эстетической категории как об инструменте определения (обозначения), характеристики (описания), познания (прочувствования) и оценки (выражения обладающего индивидуальным характером отношения) окружающей действительности. По мысли автора, все сказанное покрывается термином „освоение“. Специфику же этому освоению придает его практически– и духовно-творческий характер, в основе чего лежит процесс чувственно-эмоционального „опредмечивания“ (выражения духовного потенциала индивида в действии, поступке, слове, предмете и т.п.) и „очеловечивания“ (вовлечения в круг духовных интересов индивида чувственно-эмоционально неосвоенных до сих пор объектов, явлений, процессов), подкрепленный опорой на разум.

Теперь можно перейти к вопросу о центральном понятии категориальной системы эстетики, исходном для построения этой системы.

Как уже было сказано, в имеющихся системах исходная категория либо отсутствует вообще, либо на эту роль предлагается категория, которая, возможно, и представляет собой более значительное в рамках эстетики понятие, но относится к тому же разряду эстетических терминов, что и другие наиболее устоявшиеся понятия этой науки. „Усложненный“ вариант первого из приведенных положений являет, например, точка зрения Э.Сурио, который, не называя конкретное эстетическое понятие, считал, что „первой эстетической категорией является рефлексивная оценка степени осуществленности, структурируемая в единстве антитезы успешного и неудачного, завершенного и незавершенного“¹². Во втором случае речь идет о позиции А.Гульги, который, как уже упоминалось, принимает в качестве исходного понятия категорию „прекрасное“, отождествляемую „в широком смысле слова“ с эстетическим. Не вступая в серьезную полемику с известным ученым, можно отметить, что таким образом эстетическое понимается лишь как положительная ценность, а безобразное изгоняется из эстетики вообще. В результате эта наука оказывается бессильной в освоении окружающего мира, в котором, к сожалению, – это факт, не подлежащий опровержению, – безобразное, по крайней мере на протяжении уже состоявшейся истории человечества, занимает значительное место.

Наконец, нужно отметить, что даже если „эстетическое“ и фигурирует в качестве исходной категории, однако содержательный анализ и характеристика этого понятия обычно отсутствуют (с такой ситуацией мы сталкиваемся, к примеру, у В.Шестакова¹³).

Авторское понимание этой фундаментальной категории эстетики выражено в статье „Эстетическое и его место в культуре“. Здесь же хочется подчеркнуть, что автор рассматривает эстетическое как сверхкатегорию, как фундаментальное понятие, которое отвечает статусу эстетических категорий, но превосходит все остальные по своей общности, объему и содержанию. Эстетическое – это та целостность, „расщепление“ которой порождает множество частных категорий, разновеликих, разнозначимых, сгруппированных и одиночных, но объединенных своим происхождением от обладающего универсальной полнотой образования, от драгоценного бриллианта, гранями которого каждое из которых является. Поэтому „эстетическое“ и признается автором в качестве исходного понятия категориальной системы эстетики.

Эстетическое представляет собой фактически неисчерпаемую „емкость“, в которую уходят своими корнями и эстетическое восприятие, и эстетическое познание, и эстетическая оценка, и эстетическая культура и т.д. Используя термин „эстетическое“ в качестве атрибута какой-либо научной категории, мы указываем на его непосредственную принадлежность к родовому понятию эстетики. Характеризуя, давая оценку любому явлению через безобразное, прекрасное, трагическое, ироническое, мелодраматическое и т.п., мы указываем на его эстетический характер, на универсальный источник его специфики.

Таким образом, эстетическое признается **исходной и первой** категорией эстетики, без которой, по мысли автора, невозможно функционирование всех остальных понятий, используемых в этой науке.

Как уже было сказано, эстетические категории в разной степени обнаруживают в качестве ведущего начала онтологический, феноменологический, гносеологический и аксиологический аспекты. Раскрытие этого положения в теоретическом исследовании представляет большую трудность. Дело в том, что автор понимает эстетическое как „серединный“ уровень трехчленного образования, в котором первый – составляет сфера трансцендентального, доопытного, обнаруживаемого в фундаменте самого бытия, а третий – скрытая от рационального постижения сфера сверхопытного, трансцендентного, к фундаментальным областям бытия возвращающегося. При этом первый уровень может быть охарактеризован как предъэстетический, а последний – как сверхъэстетический.

Следовательно, эстетическое как понятие, обозначающее существенный аспект бытия и играющее фундаментальную роль в эсте-

тике прежде всего выполняет функцию онтологической категории. С другой стороны, эстетический идеал как уходящее своей „кроной“ в сферу сверхценностей идеальное образование также может претендовать на звание онтологического понятия. Наконец, с точки зрения автора, эстетическое окружает небольшая группа категорий, которые также нужно отнести к онтологическим: это гармония и дисгармония, совершенство и несовершенство. Их корни обнаруживаются в самом фундаменте мироздания, их влияние простирается на все сферы бытия. Учитывая, что эстетическое представляет собой совокупность как положительных, так и отрицательных ценностей, потенциально пребывающих в нем изначально, названные категории предполагают фактическую оценку актуального состояния этих ценностей. В то же время они сориентированы на понятие эстетического идеала в связи с его особым местом в системе категорий эстетики. Ведь любая из традиционно признанных эстетических категорий, во-первых, является выражением той или иной степени гармоничности (или дисгармоничности), а во-вторых, – проявлением некоторого уровня совершенства (или несовершенства). Поэтому эту группу категорий можно было бы назвать всеобщими категориями эстетики.

Естественно, что на „серединном“ уровне, на уровне собственно эстетического онтологическая сторона отступает на далекий, глубинный план, не исчезая, однако, бесследно, так как на основе чувственно-эмоциональных контактов и на фоне работы рефлекслирующей мысли возникает и определенная возможность обращения к этим глубинам при помощи таинственной интуитивной проникающей способности, чья связь с мыслью вряд ли может быть подвергнута рациональному и тем более экспериментальному анализу.

Очевидно, что важную роль на „серединном“ уровне эстетического начинает играть и феноменологический аспект, но на первый план все же выходят гносеологический и, конечно же, аксиологический аспекты. Имея в виду тот факт, что в различных категориях названные аспекты проявляют себя в различной степени, то выходя на первый план, то отступая в тень, мы можем использовать в качестве организующего принципа группировки категорий доминантную роль того или иного аспекта в конкретном эстетическом понятии. Таким образом, все категории эстетики, за исключением самой категории „эстетическое“, группы всеобщих категорий эстетики, а также категории эстетического идеала, мы можем подразделить на категории эстетической аксиологии, гносеологии и феноменологии. К первой из названных должны быть отнесены категории-оценки,

как-то: прекрасное, безобразное, комическое, трагическое, красивое, возвышенное, а также многочисленные дополнительные понятия, группирующиеся вокруг названных, основных понятий данной группы. Конечно, все эти категории несут в себе и описательную, и познавательную возможность, однако аксиологическая функция, выполняемая ими, значительно превосходит по своей роли их остальные возможности. Категории этой группы логично было бы назвать категориями **эстетической оценки**.

Понятия, отнесенные ко второй группе, могут быть названы **категориями эстетического исследования**. Основной особенностью категорий этой группы является их гносеологическая направленность. Это инструменты познания и прежде всего познания эстетического. Поэтому аксиологический аспект в них отступает как бы на второй план, хотя ясно, что вне и без оценки эстетическое познание утратит свою специфику.

Легко обнаруживаемой особенностью понятий этой группы является также то, что они представляют собой лишь специфический аспект гораздо более широких по содержанию категорий, находящихся применение и во внесстетических областях. Это категории эстетического вкуса, эстетической потребности, эстетического чувства, эстетической деятельности, эстетического сознания, эстетического творчества и т.п. В связи с этим своеобразием обозначающего их термина, помимо ярко выраженной познавательной ориентации, является его структура, основой которой выступает довольно широкое понятие, чей специфический характер обусловлен исключительно принадлежностью к сфере эстетического исследования.

Если же говорить об области проявления категорий, в которых преимущественно выражен феноменальный характер, то мы должны обратиться к „предметной” сфере эстетической культуры и прежде всего к искусству. Если эстетическая значимость объекта, далеко не всегда достаточно ярко выраженная, должна быть обнаружена воспринимающим его субъектом, то в области искусства и – более широко – эстетической культуры мы сталкиваемся с реализованным усилием художника, творца, создателя придать большую эстетическую значимость продукту его творческой деятельности. На эту область распространяется действие уже названных групп общеэстетических категорий, но здесь обнаруживается и целый ряд самостоятельных понятий, обозначающих отдельные феномены, связанные с творческой деятельностью человека. Ведущей категорией здесь может быть названо уже упоминавшееся понятие „художественное”.

„сопровожаемое” такими терминами, как искусство, художественный образ, художественный язык, художественная школа, вид и жанр искусства, художественный стиль и т.п. Эта группа понятий представляет **категории всеобщего искусствознания**, занимающие некий связующий уровень между философской наукой эстетикой и частными искусствоведческими дисциплинами.

Таким образом, мы можем обозначить четыре важнейшие группы эстетических категорий: всеобщие категории эстетики, категории эстетической оценки, категории эстетического исследования и категории всеобщего искусствознания. При этом все названные группы понятий равным образом могут быть интерпретированы как категории эстетической культуры, которую можно рассматривать как общее для культурологии и эстетики предметное поле, исследуемое эстетикой со своих, специфических позиций.

Очевидно, что каждая из названных групп обнаруживает определенные основания для внутренней организации ее состава, то есть для проведения новой классификации и группировки входящих в каждую отдельную группу понятий. Вообще вопрос о порядке расположения отдельных понятий не так прост, так как это тесно связано с раскрытием их содержания, а также с пониманием специфики существующих между ними взаимосвязей.

Прежде всего здесь нужно разделять категории в соответствии с их содержанием и объемом. Так среди категорий эстетической оценки безусловным „лидером” является прекрасное. Однако не менее масштабным объемом обладают и красивое, и безобразное, и трагическое. Последние понятия находятся в относительной тени лишь в силу того, что они зачастую не столь явно и не так просто обнаруживаются, а во-вторых, понятия негативного плана чаще всего и не стремятся обнаружить: то ли из-за присущего человеку нежелания волновать себя, то ли из-за чисто идеологической ориентации лишь на „жизнеутверждающие” явления...

В целом же ядро группы категорий эстетической оценки, представленное основными понятиями, может выглядеть следующим образом: с одной стороны – прекрасное, возвышенное и красивое, а с другой – безобразное, комическое и трагическое. Вероятно, каждая из названных категорий окружена „толпой” более узких и скромных по содержанию понятий. Например, комическое сопровождают – юмористическое, сатирическое, ироническое, гротесковое, карикатурное и т.п. С трагическим соседствуют драматическое, героическое (обнаруживающее связь и с возвышенным), мелодраматическое, ужасное и т.д.

Интересная идея, предложенная Э.Сурио, и касающаяся понятия художественного стиля, в нашей классификации отнесенного к категориям всеобщего искусствознания, также может быть использована в разработке категориального аппарата эстетики. Здесь речь идет о формировании в рамках данной группы категорий подгруппы историко-стилистических понятий, к которым, например, французский автор относит примитивизм, классику, барокко, романтизм, реализм, символизм.

Таким же образом можно было бы поступить и с другими группами категорий. Однако, не задаваясь целью обосновать содержание конкретных групп эстетических категорий, автор предпочитает ограничиться вопросом о системообразующих принципах, организующих категориальный аппарат эстетики.

Естественно, что разработка системы эстетических категорий должна включать в себя и выявление внутренней логики, в соответствии с которой могли бы быть расположены категории внутри каждой из образуемых в рамках всей системы групп. Возможность обнаружения подобной логики не вызывает сомнений. Как писал М.С.Каган, „даже самая высокая степень разветвленности эстетических оценок включает в себе, по-видимому, некую скрытую, но достаточно строгую **систему ценностных ориентаций**. Трудно предположить, что многообразие эстетических ценностей – случайный и хаотический набор; значительно более основательно другое предположение: что перед нами еще очень плохо изученная, но, несомненно, **закономерно организованная** (вернее, закономерно исторически **самоорганизовавшаяся**) система эстетических ценностных отношений, которую наука и должна изучать, а не выбирать произвольно, по вкусу исследователя, некоторые эстетические ценности”¹⁴. Соглашаясь в принципе с приведенным высказыванием, нужно возразить против аксиологической „зашоренности” в вопросе изучения категорий эстетики.

Вероятно, остается мечтать о появлении нового Гегеля, который смог бы, выявив глубинные закономерности, выстроить непротиворечивую конструкцию, объединяющую хотя бы важнейшие эстетические понятия. Но не нужно забывать и о том, что уже достигнуто в этом вопросе. Так Э.Сурио предложил очень интересный принцип расположения эстетических категорий, который затем был заимствован и модифицирован чешским исследователем Е.Шимунек¹⁵.

Основная идея здесь состоит в том, что эстетические категории как бы „перетекают” одна в другую, обнаруживая существующие

между ними диалектические связи. В графическом изображении структура, изобретенная французским эстетиком, выглядела бы таким образом (сам он не дает подобной схемы), см. *схема 1*.

Не останавливаясь на сильных или слабых сторонах данной конструкции, можно с уверенностью сказать, что использование самого принципа, положенного в основу приведенной структуры, безусловно, перспективно. И перечисленные выше основные понятия, относимые нами к группе категорий эстетической оценки, могли бы в соответствии с данным принципом располагаться следующим образом, см. *схема 2*.



Схема 1

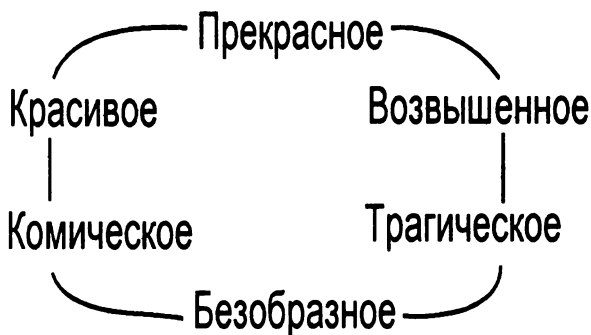


Схема 2

Для более четкого представления о внутренних взаимосвязях существующих между всеми категориями – „претендентами” на включение в общую структуру, необходимо обозначить и отношения соподчинения, в которых находятся между собой отдельные их группы. И будет естественно, если центральное место в системе займут наиболее широкие понятия, относящиеся к эстетической онтологии, а чуть более скромное будет отведено категориям эстетической оценки, учитывая их и аксиологическую, и феноменологическую направленность, а также в силу того, что ими не исчерпывается вся сфера эстетического. Прикладная роль, выполняемая категориями эстетического исследования, отодвигает их на более „низкое” место в „табели о рангах”, однако связанные с ними ожидания приращения эстетического знания придают им значение некоего смыслового стержня, опора на который предполагает проникновение в тайны эстетического.

Несколько смещенной от центра оказывается группа категорий всеобщего искусствознания, но это отнюдь не говорит о ее периферийном значении. Скорее, исходная для этой группы категория художественного представляет собой второй центр рассматриваемой системы, так как все „надстроившиеся” над исходной категорией эстетического и сгруппировавшиеся вокруг смыслового стержня всей системы категории имеют непосредственное отношение и к

этой, относительно самостоятельной, группе, находясь с ней в разнообразных взаимосвязях.

Всю эту систему венчает категория эстетического идеала, подкрепленная понятием художественного идеала, замыкающего группу категорий всеобщего искусствознания. С одной стороны, к этой категории как бы сходятся все линии, идущие от исходной категории эстетического или возникшие уже внутри самой системы. С другой – сама категория эстетического идеала возвышается над всей системой, оказывая влияние как на конструкцию в целом, так и на отдельные ее „блоки” и „детали”. Категория эстетического идеала играет роль и противоположную, и подобную той, которую выполняет эстетическое, находящееся в основе описываемой структуры. Это и противостояние, и продолжение, и завершение процесса, начатого еще в сфере трансцендентального и связанного на „середином” уровне с исходным понятием всей системы.

И если категория „эстетическое” обнаруживает свою связь с трансцендентальным, доопытным уровнем, то категория „эстетический идеал” демонстрирует свою устремленность в область трансцендентного, к господствующим там сверхценностям.

Можно предположить, что все элементы описанной структуры – категориального аппарата эстетики – имеют непосредственное отношение к эстетической культуре, представляя собой упорядоченную совокупность инструментов описания, оценки и исследования той содержательно богатой области, которая охватывается этим понятием.

Таким образом, в основание предлагаемой системы категорий положено фундаментальное понятие „эстетическое”. Над этим основанием надстраивается структура из четырех сложных элементов, каждый из которых представляет собой группу эстетических категорий, объединенных, в результате выявления в них онтологического, аксиологического, гносеологического и феноменологического аспектов, в качестве ведущих. Такими группами становятся соответственно группы всеобщих эстетических категорий, категорий эстетической оценки, эстетического исследования и всеобщего искусствознания.

В данной статье не ставилась задача дать исчерпывающий список категорий каждой группы. Однако в качестве примеров, приводимых в тексте, был назван целый ряд понятий, отнесение которых к различным группам, вероятно, дает в целом представление о позиции автора по этому вопросу.

Наконец, вся система завершается предельно широким в рамках эстетики понятием – категорией эстетического идеала, благодаря которой перебрасывается мостик от эмпирической реальности к таинственной трансцендентности.

Преимущества предлагаемой структуры, как представляется, заключены прежде всего в том, что становится возможной четкая дифференциация важнейших понятий эстетической науки и подведение их в соответствии с присущей им специфичностью под некий общий знаменатель. Во-вторых, довольно рельефно выявляется соотношение ведущего понятия эстетической науки – категории эстетического – и качественно отличающихся друг от друга отдельных категорий и их групп. Расположение по отношению к исходному понятию особым образом сформированных групп позволяет не просто создать упорядоченную систему, но и выявить отношения соподчинения составляющих ее элементов. В-третьих, предложенные в качестве „строительных инструментов“ методологические принципы могут быть использованы для дальнейшей разработки и упорядочения каждой из отдельных групп эстетических понятий. В-четвертых, данная классификация может рассматриваться как обоснование идеи отделения от собственно эстетической проблематики относительно самостоятельной сферы всеобщего искусствознания. Наконец, предложенная система, по мнению автора, может сыграть роль формально-структурной основы для разработки проблем, связанных с освоением предметного поля эстетической культуры. И, кроме того, она обнаруживает очевидные связи с философией, историей, психологией, искусствоведческими науками, а в более скрытой форме – с этикой, религиозоведением и т.д.

В связи с этим нужно отметить, что проблема категорий эстетики, которая на первый взгляд носит узкий, чисто теоретический характер, имеет важное методическое и методологическое значение. Дело в том, что упорядочение категориального аппарата эстетики, безусловно, способно дать новый импульс развитию эстетической науки, повысить эффективность эстетических исследований, послужить развитию междисциплинарных связей и, как любой позитивный шаг в развитии теории, найти свой выход на практике, будь то преподавание эстетики, конкретные исследования по самым различным эстетическим проблемам или практика эстетического воспитания.

-
- ¹ *Feldman V.* L'esthetique francaise contemporaine. Paris, 1936. P. 73.
 - ² Среди наиболее известных эстетиков к решению этой проблемы обращались в своих трудах М.Дессуар, Ш.Лало, Э.Сурно, В.П.Шестаков, Е.Г.Яковлев и другие.
 - ³ *Lalo Ch.* Notions d'esthetique. Paris, 1925.
 - ⁴ *Sourian E.* Les categories esthetiques. Paris, 1960. P. 3.
 - ⁵ Voir l'oeuvre citee.
 - ⁶ *Борев Ю.Б.* Основные эстетические категории. М., 1960. С. 4.
 - ⁷ *Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971. С. 126.
 - ⁸ *Яковлев Е.Г.* Проблема систематизации категорий в марксистско-ленинской эстетике. М., 1983. С. 52.
 - ⁹ *Шестаков В.П.* Эстетические категории. М., 1983. С. 45.
 - ¹⁰ *Гульга А.В.* Принципы эстетики. М., 1987. С. 81-82.
 - ¹¹ Voir: *Sourian E.* Oeuvre citee.
 - ¹² *Шестаков В.П.* Цит. соч. С. 45.
 - ¹³ *Каган М.С.* Цит. соч. С. 126.
 - ¹⁴ *Каган М.С.* Цит. соч. С. 126.
 - ¹⁵ См.: *Шимunek E.* Эстетика и всеобщая теория искусств. М., 1980.

**Культура Другого и пути ее постижения
(От диалога к коммуникации)**

Соотносить наши жизни, наши интуитивные ощущения, наши преходящие настроения с формами выражения, убедительными для других и заставляющие нас жить новой жизнью – это одно из высших известных нам духовных наслаждений, высшая форма слияния человеческой индивидуальности с духом цивилизации.

Э.Сепир

Польза партнера по коммуникации заключается в том, что он другой.

Ю.Лотман

Культурная ситуация конца XX века характеризуется сложностью и многозначностью, ее оценивают совершенно по-разному как в структурном, так и в ценностном, и в антропологическом, и экзистенциальном смысле. Прошрое и настоящее человеческого менталитета соседствуют в культурном мире наших дней, иногда враждую, иногда образуя некое единое полиморфное поле. Происходящая смена культурной парадигмы ставит современного человека в положение „на границах” временных и темпоральных структур, что накладывает свой отпечаток на все сферы культуры, на тип сознания и модели ментальности. Размывание границ структур, еще совсем недавно казавшихся устойчивыми и семантически определенными, сопровождается возникновением „открытости”, высокой коммуникативностью, преодолением замкнутости традиционных культур и этнических, эстетических и других стереотипов, плюрализмом культурных кодов и множественностью смыслов. В этом новом культурно-пространственном измерении четкость приемлемых еще в середине XX века моделей, построенных на бинарных

оппозициях типа „Традиция/современность“, „Запад/Восток“, „Свой/Чужой“, начинает терять свои очертания, а сами оппозиции утрачивают свою категоричность. Весьма привлекательное и распространенное понятие диалога также основано на диаде, двусторонняя бинарность которой склонна перерастать в субъектно-объектное противоположение. Для современной культурной ситуации, на наш взгляд, характерен не столько диалогизм (хотя он имеет право на существование и существует как отношение внутри культурного пространства, как частный случай, создающий новую матрицу межкультурного пространства). Для характеристики культурной ситуации, в которой оказался современный человек, хотелось бы прибегнуть к примеру из области визуального искусства, который дает яркий и точный образ этой ситуации. Имеется в виду инсталляция Нам Джун Пака, в которой множество телевизионных экранов, расставленных через промежутки среди пышной зелени, показывают вновь и вновь повторяющиеся образы или последовательности „петель“ образов, которые асинхронично появляются на различных экранах. Примечательно, что реакция зрителей, находящихся в поле традиционной эстетики, шла в направлении сосредоточения на каком-то определенном экране, даже если последовательность образов на нем была абсолютно иррелевантной. Задача зрителя нового типа состоит в том, чтобы сделать невозможное, с точки зрения традиционного менталитета, – видеть все экраны одновременно, „в их радикальном и произвольном различии – такого зрителя просят следовать за эволюционной мутацией Дэвида Боуи в „Человеке, который упал на землю“ (который одновременно наблюдает 57 экранов) и подняться на уровень, на котором живое восприятие радикального различия само по себе является новым способом того, что раньше называлось взаимоотношением”¹.

Современному человеку приходится сталкиваться одновременно со многими явлениями, что и создает необыкновенно пеструю картину мира, к которой трудно применять привычные критерии, основанные на бинаризме мышления. Это свойство человеческого менталитета накладывает свой отпечаток на видение окружающего мира и религиозные убеждения, на эстетические принципы и эстетические оценки. Дуалистичность категориального аппарата как бы стремится свести разнообразие и амбивалентность феноменов культуры к структурной определенности, несущей в себе и аксиологический смысл.

Двоичное членение природы и общества является, по мнению столь известного специалиста в области культуры и религии как М.Элиаде, универсальной чертой человеческого мышления, которая **проявляется в таких характеристиках как полярность, антагонизм и дополнительность**. Многообразие форм дуальности привлекло к себе внимание в начале XX века в науках о культуре и обществе, с зарождением культурной антропологии и социологизма Дюркгейма. Многочисленные исследования в области культуры и социума начала века предложили два основных типа объяснения дуальной классификации социальных и экзистенциальных феноменов, со всеми космологиями, мифологиями и ритуалами, которые опирались на эту классификацию: социальное, основывавшееся на взглядах Дюркгейма и его последователей, и историческое, выведенное „из смешения двух этнических групп – меньшинства цивилизованных завоевателей и массы аборигенов, задержавшихся на примитивном уровне развития”².

Для Элиаде „код полярности” приобретает, с одной стороны, значение способа „прочтения” природы и человеческого существования, с другой – универсального системообразующего принципа, охватывающего все многообразие бинарных и дуалистических представлений.

Дуализм мышления, проявившийся в культуре в виде устойчивых ментальных конструкторов типа „Свой/Чужой”, на уровне человеческого существования создал и свои структурные параллели – „Запад/Восток”, „Традиция/Современность”, которые несут на себе ту же семантическую нагрузку, меняющуюся в зависимости от семантического соотношения в „основной” паре. Вплоть до середины нашего века это противоположение и было основанием для изучения (и, во многом, восприятия) того, что мы будем в дальнейшем называть „культурой Другого”, какие имена ни получал бы этот „Другой” – Востока, традиционного общества, примитивной культуры и т.д. Практически все исследования в области философии, религии, культурной антропологии, эстетики, искусствознания проводились в рамках и на основе противоположения „Свой/Чужой”, или, говоря более обобщенно, субъектно-объектных отношений. Лишь изменения в культурной парадигме, которые особенно явно ощущаются в последние десятилетия, дают возможность увидеть мир по-иному, если и не преодолевая полностью, то хотя бы пытаясь освободиться от взаимообусловленного диктата субъектно-объектной дуальности для выхода в новое пространство культурного плюрализма. Этот сдвиг связан и с принципиальными измене-

ниями в понимании современной культуры, которую М.Мид определяет как „префигурацию“. Характерной чертой этой культуры является то, что „она принимает факт разрыва между поколениями, ждет, что каждое новое поколение будет жить в мире с иной технологией... Дети сегодня стоят перед лицом будущего, которое настолько неизвестно, что им нельзя управлять так, как мы это пытаемся делать сегодня“³. Эта непредсказуемость и соответственно „незадаваемость“ современной культуры связана во многом со стиранием различий между „реальным“, тем, что происходит естественно, и „искусственным“, человеческим артефактом. „В своем бесстрашном исследовании внутренних и внешних миров современная культура достигла переломного пункта – своего рода фазы перехода от одного набора ценностей к другому – к горизонту „невидимости“. Перемена в современной культуре предполагает движение в неизвестное“⁴.

Динамическое состояние современной культуры затрудняет выделение какого-либо общего принципа или создание четко структурированной модели. Наряду с фрагментарностью, отмеченной нами выше, современная культура демонстрирует универсализм, который можно наглядно проследить в такой сфере соединения искусства и технологии как архитектура. Начиная с середины XX века развивается глобальный стиль, вытесняющий региональные стили и отражающий концепцию „глобального сознания“. Наряду с плюралистической концепцией культуры продолжают возникать различные формы „культурного диалога“, раздваивающие мир по-новому: так в настоящее время принято говорить о дихотомии „Север/Юг“. В то же время сама жизнь культуры ставит вопросы, на которые невозможно ответить на основе концепции дуальной структуры мира.

В данной работе мы проследим развитие и становление одной из форм субъектно-объектной оппозиции, а именно „Запад/Восток“, и проанализируем применительно к ней различные отношения к Культуре Другого на материале как теоретических исследований, так и эстетических концепций и практики искусства. Мы также рассмотрим основные методологические принципы изучения Культуры Другого, в которых отражен постепенный отход от позиции бинаризма (универсализм, эволюционизм, релятивизм) и методы исследования различных культур (герменевтика, сравнительный метод).

Все наши рассуждения о Природе другого носят обобщенный характер и применимы к любому компоненту или аспекту культуры. В частности, эстетическая и художественная культура является од-

ной из наиболее „манifestных” областей человеческой культуры, через отношение к эстетическим ценностям различных культур в полной мере проявляется общемировоззренческая установка исследователя. Материал искусства может в этом случае рассматриваться как „подсистема культуры в целом”⁵. В данной работе мы берем примеры, иллюстрирующие разные типы отношений в субъектно-объектной оппозиции, из самых разных областей человеческой культуры – философии, антропологии, искусствознания, разных видов искусства, причем их объединяющим полем становится сама культура, универсалии которой в равной мере валидны для всех ее аспектов. Несомненно, прямой параллелизм между социо-культурной мыслью и художественным творчеством носил бы на себе отпечаток примитивизма и вульгарности, тем не менее в определенные исторические периоды, характеризующиеся повышенной ангажированностью художника, можно проследить непосредственную связь между эстетическими воззрениями и социокультурными доминантами. Так дуальная модель культуры четко прослеживается в истории эстетической культуры Запада. Еще Платон и стоики противопоставляли духовную и физическую красоту. Дух и материя, основная антитеза европейской культуры, которая в эстетике оформилась в противопоставление искусства природе. „Противостояние, столкновение разных точек зрения порождало энергию, но при внешнем динамизме сохранялась приверженность знаку. Сама структура сознания, привычка иметь перед собой то, чему нужно и можно следовать, оставалась неизменной вплоть до XX века”⁶.

Красота, Прекрасное в исследовании Культуры Другого имеют не только „отражающий” характер, являясь показателем общемировоззренческой установки исследователя (такой подход был бы редукционистским). Прекрасное представляет собой категорию *sui generis*, формообразующий принцип эстетической Культуры Другого. Представления о Прекрасном являются одним из важнейших компонентов культурной модели, который может быть рассмотрен только контекстуально, в связи с другими ее компонентами.

Прекрасное, кроме всего вышесказанного, обладает еще одной характеристикой, очень важной для темы нашего исследования – оно может служить объединяющим универсальным принципом в создании единого поля культуры. Единство, о котором издавна мечтали мыслители и поэты, может возникать если не в реальности, то как некая идеальная сущность, на основе этического принципа Добра, экзистенциального принципа Любви и эстетического прин-

ципа Красоты. В этом качестве призвание Прекрасного – в будущем, „когда разное воссоединится, люди прозреют, увидят в другом не себя, а другого как есть, преодолев национальный, социальный, личный эгоизм. ...Дух живет, где хочет, открывает истину в красоте, соединяя в одну семью разные народы”⁷.

В культуре конца XX века одновременно действуют разнообразные тенденции, а художественная картина мира напоминает гигантский трехмерный коллаж, смоделированный одновременно во времени и пространстве, нечто похожее на трехуровневые шахматы, конструкт, к которому вряд ли можно применить традиционные оценочные критерии. В поле нашего восприятия попадают самые разнородные факты, открытия, гипотезы, которые оставляют человека в растерянности или заставляют его взглянуть на мир совсем под другим углом и с иных позиций. Внимательно вслушиваясь в „завучавшие” для нас голоса былых и ныне существующих этносов, культур, цивилизаций, мы ощущаем пульсацию Культуры Другого, живой жизни, творческой энергии, которую наше сознание хочет оценить, классифицировать, расставить по местам, с которой наше „Я” хочет вступить в коммуникацию.

Коммуникация, пожалуй, один из основных ключевых терминов в понимании современной культуры. Исследовательские акценты также во многом сместились на проблемы коммуникации. „Особое внимание уделяется влиянию развития глобальных коммуникативных связей на процессы межкультурного взаимодействия и формирования унифицированных алгоритмов массовой культуры”, – отмечает в своем исследовании проблем динамики культуры в социальной и культурной антропологии Э.А.Орлова⁸. Коммуникативный акт является реализацией отношения „Я” к „Другому” в рамках социальности. В то же время коммуникативные процессы конкретизируются в зависимости от того или иного этно-культурного контекста или области культуры. Понятие коммуникации в применении к художественной сфере означает практически неограниченное расширение ее границ. Мир художественных ценностей человечества лежит перед нами. „Воображаемый музей” (А.Мальро) распахивает двери, приглашая нас к со-творчеству и со-существованию с „художественными антологиями” различных времен и народов. Коммуникация предполагает многомерность отношений. она не сводится к двустороннему отношению Своего и Чужого и гораздо лучше ориентирует в плюралистичности культуры. Но коммуникация нуждается в своем коде, а все феномены художественной

жизни, с которыми мы сталкиваемся в плюралистическом культурном пространстве, имеют свои собственные языки.

