**ИСКУССТВО КАК ФОРМА ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЛИЧНОСТИ**

*Природа искусства и активность его эстетического воздействия на человека*

Н

а определенных этапах развития каждой науки, при известном накоплении исследовательского материала возникает настоятельная необходимость определен­ного переосмысления ее наиболее важных, фунда­ментальных понятий. Это — естественный процесс, вы­текающий из самой сути требований диалектико-материа­листической методологии. И нет ничего удивительного в том, что ученые-эстетики вынуждены сейчас обращать внимание на такие, казалось бы, привычные в своем языке понятия, как «искусство», «виды искусства», «художественное творчество» И др.

Чем глубже мы вникаем в эти понятия, тем богаче и мно­гограннее обнаруживается их смысл. Это вполне закономерно и с точки зрения тех требований, которые выдвигаются прак­тикой коммунистического строительства в целом п общекуль­турным развитием современного человека в частности.

Прежде чем рассматривать вопрос о природе искусства п возрастании его роли в жизнедеятельности людей, необходи­мо выяснить, в чем состоит это возрастание и где его пределы; вытекает ли из самой природы искусства, вернее, из самих исторических обстоятельств его функционирования па дан­ном историческом этапе, это стремление его к «слиянию» с жизнью, к тому же в тех масштабах и качественно иных фор­мах, которые доныне не наблюдались.

Вопросы риторические, и можно было бы ответить на них достаточно просто. Историческая практика социализма уже самим фактом упразднения социальных антагонизмов и эк­сплуатации людей впервые создает и реальные предпосылки для формирования богатства потребностей каждого человека. А это — и потребности в культурном обогащении, в приобще­нии к сокровищнице мирового искусства, что в свою очередь побуждает человека ко все более широкому и активному

участию в творческой деятельности вообще и художественной в частности.

В целом правильный, такой ответ нуждается в определен­ной конкретизации как раз в тех пунктах, которые затраги­вают понимание, с одной стороны, объективных обстоя­тельств, порождающих ранее не виданную действенность искусства, с другой — характера и особенностей этой дейст­венности, т. е. способности искусства активно вмешиваться г формирование культурного потенциала человека, его побуди­тельных мотивов к творческому преобразованию действитель­ности. Речь идет о более углубленном анализе тех условий и причин, при которых практика коммунистического созидания, творческая активность масс не может не обеспечивать раз­вертывания искусством в полной мере своей собственной спе­цифической природы, а искусство в свою очередь не может не выступить в такой форме особым обратным агентом воз­действия на формирование человеческой культуры и самой творческой активности масс.

Говоря об активности искусства, обычно подразумевают (‘го способность особого эмоционального воздействия на субъ­ективное состояние человека, которое, как правило, подвер­гается анализу то ли со стороны психологической, то ли — гносеологической и т. д. В плане теоретического обобщения вопрос о такой активности переводится в плоскость обнару­жения и описания различных функций искусства (познава­тельной, ценностно-ориентировочной, коммуникативной, суг­гестивной и т. д.), которые может выполнить произведение искусства в процессе его восприятия.

Искусство, действительно, настолько многогранно и разно­сторонне «интересно» для человека, что порой дает повод сравнивать его чуть ли не с самой жизнью в ее наиболее важ­ных и небезразличных моментах проявления. Видимо, и само слово «переживание» («жить-переживать»), которое мы так часто употребляем при восприятии подлинных произведений искусства, в какой-то мере способствует такому сравнению.

Однако искусство — это не сама жизнь, а лишь ее опреде­ленное духовное воспроизводство, к тому же в специфически условной форме. Упразднить эту условность — значит ли­шить искусство возможности «забегать» вперед в художест­венном конструировании всего того, что не дано еще как налично явпое, но что положено как должное и необходимое в жизни. Сближение искусства и действительности имеет свои пределы («Искусство,— как писал В. И. Ленин,— не требует признания его произведений за *действительность»* [24, с. 53] )г и эти пределы положены не только в различии условности ис­кусства и безусловности реальной жизни, но и в принципи- альной иетождественности отражения и отражаемого вообще. «...Восприятие искусства носит давно отмеченный исследова­телями двойственный характер: с одной стороны, восприни­мая искусство, человек стремится на основе безусловности возникающей эмоции к сопереживанию, ко включению в дей­ствие «за рамкой», но, с другой — в самой реалистической си­туации все время помнит, что перед ним не сама жизнь, а ее художественное отражение» [128а, с. 57]. Больше того, подлинная действенность, активность искусства состоит, ви­димо, не столько в том, чтобы вызвать у человека эту без­условность «эмоции к сопереживанию», сколько в том, чтобы побудить его к действию «за рампой», вызвать далеко не условную необходимость реального творчества тех форм жиз­недеятельности, которые положены в такой необходимости. Ведь, в конечном счете, дело не в том, чтобы человек «пом­нил», сознавал или подразумевал, что идеальный мир искус­ства есть не что иное, как реальный жизненный мир, а в том, чтобы это идеальное (заинтересованное, небезразличное), ко­торое несет в себе искусство, он превращал в наличные формы человеческих отношений и человеческой жизнедеятельности в целом.

Очевидно, подлинная активность искусства обнаружива­ется по ту сторону искусства, и о ней нельзя судить лишь по субъективному состоянию человека, воспринимающему то или иное художественное произведение. Когда мы говорим «по ту сторону», то имеем в виду практику жизнедеятельнос­ти человека, а точнее — сферу его производственной деятель­ности. А эта сфера как раз и выпадает из поля зрения, когда, пытаясь уяснить действенность искусства на человека, мы сосредоточиваем внимание лишь на простой связи «человек- произведение искусства» (или еще уже — «перцепиент—ре­ципиент» и т. д.). При таком подходе остается нераскрытой масса опосредованностей между воспринимающим и воспри­нимаемым: социальный статус человека, уровень его культу­ры, характер потребностей, мотивов, запросов и т. д. Затуше­вывается и то, что само произведение искусства, какой бы эпохе оно ни принадлежало, уже есть, по Гегелю, результат, который оставил позади себя свою тенденцию, результат, в котором спрессовался характер эпохи, мировосприятие ху­дожника, его боли, радости, противоречия и т. д. С этой точки зрения каждое новое приобщение человека к такому резуль­тату есть и некоторое начало формирования его собственной художественной культуры, и вместе с тем продолжение та­кого формирования как своеобразное дооформление меры его человеческого небезразличия к миру вообще.