Перед нами встают вопросы, связанные с реализацией желанного коммуникативного акта: „Можно ли транслировать эти языки?“, „Есть ли Имя у Другого?“, „Существует ли ценностная шкала, на которой можно разместить значения и смыслы этих языков?“. И самое главное – „В чем смысл этого изучения языка чужой культуры, вхождения в Иной-для-Меня художественный мир или инкорпорирование каких-то элементов этого мира в мою индивидуальность для моего „Я“ здесь и сейчас, для культуры сообщества, к которому я принадлежу?“. Каждый из этих вопросов принадлежит к категории „вечных“ и не может иметь однозначного ответа, но даже попытка сформулировать какое-либо решение вызывает необходимость рассмотреть те его модели, которые дает нам история, сохраняют свою валидность, в известной степени, до настоящего времени.

Вопрос об освоении художественных ценностей Культуры Другого может рассматриваться в контексте общей типологии культур, которая до недавнего времени, а зачастую и до сих пор, выделяет два „полюса“ культуры: „Запад“ и „Восток“. Если еще до середины XX века эта оппозиция рассматривалась как проявление европоцентризма, то во второй половине XX века стало принято говорить о „диалоге культур“, что не снимало дуальности в самой постановке проблемы. В настоящее время в данном вопросе существуют две основные тенденции: с одной стороны, мышление в рамках прежней бинарной оппозиции „Восток/Запад“, стремящееся преодолеть этноцентризм и установить принцип диалога, но обусловленное самой дуальностью менталитета, создающего двучленные конструкты, с другой – попытка осмыслить ситуацию с точки зрения культурного плюрализма, „многоголосия“, „а-центризма“, многоуровневой коммуникации.

Практически до недавнего времени вся область художественной культуры, находящаяся за пределами норм и эстетических критериев европейца, попадала в категорию „Восток“, содержание которой менялось в зависимости от конкретных культурно-исторических обстоятельств, но сохраняло некие инвариантные черты. Корни этого ментально сконструированного противоречия можно отыскать еще во времена крестовых походов, когда Восток воспринимался как некая абстрактная целостность, характеризующаяся, прежде всего, ее противоположением миру христианства как мира далекого, чужого и поэтому враждебного миру „своему“, близкому

и дружественному. Для человека Средневековья мир распадался на две части, в полном соответствии с моделью „Свой/Чужой“. По мере накопления знаний и увеличения объема информации о жизни за пределами своего культурного пространства образ Другого менялся, а сами границы становились более мобильными, но отношение продолжало оставаться в рамках дуализма.

Но уже в эпоху средневековья обнаруживается другая тенденция по отношению к Востоку – не как застывшей в своей данности области „Чужого“, а как к динамическому культурному потоку, взаимодействующему с текущим ему навстречу потоком культуры европейской. Миры встречаются, образуются новые сообщества, в которых тесно и причудливо переплетаются черты породивших их культур. Очень выразительное описание этого процесса сделано Фульхерием Шартрским. Путешественник XII века описывает физическую встречу двух миров, которая привела к культурной „маргинализации“, а затем и ассимиляции части европейских пилигримов, попавших под влияние арабского зодчества, очарование арабской науки и поэзии. Но та культура, с которой они столкнулись, сама была результатом сложного переплетения духовной и художественной культуры „Востока“ и „Запада“, имеющего к тому времени уже долгую историю и вызвавшего к жизни новые синтетические формы в искусстве и философии⁹.

Любые типы контактов между этносами и цивилизациями неизбежно ведут к соприкосновению с миром художественных ценностей Культуры Другого, основанной на своей собственной системе эстетических категорий, философских построений, поэтике и языке искусства. Вплоть до XVIII века такие контакты носили скорее практический, даже меркантильный, нежели рефлексивный характер. В странах Европы издавна ценились изделия, вывозимые из Индии, Китая, арабских стран, причем объединяющим качеством этого „Восточного импорта“ была „экзотичность“, труднодоступность, дороговизна, придающая вещи прелесть редкости и делающая ее предметом роскоши. Что касается подлинно высокохудожественных произведений архитектуры, музыки, литературы, они охранялись территориальными и религиозными рамками и труднодоступностью. „Восток“ – ментальная абстракция, созданная интеллектом и воображением европейца – хранил от него свои тайны.

Такое разграничение Себя и Чужого было характерно не только для европейской культуры – практически все цивилизации еще до сравнительно недавнего времени характеризовались „закрытостью“

с присущей ей враждебностью, любопытством, стремлением к „проникновению” со всем комплексом отношений к „запретному плоду”. Так в Японии в XVII веке соблюдалась территориальная изоляция иностранцев и строгий контроль над всеми их действиями и контактами¹⁰.

Другой яркий пример такого стремления к „огораживанию” своего культурного пространства мы находим в истории отечественной культуры – непримиримое отношение в допетровской Руси к чужим языкам, которые рассматривались как средство выражения идей чужой культуры. Существовал целый ряд специальных сочинений, направленных против „латинообразных” форм, отождествляемых с католической культурой. Эта боязнь прикоснуться к Культуре Другого через Язык нашла выражение в любопытном инциденте, произошедшем во время пребывания антиохийского патриарха Макария в Москве в середине XVII века. Он был предупрежден царем Алексеем Михайловичем, чтобы он не говорил по-турецки, „дабы не осквернить свои уста и язык этой нечистой речью”¹¹.

Примеров отторжения и дискредитации Культуры Другого существует очень много, причем они не ограничиваются давним или недавним прошлым. Тем не менее, несмотря на естественные и искусственные границы, диффузионные механизмы культуры продолжали действовать. XVIII век действительно стал временем „приоткрывания завесы”. Одним из пионеров в этой области был сэр Вильям Джоунз, поэт и ученый-ориенталист, который раскрыл для Европы сокровища индийской литературы. Его исследования основаны как на академическом изучении философии и лингвистики, так и на непосредственном опыте соприкосновения с культурой Индии, которую он впервые посетил в 1783 г. В.Джоунз считается основоположником сравнительного метода в ориенталистике, который дал науке целый ряд блестящих имен и работ. Сочетание исследователя и художника, выразившего в поэтических гимнах дух индийской культуры, ставят В.Джоунза на уникальное место в истории осмысления Западом одной из величайшей цивилизации не-Западного мира. Его роль в изучении Культуры Другого высоко оценивается современными исследователями. Немногие европейцы смогли с тех пор проникнуть глубже в суть индийской культуры и понять ее значение для своей собственной цивилизации”¹².

Несмотря на то, что многие теории Джоунза не выдержали проверку временем, сама суть его отношения к индийской культуре представляется ценной и в наше время: Джоунз считал, что Азия

может дать европейской поэзии новые образы, которые помогут обновить обветшалую образность классицизма. Именно эта мысль Джоунза дала толчок мощной волне европейской романтической поэзии, для которой образ Востока становится надеждой на „уход от повседневно тяготеющей реальности“. „Зачарованность Востоком“, заманчивость неевропейских стран, „щемящая тоска по „утерянной духовности“ стали своего рода манифестом европейского романтизма. В этом течении философия и поэзия Востока переплетаются в едином образе „родины духа“, идут поиски общего праязыка, мифологических образов, объединяющих Европу и Азию.

Интересно отметить, что путь В.Джоунза, как в физическом, так и духовном смысле, проделал почти через полтора столетия К.Бальмонт, который много лет увлекался индийской культурой, посвятил ей много поэтических произведений, статей, переводов. Так же, как и Джоунз, Бальмонт попадает под обаяние религиозных образов древней Индии, слышит „суровый вой Рудра-Шивы – прекрасного вепря небес“, его влечет к „зеленым пещерам Эллары“, он вторит „заветам Готамы“. Индия становится для него „страной Мысли и Мечты“, символом священных земных обитателей, „всеобъемлющей, всепонимающей“¹³. Посетив Индию, увидев вочию древние памятники искусства, соприкоснувшись непосредственно с живой культурой „несчастной и великой Индии“, поэт реализует новые творческие замыслы и приступает к работе над переводом „Шакунталы“, которую считал подлинной жемчужиной мировой литературы и драматургии.

Откуда же этот параллелизм в судьбах двух мыслителей-поэтов, живших в разное время и в разных странах? Если мы скажем, что их объединяет общая любовь к Индии и ее культуре, то это еще ничего не объясняет. Важны основания этой любви, которые и для Джоунза, и для Бальмонта покоятся на вере в подлежащую общность культуры, в ценности, объединяющие разнородные манифестации мысли и искусства. Это отношение связано с желанием познать Себя через Другого, объединившись с ним в царстве Духа и Поэзии. Джоунз пишет о „всепроницающем Божественном Духе, воплощении совершенной истины и красоты“, Бальмонт – о „мировой перекличке от страны к стране“, о связи разных стран и разных душ „одним восхищением“. Оба они пытаются преодолеть единичность и одиночество своего „Я“ и противоположенность этого „Я“ Другому, и все же не могут выйти за пределы субъектно-

объектной связи, приобретающей для них характер взаимовлияния и взаимопроникновения, тяготеющих к комплиментарности.

Приведенный нами пример характеризует одно из направлений в изучении не-европейских культур, которое характеризуется стремлением найти в них общечеловеческую значимость, ценности, обогащающие человека любой культуры. Это зачастую связано с разочарованием в собственной культуре, которая объявляется исчерпанной, ущербной, бездуховной. Это самоуничуждение образно характеризуется М.Волошиным в его анализе ориентализма: „Европа как чужеродное растение выросла на огромном теле Азии. Она всегда питалась ее соками. Все жизненные соки – религию и искусство – она пила от ее избытка“¹⁴. Такое возвеличение Другого за счет уничтожения Себя выражается в ориентализме как „взгляде на восток со стороны, глазом постороннего наблюдателя“. Поиски универсального знания и мудрости оборачиваются в этом случае врожденным бессилием стороннего наблюдателя.

Другой особенностью европейского подхода к Культуре другого является ее „абстрактность“, стремление уловить „Дух“ или понять „Душу“ чуждой культуры, исходя из общефилософских или эстетических установок, через призму которых и рассматривались произвольно выбранные феномены Культуры Другого.

Практически все исследования XVIII – XIX вв., какова бы ни была их установка по отношению к Другому – этноцентричной или ксеноцентричной – характеризуются удаленностью этого „Другого“, разграничением „Своего“ и „Чужого“ культурного пространства, малой степенью интегрированности заимствованных элементов, носящих „экзотический“ характер, и, в конечном итоге, очень низкой степенью коммуникативности. Тем не менее в рамках этой ментальной модели можно выделить, пусть весьма условно, различные матрицы, которые стали основой методологии исследований Культуры Другого уже в XX веке. Эти модели, основанные на различных направлениях философской мысли, применимы и в области эстетики, и в художественной практике. Мы дадим краткий очерк ряда направлений европейской философско-культурологической мысли, которые, на наш взгляд, непосредственно повлияли на отношение к Культуре другого, сформировавшееся к середине XX века, и попытаемся проследить связь некоторых из этих направлений с художественной практикой.

Еще Гердер в своем понимании истории делал акцент на плюрализме и многообразии, утверждая „самоценность и самоцельность

всех существовавших и существующих национальных и исторических форм культуры". Отдав дань историческому и географическому многообразию культур, он приходит к выводу, что „поскольку человеческий рассудок во всяком многообразии ищет единства, а божественный рассудок – прообраз его – повсюду сочетал единство с бесчисленной множественностью, то и мы из бескрайнего царства превращений можем вернуться к простейшей теореме: весь человеческий род на земле – это одна и та же порода людей”¹⁵. Таким образом, для Гердера основа культурного многообразия – в единстве человеческой природы. Для эстетической феноменологии Гердера исходным пунктом является познание человека, а богатства поэзии и искусства рассматриваются как великое наследие человечества. Человеческая природа является объединяющим началом для всего разнообразия феноменов эстетической культуры, а Человек утверждается как создатель и творец Прекрасного, вне зависимости от того, какую форму оно принимает. Гердера часто упрекали в эклектизме, в „изобилии не всегда примиримых положений и в отсутствии строгой логичности”¹⁶.

Если универсальным организующим принципом у Гердера был сам человек, то у В. фон Гумбольдта такой универсалией становится человеческий идеал, который он стремился воспроизвести с помощью сравнительного анализа не отвлеченных рассуждений, а живых различий человеческих характеров, укладов жизни, образов мышления и эстетических представлений. Гумбольдт ставит задачу создания всеобщей антропологии на основе изучения систем символов, причем среди элементов его теории очень важное место отводится искусству как наиболее человеческому из творений человека. Искусство он относит к высшим видам деятельности, принадлежащих к области идеального, которое является отличительной чертой человека. Искусство для Гумбольдта едино, поскольку едина область идеального, которая, в свою очередь, творится при помощи искусства: „идеальным должно становиться все, что рукою искусства переносится в область чистого воображения”¹⁷. Утверждая универсализм и единство идеального, Гумбольдт все же обращается и к особенностям художественного произведения, которое может быть понято в сравнении с художественными системами иных эпох и народов.

Приведенные примеры из истории эстетической и культурологической мысли свидетельствуют о том, что уже в XVIII веке появляются теории, соединяющие в себе то, что на языке современной

культурологии можно назвать антропологическим универсализмом и культурным плюрализмом. И все же господствующая модель в мысли XVIII-XIX веков была основана на историческом объективизме Гегеля. Именно гегелевская схема истории во многом определила на целое столетие вперед отношение европейских эстетиков и искусствоведов к культуре Востока. Гегель ставил вопрос о том, почему восточные народы остались за пределами магистральной линии развития истории, которая трактуется немецким мыслителем как „переход к лучшему, к более совершенному”. „Лучшее” употребляется синонимично с „новым”, которое может появиться лишь в духовной сфере. Это позволяет обнаружить в человеке „постоянный характер, остающийся неизменным, а именно действительную способность к изменению, и притом к лучшему – стремлению к усовершенствованию”¹⁸. В области культуры и искусства это выражается в ценностном градуировании поэзии и пластического искусства, науки и религиозных систем, основанном на „различии разумности”, которое коренится в сознании понятия свободы. Именно отсутствие этого сознания не позволяет, по мнению Гегеля, рассматривать как равноценные европейскую, индийскую и китайскую поэзию и религию, хотя он и признает за восточной духовной и художественной культурой определенные достоинства „в области морали и возвышенного”.

Высшим критерием уровня достижений человеческой культуры является для Гегеля положительная нравственная свобода, присущая лишь европейской культуре. Соответственно страны Востока обьявляются „еще” не достигнувшими внутреннего существования духа¹⁹.

В области искусства Гегель не находит ничего, что могло бы сравниться с идеалом греческого искусства. Увлечение открытиями В.Джоунза в области индийской литературы Гегель считает преувеличением, отказывая художественной культуре Индии в субстанциональном содержании. Он видит в индийской культуре „опустошенный дух”, который „не выходит из унижайшего, беспомощнейшего рабства во всем, что относится к свободной и разумной деятельности”. Но на Востоке Гегель обнаруживает и элементы свободы духа, во всяком случае, стремление к его освобождению, что характерно для египетской культуры (которую Гегель анализирует, опираясь, в основном, на Геродота). Это особое место Египта связано с тем, что он воспринимается не в изоляции, как Индия и Китай, а в связи с Персией и Грецией: „Египет стал провинцией великого персидского государства, и исторический переход совершается при соприкосновении персидского мира с гре-

ческим". Греция для Гегеля – это эталон, по которому он измеряет ценность всех аспектов любой культуры, и именно этот подход лег в основу „просветительского эволюционизма” в эстетике и искусствоведении. На гегелевской схеме основываются многочисленные работы по истории искусства как XIX, так и XX веков. „Всеобщий” характер этих работ основан на универсальной модели: Античность – Средние века – Возрождение – Новое время. Не вписывающиеся в эту модель культурные общности занимают маргинальное положение и оцениваются с точки зрения критериев, выработанных применительно к материалу европейского искусства.

Такая оценка является вполне типичной для европейского искусствоведения, и мы до сих пор можем видеть ее выражение в различных учебных пособиях, курсах, в структуре музеев и т.п. Этот подход, который мы обозначим как „просветительский эволюционизм”, оказал значительное влияние на формирование менталитета многих поколений не только профессионалов – теоретиков и практиков, – но и людей, любящих и интересующихся искусством. Идеал классической Греции так прочно утвердился в сознании культурного европейца, что только глобальные изменения в культурной ситуации второй половины XX века поколебала его и заставила обратить внимание на существование совершенно другого типа художественных идеалов и ценностей.

Несмотря на свое доминирующее положение в искусствоведении и эстетике XIX века, „просветительский эволюционизм” не был единственной методологией. Отвергая его, романтики стремились постичь „дух культуры”, сложившейся на той или иной национальной основе. Выше уже приводились примеры трактовки романтиками, в особенности поэтами, культур Востока и отмечался присущий ей пафос отрицания, стремление к компенсации разочарования в своей собственной культуре. Философские основания романтического подхода заложены Шопенгауэром, который, усмотрев в Веданте множество прозрений, восторженно относился к Востоку. Восхваление Востока связано у него с разочарованием в европейском рационализме с его тягой к разуму и верой в познающие способности человека. Возвращаясь к мысли о том, что романтические поиски утраченного „Я” в другом ведут зачастую к ксеноцентризму, необходимо в то же время отметить великую заслугу романтиков – они рассматривают различные культуры и их ценности как рядоположенные. Попадая под обаяние той или иной системы идей или образов, они продолжают мыслить и воспринимать в культурном

поле, лишенном абсолютной центрации. Так как „другой” может быть точкой притяжений, но не может полностью слиться с „Я”. Эту рядоположенность мы находим в текстах Шопенгауэра, где „соседствуют” Кришна из „Бхагаватгиты” и Промптей Гете, где положения индийской философии сопоставляются с учениями Бруно и Спинозы, а эстетические особенности архитектуры зависят от сходства климатических условий, определяющих степень свободы развития, в результате чего зодчество Индии, Египта, Греции и Рима оказывается объединенным в рамках одной эстетической цели²⁰.

На основании изучения различных концепций в философии, эстетике и искусствознании можно попытаться дать обобщенную характеристику ситуации, сложившейся к концу XIX века в культурологической и эстетической мысли Европы. Прежде всего, можно наблюдать постоянное взаимодействие двух основных направлений, которые мы назовем Просветительством и Романтизмом, причем это взаимодействие носило самый различный характер, от резкого противоположения до интеграции. Для мышления XIX века было характерно стремление поляризовать понятия и опыт, что классифицировало все изучаемые феномены на дихотомические противопоставления типа „Запад-Восток”, что придавало исследованиям в области отдельных конкретных дисциплин, в частности литературы и искусства, категорический характер неумеренного восхищения или тотального неприятия. Тем не менее уже в это время можно было наблюдать и стремление к интеграции, к преодолению субъектно-объектной поляризации и объединению обеих частей оппозиции в единое поле, в котором форма и содержание Культуры Другого влияют на мировоззренческие и личностные структуры „Культуры Себя”, обогащая ее и, в свою очередь, черпая из нее. С этой точки зрения большой интерес представляет творчество Гете, как в плане его культурологических изысканий, так и с точки зрения анализа его „Западно-Восточного дивана”.

Понятие культуры у Гете универсально в том смысле, что в него входят все ее формы и аспекты, независимо от их исторической оценки. Его концепция *Weltkultur* выходит за рамки просветительства, она принадлежит к сфере идеального, стоящего вне исторически обусловленных вкусов, суждений, оценок и „назидательных” смыслов. Культура как мир идеальных ценностей представляет собой область, где нет давления Субъекта, где тысячи образов создают ощущение полноты жизни человека, получившего возможность жить по законам гармонии. Место Гете в европейской философии

культуры достаточно полно определено А.Банфи: „Гетевское культурное сознание представляет собой предельный рубеж развития процесса, который от Реформации через Возрождение ведет к эпохе Просвещения и, разрешая прагматический потенциал последней, проецирует ее универсальность в удаленную от мира сферу отвлеченности, где всякая действительность живет интенсивной жизнью, но вне связи со своим историческим предназначением”²¹.

Сочетание у Гете культурного универсализма с „крайним релятивизмом” воплотилось в поэтической форме в „Западно-Восточном диване”, книге, необычной для своего времени, соответствующей скорее особенностям менталитета XX века, но по форме вполне отвечающей поэтическим требованиям века прошлого. Образ Другого – Востока „Дивана” со всей его образностью – расширяется Гете, вслед за Гердером, за рамки узкорелигиозного восприятия, в него включаются и поэтические образы Библии и Корана, и классическая арабская и турецкая поэзия. В „Диване” Гете выступает и как поэт, и как исследователь, который в „Примечаниях” раскрывает характерные черты восточной поэзии. Великий мыслитель и поэт сумел преодолеть отчужденность Другого, введя круг „Чужих” образов и форм в свой собственный духовно-поэтический мир. Эта величайшая заслуга Гете в сближении разных культурных миров отмечается в многочисленных литературоведческих исследованиях, посвященных „Дивану”: „... он сумел творчески, во всем блеске своей поэтической индивидуальности органически соединить достижения двух культур – восточной и западной”²². Тем не менее, Гете не чужд романтическому мотиву разочарования в западной культуре и поискам источника духовного обновления в Культуре Другого”. Это и служит отправным моментом „Западно-Восточного Дивана”.

Но эта изначальная разочарованность – не внутренний голос поэта, а скорее дань поэтической условности – далее „Диван” развивается далеко не в русле ксеноцентризма, хотя Гете привлекает яркость и красочность восприятия мира в персидской поэзии, которую он сравнивает с восточным базаром. Но форма поэтического языка Чужого – не главное для поэта. Его занимает то, что этим языком высказывается. Тема античности также не чужда Гете, но она уже не носит характера воспевания эстетического идеала, а раскрывается в сопоставлении с восточной поэтикой. Образ античности наделяется свойствами „стройной, ясной пластичности”, а восточное искусство противопоставляет ему „зыбкую, текучую стихию”, что ставит эти два мира в отношении комплиментарности.

Но поэтический мир Гете гораздо сложнее противополжения или взаимодополнения Западных и восточных образов – он вмещает в себя бесконечное число форм, которые соизмеряются лишь по одному принципу любви, которая способна вмещать в себя все многообразие бытия.

Любовь приобретает у Гете характер универсального принципа, способного преодолеть все культурные различия, совмещая их в себе. „Любовь – это одна из важнейших тем „Западно-Восточного дивана“, и ее порыв велик и всемогущ. Но любовь эта вначале безлична, как стихия, потом лична. Любить тут можно, лишь восторженно погружаясь в бытие – и во все его проблемы – и только расходясь во всей колоссальной широте человеческой культурной истории”²³. У Гете возникает единое для всех людей поле культуры, объединенное принципом любви, в котором отношение к Другому приобретает принципиально новый характер. На наш взгляд, решение Гете представляет собой очень важный вклад не только в современную ему мысль, но и в изучение Культуры Другого в целом. Его ответ, связанный с общей установкой на грядущее единство мировой культуры, мудр и гуманен. Для Гете важно не столько взаимоотношение между своим „Я” и „Другим”, сколько понимание „Я” – через – Другого, что и определило его отношение к этому Другому. „Понять себя можно только взглянув со стороны – Восток через Запад, Запад через Восток... Оттого не нужно терять свои особенности, но не нужно утрачивать и умение понимать других”²⁴. Этот подход является, на наш взгляд, необыкновенно плодотворным и для сегодняшнего дня – он дает возможность обогащения своего „Я” и своей культуры не за счет отрицания или подавления Другого, а путем свободного черпания из сокровищницы культуры, которая всегда открыта и самовосполняема.

„Западно-Восточный Диван” – пожалуй, первый случай в культурологической и эстетической мысли, где отношение к культуре Другого претерпевает коренные изменения, где дистанция между субъектом и объектом сближается, создавая единое пространство взаимодействия, объединенное универсальным принципом.

Практически все явления культуры, объединяемые по традиции термином „Восток”, характеризуются непривычностью, которая может отчуждаться, а может познаваться через категории и термины собственной культуры. По мере накопления фактов, расширения опыта общения с различными культурами все больше элементов „непривычного” теряет свой характер экзотической и труднодо-

ступной удаленности. В наше время в мире эстетических представлений человека сосуществуют китайская пейзажная живопись и индийский танец, японские „танку“ и персидские миниатюры, философией дзен-буддизма увлекаются в Европе и Америке, кришнаитов можно встретить во всех столицах мира. Однако это не означает преодоления ментального стереотипа, просто образ Другого изменился, „Восток“ расширил свои границы или стал осмысляться как неотъемлемая часть, „Другое Я“ Запада, наподобие китайских Инь и Ян. Сознание продолжает функционировать по принципу „или/или“, стандарт человеческой культуры продолжает основываться на „Своей“ норме, как бы широко она не понималась, причем не подходящее под эту норму все так же маргинализируется или отвергается как неприемлемое. Интересный пример этого „раздваивающего“ мышления мы находим у Ю.Лотмана, который выделяет феномен южноамериканских доинкских цивилизаций как особый род культуры – бесписьменную²⁵. Разделение культуры на письменную и бесписьменную дает возможность совершенно иначе взглянуть на такие сущностные черты культуры как коллективная память, ориентация на время, символику, отношение к ландшафту. При таком рассмотрении различие „Восток/Запад“ теряет всякое основание в узкотерминологическом смысле, но сохраняет подлежащий структурный смысл оппозиции „Свой/Чужой“.

В современных исследованиях, даже сохраняющих типологическую оппозицию „Запад/Восток“, как правило, раскрывается вся ее условность, за которой стоят дуалистические субъектно-объектные отношения. „Понимание целого как подвижного диалектического единства дает методологическую основу для правильного подхода к проблеме Восток-Запад, не совместимого ни с востокоцентризмом, ни с европоцентризмом в силу их односторонности. Центр (истина) – серединен по существу, не может быть присущ чему-то одному, одной из сторон феноменального мира”²⁶. „Все больше осознается неоднородность „Восточного“ культурного пространства, условность его выделения как „неосознанного применения первобытного этнического принципа „мы“ и „они“”²⁷. На смену унификации приходит широкое осмысление понятия „Восток“ – „разновременное существование не Востока вообще, а многих „востоков“ – нескольких волнующих своей непохожестью, своей даже определенной законченностью и закрытостью миров”²⁸.

Однако в самых разных вариантах модели „Запад/Восток“, будь она западно– или восточноцентрична, подчеркиваются или

нивелируются различия культурных миров, уже само субъектно-объектное отношение подразумевает некую пассивность объектной части оппозиции – она может восхваляться или унижаться, ее можно изучать научными методами или „входить” в чужую культуру эмпатически. Здесь возникает вопрос: если мы признаем самостоятельность и равноценность членов оппозиции, не возникнет ли проблема их переводимости, принципиальной возможности изучить и понять Другого, а если такая возможность существует, то до какой степени возможно подобное „проникновение”?

Еще Шпенглер столкнулся с парадоксом – наделив каждую культуру своим „духом”, уникальным и неповторимым, непроницаемым для Чужого, он в то же время стремится проникнуть в этот „дух”, назвать его, сформулировать и доказать его сущность, транслировать нетранслируемое. Шпенглер полностью отрицает ставшие традиционными взаимосвязи эпох в развитии искусства. Слово, которым он обозначает эти связи – „ничего”. „В греко-римском искусстве нет ничего, что роднило бы его с языком форм статуи Донателло”. „Из стиля пирамид не перешло ничего в дорический стиль. Ничто не связывает античные храмы с восточными базиликами”²⁹. Шпенглер, несмотря на спорность и неоднозначность его концепции, на тенденциозность исторического материала, нанес мощнейший удар по концепции „Запад/Восток” с двух сторон: его теория делает безосновательными сами понятия „Восток” и „Запад”, так как полностью отвергает традиционную схему истории и типологии культуры и в то же время утверждает право объекта (какой бы член оппозиции ни принимал на себя эту роль) на „одиночество”, что само по себе снимает понятие центрации, так как центр культуры находится в ней самой. Утверждая „одновременность всех культур, данных не в классически-субординационной топике всякого рода „центризмов”, а в чисто координационной конфигурации независимых и равнозначных точек отсчета”³⁰, Шпенглер тем самым ставит под вопрос валидность взаимодействия культур как таковых, перенося центр тяжести с субъектно-объектных отношений на дробление, мультипликацию и, в конечном итоге, снятие самих понятий субъекта и объекта, заменяющихся мозаичной картиной культурного плюрализма. Но уничтожая бинарное отношение, замыкая сущности культур в рамках их собственного „духа”, Шпенглер тем самым ставит и вопрос о возможности проникновения в их суть и, как мы уже указывали, давая отрицательный ответ, пытается парадоксальным образом преодо-

леть эти границы и проникнуть в „дух“ культур. Вероятно, можно найти выход из этой тупиковой ситуации – признавая равноценность и уникальность культур, мы можем признать факт их взаимодействия в реальном бытии культуры. Другой вопрос – насколько межкультурное общение затрагивает или меняет образ каждого из участников коммуникативного действия, но при стремлении найти механизм трансляции исследователь сталкивается с двойной задачей: „понять сам процесс, механизм взаимодействия культур“ и сделать это на основе знания „кода каждой из них, или того неповторимого ядра, которое делает данную национальную или региональную культуру именно данной национальной или региональной культурой“³¹.

Такое компромиссное решение, основанное на преодолении дихотомического принципа мышления, на объединении субъекта и объекта прежде всего как равновеликих и равноценных величин при помощи взаимодействия и взаимовлияния, стало ключом к пониманию и изучению различных культур в „многомерном“ мышлении XX века. Исследователей начинает привлекать не столько определение и структура „Чужого“, сколько поиски глубинных связей решения проблемы тождества и различия, „проводимости“ смыслов. Обмен культурными ценностями становится неотъемлемой частью жизни культуры, общение с другими культурами – условием полноценного существования своей собственной. Само понимание культуры выходит за рамки как узкой локальности, так и абстрактного универсализма: „культура живет и „своим“ и „чужим“ и в союзе или столкновении того и другого возрастает на общую пользу. Культура, как таковая, поэтому всегда апеллирует к сопоставлению, к сравнению – она не только то место, где рождаются смыслы, но и то пространство, где они обмениваются, „проводятся“ и стремятся быть переведенными с одного языка культуры на другой“³².

В поликультурном пространстве современности вопрос о культурных коммуникациях и взаимодействии культур теснейшим образом связан с проблемой трансляции. Особенно наглядно вопрос переводимости предстает в конкретной работе над переводами текстов, художественных и научных. Адекватность перевода – одно из главнейших условий правильного представления образа Другого, ведущего к различным формам взаимодействия. Уже в XIX веке индологи Г.Бюлер и Г.Якоби при переводе индийских шаштр выработали „контекстуальный“ принцип, где предметная область значений терминов соотносилась со всей системой понятий данного учения. В отечественной науке этот подход был разработан в примене-

нии к философским текстам замечательным индологом, специалистом по буддизму Ф.И.Щербатским, ставшим одним из основоположников западно-индийской компаративистики. Отказавшись от общепринятых в XIX веке эталонов античной цивилизации Щербатский, тем не менее, не пытался рассмотреть индийскую поэтику, а затем и философию „изнутри”, в рамках их осмысления собственной культурой, а сопоставляя их с европейскими поэтическими и философскими системами. С точки зрения изучения Культуры Другого применение этого метода представляет очень большой интерес с нескольких точек зрения. Прежде всего он направлен против традиционной схемы изучения истории культуры по эталону античности. Этот момент был очень важен во время написания первых работ Щербатского, поскольку „эллиноцентризм” господствовал тогда в науках о культуре и искусстве. Но для современности больший интерес представляет метод передачи Щербатским культурного наследия Другого путем отыскания параллелей в своей собственной культуре. Сравнение это основано на подлежащей вере в подлежащий универсализм основных категорий человеческой ментальности, которые проявляются в разных культурах, возникая и развиваясь независимо друг от друга. Своими определениями, сопоставлениями, поисками сходств и различий Щербатский расширяет поле философского исследования, а в более широком смысле и духовной культуры в целом за пределы соотношения „Индия/Европа”, объединяя оба эти понятия в более сложную структурную модель философского знания, в которой поиски различия уже означают сравнение, а философские идеи мыслителя „рассекаются” на различные части, сумма которых должна помочь в понимании целостности концепции. Терминологическая „узнаваемость” служит лишь „мостиком”, перекинутым между созданным мыслительной традицией разрывом, за которым – сложный мир иных сопоставлений и сравнений, находящихся внутри этой „Иной” системы. Споры между буддистами и представителями других религиозно-философских течений Индии также анализируются в европейских терминах – говорится о „нигилистах”, „язычниках”. Выстраивается двойная система сравнений – внешне-направленная и внутренненаправленная, а затем вновь проводятся сравнения, но уже не терминов, а отношений, в которые они входят. „Представление о всеохватывающей нераздельной субстанции... и есть позиция махаяны versus хинаяне, что имело свою параллель в Греции в позиции Парменида по отношению к Гераклиту”. На страницах работ Щербатского соседствуют

древнеиндийские и древнегреческие философы, а диалектика Нагарджуны сравнивается с диалектическим методом Гегеля. „Все факты познаваемы только в их внутренней взаимосвязанности, и всеобщий закон относительности является всем тем, что в узком смысле понимается как реальность. Оба философа утверждают, что негативизм есть душа мира”³³.

Все принципы, на которых строит свои теоретические исследования Щербатский, полностью применимы и к его переводам, служащим, по его мнению, основой понимания текста. Использование в переводах европейской философской терминологии вовсе не означает механического заимствования, напротив, интерпретация терминологии индийских философских текстов основана на системном подходе, при котором понятие, стоящее за тем или иным термином, определяется.

Можно спорить, насколько оправдано и приемлемо перенесение терминов одной культуры в систему изучаемой Культуры Другого при переводе научных или художественных текстов. Этот вопрос во многом связан с пониманием места языка в системе культуры и требует специального исследования. Тем не менее в интенциональном плане такое перенесение означает разрушение субъектно-объектной обособленности, стремление уйти от диктата языка и „передать” свой язык „Другому”, в конечном итоге стереть разницу в Языках, создав новый метаязык философии. Если для Гете объединяющим принципом нового культурного пространства была Любовь, то для Щербатского таким метапринципом стал интеллект.

Если мы соглашаемся с положением о переводимости культуры (а мы делаем это, так как считаем, что противоположное мнение ведет к культурному изоляционизму и человеческой разобщенности), проблема „Своего” и „Чужого” встает в несколько ином аспекте. Это уже не бинарное отношение, делящее мир на две части, а одно из многочисленных отношений в мире культурного плюрализма, бесконечного мультиплицирования „Чужого” и утерей „Своим” места абсолютного центра и критерия ценностной шкалы. Наш термин „Культура Другого” должен бы быть заменен на множественную форму, отражая распад бинаризма старой оппозиции. Но это решение принадлежит современности и ему еще предстоит свое терминологическое оформление.

Практически все исследования последних ста лет, посвященные проблеме понимания различных культур, основаны на том или ином отношении к Чужому. Эта позиция присутствовала в философских и эстетических исследованиях и раньше, как мы показали на ряде

примеров, но, во-первых, отношение не было столь эксплицитно, во-вторых, оно выражалось в частных областях теории и художественной практики и лишь недавно получило статус самостоятельной проблемы в рамках появившейся науки о культуре.

Можно выделить три основных направления в изучении „Культур Другого“, которые получили наиболее широкое распространение в XX веке и связаны с колоссальным сдвигом в области культурологического и социального знания. Мы условно назовем эти направления эволюционизмом, релятивизмом и универсализмом. Современные исследования, которые ведутся в рамках этих направлений, носят совершенно иной характер по сравнению с теоретическими работами предыдущих эпох. Мы уже отмечали выше абстрактный характер большинства концепций XIX века, которые были основаны на ментальных конструктах или воображаемых представлениях, но отнюдь (за редкими исключениями) не на конкретном изучении различных культур. Но уже со второй половины XIX века наблюдается стремление к эмпирическому изучению различных культур, что объясняется, с одной стороны, реакцией на умозрительность существующих теорий, на фантастичность образов искусства неевропейских цивилизаций в глазах европейцев, а с другой – признанием факта существования многочисленных этносов с присущими им обычаями и нравами, непохожими не только на „общеевропейский стандарт“, но и совершенно отличающимися друг от друга. Тенденция к изучению конкретного материала Культур другого, осуществляется ли она путем включенного наблюдения или данных, собранных другими исследователями, является ведущей в культурной антропологии. Во многом исследования антропологов были реакцией на доминирующий в интеллектуальной мысли позитивизм, утверждающий существование единого стандарта рациональности, применимого для оценки всех без исключения явлений человеческой культуры и социума. Изменения в ментальной парадигме начала XX века часто характеризуются в социологической литературе как „революция в социальной мысли, связанная с привнесением элементов идеалистической мысли в основную струю позитивизма“³⁴. Немецкий идеализм, как уже отмечалось выше, был занят поисками „Духа“ культуры, что предполагало определенную степень релятивизма. Принципиально новым в мысли XX века стало само объяснение культуры и ее институтов, которые перестали считаться рационалистическими – на место этого пришло эмоциональное объяснение культурных феноменов. Такой подход предполагал

принципиально новую установку исследователя-антрополога, который должен был стать на точку зрения носителя исследуемой им культуры.

Тем не менее начальный этап культурной антропологии связан именно с эволюционизмом, основоположником которого в этой дисциплине стал Э.Тайлор. Истоки культурной антропологии уходят в 1860-е гг., когда одной из центральных проблем в гуманитарном знании была проблема характера культуры. Она нашла свое отражение в дискуссии между „дегенерационистами” и „прогрессивистами”. Первые утверждали, что „примитивные” народы имели лучшее прошлое, но „упав” в глазах Бога, они „дегенерировали” к своему настоящему состоянию. Вторые же (к которым принадлежал и Тайлор) утверждали, что все общества и институты проходят через постепенный и естественный процесс развития, в котором разные народы представляют разные стадии этого процесса.

„Эволюционисты” воспринимают Культуру Другого как отличную от своей собственной, но суть этого различия заключается в том, что „Чужие” культуры предстают как ранние, менее совершенные стадии в развитии общей антропологической модели, в которой своя собственная культура становится критерием, точкой отсчета на шкале развития. Эволюционизм следует „трехступенчатому правилу” для упорядочивания культурного многообразия человечества: локализация нормативной модели – рассмотрение ее как конечной цели развития – описание отличных от нее культурных форм как шагов в направлении нормативной конечной точки³⁵.

Идеи эволюционизма переживали периоды спада и подъема. Если в самом начале XX века теория Тайлора была весьма популярна, то в последующие годы она была подвергнута резкой критике, что было связано и с отрицательным отношением к идее прогресса. С середины XX века эволюционизм снова начинает занимать заметное место в культурологических исследованиях, что связано, в первую очередь, с предложенным Л.Уайтом эволюционным и научным объяснением культуры: Культурные институты, согласно Уайту, являются по своей природе утилитарными. Движущей силой культуры он считал веру в прогресс, а меркой и источником роста и прогресса – энергию. В соответствии с его теорией разница культур сводится к имеющемуся у них в наличии количеству энергии. Чем выше достижения культуры, тем выше благосостояние народа. Таким образом, задача культурной эволюции состоит в улучшении адаптации человека к миру. Для Уайта культура утилитарна по своей натуре и прогрессивна в своем контроле над природой.

„Полезность“ объявляется первичным принципом любой культурной системы. „Философия и цель культуры – сделать жизнь безопасной и терпимой для человеческого рода“³⁶.

Утилитаризм не был чужд и культурологическим исследованиям XIX века. Так Э.Тайлор рассматривал мораль как средство достижения человеком лучшей жизни. Но в то время как „полезность“ какого-либо института понималась на уровне индивида, тогда Уайт поднял ее на уровень культуры в целом. Возрождение веры в прогресс связано у Уайта с сознанием необходимости полезности и ценности человеческих институтов. Интересно отметить, что методы, предложенные Уайтом для изучения и оценки этих институтов в различных культурах, являются объективистскими, предполагающими выход из системы и ее объективное рассмотрение.

Последняя волна популярности эволюционизма приходится на 60-е гг., что выразилось в течении неозволюционизма, основанном на предшествующих представлениях о детерминантах эволюции. Основным направлением неозволюционистских исследований были „поиски эмпирических свидетельств эволюции, повышение степени достоверности и обоснованности таких свидетельств, изучение механизмов и факторов, обуславливающих эволюционные изменения локального и глобального характера“³⁷.

Основными положениями эволюционизма являются, таким образом, идея прогресса и выдвижение нормативной культурной модели. С развитием концепции плюрализма культур эксклюзивный стандарт начинает все более осознаваться как неприемлемый, уступая место объединяющему принципу универсалии, не носящему оценочно-нормативного характера. Другим недостатком эволюционизма, отмечаемым в ряде работ, является его ориентированность на настоящее (presentism), восприятие Культуры другого через призму своих собственных сиюминутных проблем и запросов. Это заставляет расчленять живое тело культуры, выбирая из него определенные темы, идеи, принципы и отбрасывая другие, кажущиеся нерелевантными.

Фиксация эволюционизма на „Своем“ как критерии оценки всех культурных феноменов ведет, в конечном счете, к этноцентризму³⁸, к тенденции предполагать, что своя собственная культура и образ жизни являются более совершенными, чем все остальные, которые рассматриваются как „отсталые“, „примитивные“, „неразвитые“. „То, во что верим „Мы“ – это религия, то, во что верят „Они“ – это предрассудок и миф“³⁹.

Этноцентризм возник гораздо ранее, чем эволюционистские теории культурной антропологии, которые вывели его в дискурс. Он имел в истории много форм и отличий – „европоцентризм“, „Востокоцентризм“, „китаеццентризм“ и т.д.

Если в XVII веке между Западом и Востоком лежала пропасть, даже в чисто физическом смысле трудности и опасности путешествий, создающая у носителей разных культур самые странные представления друг о друге, то в XIX-XX вв., когда географический разрыв постепенно сокращается, этноцентризм приобретает новые формы, переходя в основном в область духовной и эстетической культуры.

Если для „эволюционистов“ Культура Другого – лишь стадийный момент прогрессивного развития, то для представителей другого важного направления в изучении культур – „универсалистов“ – он скорее методологическая условность. По теории универсализма разнообразие и различие в культурах – всего лишь видимость, а культурные коды различных культур гораздо ближе к нашим собственным, чем мы полагаем, „Внешнее различие, основанное на внутреннем сходстве“ – так можно сформулировать принцип универсализма. Задачей исследователя в этом случае становится выявление универсалий, глубинных структур, семантических инвариантов. Особый вклад в развитие этого направления принадлежит работам американских антропологов, которые стремятся отыскать общечеловеческие универсалии во всех сферах культуры. Приведем одну из многочисленных систем универсалий, составленную почти полвека назад Дж.Мердоком, в которую входят (в алфавитном порядке): законы – игры – календарь – личные имена – медицина – мифы – музыка – попытки влиять на погоду – подарки – похоронные обряды – право собственности – приготовление пищи – производство орудий труда – религия – сексуальные ограничения – семья – спорт – счет – танцы – толкование снов – украшение тела – фольклор – язык⁴⁰.

Эта классификация может показаться весьма произвольной (напоминающей в чем-то классификацию Борхеса), но тем не менее она представляет собой одну из первых попыток создать подлежащую культуре сущностную матрицу, объединяющую разнообразие человеческих культур. Интересно отметить, что эта классификация до настоящего времени приводится в американских учебниках по социологии культуры как пример универсальной категоризации, выделения „аспектов разделяемого, усвоенного поведения“⁴¹.

„Универсалисты“ склонны подчеркивать сходство и пренебрегать различиями („правило общности высшего порядка“)⁴². Этот

принцип лежит в основе структуралистских исследований, начатых К.Леви-Стросом и давших современной мысли одно из ведущих ее направлений. Так К.Огуд, исследуя универсалии в коннотативном значении, приходит к выводу, что все люди, к какой культуре бы они ни принадлежали, воспринимают мир вещей и событий с точки зрения 3 универсальных измерений: „хорошо-плохо” (ценностное измерение); „сильное-слабое” (измерение потенции); „быстро-медленно” (деятельностное измерение)⁴³.

С точки зрения универсализма противопоставление Запада Востоку или Своего Чужому носят лишь структурно-условный, но не сущностный смысл. Имея общую глубинную структуру, обе стороны объединены подлежащей концепцией универсальности человеческой культуры и выступают лишь как вариации формы. В конкретных исследованиях культур универсализм выражается в построении общекультурных моделей и концепций, объединяющих элементы различных историко-культурных общностей. Примером такого подхода может служить концепция „Восточного Ренессанса”, разработанная в трудах Н.И.Конрада, В.М.Жирмунского, А.Ф.Лосева. Странники этой концепции настаивают на всемирно-историческом характере Возрождения, в основе которого лежит „тот универсальный факт, что в истории всех народов мира имел место переход от деревенской и поместной (замковой) культуры к городскому типу культуры”⁴⁴. Внешне совершенно непохожие проявления так широко понимаемой ренессансной культуры основаны на общих типологических чертах, причем основная причина этого объединения находится не в сфере духовной культуры, а в социо-экономических факторах. Основные параметры этой культуры уже являются сущностными, относясь к самой ее сути и сердцевине. Это, по мнению Н.И.Конрада и А.Ф.Лосева, во-первых, чувство человечности, „humanitas”, во-вторых, „освобождение разума от непреклонных и незыблемых догм и, наконец, „опора на древние авторитеты”⁴⁵.

Основываясь на этих положениях, к представителям ренессансной культуры можно отнести Алишера Навои и Шота Руставели, китайского поэта и философа Хань Юя и индийских поэтов-бхактов.

Понятая таким образом идея Возрождения, основанная на вере в глубинное единство мировой культуры, дает возможность осмыслить некоторые черты культурного развития России в терминах „проторенессансных” черт, Д.С.Лихачев в своем исследовании древнерусской литературы ставит перед собой задачу определить наличие вышеназванных типологических характеристик в культуре Руси,

„где Возрождение только готовилось, но в силу ряда обстоятельств не осуществилось, приобретает длительный и „разлитой“ характер“⁴⁶.

Несмотря на универсалистский характер концепции всемирного Ренессанса, она не снимает самого дихотомического характера отношения „Запад/Восток“, что отражается, в частности, и в самой терминологии. Приверженцы этой концепции говорят о Восточном, а не о всемирном Ренессансе, сохраняя таким образом бинаризм мышления.

Универсализм имеет долгую историю, хотя терминологически и концептуально его оформление закончилось лишь в XX веке. По сути дела, к универсалистским можно отнести отмеченные нами выше концепции В.Джоунза и К.Вольмонта, которые видят подлежащую всем культурам и сближающую их основу в „Духе“ и „Поэзии“. Еще ряд примеров „поэтического универсализма“ мы находим в творчестве Р.-М.Рильке, Йетса, А.Блока, А.Белого, увлеченных „поисками духовных основ, сближающих древневосточные учения с европейским символизмом первых десятилетий“ (XX века – прим. авт.)⁴⁷.

При всей своей привлекательности универсалистская модель имеет и некоторые ограничения. Принципы выделения универсалий чаще всего произвольны, до сих пор практически не существует единой модели. То, что предстает как Универсалия, на сущностном уровне экзистенции часто превращается в голую абстракцию, пустую форму по мере онтологизации в конкретике той или иной культуры. Кроме того, зачастую само выделение универсалий ведется с позиции исследователя, детерминированной кодом его собственной культуры, в результате чего универсалиями объявляются специфические феномены данной или близкой исследователю культуры. Как правило, это связано с общефилософской концепцией культуры, „которая исходит из универсалистского понимания ее содержания, привязанного к некоей всеобщей закономерности исторического процесса“⁴⁸.

Если эволюционизм в исследовании Культуры Другого ведет зачастую, как мы видели, к одностороннему или искаженному взгляду на чужие обычаи, эстетические ценности, произведения духовной культуры, то другое направление в исследовании различных культур – „релятивизм“, – напротив, признает за каждой локальной культурой абсолютную равноценность, право на самобытность и несоизмеримость с какой-либо другой культурой. „В то время как этноцентризм оценивает „чужие“ культуры, используя собственно культуру наблюдателя как стандарт правильного поведения, культурный релятивизм рассматривает модель поведения людей с точки

зрения их собственной культуры. Он уделяет главное место пониманию других культур и не „списывает“ их как „странные“ или экзотические”⁴⁹. Несомненно, это положение полностью применимо и к восприятию эстетических взглядов представителей разных культур, которые могут быть поняты и оценены лишь в контексте общих культурно-мировоззренческих установок, создающих неповторимую ткань той или иной культуры с ее представлениями о красоте, спецификой выразительных средств, системой художественной культуры. Для релятивистов различные культуры фундаментально отличаются как друг от друга, так и от культуры исследователя (Культуры Себя), всем им присуща „внутренняя когерентность, которую, с одной стороны, можно понять, но, с другой – „нельзя судить”⁵⁰. Релятивисты ставят своей целью сохранить неприкосновенность культурных и человеческих различий и установить „сравнение” различных жизненных стилей. Исследования этого направления проводятся в соответствии с двумя правилами: правилом „контекстуализации” и принципом „произвольности”. Первое предполагает изучение точки зрения Другого, т.е. наибольшего количества деталей, касающихся значений, символов, смыслов разных культур, что дает возможность осмыслить культурные процессы в определенном контексте. Второе предполагает, что носители разных культур могут воспринимать и оценивать одни и те же явления феноменального мира по-разному, что предполагает условный характер когнитивных процессов.

Релятивистский подход основывается на принципе культурного плюрализма, что во многом соответствует современной культурной картине мира, в которой на сцену выступило большое количество ранее неизвестных или малоизвестных культур, в которой научные открытия иногда коренным образом изменили установившиеся мнения о культурах прошлого, в которой самые разнохарактерные феномены сосуществуют в едином, хотя и разнородном культурном пространстве. В постмодернистской теории этот принцип абсолютизируется, доходя до бесконечного фрагментирования мира культуры. Мы коснемся эстетической культуры постсовременности далее, но здесь необходимо отметить, что в методологическом отношении она тесно связана с культурным релятивизмом. Изучение Культуры Другого в рамках релятивизма позволяет нам представить модель культуры, абсолютно непохожую на нашу собственную, осознать, что существуют альтернативные культурные парадигмы. Проблемы, которые возникают в этом методе исследования,

связаны как с вышеупомянутой способностью культур к „переводимости” и с проблемой понимания Языка Другого, так и с собственно позицией исследователя. Проблема трансляции культуры, которая уже затрагивалась выше, до сих пор является актуальной как для исследователей, так и для переводчиков, которые должны непосредственно решить проблему передачи самого духа Культуры Другого на чуждый для нее язык. Интересно отметить, что в настоящее время в переводах философской литературы существует тенденция приводить основные понятия на языке источника, не пытаясь передать их на языке, связанном с совершенно иной системой идей.

Что касается методов самого исследования, преобладающим для „релятивистов” является, по нашему мнению, герменевтический, интерпретативный подход, стремящийся к пониманию смысла текстов, произведений искусства, ритуалов и других явлений культуры. Этот метод предполагает глубокое знание культуры „изнутри”, с его помощью осуществляется реконструкция внутренних смыслов культуры, что дает возможность их перевода на язык другой культуры. Герменевтика является как бы „другим полюсом универсализма”, так как сосредоточивается на конкретных смыслах культурных явлений в историческом или локальном контексте. Исследователь, следующий герменевтическому методу, должен „вступить в языковую игру, которой заняты изучаемые”. Подход этот разрабатывался как в философии, так и в культурологии и социологии, которая давно пользуется „принятием Роли Другого” как одной из процедур исследования („включенное наблюдение”)⁵¹. Значение этого „Вживания-в-Другого” трудно переоценить для решения проблем создания общего поля культуры, в котором возможна коммуникация разнообразных и разнородных культур. Тем не менее в исследованиях последних лет все чаще звучит мнение об „иррелевантности эмпатии для взаимопонимания людей”. Согласно этому мнению возможна эффективная коммуникация между индивидами, у которых нет ничего общего. Это служит объяснением неоднозначности интерпретации, которая, в данном случае, не отделяется от восприятия. Поскольку одни и те же эмпирические качества могут принимать различные значения в зависимости от рассмотрения различными индивидами, любая универсальная интерпретация действительности, в том числе и научная, отрицается, уступая место множественности смыслов.

Несмотря на большие заслуги герменевтики во внутреннем постижении феноменов культуры, в их объяснении с точки зрения ис-

торически-локального контекста, она содержит в себе определенный „соблазн“ для исследователя, который может превратиться в адепта изучаемой им культуры, утратив научную объективность. Интересный пример такого рода приводит Б.Ерасов, показывая на полный отказ Р.Гароди от критической оценки „как реальной истории исламской цивилизации, так и ее потенциальных возможностей“ (в работах „Запад – это случайность“ и „Ислам – наше будущее“)⁵². Преодолению такого рода крайностей можно поучиться у социологов, которые выработали ряд мер для успешного проведения включенного наблюдения, представляющего собой разновидность герменевтического метода, одной из которых является сохранение идентичности наблюдателя.

В своей крайней форме герменевтический метод может привести к „центрации“, что отрицает его собственный изначальный принцип со-равенства культур в плюралистическом культурном пространстве. Одним из проявлений этого релятивистского экстремизма является ксеноцентризм – „убеждение, что продукты, стили и идеи своего собственного общества ниже по уровню, чем те, которые происходят из других мест“⁵³. Это явление представляет собой, по сути дела, обратную сторону этноцентризма. Для того, чтобы избежать впадения в эти крайности, исследователь должен решить сложнейшую задачу – постичь и сформулировать суть Культуры Другого, оставаясь на объективных позициях и не теряя из виду задач макротeorии.

Художественная культура – одна из основных сфер применения „релятивистского“ подхода. Причиной этого является то, что именно в сфере искусства, художественного творчества, эстетических воззрений особенно ярко проявляются Дух и Сущность Культуры другого. „В искусстве, – пишет Э.Сепир, – с необходимостью обретают пристанище высшие проявления культуры, самая что ни на есть квинтэссенция духа цивилизации – по причине того, что искусство является аутентичным выражением опыта в призванной принести удовлетворение форме“⁵⁴.

Метод „оживания“ органичен для поэзии как таковой. В данной работе мы попытаемся проследить творческие искания некоторых поэтов, непосредственно связанные с Культурой другого, – Э.Паунда, П.Клоделя, Т.С.Элиота. Э.Паунд, находившийся под сильным влиянием китайской поэзии, сказавшемся на всей системе его эстетических оценок, стремился не только к воспроизведению китайской стихотворной формы, но и к постижению основ китай-

ской поэзии, конфуцианства, истории Китая. Мотивы китайской поэзии вызывают к жизни цикл Паунда „Поднебесная“. Еще более глубоко в мир Древнего Китая проникает Поль Клодель, которого интересовала не столько форма, сколько внутренняя суть культуры, глубинное понимание значения человеческой жизни, места человека во Вселенной. Т.-С.Элиот открыл для себя Восток вместе с поэзией Р.Киплинга, он был автором восторженного предисловия к сборнику избранных стихов Киплинга, а в дальнейшем развивал тот способ использования восточной поэтической традиции, который был впервые применен Э.Паундом. Этот способ в корне отличается от всех предыдущих типов поэтического осмысления Культуры Другого, сама эта культура становится неким языком, символическим и условным, в результате чего возникает разрыв между способом выражения и выражаемым. Основой поэзии становится не столько содержание или эстетический принцип, сколько сам текст с его характерными литературными приемами и способом выражения. Такая формализация ведет к сочетанию различных стилей и, в конечном итоге, к растворению всех стилей в творческом мире художника. Множественность стилей и плюрализм выражений характерны для культурной картины мира XX века, в которой соседствуют образы самых разных культур, а „монтаж целых культур (например, мексиканской и европейской) становится основным образным средством“⁵⁵. Образы Культур Другого причудливо переплетаются у Элиота с приметам повседневности, а их идеи становятся частью интеллектуального мира поэта, представляющего собой коллаж из произвольно отобранных элементов разных культур.

Несмотря на громадное разнообразие подходов к Культуре другого в теоретических исследованиях и практике художественного творчества, несмотря на разные решения проблемы ее постижения, которые дают различные эпохи, все же можно выделить некоторые типологические признаки, позволяющие исследователю построить структурную модель, включающую самые – на первый взгляд – отдаленные во времени и пространстве мнения и ответы. Так американский культуролог Р.Шведер выделяет в проблеме постижения Культуры Другого два типа отношений, которые и служат ему основой для группирования различных идей. Он условно называет эти отношения „просветительским“ и „романтическим“⁵⁶. Мыслители „просветительского“ толка ставят во главу угла „единство“, „униформизм“, которые выражаются в „уважении к единственному авторитету – авторитету разума“. Единство человечества, с этой

точки зрения, предстает как „психическим” (в вышеуказанном смысле), так и нормативным, основанным на выводах разума относительно того, как жить и во что верить. Такая позиция приводит к желанию находить универсалии (идея естественного права, понятия „глубокой структуры”, идея прогресса в развитии). Такое понимание сближает универсализм с идеей Просвещения и, более того, делает его самым основанием этой идеи. К мыслителям этого направления Р.Шведер относит Сократа, Спинозу, Вольтера, Дидро, а из более поздних исследователей – Фрезера, Тайлора, Леви-Строса, Хомского, Пиаже.

В противоположность „просветителям” „романтики” рассматривают мир духовной культуры, мир идей как находящийся вне сферы рационального, что ведет к доктрине „произвольности” культуры, подчинению „глубокой структуры” поверхностному содержанию, прославлению локального контекста, идеи парадигмы, культурной модели. Соответствующий вывод вполне совпадает с основным положением культурного релятивизма: „Примитивное и современное со-равны”.

„Романтический” подход отрицает возможность сравнительного исследования культур, так как различные модели (frameworks) организованы по своим собственным правилам. Тем не менее это не снимает вопроса выбора, который, затрагивая альтернативные самодостаточные миры, становится актом веры.

Разница между „просветительством” и „романтизмом” особенно наглядно проявляется в области теории, при сопоставлении концепций культуры первого типа (Тайлор, Фрезер) и второго (Леви-Брюль). Для Тайлора очень важна градация стадий человеческого развития, которая определяет особенности функционирования культуры. Он создает 3-ступенчатую формулу прогресса: от дикости – к варварству – к цивилизации, которая расчленяет действительность на ряд поступательных шагов на пути к идеальной модели, что особенно наглядно применимо в отношении „материальной” и „умственной” культур. „Знакомство с физическими законами мира и сопутствующая этому знанию способность подчинения природы собственно целям человека вообще бывают ниже всего у дикарей, занимают среднее место у варваров и всего выше стоят у новейших передовых народов. Таким образом, переход от дикого состояния к нашему должен быть на деле тем истинным прогрессом искусства и знания, которые составляют важнейший элемент в развитии культуры”⁵⁷. Дж.Фрезер, ставящий своей задачей „реабилитировать” мно-

гие древние верования и представления, в то же время остается в рамках тех же представлений о стадильности развития: „На долю культуры первобытного времени слишком часто выпадают только презрение, насмешки и осуждение. Между тем, в числе благодетелей человечества „... многие были первобытными людьми. В конечном счете мы не так уж отличаемся от этих людей, и многие обязаны нашим грубым предкам, накопившим и передавшим нам по наследству фундаментальные представления, которые мы склонны рассматривать как нечто самобытное и интуитивно данное”⁵⁸.

Движущей силой прогресса является для „просветителей” человеческий интеллект, склоняющийся перед доводами рассудка и доказательства, которые едины абсолютно для всех людей. На этом основании Р.Шведер выделяет еще одну проблему: обладают ли все люди в равной мере истинным (valid) знанием того, что диктует рассудок и доказательство? В соответствии с этим он подразделяет „просветителей” на две группы, называя их „универсалистами” и „девелопменталистами” (последний термин соответствует „эволюционистам” приведенной нами выше схемы культурной антропологии). Первые (к которым американский исследователь относит, в частности, Гоббса и Вольтера) постулируют универсальную понятность и доступность морали, которая является абсолютно очевидной для разума. Вторые же (Тайлор, Фрезер, Пиаже) полагают, что нормативные стандарты проходят определенный путь развития, а это означает, будто лишь некоторые „цивилизованные” культуры соответствуют этим стандартам. Основными чертами „просветительского универсализма” являются, по мнению Шведера, страсть к открытию общих законов и универсалий, понятие „глубинной структуры”, идея „естественной” природы некоторых объектов и феноменов. Для „девелопменталистов” же первостепенное значение приобретает понятие прогресса, акцент на адаптацию и решение проблемных ситуаций.

Таким образом, американский исследователь объединяет то, что мы ранее обозначили как „универсализм” и „эволюционизм” в единое понятие „просвещения”, включая в него и поиски инвариантов, и „лексикализацию” дескриптивных категорий. Но основной принцип его выделения подходов к изучению культур заключен в области рациональности (или отсутствии ее), что делает всю исследовательскую матрицу чисто ментальным конструктом. „Романтической реакцией” на „просветительство” явилась в учении о культуре теория Леви-Брюля, созданная в тот период, когда

стало общепринятым характеризовать отдельные культуры как „современные” или „примитивные”. Леви-Брюль выдвинул положение об универсальности и целостности так называемого „примитивного менталитета”, который в корне отличается от „цивилизованного” по своим основаниям, укорененным в мистическом, а-логическом и не-рациональном. Универсальные стандарты логики и науки оказываются неприменимыми ко многим „точкам” (points) когнитивной структуры, так как они находятся за пределами познающего разума. Отрицая синтетичность априорных суждений, „романтики” вводят в обращение понятие „моделей” (frames) или парадигм. Под ними понимается „утверждение о мире, валидность которого не может быть ни подтверждена, ни оспорена, к примеру: у людей есть души, и эти души переселяются”⁵⁹. Парадигма (или модель) – основная операциональная категория „романтиков”, аналогичная „универсалии” (или „глубинной структуре”) „просветителей”. Культурное многообразие объясняется сменой модели.

Основанная на категории разума, классификация исследовательских подходов кладет в их основу фундаментальную антропологическую проблему, импликации которой проявляются во всех сферах духовной и эстетической культуры: является ли человек существом рациональным или не-рациональным, причем оба решения представляют собой разные ответы на один вопрос: как мы можем объяснить видимую разницу в проявлениях человеческой культуры и каковы гарантии адекватности наших собственных идей в ситуации культурного плюрализма?

С незапамятных времен люди пытаются ответить на эти вопросы, причем сам путь исследования связан с „тройственностью человеческого разума, который обладает рациональными, иррациональными и вне-рациональными аспектами”. В соответствии с этим 3-членным делением можно составить „матрицу логически возможного в интерпретации культурного многообразия”, в которой находят место различные подходы к Культуре Другого. Р.Шведер, претендуя на законченность и возможность структурирования накопленного человечеством опыта в этой области, приводит схему, в которой к „просветителям-рационалистам-универсалистам” относится К.Леви-Строс и другие представители структурной антропологии, а также Н.Хомский, в то время как Тайлор, Фрезер и Пиаже причислены к „просветителям-эволюционистам-иррационалистам”, Б.Малиновский и представители этнонауки отнесены к „релятивистам-рационалистам”. Представители „символической антропологии” –

Л.Леви-Брюль, Б.Уорф – являются в соответствии с этой схемой „романтиками-релятивистами”⁶⁰.

Исследование Шведера является попыткой охватить все возможные подходы к Исследованию Культур Другого в одну структурированную модель, основанную на универсальном, по его мнению, принципу отношения к рациональности. Это во многом связывает его подход с вышеприведенной троичной схемой классификации „Универсализм – релятивизм – эволюционизм”. Тем не менее, схема Шведера привносит в объяснение явлений культуры не только рациональность, но и психоментальные характеристики и особенности носителей культуры. Тем не менее на наш взгляд, в этой модели не учтен очень важный момент культурной „ангажированности” самого исследователя, который является носителем определенной культуры и ее ценностных ориентиров. Попытка создания такой схемы сама по себе является признанием всеобщности всей человеческой культуры во времени и пространстве, что, на наш взгляд, вырывает то или иное учение из собственного историко-культурного контекста, помещая его в некое искусственно созданное пространство культурной рациональности. Тем не менее эта схема представляет собой еще одно решение в создании общего поля культуры и в этот раз объединяющим принципом становится не любовь, как у Гете, и не интеллект, как у Щербатского, а рациональность.