Преемственность художественного развития человека (как и культурного развития вообще), в котором происходит со­хранение и удержание (а не простая смена и чередование) всего ценностного, что было выработано в предшествующие эпохи,— закономерный диалектический процесс становления «сущностных сил» и творческих способностей людей, который, однако, в истории был всегда по-своему односторонним, по­скольку, двигаясь в рамках собственно духовного производ­ства, постоянно оказывался оторванным от реальной произ­водительной силы общества, от живого производительного ’іруда. Преодоление этого отрыва составляет невиданный по своим масштабам революционный переворот как в труде, так и в культуре человека в целом. «С момента социалистической революции начинается гигантский процесс соединения труда и культуры, формирование нового, всесторонне развитого, универсального человека, владеющего всем богатством форм человеческой деятельности. Культура, которой на протяже­нии столетий могло пользоваться лишь меньшинство, избран­ная элита, становится отныне достоянием всего парода — это ли не революция!» [75, с. 52].

Наблюдаемое ныне историческое соединение труда и куль­туры (включая и художественную) — качественно новый этап в развитии как человеческого производства, так и чело­веческого потребления в широком смысле этих слов. При ис­следовании различных современных явлений культуры эта качественность должна постоянно подразумеваться, ибо речь в сущности идет о том, что, с одной стороны, культура, ху­дожественная в частности, уже не может оставаться чисто духовным богатством человека, его сугубо внутренней интел­лектуальной данностью; в своем действенном выражении (а такая действенность закономерна, поскольку находит не со­противление, а напротив — содействие социальных сил) она стремится к превращению в активную форму проявления вполне реальных способностей и возможностей людей.

Сложность понимания указанного процесса состоит в том, что именно на данном этапе культура должна быть не прос­то пассивно усвоена или — шире — пассивно потреблена (та­кая пассивность ничего другого не порождает, кроме потре­бительства, пусть даже интеллектуального), а органически соединена с образом жизни, деятельности, поведения, миро­восприятия людей. Здесь потребление культуры должно стать одновременно и актом ее человеческого производства в твор­ческой деятельности или самодеятельности каждого человека. Л это означает, что понимание исторических ступеней раз­вития художественного производства, точнее, освоение (чув­ствование) той или иной эпохи как своеобразного «урока культуры» («мук» эпохи, ее противоречий и вообще — всего цепного, что было выработано в ней), должно составить как своего рода предпосылку к коммунистическому самовоспита­нию потребностей человека, так и продолжение этого само­воспитания по пути универсализации всего творческого от­ношения человека к миру. Мы говорим «должно составить», ибо только при таких условиях можно говорить и о «нормаль­ности», «разумности потребностей» человека вообще, о ко­торых вполне закономерно все чаще поднимается вопрос на страницах советской печати. Ведь, как это ни парадоксально, такая «разумность потребностей» реально обусловливается не самим разумом и тем более не просто багажом накопленных знаний, а, в конечном счете, «разумностью» самого произ­водства, которое только и может породить культуру потребле­ния (потребностей) людей, а в этой культуре — и рациональ­ный, исторически долженствующий смысл всех побудитель­ных мотивов и запросов человека в жизни. Ибо чем иным является производство, как не совокупностью «моментов» потребления, или, наоборот, чем иным является и само по­требление, как не своеобразным «завершением» производст­ва? Именно производство создает «притягательную» силу по­требления, способность потребления как потребность; и ка­ков характер такого производства, таким будет и характер потребления.

Отмеченное в равной мере касается и характера измене­ния самого труда в соединении с культурой в условиях со­циалистического строительства. Именно здесь труд впервые становится «необходимым условием производства не только вещей, но и отношений, самого общества, а значит, и индиви­да как общественного существа. В труде человек реализует тем самым не только свою потребность жить (естественную для любого живого организма), но и жить в обществе, т. е. свою общественную потребность» [87, с. 98], или свою чело­веческую потребность как таковую.

Иначе говоря, как бы мы ни дифференцировали человече­скую культуру по различным формам ее проявления (культу­ра художественная, нравственная, политическая и т. д.), еди­ным остовом ее, своеобразной конечной целью остается раз­витие человека как целостной личности — человека комму­нистического типа вообще. Конечной целью устремлений ис­кусства является формирование человека как такой личнос­ти. Это важно постольку, поскольку частный анализ эффекта эмоционального воздействия произведения искусства на че­ловека (а эффект этот всегда уникален и неповторим) может и не привести к правильному пониманию подлинного харак­тера активности искусства и реальных возможностей его в этой активности.

Конечно, своей Бездейственностью на человека искусство не заменит и не может заменить Бездейственность па него всей реальной жизни, ее полноты. Однако не следует и су­жать смысл возможностей искусства в этой воздействепности. Видимо, Гегель, затрагивая вопрос о конечной цели искусст­ва, все же ошибался, полагая, что она положена в самом ис­кусстве. Справедливо возражая против превращения послед­него лишь в средство, орудие достижения каких-то частных целей человека (будь они сугубо научного, морального или правовою порядка), Гегель тем не менее конечную цель ис­кусства замкнул па истине в ее чувственном выражении и это последнее положил как некоторую самоцель существования художественного производства вообще.

Гегелевская позиция понятна: не только религия и фило­софия, но и искусство в системе гегелевского идеализма на­ходило смысл своего существования лишь в сфере духовности человека, в сфере постигаемого и сознаваемого себя абсолют­ною духа, а не в самом человеке как совокупности общест­ве иных отношений. Отдадим Гегелю должноё: ведя речь об искусстве», он стремился связать эту духовность с чувствен­ной (а значит, в какой-то мере живой, деятельной) формой ее проявления. Мы говорим «в какой-то мере», ибо чувствен­ную деятельность как таковую Гегель все же никогда не брал как предметную, подлинно практическую. Идеализм по­стоянно приводил Гегеля к тому, что в поле его зрения всег­да попадал не реальный предмет мысли, а лишь мысль о предмете, не живая конкретно-чувственная практическая де­ятельность, а лишь деятельность в ее абстрактно-теоретиче­ском выражении.

Гегель выдвигает важные положения о сути активности искусства, которую он связывает с индивидуальностью и все­общностью художественного воздействия искусства па чело­века, а само это воздействие — с выражением и изображением «субстанциональных сил» (своего рода исторической необ­ходимости, направленности развития) эпохи. Художник «дол­жен знать это субстанциональное ядро эпохи и парода,— пи­шет Гегель,— и лишь в том случае, если он введет нечто пе- согласующееся и противоречивое в этот сокровеннейший центр, он совершит анахронизм высшего порядка. С этой стороны от художника следует требовать, чтобы он вжился в дух прошлых времен и чужих пародов, ибо это субстан­циональное содержание эпохи и парода, если оно носит под­линный характер, остается ясным для всех времен. Стремле­ние же со всей точностью и подробностью отобразить чавтную определенность чисто внешнего явления в ржавчине древ­ности представляет собой лишь ребяческую эрудицию, пре­следующую в свою очередь чисто внешнюю цель» [57, с. 289].

Оказывается, то, что мы называем художественной воздей- ственностью, вытекает не просто из описания объекта са­мого по себе (каким бы «интересным» и внешне значимым он ни был) и субъективных намерений художника отобра­зить «частную определенность чисто внешнего явления в ржавчине древности», а из художественной правды как худо­жественной идейности произведения искусства. Мы подчерки­ваем «художественной идейности», ибо последнюю здесь над­лежит истолковать не только в чисто гносеологическом смыс­ле, но и в собственно эстетическом. Речь идет все о том же «субстанциональном» содержании эпохи, в которое «вжился» художник как в правду своего и чужого человеческого пере­живания и которое он превратил в мотив собственной деятель­ности как притягательную силу, в «приглашение» к аналогич­ной деятельности другого человека, воспринимающего его произведение; иными словами,— об очень своеобразном пре­вращении указанного содержания эпохи в собственно художе­ственность как таковую, в эстетичность как в некоторую силу воздействия художника на воспринимающего его произведе­ние. Причем эта сила воздействия должна определяться не просто формой изображения содержания, а самим же содер­жанием как некоторым пафосом жизни и ее переживанием.

Поэтому-то перед художником стоит огромная ответствен­ность именно за художественную идейность (воздействен- пость) произведения. Ибо хотя, с одной стороны, в собствен­но творчестве мы, как говорит Гегель, «не можем лишать художника права витать между вымыслом и правдой» [57, с. 289), с другой — в собственно результате этого творчества, в отношении произведения искусства не можем и оставаться безразличными к тому, в какую сторону оно, образно выра­жаясь, толкает нас, в каком направлении «приглашает» нас к действию, пусть таким действием будет просто размыш­ление.

Безыдейных произведений искусства нет и быть не может. Г. В. Плеханов отмечал, что даже «чепуха в кубе» (так он называл кубизм) также по-своему идейна, также воздейству­ет на человека, к тому же далеко не двусмысленно. Но эта идейность как раз и лишена подлинной художественности и подлинной эстетичности. Чего в ней не хватает до этой ху­дожественности,— так это отнюдь не формы (мастерства или ремесла) в передаче какого-то содержания, и даже не этого содержания, которое в познавательном отношении может иметь в произведениях того же кубизма настолько хитромуд­рый смысл, что вообще не «приглашает» ни к какой мудрости

его постижения (на опус здесь просто достаточно глазеть, что-то сравнивать в деталях, в лучшем случае восторгаться мастерством их передачи, светотенями, красками и т. д.); не­достает именно «субстанционального» содержания, содержа­ния эпохи. В искусстве оно, конечно, не должно представать в своем «чистом» виде, превращая художника в простого ру­пора «голых идей» времени. Но вместе с тем оно не должно затушевываться за счет превращения в самоцель некоего «индивидуального», «философского», «неповторимого» и т. п. видения мира художника. Такое видение мира в конечном счете иначе и не назовешь как проявлением «ребяческой эру­диции», хотя в смысле собственно мастерства или ремесла художника она может оставаться весьма похвальной и быть далеко не ребяческой.

Может быть, па основании всего этого и формируются те крайности, когда, скажем, протестуя против «голой идейнос­ти» в искусстве, начинают искать в произведениях абстрак­ционизма некий «глубинный смысл», особенно если такие произведения не отдают явным душком бессмысленности и действительно побуждают к некоторым размышлениям. На­пример, то, что в последних может акцентироваться внимание па моменте безобразного, что с точки зрения художественной идейности они могут замыкаться па отрицательном,— пыта­ются оправдать таким образом: дескать, именно поэтому-то они и «заставляют подумать» о прекрасном, положительном и т. д., другими словами, не сами разрешают противоречия между прекрасным и безобразным, доводя напряжение это­го разрешения до напряжения чувств зрителя, а лишь зату­шевывают их констатацией возможной несовместимости ме­жду прекрасным и безобразным, убеждая зрителя принять та­кую констатацию и остаться на распутье между идеалом как чем-то должным и налично данным как чем-то недолжпым.