Проанализированные нами методологические принципы исследования различных культур и основанные на них решения проблемы культурного единства и многообразия, разработаны наиболее подробно в социологии, культурологии, антропологии. Современный взгляд на мир культуры как плюралистический меняет методологические основания исследований в области типологии культур. На смену традиционным „триадам” и „диадам” приходят новые основания типологии культур, не претендующие на всеохватность или универсальность, а скорее направленные на решение той или иной исследовательской задачи. „Поэтому невозможна „объективная” классификация культур „самих по себе”, каковыми они являются „на самом деле”. Это связано и с преодолением иллюзии о возможности представить культуру как целое”. „При сравнении культур и субкультур всегда выбираются какие-то характеристики или их совокупности, которые обосновываются как значимые при типологии объектов в связи с решением определенной задачи”⁶¹. Тем не менее они необходимы для любого исследования по эстетике, искусству, художественной культуре различных эпох, этносов, ци-

визаций. Исследователь Культуры Другого в любом ее аспекте должен определить для себя ряд позиций и попытаться найти свои ответы. Эстетические и искусствоведческие исследования, эксплицитно или имплицитно, должны быть основаны на каком-либо методологическом подходе или их сочетании. Как мы уже видели на примерах из области поэзии, это остается верным и для самого художественного творчества, хотя в этом случае позиция художника выражена при помощи выразительных средств, присущих его искусству, а не ментальных категорий, не столь манифестна. По сути дела, все исследования Культуры другого до недавнего времени давали лишь ограниченные своими исходными принципами ответы на вопросы, поставленные в начале нашей работы, а попытки раздвинуть рамки этих ограничений сводились к сочетанию различных подходов по диалектическому принципу „единство в многообразии“ или „общее в частном“. Принципиально новый подход к Культурам другого мы видим в теории и практике постмодернизма, который отказывается от структурирования и упорядочивания культурных феноменов как таковых. Этот отказ основан на признании ограниченности абсолютизации какой-либо формы рациональности и это признание и составляет эпистемологический фундамент постмодернизма. Это попытка „преодолеть отношения господства и подчинения, возникшие в условиях становления одной из форм рациональности в качестве универсальной“⁶². Проявляясь наиболее ярко в искусстве, характерные черты постмодернистской культуры выявляются практически во всех сферах культурной и духовной жизни общества и индивида. Плюрализм, отсутствие универсального связывающего авторитета, интерпретативная поливалентность пришли на место структуралистского видения знаково-символической, языковой деятельности человека как фундамента всего духовного производства, опирающегося на эмпирически обоснованное позитивное знание. Отрицание теоретиками постмодернизма возможности культурного единства, основанного на опыте, легло в основу критики одним из его ведущих представителей Ж.-Ф.Лиотаром концепции Ю.Хабермаса, известного своим критическим отношением к идеям постмодернизма: „Мой вопрос: о какого рода единстве мечтает Хабермас? Является ли целью современного проекта построение социокультурного единства, в недрах которого все формы повседневной жизни и мышления найдут себе место, как в каком-то органическом целом? Или тот же проход, который надлежит пробить между гетерогенными языковыми играми – играми знания,

этики и политики – относится к иному строю, чем они сами? И если да, то каким образом сумеет он реализовать их действительный синтез?”⁶³. Стремление к упорядоченному структурированию замечается в постмодернизме своим пониманием роста, образно выраженном в термине „ризома”. Именно ризома служит, по мнению исследователей постмодернизма, основным образом как современного искусства, так и современной культуры в целом, с ее отрицанием упорядоченности и отсутствием синхронного порядка. „В отличие от искусства периода модернизма (или, по сути дела, любого другого периода), в искусстве наших дней не существует четко различимых, преобладающих школ и стилей, которые имеют тенденцию подчинять себе всю область художественного творчества и принуждать любой неортодоксальный художественный акт оправдывать себя в отношении к нему”⁶⁴. Бинарные оппозиции, столь характерные для всей предшествующей культуры, в постмодернизме исчезают, стираются, а в условиях отсутствия обязательного канона само значение оппозиции становится расплывчатым и неопределенным. Наиболее наглядной формой художественного выражения становится коллаж, пример которого в поэтическом творчестве мы приводили выше (поэзия Т.С.Элиота). Разрушается соответственно и оппозиция „Свой/Чужой”, „Запад/Восток”, разрушается понятие синхронии и диахронии. Художники-постмодернисты проявляют равный интерес к западным и восточным, древним и современным культурам. „Стремление включить в современное искусство не только феномены древней восточной культуры, среди которых в иерархии ценностей постмодернистского художественного сознания преобладающими оказались идеи азиатского пантезма, но и „доцивилизационное сознание” европейской архаики, элементы дионисийских игр и средневековых карнавалов вполне соответствуют инклюзивности постмодернизма”⁶⁵.

Ответ постсовременности на проблему Культуры Другого трудно оценить однозначно, особенно признавая то, что мы уже вступили в эпоху нового культурного сознания, глобального и фрагментированного в одно и то же время. Живя во время смены культурных парадигм, трудно придерживаться какой-либо однозначной точки зрения на феномены культуры, в которой стирается различие между „реальным”, тем, что происходит в действительности, и „искусственным”, человеческим артефактом. Но несмотря на совершенно новые виды художественного творчества, связанные с развитием новых технологий, несмотря на видимую фрагментиро-

ванность современной культуры, несмотря на „исчезновение горизонтов” искусства, истории, самого Человека, все так же стоит вопрос о понимании людьми друг друга. В эпоху, где ключевым термином является, пожалуй, „коммуникация”, все те же проблемы постижения Другого и его культуры стоят так же остро, и без ответа на них никакой коммуникативный акт не может быть реализован.

- ¹ *Jameson F.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, 1993. P. 31.
- ² *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987. С. 202.
- ³ См.: *Мюд М.* Культура и мир детства. М., 1988. С. 359.
- ⁴ *Hardison O.B.* Disappearing through the Skylight. Culture and Technology in the Twentieth Century. N.Y. ; L., 1990. P. 389.
- ⁵ *Лотман Ю.М.* О семиотическом механизме культуры // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 333.
- ⁶ *Григорьева Т.* Красотой Японии рожденный. М., 1993. С. 11.
- ⁷ Там же. С. 14.
- ⁸ *Орлова Э.А.* Введение в социальную и культурную антропологию. М., 1994. С. 24.
- ⁹ См.: *Добиаш-Рождественская О.А.* Культура западноевропейского средневековья. М., 1987. С. 32.
- ¹⁰ Об европейском влиянии на культуру Японии см.: *Гришелева Л.Д.* Формирование японской национальной культуры. М., 1986; *Кин Д.* Японцы открывают Европу. М., 1972.
- ¹¹ *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 336.
- ¹² *Drew J.* India and the Romantic Imagination. Oxford University Press, 1987. P. 46.
- ¹³ *Бонгард-Левин Г.* Индийская культура в творчестве К.Д.Бальмонта // Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы. Пер. К.Бальмонта. М., 1990. С. 11-12.
- ¹⁴ *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 302.
- ¹⁵ *Гердер И.Ф.* Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 171.
- ¹⁶ См.: *Гильберт К., Кул Г.* История эстетики. М., 1960. С. 338.
- ¹⁷ *Гумбольдт В. фон.* Язык и философия культуры. М., 1985. С. 169.
- ¹⁸ *Гегель Г.В.Ф.* ... С. 103.
- ¹⁹ По отношению к „восточному” миру Гегель постоянно употребляет слово „еще”, акцентируя „недо-” состояние этих культур. „...в мифах еще нет истории”, „дух еще не стал внутренним”, „на Востоке еще не дошло до сознания то, что мы называем богом”. См.: *Гегель...* С. 155.
- ²⁰ См.: *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. М., 1992. Сс. 223-277.
- ²¹ *Баифи А.* Философия искусства. М., 1989. С. 198.
- ²² *Брагинский И.С.* Западно-Восточный синтез в „Диване” Гете // *Гете И.-В.* Западно-Восточный диван. М., 1988. С. 573.
- ²³ *Михайлов А.В.* „Западно-Восточный диван” Гете: смысл и форма // ЗВД. С. 607.
- ²⁴ *Иванов Вяч. Вс.* Темы и стили Востока в поэзии Запада // Восточные мотивы. М., 1985. С. 466.
- ²⁵ *Лотман Ю.М.* Несколько мыслей о типологии культур // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. 1. С. 102-1-409.

- ²⁶ Григорьева Т.П. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком // Культура, человек и картина мира. М., 1987. С. 270.
- ²⁷ Гумилев Л.Н. Художественное наследие народов Древнего Востока // Искусство стран Востока. М., 1986. С. 14.
- ²⁸ См. там же. Цитируемый нами учебник является одним из немногих примеров плюралистического подхода к культурам восточного региона, отходящего от традиционной схемы. В поле зрения читателя попадают произведения искусства народов Центральной и Юго-восточной Азии, обычно опускаемые при изучении культуры и искусства Востока, ограничивающихся Индией, Китаем, Японией. „Тем не менее, – совершенно справедливо утверждают авторы учебника, – именно в Центральной Азии сложился культурный комплекс, в который входило умение создавать централизованную государственность, строить города-столицы, дороги и храмы, совершенствовать институты права и религии”. С. 14.
- ²⁹ Шпенглер О. Закат Европы. М., Мысль, 1993/ Сс. 391, 393.
- ³⁰ Свасьян К.А. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу // Шпенглер О. Закат Европы. С. 89.
- ³¹ Григорьева Т.П. Образы мира. С. 71.
- ³² Топоров В.Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток-Запад. Вып. IV. М., 1989. С. 7.
- ³³ Васильков Я.В. Встреча Востока и Запада в научной деятельности Ф.И.Щербатского // Восток-Запад. Вып. IV. М., 1989. С. 208.
- ³⁴ Theories of Man and Culture. N.Y.; L., 1973. P. 38.
- ³⁵ Schweder R., Bourne E. Does the Concept of Person Vary Cross-culturally? // Culture Theory. Essays on Mind, Self and Emotion. Cambridge, 1984. P. 160. Подробнее об эволюционизме см.: Орлова Э.А. Введение в социальную и культурную антропологию. М., 1994. Сс. 130-145.
- ³⁶ См.: White L. The Science of Culture: A Study of Man and Civilisation. N.Y., 1949. P. 8.
- ³⁷ Орлова Э.А. Введение. С. 143.
- ³⁸ Сам термин „этноцентризм” был введен в обращение американским социологом В.Г. Самнером в начале века. См.: Sumner W. Folk Ways. N.Y. 1906.
- ³⁹ Spradley J.P. You Owe Yourself a Drink. An Ethnography of Urban Nomades & Boston, 1970. Н. 28.
- ⁴⁰ Murdock G. The Common Denominator of Cultures // The Science Man in the World Crisis. N.Y., 1945. P. 124.
- ⁴¹ Schaefer R. T. Sociology. N.Y. 1989. P. 64.
- ⁴² Schweder R., Bourne E. Op.cit. P. 160.
- ⁴³ Osgood C. Semantic Differential Technique in the Comparative Study of Cultures // American Anthropologist, No. 66, 1964. P. 171.
- ⁴⁴ Карпушин В.А. Абу Али Ибн Сина и восточный Ренессанс // Философия и история культуры. М., 1985. С. 53.
- ⁴⁵ См.: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1987. С. 19.
- ⁴⁶ Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Л., 1973. С. 11.
- ⁴⁷ Иванов Вяч.Вс. Указ.соч. С. 447.
- ⁴⁸ Ерасов Б.С. Культура, религия и цивилизация на Востоке. М., 1990. С. 13.
- ⁴⁹ Schaefer R.Op.cit. P. 82.

- ⁵⁰ Schweder R. Op.cit. P. 759.
- ⁵¹ Schaefer R. Op.cit.
- ⁵² Ерасов Б. Указ.соч. С. 10.
- ⁵³ Wilson W. Authoritarianism Left and Right // Bulletin of the Psychonomic Society, No. 7, 1976. Pp. 271-274.
- ⁵⁴ Сепир Э. Культура подлинная и мнимая // Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 487.
- ⁵⁵ Восточные мотивы... С. 305.
- ⁵⁶ Schweder R.A. Anthropology's Romantic Rebellion Against the Enlightenment // Culture Theory... Н. 27-62.
- ⁵⁷ Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989. С. 37.
- ⁵⁸ Фрэнсер Дж. Золотая ветвь. М., 1983. С. 252. Необходимо отметить, что оба автора находятся под влиянием господствующих в XIX веке представлений об „эталонном” характере культуры античности. В наше время незыблемость античных идеалов уступила место повышенному интересу к феноменам культур, ранее неизвестных или причисляемых к „примитивным”, не достигшим ступени развития, реализовавшейся в греко-римской художественной культуре.
- ⁵⁹ См.: Schweder R. Op.cit. P. 40.
- ⁶⁰ Ibid. P. 60.
- ⁶¹ Орлова Э.А. Указ.соч. С. 204.
- ⁶² Зыбайлов Л.К., Шапинский В.А. Постмодернизм. М., 1993. С. 11.
- ⁶³ Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad marginem 93. Ежегодник. М., 1994. С. 309.
- ⁶⁴ Подорога В.А. Метафизика ландшафта. М., 1992.
- ⁶⁵ Зыбайлов, Шапинский... С. 42.

Н. И. Киященко

Л. П. Киященко

Эстетическая культура и проблема гуманизации знания

Оценивая состояние современной эстетики и ее прикладного раздела – теории эстетического воспитания, как отрасли философского знания, нуждающейся в смене парадигмы [из науки о прекрасном и закономерностях художественно-творческой деятельности человека она становится наукой „о природе и закономерностях эстетического освоения действительности”, о „творчестве по законам красоты” (К.Маркс)]¹, следует отметить возрастание их зависимости от состояния гуманитарного знания. Особую роль в этой зависимости в самые последние годы начинают играть существенно изменившиеся представления о человеке, которого больше не рассматривают как только „совокупность всех общественных отношений” (К.Маркс), поскольку при этом социализация трактуется неизбежно односторонне, без учета того, на что направлено социальное воздействие, – уникальных, неповторимых особенностей индивида. И это не может не отразиться на самом понимании воспитания, в том числе и эстетического. Указать здесь на это тем более важно, что именно в теории эстетического воспитания гуманитарное знание проходит своеобразную проверку по высшим критериям человечности, духовности и нравственности, через эстетическое воспитание гуманитарное знание выводит человека на путь совершенствования мира и самого себя – на самосовершенствование. Именно самосовершенствование делает возможным преодоление навязанных стереотипов жизнедеятельности в данном социуме.

Поскольку в любом явлении культуры, как нам представляется, мы видим воплощение достигнутого уровня знаний человека, другими словами, гуманитарного знания, включающего в себя не только знания о человеке, но и о любых материальных и духовных объектах, системах общественного устройства и общественных отношений или системах методов познания, накопления знания в жизненном опыте или системе видов и способов действий и деятельности человека, направленной на реализацию этих знаний². Как

видно из сказанного, нас можно упрекнуть в слишком расширительном толковании гуманитарного знания. Но дело в том, что суть и назначение гуманитарного знания, по нашему представлению, состоит в том, чтобы оно как бы естественно должно „встраивать” человека в мир, в котором он живет и действует (независимо от осознания этого).

Таким образом, в гуманитарное знание, знание человека о мире мы включаем: отрефлектированное знание ученого о мире (научное мировоззрение) и знание, почерпнутое из повседневного опыта (обыденное мировоззрение), опирающегося прежде всего на знание традиций, обрядов, обычаев, определяющих социально-психологические особенности и характер того или иного народа, духовный строй его жизни. Эти виды знания обязательно предполагают и выработку способов передачи их от поколения к поколению (опыт обучения, образования и воспитания – коммуникационное знание). Эти способы, сами являясь гуманитарным знанием, устанавливают горизонтальный и вертикальный диалог между людьми как в рамках отдельного общества или общности, так и в процессе исторического развития всего человечества.

Конечно, чтобы быть последовательными, мы должны включить в гуманитарное знание и естественнонаучное знание, его результаты, как необходимый элемент в целостном представлении о мире, в котором находит себя человек. Будучи включенным в гуманитарное знание, естественнонаучное знание теряет свою независимость и чистоту, приобретенную по „происхождению”, в соответствии с критериями научности, обретает, попадая в конкретный исторический общественный контекст, дух человеческий, становясь именно таким образом культурной средой, в которой, по словам о.Павла Флоренского, растет и питается личность. Если же учесть, что воздвечение, рост, лелеяние личности есть высший смысл и предназначение культуры, поскольку лишь личность способна истинно по-человечески жить в культуре, ориентироваться в ней, совершать выбор³, всегда находясь на границе⁴, то одухотворяющая особенность гуманитарного знания становится культуро- и эстетикообразующим началом. Можно сказать, что именно через гуманитарное знание наука как „своего рода функциональный орган, созданный человечеством в процессе исторического развития”⁵, становится социокультурным организмом.

Гуманитарное знание является отражением органического триединства человека: его чувственного, интеллектуального и волевого начал, откуда и возникает целостный образ представлений человека

о мире и самом себе в системе своих взаимодействий с ним. Бесконечные варианты возможных представлений каждого из названных начал, их комбинаций и рекомбинаций и создают неисчислимы возможности возникновения неповторимых образных картин, составляющих основание мировоззрения каждого из прошедших, ныне живущих и могущих прийти в мир людей. Они выстраиваются в реальной жизни людей в разномасштабную шкалу с преобладанием то чувственного, то интеллектуального, то волевого начал с их самыми невероятными взаимопереходами, взаимодополнениями и даже частичными взаимопогашениями. В многоголосии образных представлений о мире находится место эмоциональным предчувствиям, интеллектуальным прозрениям, интуитивным догадкам, „неназванным истинам“ (по выражению В.П.Зинченко) и логически обоснованным, доказанным истинам, претендующим быть объективно-истинными знаниями. Все они материализуются, вернее, реализуются через волевое начало человека, после чего становятся известными не только ему одному. Волевая, деятельностная составляющая человека, внося в образную картину свою долю субъективного начала, придает ей особую красочность и неповторимость, ибо сколько есть на Земле индивидов, столько может быть и проектов материализации, реализации естественнонаучного и социогуманитарного знания. Здесь, как известно, не может быть пригодных на все времена жестких однозначных критериев истинности, правильности, полезности, техничности, технологичности и эффективности.

Нельзя не отметить еще одну существенную особенность гуманитарного знания, выглядящую особенно ярко при сравнении с гипотетико-дедуктивным естественнонаучным выводом, несущим ровно столько „новизны“, сколько ее содержится в его посылках, и который в этом случае можно рассматривать как предельный, вырожденный пример рассматриваемой особенности гуманитарного знания, из которого удалена творящая, порождающая, выходящая за горизонт достигнутого субъектность. Правда, эта особенность гуманитарного знания и выступает как преобладающая общекультурная тенденция, начиная с Нового Времени. Она состоит в том, что образ окружающего мира, отдельные его проявления возникают у человека как кенотипический образ (от древнегреческого „kainos“ – „новый“), который „кристаллизуется из самой субстанции личного и исторического опыта и вырастает до всеобъемлющего смысла, но не потому, что этот смысл диктуется из бессознательного, а

потому, что генерализующая тенденция исходит непосредственно от будущего, прокладывает себе путь именно через индивидуальное сознание, через сферу свободы и способна вбирать и обобщать все новое в его незавершенности”⁶. Именно гуманитарное знание, содержащее в себе весь арсенал познавательных возможностей человека от первой сигнальной системы до высокоразвитого человеческого ума, не ограниченного различного рода запретами на применение тех или иных средств на рассмотрение определенных предметов исследования, дает возможность заглянуть в еще несуществующее, представить его, исходя из предчувствий, угадываний и воплотить его в виде целостного образа, который находится в постоянном процессе подправления, добавления, порой основательной переделки или полного отказа от него, что зависит не только от создавшего данный образ, но и от воспринимающего.

В связи со сказанным встает вопрос: насколько достоверно представленное таким образом гуманитарное знание? Не являет ли оно собой случайное скопление знаний, основанных на вере, пристрастиях, может быть, коллективных заблуждениях, целенаправленно насаждаемых мифах, стереотипах, штампах и т.п.? Как известно, достоверное знание поставляет нам наука. До сравнительно недавнего времени, следуя освященным временем традициям, научным знанием считалось классическое естественнонаучное знание. Применимо ли к гуманитарному знанию бытующее там определение научности? Очевидно, что не ко всему знанию, а к той его части, где оно применимо в разной степени. Например, что касается гуманитарного знания в той его области, где накапливалось человеческое знание о человеческом, то его претензии быть наукой признавались с большой натяжкой ровно настолько, насколько ему удавалось обеспечить неучастие, устраненность субъекта исследования из объекта, следуя образцам и идеалам естественнонаучного знания, одновременно заимствуя его методы и подходы (математическая обработка, статистические данные). Известны следующие основные критерии научности в естественнонаучном знании: истинность, интересобъективность и системность⁷.

Не раскрывая в данной работе существо этих критериев, правомерно поставить вопрос: в какой степени применимы они к социогуманитарному знанию?

Возьмем критерий истинности. Для естественнонаучного знания он требует объективности знания и его безотносительности к субъективной оценке и признанию. Истинность, таким образом,

рождается из объективности и представляет собой содержательную сторону знания. Этот критерий научности, и это следует отметить, является определяющим в указанной выше и любой другой связке определений научности, которые, по сути, служат некоторой представимости, своеобразной „материализации” (системность – независимо существующая структура, интерсубъективность – общепринятость несмотря на сомнения и предубеждения) этого предельно абстрактного понятия.

Этот критерий в различных его видах, например, у ученых, разделяющих взгляды, скажем, объективного идеализма или диамата, работал на протяжении истории науки. Сам по себе он содержит неустрашимые субъектные предпосылки. И начать их перечень можно с отказа субъекта познания брать себя в расчет в этом виде своей деятельности. Кроме этого понятие научной истины онтологически непредставимо, поскольку имеет характер значимости явления природы, взятого как бы самого по себе, но на самом деле это иллюзия. Как отмечал Риккерт, „Научная истина (даже если в этом не отдают себе отчета) должна находиться к тому, что обладает теоретической значимостью в определенном отношении, то есть стоять к нему более или менее близко. Без этой предпосылки нет никакого смысла говорить об истине”⁸. Однако эта характеристическая черта возникает именно в оценивающем отношении, которое рождается при двух составляющих: оценивающего и оцениваемого с той или иной точки зрения (будь это Бог, человек или иная духовная субстанция). Понятие объективной истины универсально. Оно не зависит от конкретных условий пространства и времени изучения объекта. Больше того, оно существует вопреки этим условиям, которые лишь приближают ее познание, из-за несовершенств, характерных для данного этапа развития познавательных возможностей. Единственный шанс остается угадать, усмотреть то, что предсказано интуицией человека – что должна существовать упорядоченность и в мире, и в человеке, которая не может зависеть от случайностей того, что мысль думается и воспроизводится кем-то в такой-то культуре и в таком-то обществе⁹.

Развитие естествознания после кризиса в физике конца XIX века привело к тому, что В.И.Вернадский смог высказать мысль о том, что в научно выраженной истине всегда есть выражение духовной личности человека, его разума. Может быть, именно это предопределило его высочайшую оценку разума как основания ноосферы. По сути, об этом же самом говорит и принцип дополни-

тельности Н.Бора. Что же касается социогуманитарного знания, то здесь принцип дополнительности заложен в самом объекте и предмете исследования. Это связано с тем, что сам предмет рождается из диалога по поводу понимания смысла, вкладываемого в результат человеческой деятельности. Замысел и цель этой деятельности возникает в спорах и компромиссах, ниспровержениях и утверждениях, новизна которых обнаруживает себя лишь в сопоставлении с уже бытующими смыслами.

Следует также сказать, что сегодня обозначилось новое представление о сути общественно-исторической практики; и в объекте, и в предмете исследования как естественнонаучного, так и гуманитарного знания наблюдается нарастание субъективного начала (от абстрактного представления об общественно-исторической практике человечества совершается переход к рассмотрению общественно-исторической практики конкретно-исторических субъектов: отдельных личностей, групповых, коллективных субъектов, субъектов на уровне племен, народностей, народов, национальностей, наций, государств и обществ). Не случайно во второй половине XX века методологи и историки науки отмечают понимание социокультурного контекста для естественнонаучного знания. Нам представляется, что учет социокультурного поля развития современной науки можно оценивать как нарастание объективности получаемого знания.

Учет общественных отношений, в рамках которых создаются материальные и духовные ценности, играет роль универсальной онтологической основы, базиса человеческого общения, создает „презумпцию услышанности“¹⁰. Понятно, что здесь отсутствует жесткий детерминизм объяснения классического естественного закона.

Ориентация на ценностно-смысловые характеристики созданных в данном обществе результатов человеческой деятельности основывается прежде всего на их понимании, истолковании. Отсюда предположительность, полисемичность объектов гуманитарного знания, чем и занимается современная герменевтика.

Интерсубъективность – второй из рассматриваемых критериев научности – в приложении к социогуманитарному знанию в оптимальном варианте проявляется в стремлении достичь на основе взаимопонимания в диалоге смыслов, вкладываемых в рассматриваемое явление как некий вариант общезначимости. В естественнонаучном знании общезначимость, общеобязательность, вытекающие из интерсубъективности, которая предполагает инвариантность для „всякого субъекта“, вызывает сомнения своей категоричностью.

Очевидно, не для всякого субъекта, а субъекта-участника процесса познания. Сам процесс познания при его конкретном рассмотрении может привести к учету даже психологических особенностей познающего субъекта (например, в рамках какой специальной науки действует субъект познания, сторонником какого течения или школы в науке он является; восприимчивость к отдельным особенностям, которые могут затемнять суть явления и т.п.).

Наконец, системность понимается как организованность знания, без которой любой исследуемый объект не сможет предстать перед нами как целостный и упорядоченный. Однако и целостность, и упорядоченность в гуманитарном знании существенно отличается от этих же представлений в естественнонаучном знании за счет того, что в нем „переплетаются, перемешиваются” все виды знаний человека о мире и о нем самом: научное и ненаучное, чувственное и рациональное.

Подводя краткий итог, отметим, что достоверность гуманитарного знания основывается на признании общезначимости его представлений. Одним из таких представлений является объективная истинность естественнонаучного знания, рассматриваемого нами в качестве специфического вида гуманитарного знания, поскольку в естественнонаучном знании, как мы это показали, в наше время возрастает значение принципа общезначимости. С другой стороны, те понятия, которые гуманитарным знанием были заимствованы из естественнонаучного знания, тоже претерпевают существенные изменения. К таковым относится прежде всего понятие целостности. Если для наглядности искусственно заострить оппозицию свойств, характеризующих целостность в классическом естествознании и гуманитарном знании, то мы получим соответственно:

– общее, преимущественно повторяющееся – конкретное; или другими словами

– универсальное – уникальное, индивидуальное;

– отказ от изменений во времени (обратимость) – историзм (необратимость);

– постоянство во времени определяющих принципов – зависимость от культуры;

– дискретность, предметно-вещественная замкнутость в пространстве – процессуальность, размытость, непостоянство границ;

– устойчивый порядок достигнутой гармонии – недостижимость идеала, сомнение в несовершенстве достигнутого;

– детерминизм – индетерминизм.

Самоочевидно, что в перечисленных особенностях целостности, к которым, конечно, могут быть прибавлены и еще некоторые, по существу, изложены свойства или качества эстетического порядка. Ведь эстетическое всегда выражает объект, предмет, явление и тем более субъект как именно целостное образование, в котором все составляющие его элементы или свойства представляют именно данный объект, предмет, явление и субъект со всеми его неповторимыми особенностями и в таком состоянии, которое органично и естественно включает его в окружающий мир. Но есть в перечисленных свойствах и такие, которые как бы нацеливают объект и субъект на достижение наиболее полного соответствия их свойств окружающему миру, то есть гармонизации их взаимоотношений с миром. Мы имеем в виду гармонизацию универсального-уникального и неповторимого, а также постоянство во времени определяющих принципов, то есть зависимость от культуры, устойчивый порядок достигнутой гармонии, сомнение в совершенстве достигнутого. Здесь через проблему целостности, как нам представляется, оформляется внутреннее пространство личности, которое, по словам Э.В.Ильенкова, выводит индивида с его неповторимостью, уникальностью и универсальностью на вселенский уровень или на всеобщее. „Неповторимость подлинной личности, – говорил он, – состоит именно в том, что она по-своему открывает *нечто новое для всех*, лучше других и полнее других выражая „суть” всех других людей, своими делами раздвигая рамки наличных возможностей, открывая для всех то, чего они еще не знают, не умеют, не понимают”. Это и есть „индивидуально выраженное всеобщее”¹¹.

Вот эта ориентация на неповторимое индивидуальное всеобщего масштаба, на возможность выражения именно данной конкретной личность в максимуме всего, что в ней заложено и делает гуманитарное представление о целостности совершенно незаменимым для существенного совершенствования теории эстетического воспитания. Прежде всего оно просто ставит перед необходимостью целую отрасль философского знания – эстетику по-новому взглянуть на человека и окружающий его мир как мир проявления универсальных и в то же время неповторимых возможностей каждого человека. Для этого, как мы уже отметили, крайне важно не ограничивать предмет эстетики философией искусства, а расширить до космических масштабов. А самое главное, по-новому представить проблему эстетической деятельности человека, выведя ее за рамки различных видов художественной деятельности и распространив на

все возможные виды социокультурной деятельности человека. Проблема целостности, наконец, просто вынуждает эстетику возродить категорию гармонии, особенно в связи с вопросом о всестороннем и гармоническом развитии личности. Гармония чувства, ума и воли самими реалиями жизни выводится теперь на уровень оптимума развития каждого из названных начал личности, ибо только в оптимуме их развития каждый индивид не только прорастает в личность, но и становится творцом, то есть субъектом, для которого нет сомнения в недостижимости идеала при существовании глубокой веры в его действенность и который никогда не удовлетворяется достигнутым, то есть постоянно находится в процессе совершенствования и самосовершенствования.

Гуманитарное представление о целостности, включающее в себя весь окружающий человека мир и его самого со всем богатством его отношений, поворачивает теорию эстетического воспитания к необходимости включения в арсенал эстетико-воспитательных средств всего богатства и разнообразия мира, всех видов и способов взаимодействия человека с ним на уровне проявления целостности гармонически развитой личности.

Всеми этими тезисно обозначенными особенностями теория эстетического воспитания становится одной из существенных составляющих гуманитарного знания.

¹ Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 416.

² Это в некотором смысле переключается с представлением о культуре как явлении, относящемся к "миру текстов (разумеется, не только словесных)", "понимаемому как "произведение чужого сознания", представляющее "его мировидение", его смысл, "который в тексте обрел голос. В культуре не содержится ничего кроме смыслов (и способов его передачи)". См.: *Бахтин Л.М.* Культура всегда накануне себя. Заметки разных лет // Красная книга культуры? М., 1989. С. 117.

³ М.М.Бахтин человека в культуре представлял себе как постоянно находящегося в пограничной ситуации, обреченного делать выбор.

⁴ *Бахтин М.М.* К эстетике слова // Контекст 1973. М., 1974. С. 266.

⁵ *Зипченко В.П.* Наука – неотъемлемая часть культуры? // Вопр. философии. 1990. N 1. С. 30.

⁶ *Эпштейн М.Н.* На перекрестке образа и понятия. Эссеизм в культуре Нового времени // Красная книга культуры? М., 1989. С. 71-142.

⁷ *Ильин В.В., Калинин В.Т.* Природа науки // Гносеологический анализ. М., 1985. С. 8.

⁸ *Риккерт Г.* Науки о природе и науки о культуре. СПб, 1911. С. 185.

⁹ *Махараджиши М.* Как я понимаю философию. М., 1990. С. 355-356.

¹⁰ *Ильин В.В.* О специфике научного знания // Вопр. философии. 1985. N 7. С. 51.

¹¹ *Ильенков Э.В.* Что такое личность? // Психология личности. Тексты. М., 1982. С. 18, 19.

Эстетический феномен науки

Нейлоновый век и век освоения Космоса! Атомный век и век кибернетики! Век лазеров и полимеров! Век компьютеров и телевидения! Много громких и пышных эпитетов получило XX столетие, но все их объемлет короткое и чрезвычайно емкое слово – НАУКА!

Научные достижения, предшествующих эпох не идут ни в какое сравнение с теми поистине изумительными свершениями человеческого разума, свидетелями и современниками которых мы являемся. Научное развитие современности достигло беспрецедентных масштабов в истории человеческой цивилизации. И хотя развитие науки всегда шло по экспоненте, XX век уже по числу выдающихся, эпохальных открытий оставил далеко позади все предшествующие столетия – вместе взятые. Научные достижения последних десятилетий способствовали превращению науки в ценнейший компонент мировой культуры и один из важнейших факторов самого культурного прогресса.

Современная наука – это поистине рецепт жизни. Она не только обеспечивает человечество достоверными знаниями об оптимальных способах получения всех видов продуктов и материалов, сырья и энергии, совершенствует все средства связи и сообщения, сокращает расходы и время, труд и затраты, не только совершенствует всю технологию и организацию всех отраслей современного производства, улучшает социальную структуру общества, она улучшает быт и сохраняет здоровье, способствует физическому и духовному развитию человека, облагораживает личность. Наука участвует в той или иной степени во всех видах творчества, обслуживает все виды материальной и духовной деятельности людей, плодами которой пользуются все члены общества.

Научные достижения оказывают воздействие на все сферы бытия и сознания – от материального производства до самых утонченных видов духовной деятельности. И уже в силу того факта, что наука – это средство получения и накопления, форма сохранения и переработки, воспроизводства, обогащения, передачи и распро-

странения информации, притом информации всеобъемлющей по своему содержанию и исключительно ценной по значению и характеру, – уже этот факт предопределяет воздействие науки на весь процесс общественного развития. Разумеется, характер этого воздействия и его социальные последствия далеко не однозначны, они обуславливаются конкретно-историческими условиями, в которых функционирует наука, уровнем цивилизованности данного общества, особенностями социального организма.

Однако развитие науки – это важная, но не единственная ветвь культурного прогресса. Другой, не менее важной, является развитие его гуманитарной ветви, эстетической культуры и его ядра – искусства, в первую очередь.

Искусство – самая многоплановая характеристика общества: здесь вся его биография, его анамнез и эпикриз, обвинительное заключение и аттестат его социальной зрелости. Но искусство – не только портрет, но и автопортрет данного общества. Физиономия этого общества, его самочувствие отражаются не только искусством, но и в самом искусстве, свет и тени общественной жизни сказываются на состоянии искусства, на эффективности его влияния, на художественных достоинствах его „продукции” и соответствующем отношении его адресата – самого общества. Искусство сегодня – барометр, чутко реагирующий на все изменения в политической, нравственной, духовной атмосфере общества.

Поскольку характер развития науки и искусства в каждую эпоху детерминируется в конечном итоге социальными факторами, отражающими особенности этой эпохи, сциентистский характер нынешнего столетия, несомненно, сказывается и на современном искусстве, как и на всей эстетической культуре в целом.

Действительно, наука воздействует и на факторы, обуславливающие состояние и развитие искусства и определяющие самые различные его параметры. Наука воздействует и на самое искусство, причем на самые различные его компоненты, стороны, аспекты – на самый процесс художественного творчества, на его субъекта – художника, на продукты этого творчества, влияя таким образом (косвенно либо непосредственно) на его содержание и формы, направление, масштабы и даже темпы развития, определяя, в известной мере, его эффективность, его социальную значимость.

Прежде всего, создавая „вторую природу”, воздействуя на общественное бытие и, в первую очередь, на общественную практику, наука тем самым воздействует на самые основы развития искусства.

Преобразуя окружающий мир, оказывая многоплановое влияние на самого человека, наука воздействует и на объект искусства. Наука, далее, вооружает художника новейшими и достовернейшими знаниями о мире, обществе, о себе самом, воздействуя на его духовный мир, определяя всю философию его жизни и творчества. Наука воздействует не только на характер и содержание творчества, не только на его формы, но и направление его развития, на количественные и качественные характеристики, формы и средства тиражирования, распространения и восприятия, на эффективность воздействия художественных произведений, на способах их хранения и репродукции.

Применение новейших научно-технических средств в сфере художественного творчества, несомненно, влияет на направления развития современного искусства, масштабы и темпы его тиражирования, оно влияет на трансформацию традиционных видов искусств и способствует увеличению их (видов) числа, оно, наконец, определяет удельный вес каждого из этих видов и их соотношение в художественной культуре современности. В этой связи первостепенное значение имеет воздействие науки на материально-техническую базу искусства, что особенно наглядно в таких его областях как кино, телевидение и т.п., самое существование которых было бы невозможно без известных достижений науки. Значительное влияние в этом отношении оказывают научно-технические достижения и на сценическое искусство, архитектуру, живопись и т.д.

Применение современных средств тиражирования, трансляции, репродукции, транспортировки и т.д. радикальным образом изменяет параметры воздействия искусства. Это выражается прежде всего в почти беспредельном расширении границ его воздействия, поскольку аудиторией для большинства видов искусства становится практически все население цивилизованного мира. Это выражается также в неизмеримом увеличении оперативности современного искусства, поскольку его восприятие может быть осуществлено в самый момент его трансляции, воспроизведения, воплощения исполнителем – опять-таки той же многомиллионной аудиторией во всех уголках планеты. Причем сказанное относится не только к новым, но и к традиционным видам искусства, как, например, театральное искусство. Современные научно-технические средства увеличивают не только аудиторию и оперативность искусства, но и самую жизнь художественных произведений при помощи новейших способов кодирования, консервации, средств реставрации и хранения информации.

Уже изменение количественных параметров функционирования современного искусства влечет за собой существенные качественные изменения его характеристик. Искусство, охватывающее своим воздействием сотни миллионов, подлинно массовое искусство превращается в огромную социальную силу. Искусство в наши дни – это уже не обитель избранных, приют отдохновения для эстетствующих аристократов духа; это не сфера развлечений отдельных социальных слоев, а важный фактор жизнедеятельности всего социального организма.

Таким образом, многоплановое воздействие науки на художественное творчество сказывается не только на содержании, характере и формах современного искусства, но и на его роли, его значении в жизни общества. Более того, воздействие науки будет определять, в известной мере, и будущее искусства, его исторические судьбы. Точнее говоря, речь идет не просто о воздействии науки на искусство, а об их взаимодействии, ибо, естественно, влияя определенным образом на все структуры социальной жизни, искусство не оставляет своим вниманием и столь важную сферу как наука.

Проблема взаимоотношений науки и искусства – традиционный объект философского анализа, неизменно требующий своего переосмысления в свете нового исторического опыта. Принимая все новые ракурсы и оттенки, она как бы возникает всякий раз заново, получая новое звучание, соответствующее конкретно-историческим условиям, оставаясь одной из извечных проблем в истории философской мысли, ибо актуальность составляет ее атрибут, ее органическое свойство. Но при этом она неизменно остается исключительно многогранной проблемой, требующей всестороннего анализа разнообразными инструментами исследования.

Проблема эта включает широкий спектр взаимосвязанных вопросов – о взаимном воздействии науки и искусства, об их общности и различиях, каждый из которых оказывается в неразрывной связи с множеством более частных проблем. В силу этого она выступает то как проблема соотношения различных видов творчества, форм мышления, форм отражения действительности (таких как эмоциональное и рациональное, образное и понятийное, художественное и теоретическое и т.д.), что проявляется в соответствующих традициях, течениях, школах; то в более широком аспекте – как проблема соотношения двух сфер культуры, или, в иной формулировке, как соотношение двух культур (технической и гуманистической).

Проблема соотношения между искусством и наукой не исчерпывается рассмотрением вопроса об их связи, определением степени

или характера этой связи (воздействие, взаимодействие, тождество и т.п.). Связь эта – одна из сторон сложного диалектического соотношения, ибо общность науки и искусства неразрывно связана с их различием, их спецификой и изучение одной из сторон оказывается неполноценным. Общность здесь проявляется в различии, а последнее таится в самом единстве, соответственно чему исследование проблемы общности и единства между наукой и искусством требует диалектического подхода, диалектического анализа и оценки. И осуществляемое на этой основе выявление специфики каждого вида творчества и позволяет установить их действительное соотношение, их подлинные связи и различия, возможную эволюцию этого соотношения и его неизбежные результаты.

Сложность и многогранность рассматриваемой проблемы предполагает множество разнообразных аспектов анализа каждой из ее составляющих – генетического, социологического, гносеологического, логического и т.д. Естественно, что представители различных классов и эпох давали различную постановку и решение данной проблемы, да и сам подход к ней, выбор ее отдельных аспектов и т.п. отличается значительным разнообразием. Однако при всех отличиях, диктуемых объективными конкретно-историческими условиями и субъективными факторами, определяющими позиции отдельных исследователей, анализ проблемы неизбежно требует рассмотрения следующих вопросов: какова относительная ценность науки и искусства как форм постижения и преобразования действительности; каково их реальное соотношение, каковы перспективы, возможные или неизбежные как результат либо данного определенного их соотношения, либо эволюции культуры вообще?

На каждый из этих вопросов можно найти не только различные, но и диаметрально противоположные ответы, причем не только у представителей различных эпох, но и у современников. Интересно отметить также, что противоположные воззрения и оценки можно встретить как у деятелей науки, так и у творцов художественной культуры, хотя разногласия между представителями двух сфер культуры прослеживаются на протяжении всей истории, в то время как противоречия между представителями одной из сфер носят скорее эпизодический характер.

Так в ответе на первый из упомянутых вопросов ученые отдают предпочтение науке, что нередко сопровождается недооценкой художественной культуры, в частности – поэзии, как одного из наиболее ярких ее проявлений. Причем такая недооценка исходила не

только от рядовых армии науки, но порой и от ее полководцев. Достаточно напомнить в этой связи, что И.Ньютон позволил себе оценивать поэзию как просто „ерунду“, а Лейбниц определял ее ценность по отношению к науке как пропорцию 1 : 7. Энрико Ферми – этот выдающийся ученый современности, который часто характеризуется как последний физик-универсал, как уникам XX века, отличался явной нелюбовью к музыке и не считал нужным скрывать это, равно как и Дарвин не скрывал того факта, что от Шекспира его „просто тошнило“. И дело тут не просто в субъективном отношении к творчеству именно Шекспира, явно негативное отношение к которому проявили не только некоторые ученые, в том числе выдающиеся мыслители как, например, Вольтер, именовавший великого драматурга талантливый варваром, а то и пьяным дикарем, но и ряд собратьев по перу, в том числе и крупные художники, например, Л.Н.Толстой, всю жизнь развенчивавший Шекспира и характеризовавший содержание его пьес как низменное и пошлое мировоззрение. Речь идет об утрате интереса к искусству вообще, наступившей у Дарвина в зрелом возрасте, что не без сожаления констатировал он сам.

Сказанное, разумеется, не означает, что деятелям науки вообще свойственна недооценка искусства. Подобное мнение легко опровергается прямыми свидетельствами большого числа выдающихся ученых, простой перечень имен которых занял бы многие страницы. Деятели науки в прошлом и настоящем неоднократно подчеркивали жизненно важное значение искусства и определяли его действительное место в человеческой культуре. Тот же Дарвин в свое время подчеркивал благотворность воздействия на ученого поэзии и музыки. Весьма показательно, что утрату эстетического чувства он расценивал как потерю человеческого счастья, пагубно сказавшуюся на нравственных качествах и умственных способностях ученого.

Интересно отметить, что недооценка искусства, а то и явные нападки на него исходили не только из лагеря ученых, но и от самих творцов художественной культуры. Так среди английских поэтов в свое время была известна целая группа так называемых ньютонианцев, отдававших предпочтение науке, а автор одного из наиболее резких выпадов против поэзии – трактата „Четыре века поэзии“ (1820 г.) – Т.Пикок был сам представителем литературного лагеря.

Что же касается определения относительной ценности науки, то среди ученых трудно найти таких, кто ставил бы науку ниже искусства, хотя многие из них признавали равноценность этих двух сфер культуры. Зато среди творцов художественной культуры ни-

когда не было недостатка в сторонниках подобных воззрений. Наука зачастую противопоставлялась ими искусству как более низкий вид творчества, а порой обвинялась во всех смертных грехах и даже в преступлениях, ею не совершенных.

Заметим, что подобное отношение к науке нередко проявляется и в наши дни, когда всю ответственность за социальные катаклизмы и катастрофы пытаются свалить именно на науку.

Достаточно напомнить о противопоставлении науки и искусства как древа смерти и древа жизни, которое мы встречаем у Блейка. Некоторые выдающиеся деятели искусства допускали порой не только недооценку роли науки, но и усматривали в ней некую прямую угрозу искусства, а то и всей культуре человечества. Поэт Д.Китс, подобно Блейку, не скрывал враждебного отношения к науке как силе, разрушающей поэтическое мировосприятие, обвиняя, в частности, Ньютона в низведении поэзии радуги до понятия спектра, что не помешало другим поэтам, например Водсворту или А.Попу, восхищаться тем же Ньютоном, „развеявшим тьму” и впервые озарившим тайны мироздания открытием, которое уподобляется Попом „божественному свету”.

Вопрос об относительной ценности науки и искусства оказывается неразрывно связанным с вопросом об их взаимном влиянии, взаимодействии, и с оценкой результатов такого взаимодействия. Причем в решении и этих вопросов также существуют диаметрально противоположные позиции, каждая из которых обосновывается представителями обеих сфер культуры. Одни подчеркивали антагонизм между искусством и наукой, другие отыскивали гармонию между ними. При этом сторонники каждой из этих точек зрения расходятся между собой и в оценке причин того или иного соотношения науки и искусства, и в оценке последствий такого именно соотношения, а также в определении перспектив. Признавая, например, противоречия между двумя сферами культуры, одни оценивали их как пагубные, другие – как желательные, одни усматривали возможность преодоления этих противоречий, другие пророчили неизбежность их углубления и т.д.

Платон, например, фиксировал некий, давно существующий, с его точки зрения, разлад между философией и поэзией, хотя само творчество Платона, его диалоги (диалог „Пир” например) являли собой живую практику единства теоретического и поэтического творчества, а Аристотель подчеркивал необходимость объединения искусства с науками в так называемой „всеобщей мудрости”. По-

добного рода синтез пытался воплотить Гесиод в своей поэме „Труды и дни“, где в поэтической форме отражались достижения современной ему науки, а Гераклит обличал невежество того же Гесиода...

Поэты-романтики, например, сетовали, что рационализм подрезает крылья искусству, а упоминавшийся выше Пикок объявлял поэтов полуварварами. Ф.Бэкон превращал поэзию фактически в служанку науки, предназначенную для выражения добытых наукой истин, поэт Водсворт предсказывал превращение поэта в проповедника научных идей, Гете проповедовал убеждение в равноправии науки и поэзии и изыскивал пути их объединения, а Ж.Бизе сокрушался по поводу того, что искусство падает по мере того как торжествует разум. И если Е.Баратынский сожалел о том, что человек, презрев чувство, доверился разуму и вдался в суету изысканий, то В.Одоевский предсказывал наступление эры ученой поэзии и поэтической науки.

О благотворном взаимном влиянии науки и поэзии можно прочесть немало убедительного в сочинениях, письмах, мемуарах многих выдающихся ученых и художников. Однако история и современность дают нам не мало „обличений“ и мрачных предсказаний по поводу взаимоотношений двух сфер культуры. И если ни одна эпоха, пожалуй, не может похвастать ни однозначностью, ни достаточной полнотой этих решений, то и современная эпоха не составляет в этом отношении какого-либо исключения, что, впрочем, не отрицает своеобразия в постановке и решении отдельных аспектов этой проблемы, а также соотношения самих этих аспектов, характерных для каждой эпохи.

Так характерный для нашего времени акцент на общности науки и искусства, на благотворность их взаимного воздействия, споры об их взаимоотношениях предстают порой и в виде противопоставления этих феноменов как прямых противоположностей, каждая из которых претендует – в изображении отдельных исследователей – на доминантную роль в современной культуре и характеризуется в качестве главного вектора всего культурного прогресса. Достаточно вспомнить в этой связи о широкой дискуссии 60 – 70-х годов, охватившей США и все цивилизованные страны Запада, Японию и Австралию, о характере современной цивилизации. В острой полемике, развернувшейся по вопросу о сциентистской либо гуманистической ориентации современной культуры, равно как и в знаменитом споре „физиков“ и „лириков“ в нашей стране, проблема

соотношения искусства и науки неизменно оказывалась в центре внимания участников дискуссии.

Один из аспектов этой глобальной темы – это интересующая нас в данном случае проблема эстетического в науке, поскольку феномен эстетического в науке является, с одной стороны, результатом воздействия искусства на различные ингредиенты науки, а с другой стороны, проявлением ее собственного эстетического потенциала, иллюстрирующего несомненное наличие общности между искусством и наукой, их родство, прослеживающееся и в генетическом, и в функциональном плане, с точки зрения не только экзистенции, но и самой эссенции этих сфер культуры.

Хотя в первом случае эстетическое выступает как фактор внешнего воздействия, а во втором как имманентное свойство, обусловленное самой природой научного творчества, дифференциация эта носит условный характер и подчас весьма затруднительна в практическом плане, что опять-таки обусловлено диалектикой общности и различия двух сфер культуры: связь упомянутых проявлений эстетического не может быть истолкована в смысле их тождества, но и различие их, принимающее порой радикальные, качественные формы, не может быть абсолютизировано.

Дело в том, что само воздействие определенного фактора возможно лишь при способности объекта этого воздействия на адекватное восприятие и реакцию. В противном случае воздействие оказывается либо безрезультатным (подобно попыткам, например, воздействия кислотой на золото), либо мало эффективным (подобно попыткам объяснения с глухонемым при помощи обычной речи). С другой стороны, реакция объекта на определенное воздействие не только свидетельствует о его собственной природе, но дает известную информацию и о самом реагенте.

Применительно к эстетическому воздействию уместно вспомнить весьма многозначительное указание Маркса на то, что „...для немзыкального слуха самая прекрасная музыка не имеет никакого смысла, она для него не является предметом”¹. Однако, с другой стороны, „...только музыка пробуждает музыкальное чувство человека”, и само „...человеческое чувство, человечность чувств, – возникает лишь благодаря наличию соответствующего предмета”².

Воздействие эстетического фактора на научное творчество предполагает определенное соответствие характера реагента и реципиента, природы воздействия (и воздействующего) и воспринимающего, наличие определенной степени общности, родства, связи,

единства обоих компонентов, единства, условно говоря, субъекта и объекта такого воздействия (точнее, взаимодействия).

Что касается первого из компонентов рассматриваемого отношения – самого эстетического воздействия, то такое единство составляет самую его природу, поскольку эстетическое как таковое – при всем обилии его проявлений, характеристик, дефиниций (эмоционально-образное, оценочное, внеутилитарное и т.п.) – имеет низменным субъектом (уже в формально-логическом смысле) всех этих предикатов понятие ОТНОШЕНИЯ, которое неизменно ж выступает как субъектно-объектное отношение. Что касается второго из рассматриваемых компонентов – объекта воздействия (т.е. науки), то научное творчество, подобно любому виду творчества вообще, также немислимо вне субъектно-объектных отношений. Более того, природа науки, ее специфика состоит, в частности, в том, что она адекватна именно эстетическому воздействию, ибо эстетическое (как будет показано ниже) составляет ее собственный элемент, ее существенное свойство, ее атрибут, имеющий различные степени и формы проявления, но неизменно обусловленный ее собственной природой.

Следовательно, различие эстетического в качестве фактора внешнего воздействия и в качестве имманентного свойства науки носит отнюдь не формальный характер, и дифференциация их обуславливается не только удобством рассмотрения двух взаимосвязанных объектов исследования, но и оправдывается его целью: выявление не только связи (в плане соответствия, взаимного воздействия, трансформаций и даже тождества отдельных параметров), но и их существенных отличий (по природе, функциям, роли, результатам, значению).

Обращаясь к первому из отмеченных аспектов исследования – эстетическому как фактору внешнего воздействия на науку, – следует отметить, что воздействие это может выступать как в косвенной, так и в непосредственной форме. Дело в том, что диапазон такого воздействия исключительно широк, т.к. он охватывает не только сам процесс научного исследования на его различных этапах, уровнях, ступенях и т.д., но и прочие составляющие научного творчества – сопутствующие обстоятельства, научный инструментарий, продукты научного труда и пр.

Более того, косвенное воздействие искусства связано с его влиянием и на факторы, выходящие за пределы самой науки. Искусство всегда имело исключительно широкий диапазон воздействия, а

в наши дни оно как никогда активно вторгается во все сферы жизни. Воздействуя на весь социальный организм – на культуру, идеологию общества, духовный мир личности, искусство влияет в известной мере и на самую основу развития науки – общественно-историческую практику, и на самый объект науки, поскольку таковым является и общество, и человек во всем богатстве его отношений с окружающим миром, во всем многообразии проявлений его акциденций. Наконец, говоря о косвенном воздействии искусства на науку, следует напомнить и о функциях искусства как распространителя, пропагандиста и популяризатора научных идей. Искусство не только обогащает язык современной науки собственными выразительными средствами, но и выступает в качестве своеобразного переводчика: оно переводит научные истины с малодоступного языка науки на общедоступный язык, делая их практически всеобщим достоянием.

Однако косвенное воздействие эстетического фактора наиболее рельефно проявляется в его влиянии на субъекта научного творчества, в воздействии на самого ученого. И не случайно этому посвящено наибольшее число исследований. При этом проблема анализируется преимущественно в плане воздействия на ученого художественной культуры, воздействия искусства, которое хотя и не исчерпывает эстетической культуры (факт – почти общепризнанный в современной литературе), но, несомненно, составляет ее ядро.

Преимущественное обращение к данному аспекту проблемы объясняется не только очевидностью самого проявления и результатов такого воздействия (хотя оценка их зачастую принимает весьма спорный характер, о чем свидетельствуют весьма высокие авторитеты из далекого прошлого и наши современники – как из числа ученых, так и выдающиеся деятели художественной культуры). Не менее важным обстоятельством в таком предпочтении является и то, что данная проблема, как и всякая другая теоретическая проблема, профессионально исследуется именно учеными, располагающими в этом отношении известным личным опытом и способными опираться на этот опыт при анализе и оценке воздействия эстетического фактора на их собственную личность.

Действительно, среди крупнейших ученых самых различных специальностей трудно найти тех, кто не касался бы рассматриваемой проблемы, если и не в специальных трудах, то хотя бы в письмах, воспоминаниях и т.п. Свидетельства эти не только цитируются в специальной литературе, но, порой, и сами становятся объектом теоретического анализа. Особый интерес в этом отноше-

нии представляют высказывания выдающихся теоретиков нынешнего столетия – Н.Бора, М.Борна, В.Гейзенберга, Л.Ландау, Р.Оппенгеймера и других.

Корифеи мировой науки касаются различных аспектов влияния искусства на ее творцов, но все их высказывания пронизывает мысль о благотворности и огромной значимости такого воздействия. И наиболее рельефное выражение эта мысль получила в знаменитом высказывании крупнейшего физика XX столетия А.Эйнштейна о том, что Ф.М.Достоевский дал ему больше, чем любой научный мыслитель, больше, чем К.Гаусс. Это красноречивое признание творца теории относительности в том, что художник оказал на него большее воздействие, чем сам Гаусс – этот выдающийся физик и астроном, увенчанный титулом короля математиков – причем воздействие не на Эйнштейна-человека, а на Эйнштейна-ученого не случайно породило целый ряд исследований, ибо в этом признании отражена значимость самой проблемы.

Воздействие искусства на личность ученого является многоплановым. Оно, в первую очередь формирует эмоциональный мир человека, повышает уровень его эмоционального развития, общую культуру его чувств. Это находит свое выражение в культуре восприятия, свойственной данной личности, в соотношении особых форм восприятия и форм выражения результатов восприятия, в культуре самовыражения личности. Искусство – это важный фактор формирования чувственного восприятия, являющегося одной из форм освоения действительности, значение которой трудно переоценить в силу того простого факта, что она является исходной ступенью познания вообще, первоисточником знаний о мире.

Особенности восприятия и выражения его результатов, или, шире, особенности познавательного процесса, детерминированные в известной мере искусством, проявляются не только в его эмоциональной окрашенности, направленности, эмоциональной напряженности. Воспитывая культуру чувств индивида, развивая его способность к чувственному познанию, искусство воздействует и на другие характеристики познавательного процесса, неразрывно связанные с эмоциональной стороной познания, с чувственным познанием вообще.

Уже в силу воздействия на чувства искусство оказывает определенное влияние на мыслительную деятельность, поскольку эмоции выступают возбудителем многих психических процессов, составляя в известном смысле их стимул. Это сказывается прежде всего на такой характеристике процесса познания как образность. Искусство

культивирует эту форму постижения действительности – образное познание, и более того, развивает самую способность к образному мышлению, играющему немаловажную роль в научном творчестве. Воздействие искусства на образный строй восприятия чрезвычайно важно. Особенность чувственных образов, в частности, заключается в их активизирующей природе, проявляющейся по отношению к интеллекту. Это, разумеется, не значит, что образное видение, культивируемое искусством, и образное мышление суть одно и то же. Это не значит также, что наличие образного мышления есть результат исключительно воздействия искусства, как это порой изображается в исследовательской литературе. Способность к образному восприятию присуща и людям, весьма далеким от искусства. Помимо того, не следует забывать о различии между образом вообще и художественным образом. Однако воздействие искусства – этой эмоционально-образной формы освоения действительности на отмеченные особенности процесса познания – является несомненным.

И эмоциональность, и образность – это результат проявления определенных способностей, определенных особенностей, характеризующих уже не данный акт познания, а самое мышление индивида. И стимулирующее воздействие искусства на развитие этих способностей весьма важно.

Столь же несомненным и важным является воздействие искусства и на другие особенности мыслительной деятельности, которые также не составляют монополии художественного мышления, но, во-первых, характерны для него и, во-вторых, постоянно стимулируются им. Так само образное мышление неразрывно связано с такими способностями как воображение и фантазия и с такими выразительными художественными средствами как метафора, троп и т.д. Но и воображение, и фантазия как и неотделимое от них вдохновение, наличие которого, по выражению А.С.Пушкина, равно необходимо и в геометрии, и в поэзии³, суть атрибуты творческого мышления, развитие которого, таким образом, также оказывается связанным с искусством, испытывает на себе его воздействие. И воздействие это, следовательно, затрагивает эвристический момент, что также не может быть недооценено.

Искусство действительно воздействует не только на чувства индивида, детерминируя этим некоторые особенности его мышления – в силу неразрывной связи этих двух сторон психической деятельности, но и воздействует на сам мыслительный процесс, определяя в известной мере его характер, специфику форм его осуществления.

Оно оплодотворяет теоретическое мышление, обогащая духовный мир самих творцов науки, что проявляется наиболее зримо именно в эстетическом аспекте.

Искусство, как отмечалось, воздействует прежде всего на эмоциональный мир личности. Но особое, исключительно важное значение в этом мире принадлежит эстетическим эмоциям. Именно этот вид эмоций наиболее эффективно развивает искусство, и именно эстетическим эмоциям принадлежит особая роль в структуре эстетического сознания в качестве психо-физиологической основы его корректирующих, индуцирующих и контрольных функций. Эстетические чувства – квинтэссенция эмоционального потенциала личности, выступают в качестве источника и регулятора деятельности иных компонентов эстетического сознания, вследствие чего они детерминируют в определенной степени и многие их параметры. Эстетическое видение тренирует специфические способности индивида – общую способность восприятия гармонии, комбинаторную потенцию воображения, активность мышления, повышает творческий потенциал личности. Эстетическое видение пробуждает все новые эмоциональные оттенки, постоянно обогащает эстетические вкусы и идеалы индивида новыми связями, сопоставлениями, ассоциациями, углубляет оценки, расширяет эмоциональные контакты и активизирует опыт эстетико-художественной деятельности. Все это накладывает определенную печать на теоретическую деятельность, определяет ее эстетический колорит и делает эстетическое сознание ее важным компонентом.

Стимулирующее воздействие искусства на труд ученого проявляется и в его влиянии на общее состояние ученого, на его настроение и даже самочувствие, оно может служить мощным источником вдохновения, повышать его работоспособность, самую эффективность интеллектуальной деятельности, питать творческую энергию ученого, культивировать определенные морально-этические качества, влияющие на продуктивность научных исследований.

Наконец, то же стимулирующее воздействие на ученого искусство способно оказывать и самым своим содержанием, своей идеологической направленностью, сообщающей соответствующий заряд деятелям науки, мобилизующей их духовные ресурсы. Яркой иллюстрацией этого является следующее высказывание академика Л.Келдыша: „Создание общей теории относительности является, может быть, наилучшим примером того, какую роль в процессе

познания, наряду с фактами и логикой, могут играть интуиция и даже чисто эстетические соображения”⁴.

Однако проявления эстетического момента в научном творчестве не ограничивается эмоциональным аспектом, но выступает и в более сложных формах эстетического сознания. Поскольку эмоционально-чувственные образы отражают в первую очередь внешнечувственные, в том числе гармонические свойства объектов, они тем самым рефлектируют и сущностные свойства, а следовательно, и их связи с иными объектами. Все это требует обращения к соответствующим эстетическим понятиям подобно другим составляющим эстетического сознания, индуцируемым эстетическими эмоциями.

Искусство, таким образом, тренирует и совершенствует эстетические способности ученого, обогащает его способности к восприятию прекрасного и, одновременно, генерирует его стремление к изяществу и красоте, трансформируя это стремление в атрибут творчества. Оно существенным образом совершенствует сам мыслительный аппарат ученого, который обретает в результате необходимую гибкость, разносторонность, оригинальность. Искусство, наконец, оттачивает и само восприятие, и способность понимания красоты и гармонии, превращает эти эстетические категории в инструментарий науки.

Это находит свое выражение в том, что помимо отмеченной функции стимуляторов научного творчества эстетические понятия, функционирующие в науке, осуществляют и функцию критериев оценки плодов научного поиска. Существуют внешние признаки красоты, например, в самом виде формул, в характере выражения какого-либо вывода. „Но гораздо важнее не внешние, а глубокие признаки красоты результатов. Красиво, когда разрозненные и прежде не связанные явления вдруг объединяются в стройной формуле”⁵.

Красота научной теории – весьма важный, а по мнению П.Дирака, даже самый надежный показатель ее истинности. И хотя последнее высказывание представляется нам явной гиперболой, связь между истиной и красотой – несомненна, что издревле подтверждалось представителями самых различных областей культуры. И связь эта, как правило, является двусторонней.

Функционирование эстетических категорий в качестве критериев оценки научного творчества выходит за пределы косвенного воздействия искусства, т.к. речь идет уже о его влиянии не на личность ученого, а на само научное творчество. И влияние это, т.е. непосредственное влияние искусства на науку (которое, конечно, не

отделено китайской стеной от рассмотренных аспектов косвенного влияния), не ограничивается отмеченными моментами: искусство поставляет не только критерии оценки результатов научного творчества, но и специфические средства их оформления – специфические художественные средства, значительно обогащающие сам язык науки, способствующие его гуманизации и демократизации, использование которых освобождает науку от излишней схематизации и чрезмерной формализации, делают добытые ею данные более выразительными и доступными.

Воздействие эстетического фактора сказывается не только на оформлении плодов научного творчества, но и – более того – в определенной мере на самом процессе и формах их добывания. Такие, в частности, приемы художественной композиции как совмещение временных планов, ценностные критерии отбора, умышленные смещения смысловых акцентов и т.п., способствующие своего рода реставрации и целостному восприятию данного феномена, несмотря на отсутствие отдельных составляющих, а также моделирование и выбор вариантов, играют немаловажную роль в современной науке.

„Все здание научной истины можно возвести из камня и извести ее же собственных учений, расположенных в логическом порядке. Но чтобы осуществить такое построение и понять его, необходимы творческие способности художника”, – свидетельствует А.Эйнштейн⁶.

Все это обуславливает особую роль воображения, фантазии, интуиции, выступающих уже в качестве инструментов добывания истины, средств познания, которые столь характерны для искусства, что их нередко квалифицируют как исконно художественные начала.

Воображение помогает ученому домыслить, восстановить отсутствующие звенья в цепи исследуемого, компенсируя имеющиеся проблемы и однонаправленность мышления, трансформирующую порой в его ограниченность, как бы дорисовывая или реставрируя картину и представляя ее в целостности.

Воспаря на крыльях фантазии, ученый как-бы возвышается над реальностью, в силу чего он способен заглянуть в будущее и, в известной мере, прогнозировать его.

Интуиция зачастую выступает специфическим средством постижения истины, приходя на помощь дискурсивному мышлению, когда его возможности оказываются недостаточными.

Арсенал научного познания в наши дни явно обогащается средствами художественного познания, в подтверждение чего достаточно обратиться к практике научного моделирования, в особен-

ности к такой его разновидности как макетирование, где особенно заметны приемы и атрибуты художественного творчества.

Но составляют ли все эти инструменты исключительную монополию художественного познания, а функционирование эстетических категорий в системе науки является отражением только внешнего воздействия эстетического фактора?

Эстетическое содержание научного труда, как подчеркивалось выше, детерминируется самой его природой, и сам факт функционирования эстетических категорий в системе науки – отражение не только воздействия искусства, но и имманентного свойства науки.