На такого рода «оправдания» лучше всего можно ответить словами Гегеля. «Правда,— пишет он,— софистика страсти может попытаться посредством ловкой аргументации, силы и энергии характера внести в отрицательное положительные стороны; однако зрелище, которое мы получаем при этом, на­поминает лишь украшенную могилу. Ибо то, что является только отрицательным, тускло и плоско внутри себя и остав­ляет нас либо совершенно безучастными, либо отталкивает нас от себя; при этом все равно, будет ли оно использовать­ся в качестве мотива какого-либо действия или только в ка­честве средства для того, чтобы вызвать реакцию другого лица. Жестокость, несчастье, насилие, суровость сильных ми­ра сего еще понятны и переносимы в представлении, если в их основе лежит содержательное величие характера и цели.

Но зло как таковое, зависть, трусость и подлость всегда от­вратительны» [57, с. 230].

Э. В. Ильенков назвал искусство абстракционизма «уми­рающим искусством». И если оно еще не умерло и не пред­ставляет собой «украшенную могилу», то, видимо, только по­тому, что еще живы социальные условия его существования — капиталистические общественные отношения.

Если принять во внимание все сказанное, и прежде всего то, что характер воздействия искусства на человека зависит ближайшим образом от художественной идейности произве­дений искусства, а последняя в свою очередь — от характера содержания эпохи, ставшего идеалом и пафосом творческой деятельности художника, то становится понятным и истори­чески изменчивый характер активности искусства в целом. Оказывается, такая активность представляет собой далеко не нечто постоянное и по-эстетически равновеликое для всех времен и поколений, хотя и не вызывает ни малейшего сом­нения тот факт, что во все времена искусство составляло притягательную силу для людей и было способно определен­ным образом эмоционально па них воздействовать.

Нас интересует та форма активности искусства, которая вырастает из особых условий его функционирования, а имен­но — на ступени слияния человеческого труда и культуры, т. е. условий, при которых искусство в полной мере МОЖЄТ развернуть свою эстетическую природу и тем самым обна­ружить, выявить качественно новый этап своей воздействен- пости на человека.

Было бы неполным утверждать, что объективно такие ус­ловия можно свести к благоприятным последствиям, которые обеспечиваются социалистической революцией для массового приобщения к сокровищнице мирового искусства, или, други­ми словами, к той доступности, с которой современный чело­век может вступить в контакт с искусством. Такая доступ­ность, если она не сопровождается одновременно и выработкой у человека соответствующих потребностей, может обернуться и определенной противоположностью: облегченным представ­лением о необходимости художественного совершенствования людей, которые действительно достойны внимания. Современ­ному человеку, например, при всевозможных затратах време­ни все же не составляет особого труда попасть в музей па просмотр выставки или в филармонию па концерт. Но если даже такой труд все чаще подменяется легкостью поворота ручки телевизора или доступностью прикосновения к клави­ше транзистора, то неиспользованное, хотя и вполне доступ­ное, богатство человека очень скоро может превратиться в его обнищание.

Не о таких условиях художественного совершенствования идет речь. Речь идет об условиях, при которых человек исто­рически уже и сам вправе взять на себя функцию художника; но художника, разумеется, не как специалиста, профессиона­ла (для этого необходима специальная подготовка), а худож­ника как «богатого в своих потребностях» человека, способ­ного взять па себя бремя творческого разрешения тех противоречий, которые веками разрешались искусством, спе­циалистом-художником. Подразумевается, стало быть, не только подмена специалиста-художника любым человеком, испытывающим тягу к искусству, а доведение конечных уст­ремлений этого художника, как и искусства в целом, до по­длинного завершения. Эти устремления положены во все том же: противоречия между прекрасным и безобразным, возвы­шенным и низменным и т. д. должны быть разрешены не просто в пользу самого прекрасного идеала, вообще — любой идеи, а в пользу-человека, реализующего этот идеал и эти идеи; к тому же реализующего как раз в такой форме, кото­рая выступала бы развернутым движением *практики* жизни как движением собственных способностей человека.

Искусство же (и в этом состоит суть его как формы об­щественного *сознания)* всегда разрешало упомянутые проти­воречия лишь духовно, в определенной мере эпизодично и — главное — разрешало, говоря словами К. Маркса, для чело­века, не «обремененного заботой и нуждой», т. е. для обладате­ля материальных и духовных богатств. Этим полагались и ог­раниченные рамки, в которых искусство развивалось и в пре­делах которых оно объективно не могло реализовать свою конечную цель, а значит — и свою подлинно общественную, человеческую природу. Ограниченность развития последней состоит не в том, что до сих пор произведения искусства ис­торически были эстетически неполноценными и что только сейчас мы можем заявить об этом. Напротив, в лучших об­разцах, в степени своего эстетического воздействия на че­ловека оно всегда могло достигать и достигало значения «нор­мы и недосягаемого образца» (К. Маркс). И тем не менее подлинность природы искусства исторически всегда связыва­лась лишь с такой его активностью, которая замыкалась па духовности человека, а не активности его как определенной творческой способности, которая делает творчество по-худо­жественному действенным, активным как в отношении ком­мунистического преобразования действительности, так и в отношении самих масс, стремящихся к построению коммуни­стических форм жизнедеятельности.

Здесь мы подходим к пониманию того, что подлинная природа искусства, смысл эстетической воздейственности (художественной идейности) его произведений и активность творческой деятельности личности составляют три грани еди­ного целого. Ни об одной из этих граней нельзя вести речь, не затрагивая целого — процесса творческого включения лич­ности в преобразовательную деятельность как деятельность осознанно (исторически) необходимую, универсальную, прак­тическую, всесторонне заинтересованную. Выявить место ис­кусства в таком процессе невозможно без определенной кон­кретизации тех функций, которые выполняет как искусство в целом, так и отдельные его виды, поскольку за каждым из них скрыт тот специфический момент художественной воз- действенности, который связан с определенной стороной ак­тивизации всего творческого потенциала личности.