О наличии эстетических моментов в научном творчестве и о их значении наилучшим образом свидетельствуют сами ученые. О поэзии научного труда, об эстетической значимости теоретических конструкций, о красоте создаваемой наукой панорамы вселенной и о наслаждении, испытываемом и от самого созидания, и от восприятия этой картины мироздания неоднократно высказывались крупнейшие научные авторитеты.

Особенно много красноречивых свидетельств мы имеем об эстетических достоинствах математики. И сегодняшние математики, указывает М.Борн, часто исходят не только из логических, но также из „эстетических точек зрения и развивают из них удивительные образы”⁷. Поэтические свойства видел в математических образах и Л.Бриллюэн, а А.Пуанкаре горячо спорил со всеми, кто исключал из математического творчества глубоко эстетическое чувство. Понятие эстетики математического творчества отстаивают и развивают и многие наши современники, в том числе и отец кибернетики Н.Винер. И это, видимо, не случайно, ибо, по свидетельству такого авторитета как академик А.Н.Колмогоров, „в самой математике есть своя эстетическая сторона”⁸.

Эта характеристика с известной степенью достоверности может быть отнесена и к другим областям научного знания, ибо, как свидетельствует А.Эйнштейн, „В научном мышлении всегда присутствует элемент поэзии”⁹.

Эстетический момент в научном творчестве наиболее ярко проявляется прежде всего в эмоциональном аспекте – в широком спектре переживаний, сопровождающих научный поиск, в чувстве радости, наслаждения, удовлетворения (или в соответствующих негативных эмоциях), испытываемых ученым в ходе исследования, от преодоления трудностей и получаемых результатов. И речь в данном случае идет об эмоциях, порождаемых самим характером науч-

ного творчества, его спецификой, наличием у него именно своей внутренней эстетической стороны (роль искусства здесь сказывается в той мере, в какой оно способствовало воспитанию культуры чувств ученого, сформировало его эмоциональный потенциал).

Подобные эмоции детерминируются красотой, гармонией, совершенством, предстающими перед взором ученого, познающего мир, как своего рода награда за его самоотверженный труд, и характеризующими сам этот труд, прекрасный и благородный, доставляющий высшее наслаждение, во многом сходное с наслаждением шедеврами искусства.

О радостях научных открытий, о муках творчества и о наслаждении им мы имеем многочисленные свидетельства, что называется из первых рук. Поэзией музыки называет академик Г.Будкер труд наших ученых по решению атомной проблемы. Характер деятельности, пишет академик, был поэтический, они творили симфонию радости, симфонию красоты. И хотя это был тяжелый, можно сказать, изнурительный труд, когда в течение трех лет приходилось ежедневно работать до двух часов ночи, академик Будкер называет этот период самыми светлыми и восторженными годами своей жизни¹⁰. Радость, которая овладевает исследователем, видящим, что его открытие преобразует жизнь, сравнивалась академиком М.В.Келдышем с радостью, испытанной Э.Григом, услышавшим однажды в поле свою мелодию из уст деревенской девушки и понявшим, что „его творение вошло в душу народную“¹¹. Характерно, что, отмечая чувство наслаждения своим творчеством, ученые подчеркивают обычно такие познавательные-эстетические качества как стройность теоретических конструкций и соразмерность их составляющих, их логическую согласованность, последовательность и обоснованность, их красоту и гармоничность. О гармонии чисел и форм, о чувстве математической красоты выразительно писал А.Пуанкаре. А Д.И.Менделеев говорил о прелести кристаллических образований. Ошеломляюще прекрасными называл Р.Оппенгеймер ранние работы А.Эйнштейна, а знаменитая эйнштейновская формула, как известно, характеризуется как величайшее произведение искусства XX века. В упоминавшихся выше воспоминаниях академика Г.Будкера отмечается: по красоте и совершенству каждая формула не уступала веницианской вазе. „Никогда более я не слышал музыки, не читал стихов, не представляю себе вообще произведение искусства, которое по красоте внутреннего своего звучания и внешнего оформления, по гармонии чувств и разума могло сравниться с деятельностью по решению

атомной проблемы”¹². Ученый ярко живописует „изящество и красоту современной физики”; „Кто однажды соприкоснется с этими великими творениями человеческого разума, увидит, помимо глубокой мысли, и красоту. Красоту эмоциональную, действующую на чувства людей так же, как музыка, как стихи, как живопись”¹³.

Красота, совершенство формул, теорий, концепций не составляет их исключительно эстетической характеристики: последняя оказывается в неразрывной связи с их собственно теоретической содержательностью, а следовательно, и с их научной значимостью. Это очевидно и в приведенных, и во множестве других высказываниях ученых. Так именно познавательной функцией математики, в которой акцентируется как раз эстетическая сторона обосновывает Н.Винер само понятие эстетики математического творчества. „Красота науки и в логической стройности, и в богатстве связей. Понятие красоты играет важную роль для проверки правильности результатов и для отыскания новых законов, являясь отражением в нашем сознании гармонии, существующей в природе”, – свидетельствует А.Мигдал¹⁴. „Так же как в искусстве, в науке важную роль играет понятие красоты”, – категорически утверждает он¹⁵.

Следовательно, стремление к красоте, характеризующее высокую культуру мышления, отражается не только во внешнем оформлении математических формул и научных теорий – в их упорядоченности, стройности, изяществе, гармоничности, но и оказывает определенное влияние на само направление научного поиска, а в силу этого и на само содержание научных открытий, ибо красота – это и индикатор ценности результатов, и, напомним – стимул научного поиска. „Очень многое мы открываем потому, что нам это кажется прекрасным, а уж потом доказываем, что это полезно”¹⁶.

Эстетический фактор науки, таким образом, находит различные проявления и может и предшествовать научному поиску (эстетическая мотивация), и сопутствовать ему (эстетическая стимуляция и инструментарий), и венчать его (эстетическое оформление и критерии оценки результатов научного исследования). И во всех этих ипостасях эстетического мы находим упоминавшуюся связь эстетического как внешнего фактора с эстетическим как имманентным свойством науки – связь столь тесную, что дифференциация их становится порой неблагоприятным занятием.

Эстетический фактор предшествует не только отдельным актам научного творчества, но и самому процессу конституирования науки: искусство справедливо характеризуется как своеобразная пред-

теча науки. Возникновение многих отраслей научного знания ведет свою родословную от определенных отраслей художественного творчества и зачатки научного знания выступают первоначально в рамках художественных произведений. Генетический аспект рассматриваемой проблемы особенно рельефно проявляется, в силу этого, при обращении к древности.

Для архаичных периодов истории мировой культуры, когда сама она выступала преимущественно в синкретических формах, характерно слияние, синтез художественного творчества и теоретической мысли. Разве все эпические творения, начиная с древнейшего из них, посвященного национальному герою шумеров – Гильгамешу, не поэтическое выражение мирозерцания? Разве мифы – не опозтизированные энциклопедии достигнутого знания? При этом речь идет не просто о соединении знания и поэтической формы, а о поэтической форме выражения именно обобщенного, теоретического, в том числе и зачатков научного знания.

А сама Библия – не образец ли того же синтеза философии (этой исторически первой формы научного знания) и поэзии? В книге Иова, например, как утверждает один из современных ее исследователей, одновременно сочетаются „элементы философского трактата, поэмы и драмы, что выражается, помимо прочего, в живости описаний и стиля, драматическом нарастании действия, смелости философской мысли и пылкости чувств”¹⁷. Да и сами деятели античной культуры или культуры эпохи Возрождения были, как правило, не только философами и естествоиспытателями одновременно, но и учеными и поэтами в одном лице. В их числе не только упоминавшийся греческий мыслитель Гесиод или выдающийся Римский поэт-философ Лукреций Кар, не только гордость человечества Леонардо да Винчи или Михаил Ломоносов, но и большая плеяда творцов мировой культуры, представителей многих народов и эпох.

Образцы синтеза поэтического и научного творчества являют нам не только упоминавшиеся диалоги Платона или Диалоги провозвестника научного мировоззрения Д.Бруно, но и многие иные бессмертные творения выдающихся мыслителей и поэтов. Некоторые из них – А.Брюсов, А.Белый и др. – пытались дать теоретическое обоснование научной поэзии, определить ее эстетические каноны и реализовать на практике соответствующие идеи.

В отдельные эпохи познание объективных, социальных в частности, явлений выступает в качестве прямой и осознанной цели искусства, достигавшего в этом отношении немалых успехов. Доста-

точно вспомнить в этой связи реалистическую литературу XIX столетия, сконцентрировавшую свое внимание на социальной проблематике и выступавшей в качестве инструмента исследования социальных процессов, осуществляемого именно в специфической художественной форме. Достаточно вспомнить в этой связи Бальзака, не без оснований именовавшего себя „секретарем французской Истории“, или плеяду английских романистов, которые „в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые“¹⁸.

Разумеется, собственно научному этапу становления многих (а по мнению некоторых исследователей, и всех без исключения) отраслей естественнонаучного знания предшествует развитие соответствующих областей художественного творчества, причем это относится не только к далекому прошлому, но и к современности. Из „химического искусства“, например, выводится современная химическая наука, из художественного моделирования – компьютерное моделирование, и т.д. Идея гармонии и неразрывно связанная с ней идея симметрии, господствующей в природе, немало способствовали оформлению идеи античастиц, существование которых было подтверждено новейшей физикой.

Многие идеи, получившие позже обоснование и развитие в науке, принятые ею на вооружение и прочно вошедшие в ее арсенал пришли в науку из художественной литературы, были заимствованы отсюда или, во всяком случае, впервые увидели свет на страницах художественных произведений. Однако убедительные примеры на этот счет дает не столько история естествознания (поскольку сама малочисленность подобных примеров свидетельствует о том, что они составляют здесь скорее исключение, чем правило), а история обществознания, история социально-политических учений в первую очередь, где именно художественные произведения (например, социалистов-утопистов, русских революционных демократов и др.) послужили импульсом научных исканий. Однако применительно к науке как форме познания действительности генетическое значение эстетического фактора не может быть поставлено под сомнение. И если для архаичных периодов развития культуры было характерно опозтизированное выражение теоретических знаний, то в наши дни соединение поэзии и науки выступает скорее в наукообразном выражении или, во всяком случае, в эциентистских устремлениях поэтической мысли. Примеры же художественного выражения теоре-

тической мысли современности уже в силу ее исключительной сложности и специализации вряд ли могут быть признаны удачными (не говоря уже об их немногочисленности и адресованности к узкому кругу избранных).

Еще масштабней и значительней проявление эстетического фактора в науке в функциональном аспекте, ибо здесь эстетическое как имманентное свойство является прямым отражением исторического предназначения науки, проекцией ее природы.

Историческое предназначение науки и искусства заключается в конечном итоге в освоении действительности (в свойственных им формах) в целях преобразования этой действительности (доступными им методами). При этом отличительной особенностью научного познания является то, что наука познает предметы, явления, процессы, всю объективную реальность – т.е. все существующее вне сознания человека, и притом именно объективно, т.е. именно так, как это существует вне и независимо от сознания. Но объективность познания не исчерпывает характеристики и не составляет монополии науки. Отправляясь, как и всякое познание, от объектов реального мира, наука не ограничивается ни констатацией, ни описанием данного факта, идет дальше – дает причинное объяснение, выявляет его генезис и его эволюцию.

Научное исследование факта осуществляется путем выделения из всей совокупности его свойств наиболее существенных важных свойств, т.е. качеств, совокупность которых составляет самую сущность объекта. Научно установленный факт и означает вскрытие его сущности, его качественных отличий. Но и полное и всестороннее знание факта не исчерпывает задач научного исследования, его конечной цели, во-первых, в том смысле, что факты не исчерпывают состава науки, во-вторых, потому, что наука изучает не просто отдельные факты, не сумму фактов и даже не просто систему фактов (как нередко утверждается).

Прежде всего, уже само причинное объяснение требует знания всей цепи явлений, каждое звено которой порождено другим и, в свою очередь, порождает новые его звенья. Уже само исследование эволюции объекта требует выяснения его отношений и связей. И подобно тому, как из анализа отдельных сторон, свойств, качеств предмета, выделяя наиболее важные и существенные из них, наука извлекает целостное и исчерпывающее знание о самой сущности факта, так и из всего разнообразия связей и отношений между объектами наук выделяет наиболее устойчивые, постоянные, повто-

ряющиеся, важные, существенные отношения, т.е. отношения сущностей или между сущностями, иными словами – законы.

Познание законов – исключительная прерогатива науки, которая и возникает как единственно возможная форма их адекватного познания и именно с целью такого познания. Наука начинается с теоретического отношения к предмету познания. А такое отношение становится возможным лишь тогда, когда сам предмет выступает как закономерно существующий и закономерно изменяющийся объект. Познание и закономерностей внешнего мира, и закономерностей его отражения, генезиса и эволюции различных форм его отражения (включая и такие его формы как наука и искусство) – предмет именно научного познания единственной из форм, специально предназначенной для обслуживания общества достоверными, обоснованными, систематизированными, точными знаниями и единственно способной к постижению самих закономерностей бытия и сознания.

Именно закон является тем инструментом, который придает науке исключительную силу, вручая ей власть не только над настоящим, но, в известном смысле, и над прошедшим, а в определенной степени и над будущим, подчиняя ей самое время.

На основе познания объективных законов, определяющих ход развития действительности, наука как бы восстанавливает далекое прошлое, воскрешает события, имевшие место многие тысячи и даже миллионы лет назад, то, что происходило задолго до появления не только науки, но и самого человека, дает адекватное объяснение этим событиям, явлениям, фактам, что имеет немаловажное значение и для правильного понимания настоящего, а порой является и единственно возможным путем раскрытия загадок современности. На основе познания тех же законов наука обретает всевозрастающую власть над настоящим, не только объясняя его, но и контролируя и даже регулируя те или иные процессы, применительно к потребностям и интересам людей. Наконец, на основе познания объективных законов наука как бы заглядывает в будущее, предсказывает то, что еще не наступило, но неизбежно или возможно при наличии определенных условий, прогнозирует развитие самых различных областей действительности и самой истории в целом. Научное предвидение, осуществляемое на основе объективных законов, открываемых наукой, позволяет не только предсказать будущее, но в известной мере и приближать его, ускорять наступление тех или иных событий, вызывать их к жизни путем создания определенных условий, т.е. в конечном итоге сознательно формировать будущее.

Познавая сущности и их отношения – законы, наука вскрывает мир в его целостности, завершенности, обнажая соответствие и пропорциональность, симметрию и изоморфизм, а в конечном итоге гармонию и красоту вселенной. Само открытие и формулирование законов возможно лишь в результате того, что из кажущегося хаоса явлений, из внешней беспорядочности и диспропорций выявляется действительный смысл сущего, соответствие его составляющих, их согласованность, их взаимосвязь и взаимная детерминация, целесообразность, стройность, т.е. та самая гармония мира, которая обуславливает (в эстетическом плане) самую возможность научного познания и в силу которой сами эстетические потенции науки непосредственно зависят от объективных законов природы.

Открытие и формулирование законов объективной реальности – это познание „мер” ее составляющих – „мер” предметов, явлений процессов. Уже постижение сущности отдельных вещей есть постижение их „меры”. Именно благодаря и на основе постижения „меры” предмета наука способна к его реконструкции и регенерации, к радикальным преобразованиям объективных реалий и к созданию объектов, не существующих в природе – материалов с запрограммированными свойствами, композитных материалов и т.п.

Способность преобразовывать и производить вещи в соответствии с их собственной „мерой” составляет, как известно, отличительную особенность человека и лежит в основе его творческой деятельности вообще, творчества „по законам красоты” – в частности, т.е. эстетического творчества. „Мера вещи” – это всеобщее природное свойство предметов, выражающее органическую связь их содержания с присущей им внутренней формой, наиболее адекватно выражающей это содержание. Это природное свойство – естественная предпосылка превращения вещей в эстетические ценности. Однако, будучи важной детерминантой эстетического характера творчества, „мера вещи” еще недостаточна для обретения эстетической значимости каждым предметом. Второй составляющей является „мера” самого создателя, субъекта творчества. И соотношение этих двух „мер” – центральный момент, определяющий наличие или отсутствие эстетичности данного вида творчества, эстетическую ценность ее плодов.

Коль скоро созидательная деятельность – „распредмечивание” действительности, есть процесс объективации, „опредмечивания” человеческих сущностных сил, субъективных возможностей и способностей человека, постоянно развивающихся и совершенствующихся

щихся его дарований, преобразование природы оказывается преобразованием и собственной природы человека. Воздействие на окружающую действительность, видоизменение ее в соответствии с потребностями и интересами человека, иными словами, очеловечение природы требует соотнесения „меры” данной вещи с „мерой” человека-созидателя, ради удовлетворения интересов или потребностей которого преобразуется или создается данная вещь.

Таким образом, „мера вещи” только в определенном соотношении с „мерой” ее творца (или преобразователя) может детерминировать эстетический характер самой деятельности и эстетическую ценность предмета. Единство этих двух „мер” – отражение единства природного и социального, объективного и субъективного, их определенное сочетание, их своеобразный синтез способен породить ту идеальную меру, которая выражает „законы красоты”. Гармония „меры” объекта и „меры” субъекта (а не их простое сочетание) порождает ту самую „УНИВЕРСАЛЬНУЮ МЕРУ”, которая отражает сущность эстетического отношения, где само наличие объекта – предпосылка потенции эстетического, где акцентируется роль субъекта как активного творческого начала, реализующего указанную потенцию.

Наука, таким образом, в силу своего исторического предназначения, как инструмент постижения сущности вещей, а следовательно, и „универсальной меры” этой основы эстетического творчества, необходимо включает в собственный институт именно этот вид творчества. Но наука, как подчеркивалось, не ограничивается постижением сущностей вещей, а является средством открытия и формулирования законов (отношений между сущностями) объективной реальности (природной и социальной), законов возникновения и развития всего сущего (включая и законы самого познания), в том числе и „законов красоты”. И если „универсальная мера” – инструмент эстетического творчества, то „законы красоты”, т.е. законы, по которым осуществляется само это творчество, тоже объект изучения, открытия, результат научного творчества, что также является свидетельством эстетического потенциала науки, его атрибутивного характера относительно самого содержания научной деятельности.

Искусство, как известно, нередко характеризуется как форма постижения и преобразования мира по законам красоты. Но постигать по законам и постигать сами эти законы – не одно и то же. Постигание законов красоты, или шире говоря, законов эстетики сильно, опять-таки, только науке, теории и для этого существует

специальная ее отрасль – особая научная дисциплина – эстетическая теория, неразрывно связанная с искусством, но качественно отличная от него по своему предмету, функциям, задачам и значению. Искусство, как и наука, как и другие формы общественного сознания, есть отражение неисчерпаемого богатства проявлений объективной реальности, в том числе и проявлений объективно-закономерного в самой реальности, закономерностей ее развития, и само это отражение, в свою очередь, подчиняется определенным закономерностям, строится на их основе, регламентируется ими. Но искусство не исследует специально ни эти объективные закономерности, ни законы их отражения в сознании и тем более не открывает и не формулирует эти законы. Оно не владеет ни системой, ни методами их анализа, их систематизации и оценки и пр. И не только закономерное, существенное, необходимое, но и случайное второстепенное и т.п. не исследуется специально – в теоретическом плане – искусством (хотя может играть и первостепенную роль в нем), а отображается им в иных формах и с иной целью. Искусство имеет свой объект, свои методы и приемы, свои цели и результаты, подчиняющиеся определенным закономерностям, но сами эти закономерности – объект научных исследований.

Но наука не только орудие добывания истинных знаний о красоте мира, но и инструмент осознания, разъяснения, доведения до сознания индивидов содержания открываемых ею законов, а следовательно, и средство приобщения к гармонии и красоте объективного мира, отраженных в законах, открытых и сформулированных наукой. Наука тем самым вооружает художественное видение теоретической базой, обогащая само художественное видение, стимулирует эстетическое восприятие, расширяя кругозор художника и увеличивая его зоркость.

Наука вооружает художника новейшими и достоверными знаниями, в том числе знанием законов функционирования человеческой психики, законов, принципов и возможностей художественного творчества. Научный багаж художника не только очерчивает его кругозор, но определяет общий уровень культуры, а следовательно, и культуры мышления, совершенство, гибкость и универсальность его мыслительного аппарата, что сказывается непосредственно на самой дисциплине и оперативности и на аналитико-синтетической мощи мышления.

Помимо того наука в наши дни существенно расширяет творческие возможности художника, вооружая его „искусственной па-

матью”, характерным отличием которой является постоянно увеличивающийся ее объем. В результате информация самого различного характера становится практически неисчерпаемой, а оперативность ее получения и отбора на основе использования современных научно-технических средств – исключительно высокой. Сказанное, конечно, не означает, что современный художник должен быть специалистом в какой-либо отрасли научного знания, но художник наших дней, должен, говоря словами Пушкина, встать с веком наравне, чтобы его творчество не оказалось мертворожденным.

Наука, далее, вооружает художника не только специальными знаниями, необходимыми ему в отдельных случаях в определенной степени, но и определяет сам характер его мировоззрения. Художник, остающийся сегодня на мировоззренческом уровне начала нынешнего столетия, перестает просто быть художником. Знания, как известно влияют на эмоциональный мир художника, на культуру чувств, стимулируя и обостря чувства. Чувственно-образное и рационально-логическое в современном искусстве – при всей их специфике – зачастую неразделимо. Углубленное и правдивое эстетическое освоение действительности сегодня осуществляется на основе научного знания, прогресс которого способствует совершенствованию и художественного видения мира.

Таким образом, успехи науки выступают в качестве основы подъема художественного творчества на новую ступень, но эту связь недопустимо истолковывать прямолинейно. Картина мира, в античном, например, искусстве не менее красочна, чем в искусстве самом современном, хотя научная картина античности не идет ни в какое сравнение с современным научным знанием. Однако трудно представить себе современного художника-невежду, способного создать истинное произведение искусства, оплодотворяющее же воздействие современных научных достижений на самый характер и уровень художественного освоения мира, его всестороннее воздействие на личность художника – несомненны.

Наука, далее, выступает не только теоретической основой всего духовного производства, но и инструментом исследования различных видов творчества, в том числе и художественного, привнося в него специфические методы и приемы. Применение известных научных методов – системного исследования, структурного анализа, семиотического и информационного подходов, применение широкого спектра математических методов к исследованию произведений искусства и самого процесса художественного творчества – обо-

гащает самую теорию искусства, помогает проникнуть в его тайны, постоянно обогащает арсенал самих художников новейшими и ценнейшими данными.

Исследование процессов художественного творчества диктуется не только интересами теории искусства, но и науки вообще. Подобного рода исследования обогащают соответствующие разделы психологии и эвристику, они дают ценнейшие сведения для кибернетики. Изучение различных этапов, форм, элементов художественного творчества, изучение неформализуемых элементов творческого акта вообще – помогает решать многие проблемы, связанные с моделированием, с составлением программ для компьютеров и решением целого ряда эвристических проблем.

Но, препарировав художественные произведения собственными методами, наука обогащает не только теорию творчества или теорию искусства вообще, но и практику художественного творчества. Она влияет на выразительные средства искусства и на самый его язык, оказывает опосредованное воздействие и на самые методы художественного творчества, а все это в конечном итоге находит отражение в характере современного искусства, сказывается на его продуктах и результатах, на форме художественных произведений. Это находит свое проявление и в самой их композиции, выступающей в качестве специфической формы отражения логической структуры данного произведения, в образном строе произведения, отражающем такие характеристики как целостность, последовательность, достоверность, в языке современной прозы – лаконичном, подчас суховатом, но четком и общедоступном, в сдержанности и простоте выразительных художественных средств, в их строгости и своеобразной экономичности, ассоциативной насыщенности, выразительной условности (стилизациях, примитивности театральных декораций и т.п.).

Современные художники все строже относятся к теоретической обоснованности своих позиций, все шире пользуются выразительными средствами, заимствованными из арсенала современной науки, что, к сожалению, имеет порой и негативные последствия (элементы схематизма, снижение эмоциональной насыщенности произведений искусства и т.п.).

В целом воздействие науки на духовное производство характеризуется как интеллектуализация всего содержания духовной культуры и рационализация процесса духовного производства. И воздействие это неразрывно связано с эстетическим потенциалом науки

как ее собственным имманентным свойством. Следует отметить, что свойство это зачастую недооценивается исследователями, в то время как внешнее воздействие эстетического фактора нередко преувеличивается.

Подобного рода гиперболизации заметны уже при обращении к вопросу о косвенном воздействии искусства на научное творчество, т.е. о его влиянии на ученого, хотя здесь, казалось бы, роль искусства трудно переоценить. Так, характеризуя воздействие искусства на эмоциональный мир ученого, некоторые исследователи склонны расценивать эмоциональность личности исключительно как результат такого воздействия. При этом степень эмоциональности объявляется величиной, прямо пропорциональной степени овладения данным видом искусств или способности к его восприятию. Однако само это восприятие и тем более овладение требует наличия определенных способностей, определенного уровня эмоциональности. И хотя развитие соответствующих способностей осуществляется в процессе и по мере приобщения к искусству и может достичь значительного совершенства именно в результате такого приобщения, это не отрицает того, что наличие определенных задатков является необходимым предварительным условием (никакие специальные знания, подготовка, образование не могут компенсировать дефекты дальтонизма, хотя и могут многократно обогатить соответствующие природные задатки).

Помимо того, признавая весьма важную роль искусства в оформлении и развитии эмоционального мира личности, не следует отождествлять, как это часто делается, эстетические эмоции, которые в первую очередь и культивируются искусством, и качественно отличные от них так называемые обыденные эмоции, которые, кстати сказать, способны выполнять роль не только могучего стимула искания истины, но и трудно преодолимого препятствия на пути к ней: повышенная эмоциональность порой одолевает логику, чрезмерная страстность и увлеченность – существенная помеха объективности подходов и трезвости оценок. Именно подобного рода отождествления приводят к тому, что искусство квалифицируется в качестве не только важнейшего фактора, каковым оно в действительности является, но и в качестве единственного фактора, обуславливающего эмоциональное развитие личности.

Подобные гиперболизации роли искусства допускаются при характеристике его влияния и на иные психические свойства личности, и на особенности психической, познавательной и других ви-

дов деятельности. Это относится и к охарактеризованному выше воздействию искусства на образный строй мышления. Желая подчеркнуть роль искусства в деятельности творцов науки, исследователи зачастую акцентируются именно на роли образности как существенной характеристике научного мышления. При этом подчеркивается образный строй видения, свойственный выдающимся ученым, приводятся их оценки конструктивно-познавательной роли образного восприятия, определяются его функции и удельный вес в системе научного мышления. В этих случаях, как правило, повторяется история о том, как зрительные восприятия помогли Ф.Кекулле сформулировать формулу бензола, описывается картина, представлявшая мысленному взору Д.И.Менделеева, репродукцией которой явилась знаменитая периодическая система элементов.

Роль визуальных образов в истории научных открытий не подлежит сомнению. Образное видение – мощный инструмент науки, которым пользовались ее выдающиеся представители. Нильс Бор, по свидетельству Л.Инфельда, мыслил образами, неустанно проходившими перед его глазами. Более того, Н.Бор, по свидетельству биографа, черпал свою силу „не в математическом анализе, а в удивительной мощи фантазии, видящей физическую реальность конкретно, образно и открывающей в ней новые, никем не предугаданные связи“¹⁹. А.Эйнштейн объявил образы существенными свойствами продуктивного мышления на этапе, предшествующем его вступлению в связь с логическими конструкциями. Он считал эти более или менее отчетливые образы определяющими в механизме мышления, предшествующими ступени вербального оформления научных поисков. Подчеркивая значение образов не только в создании физической теории, но и в ее архитектонике, А.Эйнштейн писал: „Всякая физическая теория должна быть такой, чтобы ее, помимо всяких расчетов, можно было проиллюстрировать с помощью простейших образов, чтобы даже ребенок мог ее понять“²⁰.

Но если визуальные образы играют столь значительную роль в научной деятельности, если даже они играли совершенно исключительную роль в творчестве отдельных выдающихся ученых, достаточно ли этого, чтобы провозгласить искусство своего рода базой научного творчества? Пусть Н.Бор, по свидетельству того же Л.Инфельда, „на самом деле видел атом“. Пусть М.Фарадей „видел“ силовые линии в электромагнитном поле, но о многих ли ученых можно утверждать подобное? Да и ближе ли других стояли к искусству именно эти ученые? Сыграло ли именно искусство ре-

шающую роль в развитии их способностей к образному видению мира как особенности их мышления? А если бы даже и так, является ли искусство единственным фактором, культивирующим указанные особенности, и не большее ли число примеров их формирования и развития вне влияния искусства можно было бы привести? Наконец, допустимо ли отождествлять образное восприятие как момент, степень познания с образным мышлением, с одной стороны, и с художественными образами как формой отражения действительности, специфичной для искусства, – с другой?

Ответы на эти вопросы представляются однозначными. И если недооценка роли искусства в развитии образности отражения чревата ошибками в первую очередь в сфере практики, то гиперболизация этой роли привносит дополнительную путаницу в теоретическую разработку сложной и нерешенной проблемы – о роли образности в научном творчестве. Справедливо возражая против абсолютизации различий между научным понятием и художественным образом, и фиксируя факты использования понятий в искусстве и образов в науке, отдельные исследователи дают ошибочное определение соотношения и роли этих инструментов познания, их удельного веса в художественном и научном творчестве, результатом чего является и неправильное истолкование роли образности в искусстве в качестве якобы лишь формального момента, а не сущностного, каковым он выступает в действительности, и в связи с этим отрицание действительной специфики искусства и его соотношения с научным творчеством.

Недооценка роли образности в художественном мышлении и преувеличение ее применительно к теоретическому познанию – одна из причин, ведущих к стиранию качественных границ между искусством и наукой, к их непомерному сближению, а порой и отождествлению в гносеологическом плане, т.е. одной из широко распространенных в наши дни ошибок в решении проблемы искусство-наука. И ошибка эта непосредственно связана с гиперболизацией воздействия искусства на образный характер мышления ученого.

Признавая адекватными характеристики художественного и научного познания как эмоционально-образного и рационально-теоретического, следует подчеркнуть, что основные ступени процесса познания присутствуют в обеих рассматриваемых формах. Живое созерцание не замыкается рамками эмоционально-образного познания, будучи первоначальной ступенью, без которой не может обойтись не только художник, но и ни один теоретик, сколь бы высокой

степенью абстракции не отличалось и его мышление, и сам предмет познания. В силу этого научное познание включает в себя такие атрибуты художественного познания как образность и эмоциональность, конкретность и эстетизм. В свою очередь и художественное познание вовсе не антагонист концептуальности и логичности, абстрактного и обобщенного знания, а одна из его форм. Но каждый из рассматриваемых видов познания выражает эти феномены в особой, свойственной ему форме.

Аналогичные гиперболы допускаются и при рассмотрении воздействия искусства на воображение, фантазию, интуицию ученых. При этом преувеличивается не только роль искусства в развитии указанных психических свойств личности, но и удельный вес воображения, фантазии интуиции, выступающих уже в качестве моментов, ступеней, форм познания.

Мы вовсе не склонны преуменьшать ни роли указанных психических способностей как инструментов творческого мышления, ни заслуг искусства в их развитии и совершенствовании. Однако не следует, во-первых, смешивать эти два вопроса и, во-вторых, допускать какие-либо преувеличения при рассмотрении каждого из них. Не следует изображать искусство единственным и всеобщим фактором развития указанных психических свойств. При всей его эффективности и оно порой оказывается бессильным, а вместе с тем люди, мало причастные искусству, обладают иногда весьма богатой фантазией, интуицией и т.п. Искусство чрезвычайно важный, но не единственный и не всемогущий культиватор рассматриваемых психических свойств личности. И едва ли не лучшее подтверждение этому – дети, неутомимые мечтатели и фантазеры.

Между тем, не ограничиваясь характеристикой действительной роли воображения, фантазии, интуиции в научном творчестве, многие авторы стремятся уравнивать их с высшими формами мыслительной деятельности, а то и объявить таковыми именно их, а также уравнивать их функции в художественном и научном познании, хотя в последнем случае они не могут иметь самодовлеющего значения, в то время как в искусстве они способны монополизировать роль демиурга.

Разумеется, роль воображения во всех видах творчества совершенно исключительна. Воображение, несомненно, обладает прогностической функцией, равно как и иными проявлениями эвристики. По определению английского ученого К.Вильсона, воображение это „способность схватывать реальность факторов, которые в настоящее время не воздействуют на наши органы чувств. Это сила

проникать вне настоящей реальности, как радар способен проникать сквозь облака. Человек медленно развивает психическую силу, аналогичную радару, чтобы освободить себя от избранной им самим узости восприятия”²¹.