*Многообразие видов искусства и совершенствование художественно-эстетической культуры личности*

Вопрос о видообразовании искусства носит далеко не су­губо теоретический, академический характер. В правильной постановке он имеет и важное практическое значение для уяснения системы эстетического воспитания, определенной преемственности в формировании целостной культуры лич­ности, богатства ее потребностей, а стало быть, и формирова­ния ее творческого потенциала.

Правильное решение данного вопроса во многом зависит от осознания исходной логической установки: вид искусст­ва — это не просто сумма произведений искусства, объеди­ненных однородным материалом выражения и представлен­ных в своем чисто предметном проявлении, а определенный момент, грань, сторона становления самого искусства как целого, как духовно-практической формы видения, восприя­тия человеком мира.

Говорить о виде искусства в его содержательных (сущест­венных, закономерных) аспектах проявления можно лишь при условии уяснения сути искусства как такового. И, види­мо, поначалу с чисто формальной точки зрения можно бы­ло бы утверждать, что понятие «вид искусства» является некоторым средним звеном между искусством (общим) и про­изведением искусства (единичным). Вид искусства, стало быть, является чем-то особенным, это некоторая специфиче­ская и устойчивая черта проявления общего в единичном, искусства — в его отдельны^ произведениях.

Мы вынуждены обратить внимание па эти весьма триви­альные мысли потому, что обычно трудность раскрытия во-

проса о видообразовании искусства представляется как труд­ность анализа всего богатства тех произведений, которые при­надлежат к тому или иному виду, хотя речь здесь должна ид­ти об общей природе искусства, требующей своего объяснения без ссылок на «примеры» или, во всяком случае, без попыток исчерпать ее анализом конкретных произведений искусства (единичного). Такого рода попытки предпринимаются доволь­но часто, в результате чего вместо восхождения от абстракт­ного к конкретному происходит нечто противоположное: ана­лиз отдельных произведений искусства выдается как анализ вида искусства и искусства в целом. В итоге складывается впечатление, будто феномен искусства (все то же общее, су­щественное и т. д.) — лишь простая сумма произведений искусства, а вид искусства — только такое общее, которое присуще отдельным группам этих произведений как чисто формальный признак (общность материала, изобразительных средств, пространственность, временной характер и т. д.).

Отстаивая тезис о несводимости искусства и вида искус­ства к простой сумме произведений искусства и их матери­альному выражению, не следует, однако, забывать, что дей­ствительность проявления художественного сознания вооб­ще есть действительность (объективность, предметность) про­явления произведения искусства как произведения того или иного вида (музыки, скульптуры, живописи и т. д.). Но по­скольку последнее как нечто единичное всегда богаче, пол­нее, многограннее общего, анализ его должен явиться свое­образным итогом рассмотрения сущности всей области ис­кусства, ибо, оставаясь единичным, произведение искусства вбирает в себя и очень сложные метаморфозы развития видов искусства, синтез их содержания и т. п. В этом смысле без четкого понимания сути видов искусства в их специфиче­ском содержании анализ произведения искусства будет преж­девременным и методологически неверным.

Учитывая отмеченное и ставя во главу угла исходный ана­лиз природы искусства как целостного социального феноме­на, следует отметить и общую методологическую посылку, с которой связан сам подход к вычленению многообразия ви­дов искусства и принципов их деления. Она сводится к тому, что отождествление искусства как формы общественного со­знания с искусством как просто отражением действительнос­ти (а оно, действительно, является таким отражением) при­водит к размыванию принципиально различных функций ис­кусства и других форм общественного сознания, которые в свою очередь также толкуются как отражение. В угоду да­леко не лучшим образом понятому материализму, в угоду мысли, что сознание есть отражение бытия, складывается и

представление, будто и искусство, и паука преследуют одну и ту же цель — отражение истины бытия; различие же их состоит в том, что искусство, в противоположность науке, отражает эту истину в чувственной форме, т. е. чуть ли не иллюстрирует в наглядной, осязаемой форме. И в самом деле, какое тогда различие между ними искать, если и то, и другое предстает как отражение?

Так, по сути, возрождается гегелевская традиция во взгля­де на искусство, которая не учитывала социально противо­речивого характера возникновения и функционирования форм духовного производства, действительную причину их отделе­ния и обособления от форм материального производства.

Но все это накладывает свой отпечаток па подход к уяс­нению видов искусства и их специфику. И здесь средства обусловлены целью: если цель существования искусства по­ложена в изображении (или выражении) отражаемого, то, должно быть, соответственно и виды его делятся па изобра­жающие и выражающие.

Так рождается первое стремление классифицировать ви­ды искусства на «изобразительные» и «выразительные», хотя достаточно понятно, что нельзя что-то изобразить не выра­жая, а выразить не изображая. Но окончательно подкрепля­ет это стремление в качестве правомерного и оправданного тот очевидный факт, что, действительно, некоторые виды ис­кусства больше несут в себе выразительный момент (напри­мер музыка, поэзия), а другие — изобразительный (живопись, графика и т. д.). Если же учесть, однако, что между выра­жением и изображением нет непроходимой грани, то конеч­ным основанием для выделения видов искусства окажется лишь различие материала, «из которого создано и посредством которого существует художественное произведение» [79, с. 87]. Иными словами, именно «цвет, объем, звук, движение, речь людей, их действия и поступки, художественно отражен­ные (!) в произведениях искусства и выражающие их чув­ства, выступают основанием для выделения того или иного вида искусства» [79, с. 87]. По-видимому, вся справедли­вость данного положения заключается в словах «художест­венно отраженные».