Однако, во-первых, соотношение различных психических свойств и процессов весьма поливариантно. У одних индивидуумов нитью Ариадны служит именно воображение, у других – расчет, рассудок, логика, у третьих – интуиция и т.д. Да и в каждом отдельном акте творчества или научном поиске (или на отдельных этапах) соотношение различных компонентов психической деятельности весьма динамично. Хотя для каждой личности (по крайней мере в отдельные творческие периоды) характерно относительно стабильное соотношение, в котором достаточно заметна та или иная доминанта.

Достаточно вспомнить в этой связи павловскую классификацию типов мыслительных и художественных и т.п. „Для меня воображение, – утверждал, например, Гарсиа Лорка, – это синоним способности к открытию”²². Выдающийся хирург современности Кристиан Бернард категорически утверждал: „Я давно убедился, что пределы достигаемого нами зависят от пределов воображения”²³. И это правильное, в принципе, положение вряд ли вызовет возражение у кого-либо из ученых (если только не истолковать его в том смысле, что воображение является единственным фактором, определяющим пределы наших возможностей), однако не каждый из них обладает чрезвычайно развитым воображением, что, впрочем, не мешает им быть крупными специалистами.

Во-вторых, если говорить о развитии науки в целом, то для современного его этапа характерно как раз то обстоятельство, что исследовательская мысль, обычно следующая за воображением, завоевывает авангардные позиции. Человеческий разум, рассудок достиг таких высот, что превзошел возможности самой фантазии, и воображение порой пасует перед реальностью его свершений. По справедливому замечанию одного из выдающихся физиков XX столетия Л.Ландау, „в квантовой механике человек оперирует теперь такими понятиями, которые он уже не в состоянии себе представить”²⁴. То же можно сказать и о достижениях науки в освоении космоса и во многих других отраслях.

Наконец, не следует забывать о различии функций воображения в различных видах творчества. Подчеркивая роль воображения в художественном творчестве, один писатель, автор ряда интересных исследований проблемы искусство-наука, подчеркивал:

„Искусство в периоды своего расцвета всегда умело воображать то, что еще не было достигнуто наукой”²⁵. Искусство, добавим мы, вообще способно воображать непостижимое. И хотя без полета фантазии невозможно и научное творчество, хотя А.Эйнштейн называл воображение „свободной мыслью” и даже утверждал, что „воображение важнее знания”, хотя Планк объявлял воображение „мысленным экспериментом”, не следует предавать забвению и замечание Резерфорда о том, что и опыт без фантазии, и воображение без проверки опытом может дать не многое²⁶. Не менее справедливо замечание А.Пуанкаре о том, что воображение в науке и воображение в искусстве нельзя уравнивать в качестве средств познания.

Действительно, общие для художественного и научного познания гносеологические феномены могут различаться по многим параметрам и в первую очередь по своему содержанию и характеру и обусловленным этим функциям и значению. И воображение, в частности, отнюдь не равнозначно в контексте художественного и научного познания. В одном случае, выступая в форме фантазии, на крыльях которой художник как бы воспаряет над действительностью, воображение переносит его в иное пространственно-временное измерение и может служить средством отрыва от реальности. В другом, будучи инструментом объективного познания самой реальности, воображение приближает ученого к этой реальности в максимальной степени, способствует воссозданию ее наиболее полной картины, проникновению в ее скрытую сущность. Научное открытие невозможно без участия воображения, художественное произведение возможно как продукт самого воображения. Ученый воображает творца, художник творит воображая.

Что же касается интуиции, то гиперболизация ее роли проявляется, во-первых, в самом утверждении ее в качестве непрременной ступени всякого мыслительного процесса на уровне теоретического, научного мышления. Во-вторых, интуиции приписывается подлинная монополия на наиболее значительные, выдающиеся открытия и, более того, на само научное открытие как таковое вообще. В результате подобного рода интерпретаций получается, что дискурсивное мышление неизбежно всякий раз останавливается перед последним, заключительным шагом на пути к истине, исчерпывает себя и на смену бессильному уже дискурсивному мышлению приходит всемогущая интуиция, перебрасывающая мост через последнее, непреодолимое для логики препятствие, в результате чего истина предстает обнаженной перед человеческим интеллектом (или чувством). И

это якобы имеет место не иногда, не в отдельных случаях, а при всяком научном открытии.

Интересно отметить, что авторами подобных воззрений выступают не только проповедники так называемой иррациональной интуиции (от мистиков до агностиков), но и их критики, которые, по существу, также абсолютизируют роль интуиции, выступающей у них уже без мистических одеяний как рациональный момент рационального же мыслительного процесса. Разумеется, интуиция способна играть весьма значительную, порой решающую роль в постижении истины. Более того, и выдающиеся ученые склонны признавать исключительную роль интуиции в достижении наиболее значительных, самых выдающихся научных открытий. Однако хотя сам механизм интуиции требует еще значительного и притом фундаментального исследования, делать интуицию атрибутом каждого познавательного процесса и приписывать исключительно ей возможность постижения истины, на наш взгляд, явно ошибочно.

Следует подчеркнуть, что при известной общности тенденции к гиперболизации роли интуиции в научном познании, в истолковании самого рассматриваемого понятия существует значительный разноречивый. Одни исследователи объявляют интуицию (наряду с фантазией и воображением) реальным выражением „бессознательного“ в художественном творчестве (весьма аморфно определяя бессознательное творчество как „особую форму отражения действительности“²⁷), другие характеризуют интуицию как наиболее интимный и вместе с тем наиболее продуктивный момент в научном творчестве, проявляющийся в условиях, когда попытки обобщения новейших фактических данных логическим путем, в сложившейся системе знаний оказываются уже исчерпанными²⁸. Понятие интуиции используется и как синоним озарения, предельно ясного и содержательного знания, и как олицетворение неопределенности, неясности и многозначности знания. Одни интерпретируют интуицию прежде всего как способность восстановления целостной картины по единственной наличной ее части²⁹, другие, наоборот, используют это понятие как обозначение фрагментарности и аморфности. В силу этого интуиция рассматривается как начальная, так называемая преаксиоматическая стадия процесса познания, его несовершенная форма, преодоление которой означает освобождение от всех перечисленных негативных характеристик, придание знанию законченного, совершенного вида, достигаемого его углублением, обогащением аргументации, систематизацией, обеспечивающей его строгость.

стройность и т.д. Вместе с тем интуиция характеризуется зачастую именно как высшая ступень познания, завершающий этап познавательного процесса, средство достижения конечного результата. В этой связи интуиция выступает как средство преодоления познавательного барьера. Она как бы расковыряет мысль, снимает шоры с творческого взгляда ученого, выводя его за пределы традиционной, ограниченной и превратившейся в замкнутый круг данной системы знаний. Интуиция выступает здесь как скачок через ряд ступеней от последовательного, логического поиска истины к самой истине.

Отсутствие единства не только определения, но и самого понимания феномена интуиции, характерный для различных ученых акцент либо на позитивные, либо на негативные ее черты, причем как на реальные, так и на мнимые, не опровергают общности для большинства современных исследователей тенденции к гиперболизации роли интуиции в научном познании. Объясняется это, на наш взгляд, рядом обстоятельств и объективного, и субъективного плана, рассмотрение которых увело бы нас от конкретного предмета настоящего исследования.

В своем исследовании „Проблема интуиции в философии и математике” В.Ф.Асмус подчеркивал: „Для подробного и всестороннего рассмотрения вопроса об интуиции в нашей литературе пока что сделано слишком мало”³⁰. Высказанная свыше четверти века тому назад эта мысль все еще сохраняет свою актуальность, хотя за истекший период опубликованы интересные исследования, посвященные данной проблеме³¹.

С отмеченной тенденцией к гиперболизации воздействия искусства на научное творчество мы встречаемся при анализе и косвенной, и непосредственной его форм, при характеристике эстетического феномена в науке и в качестве внешнего фактора, и в качестве имманентного свойства. В результате искажаются не только масштабы воздействия искусства на науку, но и самый характер и результаты такого воздействия, сама оценка роли эстетических компонентов научного творчества, отличия их функций в научном и художественном творчестве предстают в искаженном виде. В конечном итоге создается ошибочное представление, что эстетическое в науке играет едва ли не ту же самую доминантную роль, которая доступна ему на самом деле лишь в сфере искусства.

Надо сказать, что попытки исследовать воздействие искусства непосредственно на процесс научного творчества в основном и сводятся к выискиванию в инструментарии, используемом наукой (или

приписываемом ей) вненаучных средств и методов, которые при этом в полном составе зачисляются по штату художественного творчества. Некоторые из этих средств действительно являются специфическими для художественного творчества, хотя могут и не составлять его исключительной монополии, другие – общепотребительны в любом мыслительном процессе и их вненаучный характер не может служить основанием для отнесения их к области искусства.

Основанием здесь служит фактически ошибочная дихотомия всякого познания на научное и художественное, из которой исходят (зачастую и неосознанно) исследователи, коль скоро их интересует соотношение именно этих видов познания. Однако познание делится на научное и вненаучное, причем к последнему относится не только художественное, но и многие другие известные виды познания. Следует также отметить, что большинство средств, квалифицируемых в качестве художественных средств, входящих в инструментарий науки, действительно характерны для художественного творчества и не только широко используются искусством, но и культивируются, развиваются и совершенствуются на его основе, хотя развитие их не носит категорической зависимости исключительно от искусства.

Да и общие двум видам творчества инструменты, гносеологические категории и пр. имеют отличное содержание и функции, соотношение и роль реализуются в теоретическом и художественном освоении действительности только адекватно данному виду приемами, способами, методами, выступая в специфических формах. Истина присутствует, например, и в науке, и в искусстве, но в одном случае в виде объективной истины, в другом – в виде художественной правды. Обобщение – это и художественная типизация, и теоретическая пропозиция. Абстракция может быть и художественной, и теоретической и между ними нельзя поставить знак равенства, хотя в том и другом случае имеет место та же гносеологическая категория. Соответственно единство и различие, синтез и контражность таких категорий как абстрактное и конкретное, общее и особенное, объективное и субъективное и т.д. осуществляется в двух видах творчества особым образом.

Это чрезвычайно рельефно в диалектике объективного и субъективного столь своеобразной для художественного познания, или – в диалектическом единстве таких полярностей как общее и единичное, которое выступает в искусстве (и это составляет его специфику) в категории индивидуального, что, в частности, отличает художественную типизацию от научного обобщения, или в категории субъ-

ективного как форме существования и функционирования объективного в художественном отражении, индивидуального как носителя социального, в форме которого оно и представляет художественную ценность и т.д.

Единичное и конкретное, например, не составляет монополии художественного отражения, ибо научное знание даже в форме абстракций высочайшего уровня – это конкретное знание, равно как обобщения и абстракции – эти родовые черты научного знания – не противопоставлены искусству, а музыкальное творчество, например, выступает в абстракциях столь высочайшего достоинства, что они невыразимы и самыми сложнейшими теоретическими конструктами, в то время как конкретность, характеризующаяся обычно как атрибут искусства, в той же музыке способна порождать абсурд, равно как и абстрактность, например, в изобразительном искусстве. Мера абстрактности и конкретности, соответствующая данной форме, определяет их правомерность и ценность, а отнюдь не сами виды творчества, которые не обладают табу на эти гносеологические инструменты.

Соответственно и оценка отдельных категорий, определение их функций и значения должна производиться в соответствии с реалиями.

При всей значимости эстетических моментов в научном творчестве, признаваемой, как было показано, и самими научными авторитетами, они не должны быть переоцениваемыми ни в качестве стимулов научного творчества, ни в качестве его критериев оценки, поскольку по своей значимости они уступают весьма существенно иным стимулам, движущим силам – в первую очередь объективным факторам и имманентным законам развития науки, и иным критериям оценки научных достижений, обуславливаемым прежде всего содержанием научных открытий, а не их формулировкой, вообще не формой их выражения. Ценность научного открытия, в отличие от художественного произведения, отнюдь не снижается даже в тех случаях, если оно выражено не в оптимальной и даже примитивной форме. С другой стороны, сколь великолепно ни было бы оформление результатов научного поиска, оно не может придать вес этим результатам, если они лишены теоретической или практической ценности.

Сказанное, разумеется, не отменяет и не принижает отмеченных выше сущностных характеристик эстетических моментов научного творчества, требующих объективных и реальных оценок и их самих, и роли искусства в их культивации. А между тем многие исследователи, не ограничиваясь оценкой действительной роли того и другого, изображают искусство в качестве не только стимулятора.

но и генератора научных идей и едва ли не главной движущей силы развития науки.

Весьма показательно, что подобные утверждения подкрепляются ссылками на творчество Ж.Верна, о благотворности влияния которого на научное творчество свидетельствуют многие научные авторитеты, в числе которых и К.Э.Циолковский, и конструктор дирижабля Альберто Сантес Домон, и академик Обручев, и французский академик Жорж Клод, исследователь пещер Норберт Кастере и многие другие. Действительно: из 108 научно-фантастических идей, сформулированных Ж.Верном, только 10 оказались ложными³². Но кого, однако, за исключением Г.Уэльса (из 86 его предсказаний сбылось 75)³³, можно поставить в этом отношении рядом с Ж.Верном? Разве уникальность его творчества не является лучшим свидетельством того, что мы встречаемся здесь с исключением, а не с правилом? Можно, конечно, как это обычно и делается, вспомнить по этому поводу и роман А.Н.Толстого „Гиберболоид инженера Гарина“, вызвавший к жизни известные идеи современной физики. Но и это произведение – исключение в рамках творчества Толстого, что, впрочем, отнюдь не умаляет его заслуг перед наукой. Можно вспомнить также „Алмазную трубку“ (М., 1946) И.Ефремова, написанную задолго до якутских находок, или тот поистине удивительный факт, что поэт А.Белый, как свидетельствует И.Эренбург, предсказал появление атомной бомбы еще в 1919 г.

Эти и подобные им примеры, во-первых, в силу их малочисленности все-таки остаются исключениями, во-вторых, они свидетельствуют о том, что искусство может играть роль стимулятора и катализатора научных поисков, оно может натолкнуть мысль ученого на какую-нибудь идею, вызвав интерес к определенной области, пробудив какие-либо ассоциации и т.д. Но искусство не может диктовать науке направление поиска и тем более определять самое содержание научных теорий и концепций. Ведь даже творчество Ж.Верна, действительно блистательно предвосхитившего огромное количество научных и технических идей, подсказанных им ученым, это опять-таки толчок, стимул, импульс, катализатор научного поиска. И если именно он вызвал у Циолковского, по его собственному признанию, и стремление к космическим путешествиям, и соответствующую работу мозга, и известные желания, и деятельность ума в определенном направлении, то деятельность эта, как замечает сам Циолковский, „ни к чему бы не повела, если бы не встретила помощь со стороны науки“³⁴.

Искусство, несомненно, воспитывает зоркость ученого и открывает его мысль, делает ее более гибкой и разносторонней, смелой и выразительной, оно пробуждает фантазию и питает вдохновение, учит видеть и понимать гармонию и красоту, оно неизмеримо обогащает духовную сокровищницу, развивает творческое мышление ученого, но отнюдь не детерминирует самое его содержание. Искусство способно наталкивать на определенные проблемы, пробуждать интерес к ним, оно способно даже подсказывать, а в исключительных случаях и предвосхищать отдельные идеи, но это не может служить основанием для утверждений типа: искусство социалистического реализма побуждает ученых исследовать определенные проблемы, **предвосхищая цели научного познания**³⁵. А утверждения о том, что современная литература может быть генератором новых научных исканий и участвовать в прогнозировании социального и научного прогресса³⁶ – приемлемо с очень существенной оговоркой: лишь в той степени, в какой сама литература является научной.

Искусство отнюдь не нуждается в преувеличении его роли в познании, в освоении действительности, ибо роль эта – неопределима, но она состоит не в соперничестве с наукой и не в обслуживании науки. Художественные идеи не менее ценны и значительны, чем теоретические, и если первые способны пробуждать к жизни вторые, то это обстоятельство лишь увеличивает, но отнюдь не исчерпывает и, следовательно, не ограничивает ценности самих художественных идей.

Интеллектуализация искусства и эстетизация науки – результат характерного для современности объективного процесса их взаимного сближения и прогрессирующего на этой основе взаимного влияния (какие оценки не давали бы исследователи этим факторам), но и недооценка, и переоценка того и другого – ошибочны и недопустимы.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 42. С. 121-122.

² Там же. С. 122.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1948. Т. 7. С. 57.

⁴ Келдыш М. Законченность, совершенство // Лит. газ. 1979. N 11. 14 марта. С. 13.

⁵ Мигдал А. Б. Соображения в ходе дискуссии // НТР и развитие художественного творчества. Л., 1980. С. 222-223.

⁶ Эйнштейн А. Собр. научн. тр. М., 1967. Т. 4. С. 166.

⁷ Бори М. Физика в жизни моего поколения. М., 1963. С. 433.

⁸ Неделя. 1965. N 1. С. 11.

⁹ Цит. по: Артоболевский И. О месте и значении молодежи в научных достижениях нашей страны // Возраст познания. М., 1977. С. 42.

¹⁰ Буккер Г. О значении научной школы // Там же. С. 141.

-
- ¹¹ Келовиш М. К начинающим путь в науке // Там же. С. 9.
- ¹² Будкер Г. О значении научной школы. С. 141-142.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Мигдал А.Б. Соображения в ходе дискуссии. С. 222-223.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Неделя. 1965. N 1. С. 11.
- ¹⁷ Косидовский З. Библейские сказания. М., 1975. С. 427.
- ¹⁸ Марке К., Энгельс Ф. Соч. Т. 10. С. 648.
- ¹⁹ Цит. по: Биленкин Д. "Гадкий утенок" сознания // Знание-сила. 1977. N 5. С. 31.
- ²⁰ Цит. по: Broglie L. de, Nouvelles perspectives en microphysique. Paris, 1956. P. 236.
- ²¹ Цит. по: Биленкин Д. "Гадкий утенок" сознания. С. 31.
- ²² Там же.
- ²³ Лит. газ. 1978. N 47. 22 нояб. С. 13.
- ²⁴ Рутин. Вечный поиск. М., 1964. С. 67.
- ²⁵ Там же. С. 66.
- ²⁶ Цит. по: Биленкин Д. "Гадкий утенок" сознания. С. 31.
- ²⁷ Гусев В. Психология коллективного творчества. М., 1968. С. 226.
- ²⁸ Новикова Л.И. Эстетическая деятельность в системе научно-технической революции. // Искусство и научно-технический прогресс. М., 1973. С. 86.
- ²⁹ См.: Паустовский К. Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. Т. 3. С. 287-525.
- ³⁰ Асмус В.Ф. Проблема интуиции в философии и математике. М., 1968. С. 9.
- ³¹ Кузнецов Б. Идеалы современной науки. М., 1983.
- ³² Миндлин Эм. Необыкновенные собеседники. М., 1979.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Циолковский К.Э. Труды по ракетной технике. М., 1947. С. 103.
- ³⁵ Коган Л. Роль искусства социалистического реализма в развитии науки // Социалистический реализм и проблемы эстетики. М., 1967. С. 98, сл.
- ³⁶ Мейлах Б.С. На рубеже науки и искусства. Л., 1971. С. 37.

Городская среда как культурно-эстетическое явление

Упорядоченность, историческая самобытность, собственное лицо российских городов сегодня продолжает оставаться серьезной культурной проблемой. Значимость влияния архитектуры, визуальной информации, озеленения на качество жизни горожан не вызывает сомнений. Однако вопрос об эстетических аспектах городской среды заключается отнюдь не в том, чтобы постоянно поддерживать однажды сложившийся „исторический образ”, на чем настаивают любители старины, или в погоне за функциональным удобством разрушать одни городские интерьеры и создавать на их месте другие, как к этому стремятся сторонники радикальной модернизации. Городская среда формируется исторически. В этом процессе принимают участие и профессионалы-градостроители, и заказчики их продукции, и жители. Любой проект, связанный либо с новым строительством, либо с реставрацией, сколь бы привлекательным он ни казался в описаниях и макетах, может трансформироваться в ходе реализации и стать элементом культуры, не вызывающим никакого интереса у горожан, если он не воспринимается как часть жизненной среды. Такое явление не редкость. Порой оно обусловлено небрежностью архитекторов, особенно у тех, кто идет на поводу у строительной индустрии. Нередки случаи непонимания заказчиками архитектурных замыслов из-за полного безразличия к их эстетическому языку, из-за непричастности горожан к формированию социального заказа на собственное окружение.

Многие специалисты-градостроители и социологи видят ключ к решению вопроса в том, чтобы при проектировании различных объектов максимально выявлять и учитывать общественное мнение. Но при внимательном анализе оказывается, что для архитекторов, дизайнеров, разработчиков социокультурных проектов это тоже не выход, поскольку чаще всего опрашиваемые просто не знают, каким бы они хотели видеть свое окружение. И это естественно, поскольку горожане попадают в готовую архитектурную среду, а не создают ее сами, живут в ней, а не оценивают со стороны. Жители обычно бы-

стро привыкают к своему окружению и перестают его замечать. Поэтому их оценки городской архитектуры не заслуживают особого доверия. По-видимому, специалисты, имеющие профессиональную художественную подготовку, применяющие свои навыки на практике, обладающие опытом целенаправленной работы с пространством, могут несравненно лучше эстетически осмыслить городские среды, нежели те, у кого нет таких навыков и опыта. Следовательно, не стандартные опросы, а диалог между архитекторами и горожанами на почве взаимной заинтересованности – вот путь к эстетическому восприятию, освоению городских пространств, к преодолению безразличного отношения к ним.

Для градостроителей и архитекторов сегодня вполне привычными стали понятия „городская среда“, „сельская среда“, „пространственная среда поселения“ и т.п. Все чаще в обществоведческой литературе встречается словосочетание „культурная среда“. Смысл этих слов как будто бы ясен и не требует дополнительных пояснений. Однако все не так просто, как кажется на первый взгляд. Прежде всего, по-разному определяется предметное содержание среды. Одни включают в него все природные и культурные объекты, которые окружают человека в мире его обитания. Другие считают средой лишь то, что освоено и активно используется человеком. Неодинаковы и пространственные представления о среде. Чаще всего понятие среды отождествляется со всей территорией поселения. Но есть мнение, что среда – это ограниченное пространство, выделенное по некоторым функциональным признакам. Различаются и представления о структуре среды. Часть исследователей видят эту структуру глазами градостроителей, т.е. в крупных единицах микрорайонов, кварталов и т.п. Другим же ближе видение жителя, воспринимающего поселение изнутри, а не в архитектурных планах и макетах.

Сказанное свидетельствует, что, говоря о среде, люди имеют в виду либо рационализированный и обобщенный образ поселения в целом, либо пространства, доступного непосредственному восприятию и контролю со стороны жителей. Первое представление можно определить как окружение, тогда как за вторым оставить понятие „среда“. Иными словами, средой далее будет называться освоенная людьми специально выделенная и организованная часть пространства поселения с активным использованием входящих в нее объектов. В дальнейшем речь пойдет о крупном городе, поскольку разнообразие сред представлено в нем наиболее полно по сравнению с другими типами поселений.

Выделенность различных частей города определяется прежде всего их функциональным назначением и архитектурной организацией пространства. Это могут быть промышленные зоны с соответствующими постройками и службами; транспортные магистрали, размеры которых функционально обусловлены насыщенностью средствами передвижения; улицы исторического центра города со сложившейся совокупностью жилых строений и разного рода учреждений; новые жилые микрорайоны с их особой пространственной структурой и т.п. Таков градостроительный аспект поселения. Но согласно принятому здесь определению это еще нельзя назвать средой. О ней можно говорить лишь тогда, когда та или иная часть города осмысливается с точки зрения культуры, т.е. содержания происходящих здесь взаимодействий людей, способов использования ими входящих сюда элементов, значений и смыслов, приписываемых ей людьми. Иными словами, с точки зрения ее освоенности и организации как определенной культурной целостности. При такой организации эстетическим факторам принадлежит особая роль, и далее речь пойдет о механизмах их действия.

В современном определении эстетического начала человека для данной работы значимы такие его функциональные свойства, как способность выделять из окружения соразмерные себе „жизненные пространства“; устанавливать внутренние пропорции входящих в них объектов; соотносить их с представлениями о прекрасном. С этой точки зрения трансформация природного и культурного окружения в среду происходит как его дифференциация и организация на основе эстетических принципов. Активное применение таких принципов способствует функциональному освоению элементов окружения, выстраиванию из них гармоничных, соразмерных человеку, приятных для глаз целостностей.

Свойство эстетизировать жизненную среду присуще всем людям. Однако в культуре давно уже выделены виды деятельности, специально предназначенные для этого: архитекторов, скульпторов, мастеров паркового искусства; ныне к ним добавились дизайнеры городской среды. Подобные специалисты, работая по социальным заказам, влияют на удобство и внешний облик различных частей города по мере того как их проекты, замыслы воплощаются в реальность. Совершенно очевидно, что от их эстетических концепций во многом зависит качество городских сред. Но есть и другая сторона – жители города, не профессионалы в этой области. От их отношения к предложенной специалистами композиции зависит ее

дальнейшая судьба. Она может стать центром внимания, социального взаимодействия и таким образом сохранять свою жизнеспособность к культуре: поддерживаться, заботливо ремонтироваться, реставрироваться и т.п. Примеров такого рода много: останкинский дворец, музей изобразительных искусств, бульварное кольцо в Москве, центральные части Новгорода, Смоленска и т.п. Но может случиться и что выстроенная профессионалами на определенных эстетических принципах культурная среда оставляет жителей равнодушными, отвергается, т.е. не воспринимается как среда теми, для кого она предназначена. Так происходит обычно с большинством городских улиц, скверов, интерьеров учреждений коммунально-бытового обслуживания, муниципальных попыток украсить город к празднику и т.п.

В послереволюционный период так произошло с архитектурой стиля модерн. Будучи производной высокоразвитой городской культуры, она оказалась слишком сложной для освоения сельскими мигрантами первого-второго поколения. Даже искусствоведы, не понимавшие или не принимавшие эстетику урбанизма, предпочитают осуждать этот стиль, называя его декадансом, эклектикой и т.п. Для неподготовленных людей свойственные модерну сложные способы пространственной организации городских микросред сразу же оказались чуждыми, и целые культурные пласты перешли в статус неосвоенного окружения.

Скажем, в Москве жилые и общественные здания, построенные в начале XX века, с тех пор ни разу не ремонтировались. Квартиры в высококачественных доходных домах превращались в коммунальные. Их интерьеры становились „местами общего пользования”, не обжитым пространством, а хранилищем домашнего инвентаря. Внутри комнат постепенно стирались рельефы лепных потолков, менялась задуманная архитектором сложная конфигурация оконных переплетов. На лестничных клетках разбивалась кафельная мозаика полов; отламывались и не восстанавливались решетки, поддерживающие перила; разбивались и заменялись фанерой стекла дверей, выходящих на лестничную площадку, а также на улицу; отрывалась и заменялась стандартной фурнитура, имеющая специально разработанный дизайн.

Не лучше обстояло дело и с внешней стороны. Сегодня в большинстве домов ворота либо полностью выломаны, либо первоначальный рисунок их решеток нарушен, и это теперь – небрежно насаженные, скрепленные проволокой прутья. А ведьковка и литье раньше всегда были существенным эстетическим элементом, при-

дающим зданию своеобразие. Дворы захламлены, замусорены и просто не убираются. Наружные двери утратили свой первоначальный декоративный облик: матовое или рельефное стекло – разбито; двери заменены новыми, не подходящими по размеру, и потому изуродованы дверные рамы; исчезли козырьки над дверьми, декоративные кронштейны которых служили столь простым средством придать специфику самой стандартной постройке. И никому не принадлежащие дома, дома без хозяев быстро пришли в упадок. И так, из-за неприятия, чуждости этой архитектуры для мигрантов, такого рода городские среды – по крайней мере в Москве – находятся в состоянии, близком к руинам. Достаточно сейчас пройти по Остоженке, Пречистенке, Сретенке, Бульварному кольцу – и это бросается в глаза.

Только сравнительно недавно уже третье поколение горожан – в основном профессиональные архитекторы, художники, искусствоведы, а теперь и некоторые из собственников – начало осваивать этот стиль и понимать адекватность его размерам и функциональным характеристикам города. Многие осознали, что в такой архитектуре решалась задача сделать более интимными, приемлемыми для горожанина улицы с высокими зданиями. Эффект нередко достигался за счет внешних форм, имитирующих элементы интерьера: сложная лепнина, отделка фасада кафелем и с аллюзией на мебель и т.п. Понятным стал также и смысл так называемого эклектизма, присущего стилю. Сегодня в этом случае искусствоведы применяют термин „полистилистика“. В сложном городском пространстве со множеством временных пластов, нашедших отражение в архитектуре, наступает период, когда нужен ключ к прочтению их культурных смыслов, к организации их в понятные для людей целостности.

Стиль модерн в его северном, неоклассицистском русском вариантах представлял вынесение вовне принципов и „технологии“ такой организации. Для современных архитекторов, художников, искусствоведов, культурологов очевидна функция полистилистики в архитектуре как эстетического механизма, преодолевающего разрозненность историко-культурных пластов города, обеспечивающего выстраивание мелкоструктурных пространственных целостностей. Действительно, этот стиль обеспечивал „гибкую технологию“ организации городской среды. Здание могло „держаться“ достаточно большие пространства, как например, гостиница на Новой площади или Ярославский вокзал Ф.О.Шехтеля. Но при дальнейшей застройке оно прекрасно вписывалось в более широкое

окружение. Например, особняк Рябушинского на ул. Качалова отнюдь не потерял своего средообразующего значения от соседства более ранних и поздних объемных и многоэтажных построек.

Такие особенности эстетической организации пространства обусловлены приемами стилизации или полистилистики. Заключенные в них аллюзии на различные стилистические направления гибко актуализуются в реальных условиях как культурный потенциал объекта. Если среда оказывается в эстетическом отношении беднее объекта, он становится ее центром, переключаясь своим внутренним многообразием с элементами окружения как с нейтральным визуальным фоном. Если же эстетически объект беднее среды, он все равно органично вписывается в нее, „подстраиваясь” через заключенные в нем аллюзии либо к фоновым, либо к центральным элементам, составляющим ее культурный смысл. Эти черты стиля формировали у потомственных горожан с их особым образом жизни навыки организации поведения в разнокачественных пространствах.

Еще одна важная особенность стиля связана с преодолением визуальной монотонности, привычности городских интерьеров. Это достигалось несколькими способами. Во-первых, за счет архитектурных особенностей сооружений: многие из них, даже небольшие по размерам, решались не столько как отдельные здания, сколько как часть сложной городской среды. Одни включают в себя разновысотные компоненты; другие имеют непрямолинейные по конфигурации передние фасады; часто выходящие во двор фрагменты зданий своими выступами и углублениями образуют сложные внутренние пространства и т.п. Во-вторых, преодоление монотонности достигалось за счет оформления фасадов. В этих случаях важную функцию выполняет остекление сооружений. Характерное для них обилие эркеров превращает фасад во множество своеобразных, поставленных под разными углами друг к другу, „зеркал”, в которых отражается, дробится меняющееся освещение города. Это создает подвижную образно-цветовую картину квартала, улицы, отдельного здания. То же можно сказать о лепных украшениях. Их сложные формы сами по себе создают неповторимый образ среды. Кроме того, изменчивая игра светотени придает динамичность визуальному фону улицы, делает его интересным для наблюдения. Для среднего потомственного горожанина с его определенными эстетическими навыками все это помогало преодолеть монотонность в восприятии одних и тех же городских кварталов.

Совершенно очевидно, что подобным образом организованные городские среды, с одной стороны, отражали сложность самой городской жизни, городской культуры, а с другой – представляли их в определенных организационных формах, соразмерных человеку и легко распознаваемых как в функциональном, так и в смысловом отношениях. Кварталы так называемых доходных домов визуально четко отличались друг от друга и от деловых кварталов. Здания общественного назначения распознавались прежде всего по архитектурным особенностям, а не по вывескам. Качество жилой архитектуры ничуть им не уступало, будь то доходные дома или особняки. Интерьеры помещений соответствовали образу жизни людей, а не произвольным нормам распределения производственной и жилой площади. Разумеется, речь идет о домах и учреждениях, где пребывали люди с достаточно высоким доходом.

В настоящее время, по-видимому, при наличии множества неиспользованных ресурсов в стране, можно и нужно вернуться к этим образцам и взглянуть на них с точки зрения того, что следует заимствовать из них для сегодняшнего благоустройства городского пространства. Ведь комфортабельная городская среда не только облегчает существование людей, но способствует личностной самоорганизации на базе заложенных в эту среду эстетических принципов.