Безусловно, искусство не может оставаться безразличным к материалу, посредством которого оно приобретает действи­тельность, объективность, предметность своего существова­ния. Точнее говоря, оно не может быть безотносительным к тем средствам, благодаря которым обнаруживалась бы его цель, смысл существования как духовного образования. Без­условно и то, что искусство не может оставаться безразлич­ным к изображению или выражению истины бытия, тем бо­лее, если эта истина связана с идеалом человека, затрагивает мир его нравственности, мироощущения, мировосприятия,— если она становится художественной правдой. Поэтому со­вершенно естественно, что по самой природе, по сути отраже­ния мира оно может и должно включать в себя движение зна­ния, духовности, воли и т. д. человека, стало быть, выявлять и свои гносеологические, нравственные, политические и дру­гие функции.

Видимо, не само по себе существование материала (звука, цвета, света и т. д.) делает необходимым существование раз­личных видов искусства. Скорее, наоборот — именно потому, что есть определенная историческая необходимость оформле­ния искусства в некоторый устойчивый способ художествен­ного видения мира, существует и необходимость обращения его к тому или иному материалу действительности как к не­которому средству реализации этой необходимости. Но это такое средство, что, коль скоро оно отвечает цели, то стано­вится и самоцелью па уровне произведения искусства. В рав­ной мере не сама по себе субъективная способность человека слышать, видеть и т. д. является причиной существования различных видов искусства. Человек вообще никогда просто так не созерцает, чтобы органы его восприятия оставались индифферентными к тому, что созерцается. Как отмечал К. Маркс, для немузыкального уха самая прекрасная музыка лишена смысла... [8, с. 121 —122]. Как видим, и со стороны субъективной смысл видов искусства не сводится к необхо­димости существования органов восприятия человека или его абстрактных способностей к такому восприятию. Лишь установив истинную потребность человека в искусстве, по­требность, прошедшую огромный путь своего исторического развития и совершенствования, можно правильно осмыслить значение того изобразительно-выразительного материала, ко­торым пользовалось и пользуется искусство в своем видовом становлении.

Возможно, такая постановка вопроса покажется слишком абстрактной. Но она не противоречит тем устремлениям, ко­торые исходят из необходимости проведения онтологического, гносеологического, аксиологического и т. д. взгляда на суть проблемы. Видимо, в зависимости от того, какую функцию искусства полагать в качестве важнейшей (познавательную или воспитательную, нравственную или коммуникативную), можно вычленять и главную цель искусства, а соответствен­но — и своеобразие его видов. Но, как представляется, это будет все же частный подход. Он может дать определенные сведения о структуре художественного произведения, как оно обнаруживает себя непосредственно в восприятии, т. е. со стороны то ли познавательной, то ли онтологической и т. д. Главное же, очевидно, состоит в том, чтобы, не отбрасывая такого рода частный взгляд на существо проблемы, найти соответствующий единой функции искусства такой же еди­ный специфический принцип выделения его видов и закреп­ления их в определенную систему.

Советскими и зарубежными исследователями предпринято пемало попыток обнаружения именно такой системы (зако­номерности) вычленения видов искусства посредством выде­ления той или иной функции искусства в качестве основной или совокупности таких функций, описываемых с различных сторон языком различных научных дисциплин (языком со­циологии и искусствоведения, лингвистики и семиотики и т. п.). При этом складывалось убеждение, что чем больше будет обнаружено таких функциональных сторон искусства и чем полнее, «точнее» они будут описаны, тем дальше мы продвинемся в решении задачи. Идея полифупкциональности искусства стала настолько популярной, что она грозит раз­мыть границы главной, определяющей, сущностной функции искусства. Б. Д. Дондурей верно отмечает, что «исследова­тели, каждый раз по-новому определяющие сущность, осо­бенности и направленность художественной деятельности, постоянно пересматривают и ее функциональные характе­ристики, число которых непрерывно увеличивается» [68, с. 219]. Так, по мысли того же автора, если А. Я. Зись и Е. С. Громов выделили три функции искусства, то М. Е. Мар­ков — четыре, IO. Н. Давыдов — пять, А. Ф. Еремеев — во­семь, Ю. Б. Борев — девять, Э. В. Соколов — десять, а Л. Н. Столович... «довел свою конструкцию уже до четырна­дцати частных функций» [68, с. 220].

Поиски все новых функциональных сторон искусства, ви­димо, будут продолжаться. Но, может быть, здесь важен не только анализ, но и синтез, не только частные, но и общие функции искусства? Правда, сам Д. Б. Дондурей, так четко зафиксировавший одну из больших трудностей в решении проблемы, тем не менее не видит в таком синтезе выхода из положения. По его мнению, неудачи теории, связанные с об­наружением определяющей особенности искусства, объясня­ются ранее имевшим место «сведением различных сторон функционирования искусства к служению одной глобаль­ной цели», а это, дескать, и явилось причиной возвращения «к традиции полифункционального объяснения феномена ис­кусства» [68, с. 218].

Однако это — тавтология. Допущение «глобальной цели» искусства здесь мыслится как причина появления полифунк­ционализма в толковании художественной деятельности, ко­торый в свою очередь превращается в предпосылку для кон­струирования некой «глобальной цели» искусства, утрирую­щей истинные возможности художественных произведений. Но если отбросить несколько претенциозный смысл термина «глобальный» и иметь в виду действительно главную функ­цию искусства, то, очевидно, там, где она могла быть пра­вильно попята, она не могла быть причиной увлечения по- лпфункциопализмом искусства. Скорее, наоборот — именно потому, что эта функция неправильно истолковывалась (в си­лу возведения одной из известных функций искусства — как правило, познавательной или воспитательной — до уровня «глобальной»), стал возможным ее «пересмотр» на уровне поиска все новых функций искусства, а отсюда — по­явление того эмпиризма и схематизма, который не мог не породить массу различных концепций видообразования ис­кусства и теорий его «классификации».

В той мере, в какой искусство действительно затрагивает многие стороны жизни человека и обнаруживает разнообра­зие своих функций, можно говорить и о разнообразии прин­ципов его классификации и видообразования. В этом смысле оно позволяет строить и различные системы видов искусства, что еще, однако, не решает главный вопрос: существенные или несущественные признаки (закономерности) будет отра­жать та или иная система?

Можно вычленить виды искусства, скажем, по онтологи­ческому принципу, предполагающему обнаружение в таких видах чего-то общего по бытию художественных произведе­ний, по их предметному существованию.

М. С. Каган в «Лекциях по марксистско-ленинской эсте­тике», прежде чем приступать к «дроблению» видов иску се­ва по каким-то другим признакам, кладет в основу первого их деления признак... «материального бытия художественной формы произведений искусства», т. е. именно онтологические их характеристики. Автор так и отмечает: «Рассматривая материальное бытие художественной формы, мы обнаружи­ваем три, и только три, способа ее реального существования: *пространственный,* общий для живописи, графики, скульпту­ры, архитектуры, прикладных искусств; *временной,* общий для словесного и музыкального творчества; *пространственно- временной,* общий для актерского искусства и танца». И да­лее: «Нетрудно понять, откуда проистекает эта морфологиче­ская триада — ведь пространство и время суть основные фор­мы *бытия материи,* и потому художественные конструкции могут быть либо чисто пространственными, статичными, от­ключенными от каких-либо временных изменений, либо чисто времепными, процессуально-динамическими, отвлеченными от пластической вещественности пространственного бытия, ли­бо, наконец, соединяющими оба эти свойства материи, раз­вертывающимися и во времени, и в пространстве» [87, с. 360].

Не выдвигая сейчас каких-либо возражений против осно­вания деления искусства на ряд его общих признаков, можно согласиться с тем, что указанные три способа бытия художе­ственной формы действительно имеют место, и это позволяет осуществить определенную классификацию искусства. В дан­ном случае онтологический принцип дает возможность объе­динить виды искусства так, как это и предлагает М. С. Ка­ган: пространственные виды искусства определить как статические; временные — как динамические, а пространст­венно-временные — как синтетические. Пространственными, или статическими, видами искусства будут, вероятно, пред­ставлены декоративно-прикладное искусство, скульптура, ар­хитектура, живопись с ее подвидами (графика и т. тг.); вре­менными, или динамическими,— словесные и музыкальные искусства; наконец, пространственно-временными, или синте­тическими,— актерское, хореографическое и самодеятельное искусство.

Такая схема видов искусства с большими или меньшими отклонениями приводится почти во всех учебных пособиях. Главное в этой схеме (но еще, видимо, не системе) состоит в том, что здесь, как отмечает М. С. Каган, «первый критерий классификации искусств определяется особенностями их *внешней формы,* в которой объективируется и материализу­ется познавательно-оценочное содержание искусства и кото­рая является формой реального существования художествен­но-образных моделей действительности» [87, с. 359].

Но, очевидно, в этом состоит и недостаток такого «первого критерия». Во-первых, анализ «внешней формы» бытия про­изведений искусства еще не означает анализа его собственно *художественной* формы. Иными словами, в произведении ис­кусства специфически художественным выступает не толь­ко содержание, но и форма. Говоря же о «внешней форме» бытия произведения искусства и характеризуя это бытие лишь с точки зрения его материального существования, мы отвлекаемся не только от художественности содержания про­изведения искусства, но и от художественности его формы. На каком основании архитектура или живопись выводятся как чисто пространственные виды искусства? Очевидно, то­лько исходя из того, что само пространство здесь берется в собственно физическом, а не художественном смысле. Ибо если говорить о художественном пространстве, то оно, не­сомненно, может быть обнаружено и в литературе, и в те­атре, и в музыке, т. е. в тех самых временных искусствах, время в которых также не является «чистым», физическим, а художественным.

Отвлечение от сути художественности в виде искусства происходит и от того, что поиск его специфики как чего-то общего и существенного ведется лишь па уровне анализа простой суммы произведений искусства, вернее, того их ма­териала (еще вовсе не формы), который, если мы хотим по­следовательно провести именно онтологический взгляд на проблему, сразу же лишается своей специфики, как только начинаем рассматривать его вне целей всего искусства.

Изложенное приводит к выводу: оптологический принцип выведения видов искусства не схватывает и не может схва­тить главную черту (закономерность) формообразования ис­кусства в целом, поскольку с самого начала отвлекается от смысла той субъективной потребности человека в искусстве, в контексте которой то или иное материальное («онтологиче­ское») образование становится по-художествеппому самосто­ятельным и законченным в своем видовом проявлении, родом которого в свою очередь является не просто материя как та­ковая, а вся предметная область художественного производ­ства как такового.

В литературе часто проводится мысль о необходимости проведения гносеологического принципа классификации ис­кусства, что также имеет определенный смысл: ведь вопрос о собственно познавательных возможностях искусства, его способности отражать истину, мировоззрение, вообще субъ­ективную направленность восприятия многообразия мира всегда оставался важным в толковании гносеологической природы искусства.

В этом отношении па основании гносеологических крите­риев традиционно делят виды искусства па изобразительные, выразительные и изобразительно-выразительные; при таком делении, как отмечает А. Я. Зись, «первая группа искусств воспринимается зрением, вторая — слухом, а третья — зрени­ем и слухом» [79, с. 11]. Если представить это схематически, то картина в целом будет сходной с уже описанной М. С. Ка­ганом. Здесь общность и различие видов искусства вычленя­ется не только по материалу произведений искусства, ио и по своеобразию органов восприятия человека, способных к от­ражению и познанию такого материала.