Собственно, такое заимствование уже заметно, например, в Москве – в архитектуре конца 70-х – начала 80-х годов. Новые здания по Брестской, Тверской улицам, в районе Миусской площади имеют сложную конфигурацию, организуя функциональное и визуальное пространство как совокупность мелкоструктурных сложных целостностей. Отдельные жилые кварталы в районах Ленинского проспекта, Профсоюзной ул. в иных, чем ранее, объемах воспроизводят принципы сложной организации городских пространственных сред: та же выделенность, замкнутость образа, но уже на уровне не одного здания, а целого их комплекса. Подобная архитектура свидетельствует о возрождении подлинно городской, столичной культуры организации городского пространства. Однако ситуация в этом отношении отнюдь не проста.

Эстетика городов претерпела значительные модификации в период первоначального расширения индустриального строительства 60 – 70-х годов. Характерное для этого времени типовое проектирование вытеснило архитектуру как искусство и трансформировало ее в сугубо технологическую деятельность. В крупных городах значительные территории стали застраиваться не просто типовыми зда-

ниями, но типовыми микрорайонами. Одинаковые, жестко распланированные, они вытеснили собою слободские поселения, кольца огороднических зон, окружающих крупные города. Более того, они активно проникали в исторически сложившиеся части поселений, разрушая привычные их образы и исторические планировки. Конечно, ни о каком эстетическом соотношении старых кварталов и новостроек речь не шла. Достаточно обратиться к застройке Нового Арбата, кварталов между Старым Арбатом и Пречистенкой, чтобы увидеть, как ныне нарушен – и не складывается – визуальный обобщенный образ этой части Москвы.

Разумеется, в названный период решалась – и во многом уже разрешена – существенная социальная проблема: обеспечить горожан относительно комфортабельным жильем. В то же время стало очевидным, что использование ограниченных культурных средств – только технологических безотносительно к эстетическим – заметно ухудшает качество городских сред. Новостройки отличаются визуальной монотонностью и одинаковостью, упрощенностью пространственной организации. В исторических кварталах внеэстетические принципы строительства порождают хаотичность застройки, разрушение сложившихся архитектурных образов. Ситуация усугубляется еще одним значимым с точки зрения культуры любопытным обстоятельством. Речь идет о постепенном вытеснении людей из предназначенных для жилья старых домов с их просторными, ориентированными на сложный образ жизни помещениями, в тесные клетки новостроек, сконструированных по типу общежитий. Добротные, красивые, удобные большие дома шаг за шагом занимались под учреждения и соответственно перестраивались их интерьеры. То же происходило и с частью стандартных двух– трехэтажных построек. Другая их часть разрушалась, и освободившиеся территории в большинстве случаев не застраивались, становились пустырями, зарастающими бурьяном, превращались в свалки или стоянки для автомобилей. Особняки занимались под учреждения или музеи. Следует подчеркнуть, что эти здания (может быть, за исключением особняков) обязательно перестраивались внутри. Однако странно то, что эти перестройки совершались не для удобства городских жителей, не для улучшения жизненных условий людей. Напротив, здания разбивались на учрежденческие клетушки, полностью уничтожающие выполненные по проекту архитектора функционально и эстетически осмысленные интерьеры.

Сейчас, в условиях приватизации городской земли и недвижимости, ситуация может улучшиться, и есть основания ожидать определенных положительных сдвигов в эстетическом качестве жизненной среды. В каком же направлении целесообразно менять это качество? Разумеется, подходов к решению такого рода задачи может быть множество. Скажем, для индустриально ориентированных градостроителей самым важным будет обеспечение условий для удобного передвижения строительных машин, транспорта, максимальной дешевизны сооружений. Архитектор-любитель старины будет стремиться реконструировать исторический облик города, а новый проект постараться стилизовать под какой-нибудь из стилей минувшего. Сторонник средового подхода будет искать образную выразительность городской среды объединением современной архитектуры с тем, что осталось от прошлого. Что касается частных заказчиков, то они, как правило, задумываются об эстетическом качестве своей собственности с точки зрения ее репрезентативности. Квартиросъемщиков интересует прежде всего функциональное удобство окружения – доступность бытовых служб, детских учреждений, транспортных средств. А сравнительно недавно специалисты растолковали им экологические проблемы города, и теперь прибавилось требование очистить воздух, воду, землю и т.п. Ниже речь пойдет о некоторых общих принципах организации культурной среды города, объединяющих функциональный, эстетический и экологический аспекты такой организации. Причем качество предлагаемых решений будет оцениваться в соответствии с современными профессиональными критериями.

По-разному следует подходить к формированию культурной среды исторических центров города и кварталов-новостроек. Исторические центры характеризуются архитектурным многообразием построек, особой конфигурацией планировки. Обычно имеющиеся здесь здания принадлежат к различным эпохам и потому отличаются друг от друга габаритами, архитектурными стилями. Тем не менее такие части города воспринимаются как целостности, где архитектурное многообразие не производит впечатления эклектики из-за привычности пространственной объединенности разностильных зданий. Историческая планировка тоже воспринимается как нечто естественное и исходно заданное. Она не вызывает раздражения у людей, живущих в старых кварталах, несмотря на свою сложность. Если с этой точки зрения рассматривать исторические центры городов как жизненные среды, следует подчеркнуть необходимость со-

хранить многообразие в их облике. Культурная ценность такого сохранения очевидна. Прежде всего здесь пространство соразмерно человеку и пластике его движений. Далее, сколь бы привычным ни был облик исторического центра, разнообразие его составляющих предотвращает возникновение ощущения визуальной монотонности. Наконец, в структуре города такие центры выступают как своего рода эталоны при оценке других его частей. Иными словами, для жителей города исторический центр в первую очередь определяет его культурный образ, становится символом исторической преемственности поколений городских жителей, знаком самобытности города, эталоном, с которым соотносят другие части городского пространства.

Исторические центры приобретают особую ценность при ускоренном развитии городов. По мере насыщения города продукцией индустриального строительства такие места приобретают особую заметность. Более того, становятся очевидными их взаимные различия, и они приобретают функцию культурного (в отличие от административного) районирования города. Именно поэтому и в эстетическом отношении сегодня, при обилии типовых сооружений, особенно внимательно следует относиться к поддержанию своеобразия городских исторических центров.

Иной принцип эстетизации городской среды следует применять к новым районам. Здесь задача заключается в целенаправленном введении пространственного, визуального разнообразия с тем, чтобы преодолеть монотонность застройки. Сегодня для этого в отечественных разработках городского дизайна уже существуют специальные средства. Можно применять колористические решения, при которых отдельные части больших жилых, промышленных, административных кварталов выделяются различными цветовыми гаммами. Возможно внесение многообразия в среду с помощью малых архитектурных форм (скульптура, живописные киоски, красиво оформленные остановки транспорта). Важным эстетизирующим фактором здесь становятся зеленые насаждения. Хорошо подобранные деревья и кустарники на улицах и в скверах, газоны и цветники во дворах обычно создают приятные для глаза городские пейзажи даже в сочетании с достаточно упрощенной архитектурой. Кроме того, несомненна их экологическая ценность.

Интересно можно использовать и небольшие строения, перенесенные из исторических частей города. Уже существуют проектные предложения помещать одноэтажные старые, в том числе деревян-

ные, дома внутри дворовых пространств в системах многоэтажных кварталов. Такой дизайнерский ход не только вносит многообразие в жизненную среду новостроек, но и решает задачу перехода от несообразных человеку многоэтажных домов и дворов к вполне приемлемым объемам и композициям пространства.

При изменении отношения к жизненной среде, расширении участия частных предпринимателей, собственников жилья, городской общественности в ее благоустройстве возможны и более дорогие экономически, эстетически важные решения. Например, можно вернуться к узорчатым решеткам при устройстве новых бульваров и скверов, кованым литым кронштейнам, поддерживающим козырьки над входами в дома. В принципе технологически разработан относительно недорогой способ облицовки природным камнем бетонных поверхностей. Есть и другие способы внести многообразие в облик новостроек. Но это возможно лишь в случае прямого контакта архитекторов, дизайнеров с заказчиками, с одной стороны, и изменения системы финансирования в градостроительстве – с другой. Сейчас такая возможность активно обсуждается на государственном уровне, но пока практически реализуется лишь в минимальной степени.

При переосмыслении городского пространства важно выделять и эстетически подчеркивать функциональные зоны, которые закрепляют устойчивый образ города, являются значимым фактором его внутреннего упорядочения. Образцы такого выделения хорошо известны. Это городские площади, административные, деловые, культурные центры. Многие из них сложились исторически и продолжают сохраняться в качестве особых городских сред. Например, в Москве ул. Ильинка – это старый деловой центр с его совершенно специфичной официального стиля архитектурой. Или же Столешников переулок как торговый центр, где все нижние этажи полностью заняты магазинами, кафе, а основным визуальным стимулом становятся витрины. Можно привести в пример также Театральную площадь, хотя это всего лишь остатки такой функционально выделенной зоны. Ее границы довольно размыты, она утратила четкую форму, и это большая потеря для облика города.

Однако для больших городов сегодня исторических зон такого рода оказывается явно недостаточно. Их отсутствие, особенно в новых кварталах, существенно затрудняет восприятие городского пространства. Люди не имеют ориентиров для разграничения одних частей города от других. У них складывается представление об этом

пространстве как о хаотическом нагромождении домов и беспорядочном переплетении улиц. Единственным ориентиром в этом хаосе становятся широкие транспортные магистрали, которые в крупных городах и определяют его „макро-членение”, кстати, совсем недостаточное для освоения городского пространства.

Сегодня людям необходимы другие, более мелкие ориентиры, которые, с одной стороны, становились бы знаками различных функциональных частей города, а с другой – фиксировали бы границы сомасштабных человеку сред. В качестве примера можно обратиться к учреждениям культуры – музеям, театрам, кинотеатрам, паркам, – большинство из которых представляет собой отдельные объекты. Нетрудно увидеть, что они могут стать важным фактором в образовании городской среды.

Начнем с внешнего вида таких учреждений. Обычно это специальные архитектурные сооружения или природные объекты (городские сады, парки и т.п.) с множеством культурно значимых элементов и деталей. Соответственно они обладают большими возможностями для визуальной организации эстетически привлекательной среды. Каждый такой объект можно сделать ее центром. Исходя из ранее упомянутых принципов полистилистики, в качестве системообразующей принимается практически любая его характеристика: размер, стиль, доминирующий цвет, бросающаяся малая архитектурная форма. Вокруг этого и выстраивается отчетливый визуальный образ микросреды. Важно, чтобы он имел четкие границы, легко „прочитывался” как целое, ключом к восприятию которого становится выделенная характеристика. Многообразие эстетических возможностей объектов, выбранных в качестве средообразующих центров, акцентировка их различных сторон – гарантия того, что построенные вокруг них локальные среды не будут однообразными в структуре крупного города.

Организация высококачественной среды на базе учреждений культуры подразумевает продуманный последовательный переход от внешнего вида к интерьеру. Здесь также есть большие возможности добиться эстетической привлекательности. Это тем более важно, что в отношении интерьеров учреждений культуры сложилась дурная инерция: помещения читальных залов и библиотек напоминают унылую канцелярию; в фойе театров и концертных залов современные элементы интерьера (киоски, буфеты, фотографии и т.п.) резко контрастируют с более старыми, выполненными в соответствии с проектом; казенно и неуютно выглядит большинство

помещений кинотеатров и клубов. Такую инерцию можно преодолеть, если у этих учреждений появятся хозяева, заинтересованные в привлечении публики и имеющие для этого средства. Тем более, что сегодня в стране много прекрасных художников по интерьеру, экспозиции, прикладному искусству.

Эстетическое качество интерьеров учреждений культуры оказывает существенное влияние на степень их привлекательности для посетителей. И в этом случае также важно разнообразие решений. Сейчас доминирует два „образа” интерьеров: „парадный” (который в государственных учреждениях быстро превращается в стандартно-официальный) и „подвальный”, где откровенно господствует эстетика безобразного (помещения ряда молодежных театральных студий, дискотек и т.п.). Оба образа родились „естественным” путем под воздействием работников и посетителей таких учреждений. И уже стало очевидным, что самостоятельное решение эстетических вопросов, связанных с оформлением интерьеров, просто невозможно. В результате нарастает тенденция деэстетизации, упрощения декора интерьеров, не находящихся под наблюдением заинтересованных хозяев и профессиональных дизайнеров. В то же время нарастающая в обществе потребность в эстетическом их осмыслении, существенном качественном улучшении, разнообразии стимулируют поиск новых пропорций, цветовых сочетаний, элементов декора, что становится заметным, в частности, при определении интересов крупных банков.

Сегодня многие интересные решения уже существуют в профессиональной среде художников и архитекторов. Но важно, чтобы их опыт нашел более широкое распространение и стал подлинным действенным фактором в городской культуре. Для этого необходимо разработать формы их постоянных взаимных контактов с работниками и посетителями учреждений культуры, с городскими районными властями. Подобные связи тем более важны, что, как показывает практика, любой самый лучший спроектированный интерьер претерпевает изменения во времени, и лучше, если эти изменения находятся под контролем специалистов.

Высокое качество и разнообразие внешнего и внутреннего оформления учреждений культуры в совокупности может стать важным фактором, приобщающим людей к осмыслению и освоению городского пространства. Квалифицированные же архитектурные и дизайнерские решения повлекут за собой важные средообразующие последствия не только для отдельных таких учреждений, но и для

города в целом, ибо каждое из них в этом случае окрашивает своеобразием ту часть городской среды, в которой оно находится.

Другой важной эстетической функцией учреждений культуры является организация пространств для совместного пребывания и взаимодействия людей. Формообразующее влияние архитектуры и дизайна на эти процессы хорошо известно. Именно поэтому многие важные аспекты пространственного поведения и взаимодействия могут быть скорректированы и развиты за счет целенаправленного использования имеющихся эстетических элементов учреждений культуры. При многообразии и динамизме современной городской жизни людям приходится принимать во внимание ее разнородность, менять угол зрения, направление действий и поведение при переходе из одной социокультурной ситуации в другую. Навыки такого рода могут развиваться и закрепляться за счет пребывания в достаточно сложной, но четко организованной в пространственном отношении среде учреждений культуры.

Полноценная жизнь в современных крупных городах, адекватное участие в процессах, связанных с ускорением социокультурной жизни, предполагает гибкость, пластичность социального поведения личности. Сейчас этот аспект индивидуальной инкультурации оказался за пределами программ дошкольного и школьного воспитания. Восполнить хотя бы частично этот пробел можно за счет целенаправленной организации различных пространственных сред учреждений культуры.

Важным элементом подобного рода среды является внешняя территория, окружающая здание. Она может выполнять целый ряд функций: подготовка настроения посетителей, прогулка, ожидание знакомых и т.п. От пространственного решения этой территории зависит наличие или отсутствие толпы и толчеи, траектории входа и выхода из здания, а также формы движения на самой площадке. Далее, организация интерьеров также влияет на пластику поведения. Скажем, в зрелищных учреждениях соотношение помещений гардероба, лестничных маршей, фойе, зрительного зала, буфетов задает совершенно определенную ритмику движения людей. По-разному складывается движение людей в фойе, где устраивается какая-либо экспозиция и где ее нет. Если потоки движения продуманы как эстетически организованные формы, это становится значимым фактором для закрепления своего рода этикета поведения в публичных местах. Более того, необходимо стимулировать развитие специальных культурно зафиксированных форм такого поведения и

их смен в подобных учреждениях. Раньше, например, театры и концертные залы были местами не только восприятия искусства, но и общения со знакомыми. Фойе, ложи, буфет составляли те микросреды, где можно было обменяться новостями, впечатлениями и в то же время „людей посмотреть и себя показать“. Вероятно, это и сегодня вполне возвратимо. Можно искать и новые формы.

Для современного горожанина чрезвычайно значим навык бесконфликтного перехода из одной социокультурной группы и ситуации в другую. Это подразумевает подвижность не только в поведении, но и в ориентации в „ценностных пространствах“. Ведь в каждой социокультурной группе существуют свои эстетические критерии оценок предпочитаемых структур общения, способов проведения досуга, пристрастий в области моды. В то же время современный житель крупного города никогда не принадлежит только к одной социокультурной группе. Поэтому ему так важно усвоить и поддерживать навыки перехода из одной социокультурной группы, ситуации в другую. Можно сказать, что учреждения культуры просто предназначены для этой функции. Действительно, в зрелищных учреждениях люди получают возможность из обыденной культуры перейти в мир искусства. В клубах собираются особые группы, отличающиеся от профессиональных и дружеских. Однако сегодня того, что предлагается здесь, недостаточно.

По-видимому, разнообразие культурных ценностей в социокультурных группах нужно теперь представлять в большем объеме и в новых формах. Так, ценностная неоднородность современной городской культуры нашла отражение в искусстве как принцип полистилистики. Возвращаясь к эстетическому оформлению учреждений культуры, можно говорить о применимости этого принципа при формировании их культурной среды. Можно цветом, акцентированием деталей и т.п. сопоставить архитектурный стиль выделенного учреждения со стилем окружающих сооружений по подобию или контрасту. В интерьерах полистилистика может быть реализована средствами дизайнера, в том числе с помощью смены экспозиций различного рода. Вообще, опыт, накопленный российскими архитекторами и художниками при работе с предметным миром, может быть с успехом использован в учреждениях культуры для представления современной ценностной дифференциации.

Возможна также весьма интересная организация выставочных пространств, имитирующих многообразие культурных ситуаций, структур социального взаимодействия. Так в Москве опыт Государ-

ственного музея изобразительных искусств сложился в своего рода образец „светского” времяпрепровождения: экспозиции, концерты, собрания-беседы узкого круга специалистов. Выставки в Манеже, на Кузнецком мосту, проходившие в 80-х гг., стали образцами организации различных групп общения: зрители, художники, представители других видов искусства, искусствоведы. Причем общение здесь было достаточно свободным, разнообразным, пространственно хорошо организованным, в чем большая заслуга тех, кто целенаправленно и профессиональными средствами выстраивал экспозиционное пространство и культурную программу.

Обратимся еще к одному аспекту городской среды – ее художественному оформлению, включая представленность информации и рекламы. Речь идет о плакатах, лозунгах, информационных щитах, афишах, витринах, рекламе, праздничном украшении города. Сегодня вряд ли найдутся люди, которые станут спорить, что состояние этого слоя визуальной культуры катастрофично плохо.

Рекламные плакаты и транспаранты. Обычно текст их плохо составлен и мало информативен по содержанию, но состоит из ключевых призывных слов: приобретайте, участвуйте, поддерживайте, наилучший, наибольший и т.п. Из них складываются стертые словесные штампы, практически не воспринимаемые никем и неизвестно на кого рассчитанные. Помимо того, что подобное насилие над родным языком отнимает последний смысл у ключевых побуждающих к действию слов, недоумение возникает по поводу функции такого рода изделий. Реклама – это оперативное информирование и призывы пользоваться определенными благами и услугами, которые провозглашаются и изготавливаются субъектом предложения к определенному случаю, а потом меняются или предаются забвению, как только подобные субъекты добились (или не добились) определенного результата. В отечественных городах реклама такой естественной функции не выполняет. Она примитивна, мало информативна, неоперативна и более похожа на распространенные ранее призывы выполнять решения партийных съездов, пятилетние планы; всеобщие обращения коммерческих структур, предлагающих услуги, финансово недоступные массовому потребителю, оказываются функционально нецелесообразными. И добро бы такие надписи были

выполнены разными шрифтами, составляли бы эстетическую композицию. Отнюдь нет. Монотонные, одинаково скучные, некрасивые буквы на крышах и боковых фасадах домов; поперек улиц повешенные на столбах, выполненные на дешевых тканях, плохими красками, линияющие и выцветающие „транспаранты” – вряд ли все это можно отнести к украшению города.

Театральные и киноафиши. О них уже многое говорилось в печати, однако их исполнение продолжает оставаться примитивным и непрофессиональным. Вспомним афиши в России начала века. Приличная полиграфия, художественное исполнение, информативность. Казалось бы, сейчас, как принято говорить, „в эпоху НТР” качество этого рода „изопродукции” должно быть выше по техническому уровню, чем почти век назад. Ничего подобного. Печать плохая. Афиши выполнены в одном, от силы двух цветах. Из них полностью ушла профессиональная художественная графика. Театральные спектакли, филармонические или эстрадные концерты, выступления самодельных исполнителей, кинофильмы, спортивные состязания, лотереи – обо всех этих различных по настроению, содержанию событиях сообщают стандартного размера листы посредственной бумаги, одинаковые по цвету, со стандартным шрифтом, во многих случаях с единообразным макетом подачи информации. Нет никакого намека на попытку художественными средствами как-то разнообразить эту продукцию массовой культуры, сделать ее элементом декора среды. Афиши стали сегодня унылым атрибутом города, который хочется не замечать, тем более что их информационная нагрузка непропорционально мала по сравнению с их размерами.

Витрины. Их функциональное назначение – представлять и рекламировать имеющиеся в продаже товары – давно забыто. В результате сегодня они заполняются чем-нибудь, что становится знаком, отличающим продовольственный магазин от обувного, а хозяйственный от галантерейного. Содержание витринного дизайна – это абстракции обыденной культуры в самом ярко выраженном виде: манекены с вневременной внешностью вне всякого человеческого пространства драпируются в нечто, не имеющее аналогов в продаже и неопределенное с точки зрения назначения. Сувениры или предметы прикладного искусства – из них, как правило, составляются моножанровые композиции: только традиционные – хохломские, федоскинские, павлово-посадские изделия; только современные – чайный фарфор, стекло и т.п. Соответственно вещи, назначение которых существовать вместе и дополнять друг друга, пре-

вращаются в застывшие метафизические композиции, с которыми неизвестно, что делать. Особенно примечательны в этом отношении витрины продовольственных магазинов. Геометрические построения из банок несъедобных консервов и бакалейных коробок, отмеченные удивительной наивностью примитивных детских игрушек-пирамидок, бесконечно повторяются на улицах городов. Конечно, ни о каких эстетических образах здесь не может быть и речь. Информативность такого рода витрин нулевая, и они чаще всего просто не замечаются.

Наконец, несколько слов – о так называемом праздничном убранстве города. В этом случае все черты массовой визуальной культуры, о которых говорилось выше, гипертрофируются и наконец становятся замечаемыми в своей уродливости. Город увешивается дополнительными лозунгами и плакатами, которые помещаются и в витрины. Появляются неумелые композиции из неоновых трубок, изображающие уродливые звезды, цветы, индустриальные объекты и т.п. Они, конечно, создают по вечерам добавочное освещение, но не радуют глаз ни вечером, ни днем. Самое жалкое впечатление производят городские новогодние елки: „украшенные” дешевыми, безвкусными, линялыми бумажными изделиями, они являют собой явную демонстрацию нищеты, убожества, социальной апатии и ассоциируются с вещами, выброшенными на свалку за ненадобностью. Итак, праздничное оформление городов также не несет в себе эстетической функции.

Впрочем, последнее не совсем верно. Все эти бессмысленные, но постоянно воспроизводящиеся визуальные элементы массовой культуры имеют аналог: стереотипизированный ритуал, который когда-то в давние времена выполнял значимые функции в жизни людей, но ныне все это утратил и продолжает доживать в привычках, постепенно ветшая и разрушаясь. Но деградация, как известно, неосознанно воспринимается людьми, вселяя и поддерживая в них чувство уныния и подавленности.

Решить проблему художественного оформления города и легко, и трудно. Легко потому, что в стране есть превосходные художники. В живописи, например, облик города, его интерьеры, люди в городской среде – это эстетически давно решенная проблема. В работах дизайнеров городская среда также является объектом интенсивного художественного осмысления. Уже найденные образцы вполне переносимы на массовую культуру, что порой и реализуется. Но затруднения едва ли не перекрывают удачи. Оказывается, что кроме ху-

дожников никто – ни городские власти, ни владельцы земли и недвижимости, ни общественность – не заинтересованы в эстетизации своей жизненной среды. Привычка визуальной нищеты города, инерция пренебрежения к своему непосредственному окружению при принятии конкретных муниципальных решений, отсутствие квалифицированных исполнителей, отвечающих за внешний облик города – таковы культурные стереотипы, полностью блокирующие возможность поднять уровень этой части визуальной культуры города. И пока всеобщее равнодушие не поколеблется, эстетическое убожество будет царить в данной сфере.

Последний аспект проблемы организации и эстетизации городской среды – экологический. Социокультурные среды в крупном городе характеризуются определенным соотношением созданных людьми и природных объектов, которое можно расположить по шкале „урбанизированно-природное“.

Урбанизированная среда:

– деловые части города – предприятия, учреждения и т.п. – характеризуются значительной насыщенностью технотекстурами, длительным пребыванием людей на рабочих местах. Природные объекты здесь относительно немногочисленны и используются в основном в гигиенических и декоративных целях.

– Торговые части города – ситуации, изобилующие визуальной информацией. Пребывание людей здесь относительно недолговременно, но зато людские потоки значительны. Этим обусловлен возмущенный характер организации среды: развитые пешеходные маршруты, кафе-“экспресс”, миниатюрные зоны отдыха. Природные объекты такие же, как и в предыдущем случае.

– Историческое ядро города, как уже говорилось, имеет все основания стать символом его самобытности. В этих пределах можно проложить специальные прогулочные, в том числе туристические, маршруты с музеями, театрами, историческими памятниками в качестве ключей к прочтению их культурного смысла; сделать цвет или ландшафт центром культурно значимой ситуации. Природные объекты здесь не играют значительной роли, они чисто декоративны. Исключение составляют городские усадьбы и другие исторические памятники, для которых зеленые насаждения были неотъемлемой частью украшения. В этих случаях целесообразно восстановить озеленение, соответствующее представляемой эпохе.

Урбанизированная среда со специальным включением природных объектов:

– дворы, это непосредственное окружение жилища людей, могут быть использованы как его „продолжение вовне“. Хорошо освоенный двор представляет собой совокупность целого ряда специально выделенных функциональных зон: спортивно-игровые площадки для лиц различного возраста, беседки и открытые площадки для общения, места для трапезы на свежем воздухе. Природные объекты во дворах допускают значительное разнообразие: декоративные деревья и кустарники, различные цветы и травы, сад или огород.

– Прогулочные зоны, где люди могут проводить свободное время. Их урбанизированными центрами становятся кафе, рестораны, кинотеатры и т.п. Скверы и бульвары здесь представляют собой своеобразные острова окультуренной природы в городе. Их специфика в городской жизни обусловлена выполнением ими эстетической функции – вызывать приятные ощущения, служить украшением города. Поэтому здесь специально подбираются растения, которые в различное время года и суток позволяют получить меняющиеся красивые виды.

– Парк с увеселениями и аттракционами – место развлечения жителей города и приезжих, где предусматривается специальная планировка пешеходных путей, связывающих друг с другом различные аттракционы, концертные и танцевальные площадки, павильоны, летние кинотеатры и кафе. Рекреационная функция таких мест подразумевает насыщенность их природными объектами. Для них подходят неприхотливые эффектные деревья и кустарники, яркие цветы. Желательно предусмотреть на территории таких парков искусственные водные бассейны с пляжем и лодочными станциями.

Преимущественно природная среда в городе:

– городской сад представляет собой место прогулок и отдыха в условиях города. Спокойный ритм движения, возможность уединения и созерцания – все это обуславливает организацию ситуации. Специальная планировка пешеходных дорожек, беседки, парковая скульптура рассчитаны на то, чтобы люди могли неспешно прогуливаться в приятной обстановке. Театр, кинотеатр, летняя эстрада – места, предназначенные для совместного развлечения. Но в основном – это природные объекты: спокойные тенистые деревья, высаженные по канонам паркового искусства кустарники, цветы и травы, небольшие декоративные водоемы.

– Экологический парк объединяет природные зеленые массивы города в фиксированные территории. Он предназначен для выпол-

нения большинства функций, которые сегодня связываются с загородными поездками, и рассчитан на длительное пребывание значительного числа людей. Здесь предусматриваются зоны для различных видов рекреационной деятельности: специальные велосипедные и пешеходные дорожки; пляжи и лодочные станции; места для сбора специально высаженных грибов, ягод, цветов; игровые площадки; предприятия общественного питания и т.п. Планировка такого парка свободная, естественная, хотя и скорректированная проектировщиками.

Помочь жителям города в освоении их природного окружения и стимулировать их к участию в организации и поддержании экологически значимых ситуаций можно через непосредственную работу с природными объектами, сопровождаемую умеренным просветительством. Такая работа предусматривает дифференцированный по возрастным группам подход:

- для школьников возможны факультативы по проблемам экологии, участие в природоохранной деятельности в городе и за городом, работа на пришкольном участке – под руководством специалистов. В дальнейшем их деятельность может распространиться на поддержание порядка в городских садах, парках, на бульварах и скверах и принять достаточно интересные и сложные формы.

- Для взрослого работающего населения следует ограничиться эффективно организованной пропагандой образцов позитивных решений экосоциокультурных проблем. Следует также оказывать поддержку непосредственным носителям таких образцов, в том числе тем, кто занимается огородничеством, садоводством, цветоводством.

- Для пенсионеров необходимо отыскать подходящие пути вовлечения в деятельность по поддержанию природных объектов в городе. Важно также поощрять их объединение со школьниками в этой области.

Обобщая сказанное выше, следует еще раз подчеркнуть, что крупный город сегодня – это весьма сложное пространственное и культурное образование, которое нельзя представить себе как единое целое, поскольку оно слишком велико и неоднородно для этого. Соответственно требуются специальные средства, в особенности эстетические, которые помогли бы осмыслить городское пространство с точки зрения человеческих масштабов. Для этого было предложено понятие „среда“, обозначающее освоенную людьми, понятную и приемлемую для пребывания часть города. Были рассмотрены также некоторые проблемы, связанные с формированием городской среды, и предложены первоначальные конструктивные подходы к их решению. Из

приведенных рассуждений следует, что сегодня эти проблемы не разрешимы без самого активного сотрудничества ученых-обществоведов, с одной стороны, и архитекторов, дизайнеров, художников-монументалистов – с другой. Важно также понять, что в активную практическую деятельность по формированию, благоустройству, поддержанию высокого эстетического качества жизненной среды с необходимостью должны включиться – и как можно шире – сами горожане. Иначе все останется по-прежнему. Пропаганда через средства массовой информации, устные призывы могут быть лишь вспомогательным стимулом, действующим только тогда, когда работа уже идет.

Итак, основное – это расширение сферы социального участия в эстетизации городской среды. Пока еще пути и формы такого расширения лишь зарождаются, многое здесь неясно ни общественности, ни ученым, ни городским властям. Но хотелось бы еще раз подчеркнуть, что объединение усилий этих трех сторон там, где оно уже имеется, приводит к позитивным результатам, связанным с повышением эстетического качества условий жизни горожан.

СОДЕРЖАНИЕ

И.А.КОНИКОВ. О ДЕФИЦИТЕ КУЛЬТУРЫ (ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ)	3
Н.И.КИЯЩЕНКО. ОТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА К ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ.....	9
В.И.САМОХВАЛОВА. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА КАК КОМПЛЕКСНЫЙ ФЕНОМЕН УТВЕРЖДЕНИЯ И РЕАЛИЗАЦИИ ЧЕЛОВЕКА В МИРЕ	32
К.З.АКОПЯН. ФОРМАЛЬНО-СТРУКТУРНЫЕ ОСНОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ	66
Е.Н.ШАПИНСКАЯ. КУЛЬТУРА ДРУГОГО И ПУТИ ЕЕ ПОСТИЖЕНИЯ (ОТ ДИАЛОГА К КОММУНИКАЦИИ)	88
Н.И.КИЯЩЕНКО, Л.П.КИЯЩЕНКО. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА И ПРОБЛЕМА ГУМАНИЗАЦИИ ЗНАНИЯ	129
И.А.КОНИКОВ. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН НАУКИ	138
Э.А.ОРЛОВА. ГОРОДСКАЯ СРЕДА КАК КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ	179

Научное издание

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

В авторской редакции

Художник *В.К.Кузнецов*

Корректоры: *Т.М.Романова, Н.П.Юрченко*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.93 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 05.03.96.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.

Усл.печ.л. 12,62. Уч.-изд.л. 10,20. Тираж 500 экз. Заказ № 010.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор *Т.В.Прохорова*

Компьютерная верстка *А.М.Ртищев*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119842, Москва, Волхонка, 14