Недостаток гносеологического принципа классификации видов искусства состоит, во-первых, в том, что он не учиты­вает специфику цели искусства, в отношении которой вос­приятие человеком материала, т. е. его зрение или слух, ста­новится собственно художественным. Ведь для гносеологиче­ского принципа важна в конечном счете лишь та сторона спо­собности человека к отражению бытия, которая затрагивает необходимость получения истины, объективного постижения бытия. От искусства же, повторим слова В. И. Ленина, не требуется, чтобы его произведения принимались за действи­тельность. Во-вторых — и это главное,— последовательное проведение гносеологического принципа классификации ви­дов искусства и построения системы таких видов предпола­гает, что именно в отношении истины (полноты отражения бытия) эта система должна строиться с учетом основного об­стоятельства: субординация видов искусства здесь должна быть представлена таким образом, чтобы один вид искусства выглядел менее, а другой — более богатым по истине или по самой его способности получения этой истины.

Попытку построения такой системы и такой субордина­ции видов искусства предпринял Гегель, когда был вынужден подчинить цели искусства целям религии и философии, в ко­нечном счете — целям самопознания и самовыражения исти­ны («понятия»). Так, согласно Гегелю, архитектура явля­ется символическим видом искусства и в сущности выглядит исходным пунктом художественного развития потому, что представляет собой нечто менее богатое по содержанию, чем богатство содержания «духа», выраженное в литературе пли поэзии.

В определенном смысле можно утверждать, что роман Л. Н. Толстого «Война и мир», например, несомненно богаче по содержанию любого произведения скульптуры или архи­тектуры. В этом отношении весьма заманчивой выглядит по­пытка своеобразно «рассортировать» виды искусства таким образом, чтобы в них богатство этого содержания было пред­ставлено по восходящей линии. Но здесь-то и возникает соб­ственно эстетический смысл задачи: о богатстве какого содер­жания идет речь? чисто гносеологического? о содержании самого по себе бытия, которое остается безразличным ко все­му иному, кроме потребности в познании истины? Представ­ляется, что категорический ответ на эти вопросы был бы не совсем правильным. Ведь с точки зрения интересующей нас задачи вряд ли можно утверждать, что, скажем, роман Л. Н. Толстого «Война и мир» есть нечто эстетически (ху­дожественно) более совершенное, а произведение скульпту­ры (если оно к тому же представлено «в значении нормы и недосягаемого образца»),—эстетически менее совершенное. Строго говоря, менее совершенное в эстетическом отношении может быть просто безобразным, безразличным, не имеющим никакого отношения к сути художественности, хотя и может обладать полнотой своего гносеологического содержания.

Вид искусства, взятый как историческая конкретизация искусства, как исторически откристаллизовавшийся, устойчи­вый способ художественного мироотношения, представляет собой одновременно и своеобразную меру (степень) эстетичес­кой восприимчивости художника к тем или иным сторонам об­щественного бытия. Тем самым независимо от материала во­площения он может характеризоваться и как определенная «сущностная сила» богатого в своем чувственном развитии человека или как собственно способность к творческому от­ношению к миру. Хотя исторически возникающие виды ис­кусства определенным образом «сливаются», они остаются все же устойчивыми и типическими способами выявления и во­площения уже указанного художественного мироотношения. С этой стороны синтетичность вида искусства есть все услож­няющаяся полнота данного мироотношения как все усиливаю­щаяся степень его эстетического выражения. Определенность выражения диктует и соответствующий материал его во­площения, а не наоборот. Иными словами, необходимо, что­бы на протяжении целой эпохи в силу определенных объек­тивных социально-экономических условий сформировался ус­тойчивый тип того или иного художественного мировосприя­тия (форма эстетического идеала, степень чувственной восприимчивости человека и т. д.), чтобы тот или иной ма­териал искусства стал соответствующим изобразительно-вы­разительным *средством* того или иного вида искусства. Сле­довательно, надлежит проводить различие между видом ис­кусства в, так сказать, «чистоте» его исторического возник­новения (пластика в античности, живопись в эпоху Возрож­дения и т. д.), что характеризует его как некоторую неповторимую меру, норму, степень все той же восприимчи­вости к миру, и видом искусства в его обогащении другими видами искусства (современная скульптура, живопись и т. д.), что дает основание говорить об его эстетическом про­грессе, развитии и, таким образом, об открытости его границ.

Именно эта открытость границ каждого вида искусства препятствует осознанию того, что возникновение любого из них в истории — это еще и порождение совершенно уникаль­ного и неповторимого художественного видения мира чело­веком в ту или иную эпоху, видения (восприимчивости), ко­торое отнюдь не должно быть отброшенным, а войти органи­ческим моментом в формирование богатства чувственной культуры современного человека. Это вхождение не может быть произвольным; оно имеет свою логику и свою *поэтап­ность,* которые в общем и целом должны отразить в себе ис­торию видов искусства как историю становления художест­венно-эстетической культуры личности. Представляется, что

па основании именно такой логики может быть выработана и подлинно научная, а не произвольно сконструированная система эстетического воспитания. Она должна учитывать весь предшествующий исторический процесс развития худо­жественного производства как предпосылку целостного фор­мирования личности и одновременно как продолжение этого формирования по пути дальнейшей универсализации всех ее творческих сил и способностей.

Многообразие видов искусства — это и многообразие форм эстетического воздействия на человека, воздействия, которое всегда предполагает у последнего специфически духовное, движущееся па чувственном уровне разрешение противоре­чий между всем заинтересованным и незаинтересованным для человека, прекрасным и безобразным и т. д. Каждый из видов искусства представляет собой и уникальный способ та­кого разрешения, который всегда внутренне содержит в себе выражение исторически сложившегося эстетического идеала. С этой стороны вид искусства не сводим пи к какому изобра­зительно-выразительному материалу, поскольку предстает мо­ментом чувственной культуры человека, его внутренней спо­собностью к художественному преобразованию действитель­ности.

Определяя искусство как высшую форму проявления эсте­тического, мы в то же время акцентируем внимание на мно­гообразии сфер эстетической деятельности. Каждая из сфер — труд, быт, поведение и др.— песет в себе эстетическое начало постольку, поскольку в пей проявляется творческий потенци­ал личности.